

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
випуск 8
літературознаство*

Засновано у 2002 році

Горлівка-2006

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

С92 Східнослов'янська філологія: збірник наукових праць. Випуск 8.
Літературознавство – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2006. – 172 с.

ISBN 966-8469-38-0

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

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

ББК Ш81.0+82.0

С92 Восточнославянская филология: сборник научных работ.
Выпуск 8. Литературоведение – Горловка: Издательство ГГПИИЯ,
2006. – 172 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

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

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

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

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол № 8 від 22.03.06

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

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

ISBN 966-8469-38-0

© ГДПШМ, 2006

*В.А.Гусєв
(Дніпропетровськ)*

ПУШКІН, ГОГОЛЬ, ШЕВЧЕНКО ЯК МІФОЛОГІЧНІ ФІГУРИ Й ДОМІНАНТНІ СИМВОЛИ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР

Розглядаючи проблему стосунків літератури й суспільства, говорячи про класичну традицію у сучасному мистецтві, не можна не звернутися до Пушкіна, Гоголя і Шевченка. Уявлення про цих трьох великих письменників існують у формі своєрідної міфології, якщо розглядати міф у дусі Ф. Шеллінга („Введення у філософію міфології”) – як певний об’єднуючий центр духовних, культурних, художніх виявлень людини. Місце міфу не лише в далекому минулому. Як зазначає М.Еліаде, міф може існувати і в сучасному суспільстві, і не як „пережиток” первісного світобачення. „Некоторые аспекты и функции мифологического мышления образуют важную часть самого человеческого существа” [25, с. 171] – хоча б тому, що, з погляду дослідника, є найважливішими формами колективного мислення.

Так, скажімо, трактується пушкінський міф М.Н. Віролайнен. Вона вважає, що Пушкін є „культурним героєм” нового часу, він відкриває світу новину, котра й залишається як норма. Його життєвий і творчий шлях об’єднує низову й вершинну, церковну й світську культури, кожна з яких тяжіє тільки до одного з полюсів. На думку дослідниці, пушкінський досвід свідчить, що особистість, витримавши спокусу індивідуалізмом, здатна відновити родовий і соборний принципи, але тепер уже всередині себе. Особистісне й родове начала органічно втілюються в авторському міфі, а письменник набуває значення пророка, учителя, провидця. „Именно после Пушкина возникает центральная идея классической русской литературы: идея мессианского назначения писательства” [4, с. 346], – вважає М.Н. Віролайнен. Можна, звичайно, сперечатися з думкою про те, що ідея месіанського призначення письменника виникає саме після Пушкіна, але вона дійсно була притаманною і російській, і українській культурам. Як вважає М.Берг, „стереотипы русской церковной культуры воспроизводила светская поэзия, создавая традицию воспитательного, учительского пафоса русской классической литературы и механизмы сакрализации образа поэта, который в культурном сознании наделялся чертами пророка и властителя дум” [2, с. 188]. Авторитетність тексту пов’язувалася з особистістю автора, з його життєвим і творчим подвигом, у чому чітко простежуються міфологічні за своїми витоками тенденції. Так сприй-

мались читаючою публікою й літературною критикою і Пушкін, і Гоголь, і Шевченко. Міф, відбиваючи найважливіші взаємозв'язки між явищами дійсності, пояснює світ за допомогою конкретно-чуттєвих образів та асоціацій; довести його в рамках наукового мислення неможливо. Мабуть, тому його раціоналістичний аналіз може викликати роздратоване неприйняття, оскільки подібний аналіз сприймається як руйнація цілісності та універсальності міфу.

Нам хотілося б перш за все окреслити й визначити напрямок руху цих міфів у національних культурах протягом півтораєста років, концентруючи увагу на ключових моментах. Протягом другої половини XIX сторіччя уявлення про галерею класиків знаходять відображення у критиці, історії літератури та її шкільному викладанні. Як зазначає Б.В. Дубін, „совместными усилиями западничества и славянофильства, радикально-демократической и „эстетической” критики 1840-1850 годов, а далее 1890-х годов закладываются основы культа Пушкина и Гоголя...” [11, с. 321]. Ці письменники стають втіленням двох полюсів культури: у найзагальнішому сенсі – ствердження й заперечення, створення та руйнування, при чому одне без іншого неможливе. Так, 1855 року А.В. Дружинін у програмній статті „А.С. Пушкин и последнее издание его сочинений”, здається, вперше чітко протиставив пушкінську традицію гоголівській. Гоголівський напрямок представлено як сатиричний, негативний. Натомість зміст пушкінської творчості, на думку А.В. Дружиніна, визначається „незловным, любящим” ставленням поета до дійсності, тому, на відміну від похмурих гоголівських, у творах Пушкіна „все глядит тихо, спокойно и радостно” [9, т. 7, с. 212]. Сучасні письменники продовжують руйнівну роботу в душі Гоголя, і цьому слід опиратися. „Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, – писал А.В. Дружинин, – поэзия Пушкина может служить лучшим „оружием” [9, т. 7, с. 214].

У полеміку з Дружиніним вступає М.Г. Чернишевський („Очерки гоголевского периода...”). Гоголівський напрямок він також визначає як „негативний”, сатиричний, але дає йому позитивну оцінку. Пушкін, на думку Чернишевського, не запропонував певного погляду на життя, не був „поэтом мысли”, а переважно „поэтом формы”. Гоголь „первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое” [24, т. 3, с. 179]. Тому Пушкін належить уже до „минулої епохи”, а на сьогодні важливішою є гоголівська традиція. Гоголь затвердив у російській літературі епічну прозу й, що важливіше, вніс у національну самосвідомість елемент самокритики, чим позбавив її від оман.

Якщо для Белінського Пушкін – „поэт-художник”, для Дружиніна – „поэт-артист”, для Чернишевського – „поэт формы”, то А. Григор'єв

уже наприкінці 50-х років („Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина”) знаходить найбільш містку, цілком міфологічну формулу, в якій висловлюється його розуміння значення Пушкіна: „Пушкін – наше все: Пушкін – представитель всего нашего *душевного, особенного*, того, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами” [8, т. 2, с. 56-57]. Роль Пушкіна значиміше ролі „эстетического воспитателя”, він втілює весь російський національний світ. Поруч із Пушкіним виникає Гоголь, сприйняття якого у Григор’єва також швидше міфологічне, ніж історичне: „Пушкін есть первый и полный представитель нашей физиономии. Гоголь явился только меркой наших антипатий и живым органом их законности, по-этом чисто отрицательным...” [8, т. 2, с. 59]. Критик вважає природним і правомірним заперечення Гоголя, оскільки йому дано було „все язвы износит на себе и следы этих язв вечно в себе оставить” [8, т. 2, с. 79]. І якщо скористатися соціологічною термінологією, то можна сказати, що А. Григор’єв бачить у Пушкіні зразок „позитивної” національної ідентифікації, а в Гоголі – „негативної”.

Пушкінський та гоголівський міфи вже цілком сформувалися у роботах А. Григор’єва, хоча більшість дослідників вважають, що формування їх закінчилося в кінці XIX – на початку XX століття, коли широко відзначалися ювілеї письменників [див., напр.: 14, с. 2; 17, с. 121]. Усіх, хто писав тоді про Пушкіна та Гоголя, зближувало розуміння того, що спадок письменників є найважливішою складовою російської культури.

Скажімо, В.В. Розанов у статті „О Пушкинской академии” зазначав, що Пушкін може мати для Росії значення таке саме, як для Греції – Гомер, і питання, порушені ним, актуальні, як і раніше, бо не вичерпані, тобто культурна функція поета і зараз зорієнтована на новизну. Пушкін усвідомлюється як центральна фігура російської культури, він набуває незаперечного, безумовного авторитету духовного лідера, але поруч із ним виникає й фігура його антипода – Гоголя, похмурого генія руйнації. Він також „наситив” Росію, але енергією заперечення, і саме він, як стверджував В.В. Розанов, у „Легенде о Великом Инквизиторе Ф.М. Достоевского” „загасив” у російській культурній свідомості Пушкіна. У творчості Гоголя Розанов виділяє, з одного боку, „беспредметную лирику, уходящую ввысь”, з іншого – „иронию, обращенную ко всему, что лежит внизу” [21, с. 136]. Останнє представлене яскравіше, і тому Гоголь є „родоначальником иронического настроения в нашем обществе и литературе” [21, с. 136].

На думку В.В. Розанова, Гоголь відіграв роль злого генія. Його фігура, його творчість є витокami певних соціальних та інтелектуальних явищ, які до нього не існували. Так, у „Мимолетном” Розанов відзначив: „Нигилизм – не мыслим без Гоголя и до Гоголя” [20, с. 319].

Тобто Розанов бачить у письменникові „культурного героя”, який стверджує нове, те, що до нього не існувало, нехай і не сам він надав російському життю руйнівного, нігілістичного динамізму. Авторський міф у трактуванні В.В. Розанова набуває значення могутньої сили, яка спрямовує соціальний і культурний розвиток суспільства.

Обидва міфи зберігаються й пізніше – у радянську епоху, існуючи у руслі старої традиції, вони все ж піддаються певним модальним трансформаціям: Пушкін – творець, поет радості й гармонії, Гоголь – викривач, критик неподобств та викривлень у російській дійсності. Разом з тим гоголівські заперечення та руйнування набувають позитивного значення завдяки здатності сприяти подальшому відродженню; оновлення світу у цьому випадку – функція цілком міфологічна.

Останнім часом робляться спроби говорити й писати не стільки про „заперечне” й „руйнівне” мислення Гоголя, скільки про оригінальне, глибоко релігійне, і з цього погляду аналізувати його спадок. „Особлива увага, на нашу думку, – зазначає П.В. Міхед, – має бути виявлена до різних аспектів засвоєння християнської, а вужче – православної культурної традиції і впливу її на Гоголя. Він був одним з ідеологів своєрідної російської контрреформації, запропонувавши власний соціально-християнський проект» [16, с. 262]. Однак ці спроби не спричинили справжньої реконструкції гоголівського міфу. Як справедливо зазначає В.О. Воропаєв, у свідомості більшості сучасників Гоголь презентував класичний тип письменника-сатирика, викривача вад, й „другого Гоголя, продовжателя святоотечественной традиції в русской літературе, релігійного мислителя і публіциста, автора молитв сучасники так і не uznали” [5, с. 3]. У цьому ракурсі письменник досі залишається невідомим достеменно „не тільки широкому читателю, но и літературоведам” [5, с. 4], - нарікає він. Але в цьому немає нічого дивного. Дослідники часто не враховують, що власне твори Пушкіна й Гоголя не надто цікавлять масову публіку, оскільки символічних знаків міфу в них небагато. Тематичні, стилістичні, семантичні та ін. шари, що дешифруються дослідниками, широкому читачеві не зрозумілі й не потрібні.

Після кардинальних змін, що відбулися на всьому пострадянському просторі в 90-ті роки, література втратила свій особливий статус, була позбавлена зв'язку з владним дискурсом, „перешла в ряд мистецтва, де вона, як тут же вияснилось, не витримала конкуренції серед інших мистецтв по причині малої востребованности” [2, с. 201]. До того ж у самій структурі літератури класика посідає все більш незначне місце. Для широкої читачької маси вона набуває переважно меморіального статусу. У цей же час порушується поле міфологізації, що виникло довкола імен Пушкіна і Гоголя. У такий спосіб висловлюється протест проти надмірної ідеалізації та ідеологізації суспільної свідомості, що особливо ясно виявилось у літературі постмодерн-

ізму. У цьому зв'язку все ж слід відзначити, що письменників постмодерністської орієнтації, очевидно, більше приваблює пушкінська традиція, пушкінський міф. Якщо скористатися визначенням А. Терца, то Гоголь потрапляє у тінь Пушкіна.

Відразу, не здійснюючи спеціальних пошуків, мабуть, можна назвати лише „В тени Гоголя” Абрама Терца та „Голову Гоголя” А. Корольова, у той час як пушкінська тема втілена в цілому ряді постмодерністських творів („Москва – Петушки” Вен. Єрофеева, „Занавес”, „Пушкинский лексикон”, „Пушкинский дом” А. Бітова, „Прогулки с Пушкиным” А. Терца, „Лимпопо”, „Кысь” Т. Толстої, „Вторая жена Пушкина” Ю. Дружникова, „Звезда пленительной русской поэзии” Д. Пригова). У постмодерністській прозі відбувається іронічна реконструкція пушкінського та гоголівського міфів.

У 90-ті роки ХХ століття письменники постмодерної орієнтації прагнуть зруйнувати поле ідеальності, створене навколо ім'я Пушкіна. Пушкінський міфолого-символічний код переосмислюється іронічно, а Пушкін позбавляється статусу пророка. У зв'язку з цим О.К. Жолковський підкреслює, що постмодерністи розцінюють як прояв тоталітарності претензію „Поэта-Царя как на все мыслимые культурные роли, так и реальную смерть поэзии. Эта смерть наступает в результате не столько эстетической автоматизации его текстов (в смысле Шкловского), сколько именно вследствие возведения поэта в ранг культурного героя...” [12, с. 66]. Постмодерністи не визнають Пушкіна як „культурного героя”, до цієї його ролі вони не можуть ставитися серйозно – причому не тільки як до атрибуту державної величі, важливої складової національної самосвідомості, але і як до „мого Пушкіна”.

Так, у повісті Ю. Дружникова „Вторая жена Пушкина” розвінчується пушкінський міф, пародіюється поклоніння „культурному герою” як ідолу. Діана Моргалкіна – центральний персонаж повісті – працює екскурсоводом у музеї-квартирі Пушкіна на набережній Мойки, 12. У повісті музей є своєрідним предметним втіленням міфу про великого поета, і Діана опиняється нібито в його епіцентрі. Ім'я героїні античної міфології виникає в повісті не випадково. Діана своїм життям поєднує давні й нові міфи, вона поклоняється Пушкіну як божеству, але разом з тим пристрасно бажає його: „Моргалкина была влюблена в Пушкина до самозабвения. Если бы он шел по снегу, она бы собирала снег из-под его подошв и ела. Она была абсолютно уверена, что Пушкин принадлежит ей лично, а уж она ему само собой” [10, с. 34].

На жаль, Пушкін не схотів з'явитися у світ як античний бог у подобі Лебедя чи Бика, і Моргалкіній доводиться самій досягати його матеріалізації. Її знайомий, колишній художник, а зараз – театральний тесля, на її прохання вирізьблює з фанери нового Олександра Сергійовича і навіть наряджає його в мундир, схожий на камер-юн-

керський. Таким чином, героїня набуває матеріалізований фетиш, що дає їй можливість з іще більшим запалом поклонитися своєму ідолу. Однак поклоніння це переходить усі межі: Діана тепер не лише обожнює поета, але й уводить його в своє повсякденне життя. Вона розмовляє з фанерним Пушкіним, лягає з ним у ліжку, ревнує до Наталі Миколаївни та інших жінок. Більше того: знайомий священник за пристойну винагороду погодився звінчати Моргалкіну з поетом. І от уже Пушкін починає говорити з Діаною. Тобто розпочалося сімейне життя. Однак героїні цього замало; їй потрібна дитина від Пушкіна. Природно, що фанерний Пушкін втілити ці мрії в реальність не може. Натомість на роль батька дитини цілком підійшов американський славіст Тодд Данкі, який пише дисертацію „Феминистические тенденции в творчестве Александра Пушкина”.

Здавалося б, мрія Моргалкіної збулася: народився хлопчик, якого вона після довгих пояснень у ЗАГСі зареєструвала як Олександра Сергійовича Пушкіна. Однак, на жаль, хлопчик погано розвивався (мабуть, спричинилося п'яне зачаття), у його історії хвороби з'явилося слово „імбецил”, прочитавши яке, „Моргалкіна чуть не потеряла сознание, потому что в промежутке между визитами уже книжки полистала, и там черным по белому писано, что это “ребенок-идиот” [10, с. 64]. Фінал повісті трагікомічний. Узявши фанерного Пушкіна й дитину, Діана йде до Неві й кидається у воду, прагнучи загинути разом зі своїми кумирами. За собою вона тягне двох Пушкіних – живого й фанерного. Міліціонер, який опинився поруч, врятував хлопчика, котрий пізніше потрапив до притулку слаборозвинених дітей. Фанерний Пушкін йде під лід разом з Діаною. У місті на Неві з'являється американський батько юного Олександра. Він знаходить сина у притулку; йому пропонують юридично оформити своє батьківство („Ну что, гражданин хороший? Начнем оформлять, или как?” [10, с. 72]) Той мовчить: другий Пушкін нікому не потрібен, як не потрібен і старий пушкінський міф.

Архетип божества, що вмирає й відроджується, виникає й у повісті Т. Толстої „Лімпопо”, де виразно звучить мотив: „Будет Пушкин! Сделаем Пушкина!” [22, с. 55]. Ця тема тут також вирішується в пародійному руслі. Центральний персонаж повісті – невизнаний поет Льонечка. Супутницею життя він обирає таку ж нещасливу та злиденну негритьянку Джуді. Мета союзу – народження нового Пушкіна, який відродить Росію. Однак життя все не влаштовується, і рефреном звучить фраза: „А Пушкина все не было” [22, с. 59]. Врешті-решт центральні персонажі повісті гинуть, а велика мета лишається недосяжною. І тут же, у фіналі, виникає пам'ятник Пушкіну, який сприймається як символ Росії, її бог, надія на відродження, хоча не зрозуміло, як у своєму новому, „командорському вигляді” він ввійде у майбутнє, та і яким зрештою буде це майбутнє.

Пам'ятник Пушкіну виникає на сторінках роману Т. Толстої „Кысь”. Боввана у бакенбардах вирізає з особливо міцного дерева – дубельта – Бенедикт під керівництвом зберігача культурних легенд Микити Івановича. Щоправда, у романі „пушкін” пишеться з малої літери – як збірне ім'я ідола – саме так його сприймає Бенедикт. Пам'ятник встановлено, й Микита Іванович радіє: „Теперь он снова с нами. А ведь Пушкин, Бенья, Пушкин – это наше все! Все! Вот ты об этом подумай, запомни, усвой...” [23, с. 269]. Бенедикт засвоїв усе по-своєму й, коли після заклоту був наближений до влади, навіть надумав підготувати наказ, щоб „оборонить Пушкина от народа, чтоб белье на него не вешали. Каменные цепи выдолбить и с четырех сторон вокруг него на столбах расположить. Сверху, над головой, – козырек, чтоб птицы-блядуницы не гадили. И холопов по углам расставить, дозор ночной и дозор дневной, особо. В список дорожных повинностей добавит: прополка народной тропы” [23, с. 358]. Власне, постмодерністи саме й виступають проти подібної „прополки тропы”, перетворення Пушкіна в ідола традиційної культури.

У масовій культурі переосмислення давніх цінностей відбувається радикальніше. Якщо у Т. Толстої пам'ятник Пушкіну втілює духовну традицію, то, скажімо, у М. Веллера в оповіданні „Памятник Дантесу” тема іронічно переосмислюється й знижується. В основу веллерівського оповідання покладено анекдот. Суть його полягає в тому, що в районному центрі Козельську „в порядке единения со всей страной и еще более глубокого приобщения к русской культуре, было решено ко дню 200-летия Александра Сергеевича Пушкина поставить ему памятник” [3, с. 315]. Коштів, як завжди, не вистачило, і довелося обмежитися бюстом, зробленим з ленінських заготовок місцевим скульптором. Бюст сподобався, був прийнятий за основу, однак після відливки з металу пам'ятник цілковито перемінився, і навіть найвідданіші прихильники Пушкіна не змогли б вловити тут найменшої подібності. Тобто замість пам'ятника великому російському поету виникає пам'ятник невідомо кому, можливо, навіть, красеню Дантесу. Далі автор пояснює, чому відбулася ця зміна. Учням козельського привілейованого ліцею вчителька літератури, розповідаючи про Пушкіна, показала портрет красеня Дантеса, після чого учні зацікавились подробицями пушкінського життя, дошукуючись у ньому переважно негативних сторін. У Дантесі ж учні бачили втілення ідеалу. Вони, діти забезпечених батьків, зібрали гроші, віддали їх скульптору, який і відлив бюст вбивці Пушкіна. Саме Дантес втілює зрозумілі ліцеїстам цінності – життєвий успіх, переможність і, очевидно, нагадає їм героя-красеня мелодраматичного серіалу. У результаті в новій дійсності виникає і новий міф. Колишнього ліцеїста Пушкіна було зраджено сучасними ліцеїстами.

Щоправда, Ю. Орлицький вважав, що іронічне переосмислення старого міфу наближає до нас Пушкіна: „живое, заинтересованное вос-

прияття Пушкіна и его наследия постмодерністски орієнтованої словесністю вселяє веру в то, що “основоположник” перешагнет вместе с нами в будущий век” [18, с. 235]. А.Ю. Мережинська вважає, що в постмодерністській прозі „Пушкін символізує гармонію, противопоставленню хаосу современности...” [15, с. 132]. На нашу ж думку, у постмодерністській прозі Пушкін поглинається хаосом сучасності, опиняється з нею нібито в одному вимірі. Б. Парамонов відзначає, що для постмодернізму характерне „несерйозне”, ігрове ставлення до культурних цінностей, що, на його думку, „не мешає їх іронічному прияттю. Вот тут наше отличие от Писарева: понимая, что Пушкин – пустяк, мы понимаем и другое, что ничего, кроме таких пустяков, нам не дано ни сотворить, ни воспринять” [19, с. 71]. Тобто все, чого може досягти художник, – це створити цікаву дрібничку. У таку постмодерністську горизонталь і переноситься пушкінський міф.

Безперечно, у літературі 90-х рр. існували й інші інтерпретації пушкінського міфу, але в тих кількох творах, що ми розглянули, виразно відчутно його пародіювання, гротескове зниження. Старий пушкінський міф у новій історико-культурній ситуації навряд чи можливий. Постмодерністська інтерпретація не стільки продовжує, скільки, зрештою, знищує пушкінський міф. Принаймні в тій його частині, де стверджується ідея месіанського призначення письменника. Пародія, анекдот, іронічне переосмислення можуть реанімувати лише деякі його елементи. Постмодерністи роблять спроби по-своєму інтерпретувати пушкінський міф, змінити звичні коди, але в результаті такої зміни новий не виникає – він подрібнюється на найрізноманітніші інтерпретації, що руйнують культурні засади й стереотипи.

Шевченківський міф за своєю соціокультурною функцією близький до пушкінського, хоча його роль в українській культурі, здається, значиміша, гостріше відчувається його сакральність. Він формувався, по суті, ще за життя поета. Скажімо, Б. Грінченко підкреслював пророчу місію Т.Г. Шевченка, підкреслював його особливе місце в українській культурі: „... не буде вже ні одного, рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде пророків” [7, с. 72]. Шевченківський міф уже тоді не вкладався у власне літературні рамки, а сприймався як національно-консолідуєчий. Зрозуміло, що в радянський час історики літератури представляли Шевченка перш за все борцем із царатом, трактуючи, наприклад, його заклик у вірші „Я не нездужаю нівроку...” „добре вигостриць сокиру” як революційний. Образ „гострої сокири” тлумачився як символ повалення кріпосницької системи, тобто пафос шевченківської творчості представлявся перш за все соціальним; утім, так само розглядалась і творчість Пушкіна та Гоголя. Певно, будь-який авторський міф має в своїй унікально-неповторній цілісності соціальне нача-

ло, але ніколи ним не обмежується. Творчість Т. Шевченка вбирає в себе широкий спектр символічних, легендарних структур, закорінених у народній пам'яті й масовій свідомості, архетипи й архетипові образи-символи українського міфопоетичного світу. Тому завжди існувало й інше розуміння поета, коли створений ним міф трактувався як основа української духовної культури, а він сам – як постаць національно-міфологічного космосу. Якщо й виникали спроби її деміфологізації, то вони викликали активне гостре неприйняття, як, скажімо, книга Олесея Бузини „Вурдалак Тарас Шевченко”.

Міфотворче начало, притаманне творчості Т. Шевченка, останнім часом привертало надзвичайну увагу шевченкознавців; воно розглядалося в роботах Ю. Барабаша, Г. Грабовича, О. Забужко, Т. Комаринця, Д. Наливайка, Є. Нахлика, Т. Мейзерської, Н. Слухай та інших. Одні дослідники (такі, скажімо, як Барабаш) бачать у Т. Шевченкові не стільки міфотворця, скільки своєрідного міфомедіума. „Засвоюючи національний міфопоетичний матеріал, поет водночас трансформувал, сакралізувал його в художній уяві, стоплювал з реальним історичним знанням, з універсальними мотивами, категоріями, бінарними опозиціями...” [1, с. 65]. Разом з тим Ю. Барабаш зазначає, що Шевченко і сам моделювал у своїх творах оригінальні міфологізовані сюжети, але „створювал свою національно-історіософську міфологію: “міф козацтва”, “міф Коліївщини”, “міф Гетьманщини”, у широкому сенсі – міф героїчної минувшини України...” [1, с. 65]. Тобто Ю. Барабаш розглядає міфологічну парадигму України у творчості Т. Шевченка як осереддя і поетичне втілення ствердження історичного призначення українства, чинник національної самосвідомості поета.

Т. Шевченко як міфотворець і разом з тим як міфологічна фігура розглядається в книгах Григорія Грабовича, відомого американсько-українського славіста й україніста. Його робота „The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Shevchenko” (1982) („Поет як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка”) в Україні видавалася двічі – у 1991 та 1998 роках. У передмові до другого українського видання Г. Грабович відзначає, що перша українська версія багато в чому не відповідала волі автора й мала відхилення від оригіналу: „Перше – сам заголовок, який у підміненій формі (“Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета”) не тільки не зовсім відповідав іманентному і системному наголосові дослідження (бо йшлося власне про Шевченкову міфопоетику, а не про тоталізацію цієї парадигми), але також впроваджував (хоч лише імпліцитно) невластиву для цієї праці ноту традиціоналізму» [6, с. 9]. Г. Грабович зазначає, що не прагне утвердити виняткову міфологічність мислення Шевченка, оскільки його поезія має й інші семантичні виміри: „Я тільки наполягаю на тому, що міф становить фун-

даментальний код Шевченкової поезії і що його структури є однією з двох найглибших і найповніших детермінант Шевченкового символізму” [6, с. 3]. У творчості Шевченка життя українського народу, його минуле постійно реалізується в колективних формах, „воно прив’язано до народного досвіду і наснажено ним” [6, с. 60]. Найважливіша особливість шевченківського історизму різко відокремлює його від усіх його сучасників – польських, російських або українських романтиків, які зверталися до минулого України. „Шевченкове відчаклування історії покликане відіграти унікальну, глибинну роль – відродити, вилікувати, визволити народ, стати істинним творцем його духовного відродження” [6, с. 61]. Г. Грабович підкреслює, що символічний код поета поєднується з його автобіографією, стає його долею: „Як шаман, посередині між небом і землею, як співець–кобзар, поет стає обранцем трансцендентних сил, “долі”, покликаним до “проклятої” і водночас “святої” роботи” [6, с. 62].

Зрозуміло, що творча спадщина Шевченка надзвичайно багатогранна і його значення виходить далеко за межі літератури. Виокремивши одну з граней, Г. Грабович стверджує, що „Шевченко став не лише творцем, але й продуктом свого міфу” [6, с. 184]. Завдяки цьому художник досягнув вічної співзвучності зі свідомими та несвідомими почуттями народу, допоміг йому знайти себе й усвідомити свою вроджену силу. Однак міф містить у собі й небезпеку, „краплю отрути”, як зазначає Г. Грабович. На його думку, „сумнівною, навіть потенційно фатальною виявлялася спадщина міфологічного мислення, прищеплена Шевченком до душ майбутніх поколінь поетових співвітчизників. Адже паралельно з апофеозом ідеальної спільності й запереченням суспільної структури гіпертрофувалися емоційні та блокувалися раціональні види мислення” [6, с. 185]. На відміну від структураліста О. Жолковського, який вважає, що виведення Пушкіна в розряд культурного героя вбиває його як поета, структураліст Г. Грабович, зрештою, не вважає за можливе обмежити культурну роль поета, заперечити його пророчу місію. Він вважає, що Шевченко часто звертається до свого народу від імені й голосом Бога.

Дбайливе ставлення до шевченківського міфу ясно виявилось у книзі О. Забужко „Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу”. Авторка намагається знайти відповіді на питання: у чому полягає таємниця „абсолютності” постаті Шевченка для української духовної культури? Як і наскільки Шевченко „запрограмував” Україну створеним ним міфом? Що більше вплинуло на його творчість: європейський та російський романтизм, традиційний християнський православний світогляд чи традиції української народної демонології? Її робота в цілому правдиво відображує те розуміння шевченківського міфу, яке склалося в Україні до кінця ХХ ст.

У ствердженнях того, що „Кобзар” є не стільки літературним пам’ятником, скільки „квазілітературним універсалістським посланням”, а Шевченко в культурній свідомості українця більше, ніж поет-романтик, О. Забужко продовжує Г. Грабовича. І все ж його помилкою О. Забужко вважає спробу „відсекти міф України, створений Шевченком, від міфа його життя, словесний – від загальнокультурного як бучімто національної недуги...” [13, с. 36]. О. Забужко справедливо вважає, що в процесі історико-культурного функціонування міф, створений автором, стає міфом про нього самого. Справді, Шевченко, його творчість та біографія в умовах бездержавності України були не лише художнім явищем, а й своєрідною ідеологією, історіософією, політичним маніфестом і фактором національної ідентифікації українців. Якщо виходити з уявлення про націю як „уявну спілку”, що тримається головним чином відчуттям своєї окремоті та самодостатності, то найбільшою заслугою поета перед Україною та її народом слід вважати створення ним національно-об’єднуючого авторського міфу. Саме Шевченко виробляє нову етнокультурну ідентичність: у створеному ним міфі українці представлені як самодостатня реальність із власним національним міфом, власною історією, власною літературною мовою на їх основі.

Уже на початку своєї книги О. Забужко відзначає: „Пропагандивні кліше на взірць “Кобзар” – Біблія нашого народу”, незліченні міфологізаторські художні тексти, як „Молитва” Д.Павличка („Отче наш, Тарасе всемогущий...”), та й навзагал ціла українська „шевченкодідія” із супровідним, дуже навіть розвиненим культом: іконічними зображеннями, календарними святами, паломництвом до Канева та інших „священних місць”, а також ритуальними „відправами” з обов’язковим хоровим виконанням „Заповіту”, – це явище, яке саме по собі давно вже заслуговує на те, аби стати предметом не так іронічної настанови, як ґрунтового філософсько-антропологічного дослідження...” [13, с. 13]. Вона вважає, що об’єктом якнайсерйознішої релігійно-емотивної рецепції може бути „не тільки „житіє”, тобто біографія Шевченка, вже сама собою достатньо унікальна й, сказати б, „агіографічна”, – а й, що значно цікавіше, текст „Кобзаря”, в якому з далеко меншим розумовим зусиллям, ніж соціалізм або націоналізм, можна „вчитати” коментарі та апокрифічні додатки до Святого Письма, – зарівно Старого, як і Нового Заповіту” [13, с. 13]. Дослідниця уподібнює Шевченка біблійному пророку, що відкриває своєму народові його справжнє призначення.

О. Забужко вводить Шевченка в типологічний діахронний ряд творців національних міфів (Данте, Сервантес, Гете), при цьому вона підкреслює вічну значимість цих міфів для національної самосвідомості; „такі міфи не “деміфологізуються” жодними перипетіями гро-

мадської історії – радше повторно актуалізуються “підживлюються” ними” [13, с. 15]. Дослідниця говорить про українізацію Шевченком християнського міфу, яка була „послідовно дисидентська щодо так активно зненавидженого нашим поетом “візантійства”, виконувала функцію, вельми близьку до реформаційної, а саме, духовно виокремлювала українство з православ'я, стверджуючи сакральність українського світу “в обхід” офіційній російській церкві” [13, с. 27]. О. Забужко все ж відзначає, що у ХХ ст. міф як „форма колективного мислення” втрачає колишню стійкість, трансформація „уявлених спільнот” через особистісні відчуття автором-героем відходить у минуле. Однак вона далека від постмодерністського релятивізму та бажання обмежити культурну роль поета. Відзначаючи, що авторський міф «позбувся бази постання – міфологічної системи, котра його санкціонувала» [13, с. 29], вона підкреслює: «... це не дезактуалізувало великих авторських міфів минулого» [13, с. 29]. О.Забужко розглядає шевченківський міф як «головний духовний набуток України, загальноцивілізаційного значення» [13, с. 142] і підкреслює його актуальність в сучасній Україні. Безумовно, такий міф є надзвичайно важливим на перехідному етапі розвитку суспільства, який супроводжується неминучими духовними кризами, переоцінкою звичних культурних цінностей та формуванням нових.

Гоголівський, пушкінський, шевченківський міфи необхідні для повноцінного існування як російської, так і української національних культур. Трансформуючись, вони зберігають свою актуальність і є доміантними символами національних культурних парадигм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма. - К., 2004.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М., 2000.
3. Веллер М. Памятник Дантесу. – М., 2000.
4. Виролайнен М.Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. к.ф.н. М.Н. Виролайнен. – СПб, 1995.
5. Воропаев В.А. Духом схимник сокрушенный... Жизнь и творчество Н.В. Гоголя в свете Православия. – М., 1994.
6. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Друге виправлене й авторизоване видання. - К., 1998.
7. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської // Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / НАН

- України. Ін-т укр. археографії. - К., 1994.
8. Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.
 9. Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т.– СПб., 1861-1867.
 10. Дружинин Ю. Вторая жена Пушкина. – М., 2000.
 11. Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. – М., 2001.
 12. Жолковский А.К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994.
 13. Забужко О.С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К., 1997.
 14. Кибальник С. Истоки поклонения // Слово. - 1990. - № 6.
 15. Мережинская А.Ю. Пушкинские мотивы в современной постмодернистской прозе // А.С. Пушкин и проблемы мировой культуры: Рус. лит. Исследования: Сб. науч. тр. Т. 1. – К., 1999.
 16. Михед П.В. Основні напрямки вивчення творчості Гоголя: підсумки і перспективи // Крізь призму бароко. – К., 2002.
 17. Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы. // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. к.ф.н. М.Н. Виролайн. – СПб., 1995.
 18. Орлицкий Ю. Пушкин с нами? // Новое лит. обозрение. - № 3. – 1999.
 19. Пармонов Б. Конец стиля. – М., 1997.
 20. Розанов В.В. Собр. Соч. – М., 1994.
 21. Розанов В.В. Собр. соч. – М., 1996.
 22. Толстая Т. Лимпопо // Знамя. - 1991. - № 11.
 23. Толстая Т. Кысь. – М., 2000.
 24. Чернышевский Н.Г. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1974.
 25. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2000.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена вияву місця і ролі Пушкіна, Гоголя та Шевченка у національних культурах з позиції міфологічності цих постатей. Доведено, що такі міфи необхідні для існування національних культур.

SUMMARY

This article highlights the place and role of Pushkin, Gogol, Shevchenko in national cultures from the mythological point of view. It was determined that such myths are necessary for national cultures existence.

УДК 821.161.1 «18.451.50»

**МИФОМИР НАРОДНОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ И ЕГО
ОТРАЖЕНИЕ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Романтиков привлекала волшебная фольклорная сказка, относящаяся к тем „пражанрам”, которые формировались в непосредственном соприкосновении с ритуалом. В. Пропп в книге “Исторические корни волшебной сказки” убедительно доказал, что поэтическая структура волшебной сказки (ее сюжет, мотивы, образы) “восходит к первобытному обряду инициации – посвящения юноши в мужчину и целому комплексу представлений древнего человека о смерти” [19, с. 382]. Позднее точка зрения В. Проппа была дополнена сведениями о генетической связи сказки с похоронными и свадебными обрядами. В конечном итоге утвердилась концепция, детально изложенная Е. Мелетинским. Ее суть заключается в том, что волшебная сказка восходит к целому ряду посвячительных обрядов и связанных с ними мифов, “главная особенность которых состоит в том, что в архаических обществах они играли первостепенную роль в судьбе отдельного индивида, а не в судьбе рода в целом” [13, с.437]. Основной предпосылкой возникновения сказочного жанра было столкновение, противоречия сменяющих друг друга укладов. Эта мысль о происхождении сказки раскрывается в работах В. Аникина [1], Н. Новикова [17], Е. Мелетинского [15]. В. Пропп прослеживает процесс рождения сказочного сюжета из ритуально-мифологического материала и подчеркивает, что его можно наблюдать на трех стадиях: обряд – миф – сказка. “Обряд уже ушел в прошлое и воспринимается как нечто отвратительное и нечестивое. Появляется герой, сын бога, и уничтожает чудовище, которому отдана девушка. Народ верит мифу как преданию, содержание его имеет сакральный характер. Третья стадия – сказка. Некоторые черты сюжета меняются, но стержень остается. Рассказ воспринимается как вымысел. Образ героя вызывает восхищение своей мужественностью и красотой – не бог, а человек, царевич, идеализированный и прекрасный” [20, с.277]. Таким образом, можно говорить о том, что на почве кризиса мифологического мышления складывается специфическая сказочная фантастика. “Старое продолжает сосуществовать с новым. . . , вступая в соединения гибридного характера, которые невозможны ни в природе, ни в истории. Производя впечатление чистой фантастики, они тем не менее совершенно независимо друг от друга возникают везде там, где произошли вызвавшие их к жизни исторические сдвиги”, – замечает В. Пропп [20, с.258-259]. “Старое” продолжает существовать в “новом”. В настоящее время сделано немало для

выявления жанровых признаков сказки, ее стилевых особенностей. Но изучение народной сказки в целом, по замечанию М. Шустова, находится еще в такой стадии, “когда накопление материала и наблюдений преобладает над его синтезированным анализом” [23, с.11].

Центральный конфликт волшебной сказки развивается между двумя мирами, характерными для мифологического сознания (*своей/чужой*), в двух аспектах – социальном и натурфилософском. В сказочном мире изображается родовой человек, стоящий лицом к лицу с природой. Стало быть, весь мир в сказке – большая семья, в отличие от героического эпоса, где человек уже оказывается включенным в новое единство – государственное. Поэтому волшебная сказка, изображая стадию единства человека и природы, дает более древнюю картину мира, нежели эпос. Причем единства не только духовного, что возможно в литературе, но и материально-телесного, отсутствующего в психологической литературе Нового времени.

Однако в отличие от мифа в сказке человек, существуя в единстве с природой, в то же время отдален от нее. Поэтому отношения человека и природы в фольклорном произведении – это отношения *единства/борьбы*. В фольклористике отмечается “всеобщая солидарность, связующая человека со всей тварью поднебесной, общение с ней в страдании и радости” [7, с.194]. В этом наглядно виден момент единства. Момент же борьбы легко обнаруживается в конфликте положительного героя сказки с Кашеем Бессмертным: “Борьба Ивана-царевича со Змеем или с Кашеем в общесюжетном плане может рассматриваться как борьба *человеческого* начала с *нечеловеческим*” [15, с.109]. *Нечеловеческое* начало, олицетворенное в образах Змея или Кащея, – это запретельные, опасные стороны природы, находящиеся вне освоенного человеком природного мира.

Мир и герой в сказке взаимосвязаны: в волшебной сказке “характеристика внутреннего состояния мира и человека часто совпадают (в мире *темно* и *холодно*, а человеку *страшно* и *зябко*)” [15, с.112]. Изменение состояния героя приводит к изменению состояния мира. В результате действий героя мир в конце сказки становится лучше. Таким образом, волшебная сказка направлена в равной степени и на изображение мира, и на изображение человека. В этом плане характерно и не случайно своеобразное соответствие в изображении материального мира и психической жизни героя: тому и другому отпускается минимальное количество художественных средств; используются одинаковые формулы и стереотипы; отсутствие портрета в изображении сказочных персонажей соответствует отсутствию пейзажа и т.п. Вместе с тем сказочное единство человека и мира не исключает, а предполагает известную обособленность их изображения. В волшебной сказке можно говорить не только об образе человека, но и об особых образах времени-пространства.

В народной волшебной сказке все чудесное строго мотивировано. Средством мотивации может быть магическое слово, магическое действие, чудесный предмет или помощник. Причем чудесные предметы или волшебные помощники обязательно “специализированы”, о чем в свое время много писал Н. Новиков [17]. Однако существуют и более глубокие мотивировки чудесного. Они заложены именно в пространственно-временной организации художественного мира волшебной сказки. *Волшебно-сказочный хронотон* тщательно исследован в работах Д.Лихачева, В. Бахтиной, Д. Медриша, Н. Ведерниковой и др. Исследователи подчеркивают, что в нем доминируют *пространственные* связи. Универсальный характер сказочных символических образов пространства объясняется общими свойствами фольклорного мышления. *Временные категории*, как правило, передаются *пространственным кодам*. Вместе с тем В. Пропп, подчеркивая, что “в фольклоре действие совершается прежде всего в пространстве, времени же как реальной формы мышления как будто совсем нет” [21, с.95], в другой своей статье, полемизируя с К. Леви-Строссом, замечает, что любая сказочная функция “совершается во времени и изъять ее из времени невозможно” [21, с.145]. *Волшебно-сказочное время*, при всей его подчиненности *волшебно-сказочному пространству*, обладает относительной самостоятельностью. Его можно рассматривать с двух точек зрения: 1) по отношению к реально-историческому времени (внешний аспект); 2) по отношению к внутреннему ходу событий и к внутреннему собственно-сказочному пространству (внутренний аспект). В фольклористике уже давно замечена несоизмеримость сказочного времени с реальным. Именно исходя из этой несоизмеримости построил свою концепцию Д. Лихачев. Он утверждал, что для сказки характерно прошедшее время, имеющее ряд своих особенностей. “Условность сказочного мира, – писал Д.Лихачев, – связана с его замкнутостью. Сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в общем потоке исторического времени” [6, с.232]. Таким образом, время в волшебной сказке, по отношению к реальному времени, во-первых, прошлое, а во-вторых, неопределенное. *Неопределенно-прошлое* время является моделью “вечного” времени, совмещающего в себе все времена. Именно благодаря неопределенности, тому, что сказка не прикреплена ни к одной исторической эпохе, она оказывается актуальной во все времена, в отличие, скажем, от былины, в которой чувствуется связь с историей и которая поэтому не может быть всегда современной. В самом деле, в литературе XIX-XX вв. есть жанр литературной сказки, но нет и не может быть жанра литературной былины.

Волшебно-сказочное время ирреально, условно. Все совершается как бы “вдруг”. Потому время фиксируется только между событиями,

и оно отсчитывается от очередного события до следующего. Сказочное действие как бы перенесено в прошлое, за пределы сказки и происходит в подчеркнуто неопределенные времена. Очень удачно определяет сказочное время термин, предложенный М. Люти – “*luszeit*”: действие сказки как бы происходит сегодня, вчера и никогда. Следствием неопределенности сказочного времени по отношению ко времени реально-историческому является универсальность хода событий, внутреннего сказочного пространства.

Большинство сказочных приключений героев происходит в безмерных далях – в *тридцатом царстве*. М. Липовецкий неоднократно подчеркивал, что волшебная сказка в преобразованном виде перенимает свойственную мифу миромоделирующую функцию. “Однако в волшебной сказке – вероятно, в силу непосредственного контакта с мифом и в то же время резкого отталкивания от законов мифологического сознания – художественное миромоделирование приобретает особенно четкие, демонстративно выраженные, а отсюда и условно-фантастические формы” [5, с.30-31]. Эта черта поэтики волшебной сказки отчетливо просматривается и в сказке литературной, очень часто становясь ее наиболее очевидным признаком, о чем писала И. Лупанова, выделяя так называемую “волшебную реальность” [8, с.19].

В. Пропп убедительно доказал, что *хронотоп* волшебной сказки основан на ритуально-мифологическом *путешествии персонажа* в царство мертвых. Приход героя в *тридцатое царство* – это, по сути, его временная смерть. Сказочное тридцатое царство – своеобразный антимир. Соотношение “сказочная реальность – антимир” становится в сказке основной мотивировкой самой необычной фантастики. Литературная сказка основывается на временно-пространственных отношениях фольклорной сказки и в то же время включается в свое историческое время.

Сопоставляя волшебную сказку и миф, М. Липовецкий приходит к выводу, что в центре волшебно-сказочного хронотопа лежит “трансформированная ценностная семантика мифа: претворение хаоса в космос, упорядочение мира, внесение в него гармонизирующего начала” [5, с.34]. Действительно, в волшебной сказке изображается мир, где все может случиться и фантастическое органично входит в этот мир. С этой моделью мира связаны функции сюжета, определенные В. Проппом: недовольство, вредительство, встреча с дарителем и т.д. Характер фантастики волшебной сказки в значительной степени определяет случайность. Своеволие случайных сил отражается и в противоречивом характере пространственно-временных отношений. Эту особенность сказки подметила В.Бахтина, утверждающая, что “на первый взгляд, одно противоречит другому – время законсервировано и время идет ускоренно. Но и тот, и другой временной темп связа-

ны с тем, что представление о времени, выраженное в сказке, не просто условно, но фантастично... В сказке время целиком во власти фантастических сил” [2, с.160]. В то время все события в сказке совершаются как бы пунктирно: внимание рассказчика фиксируется только на ключевых событиях. Эту особенность пространственно-временной организации волшебной сказки исследовал Е. Мелетинский, доказавший, что любая волшебная сказка распадается на предварительное, основное и дополнительное испытания главного героя [10, с.268]. На первый взгляд, в сказке господствует фантастический случай. Однако в ней есть своя строгая сказочная логика, которой подчиняются все звенья сюжета. Это закономерность нравственного характера: в сказке добро всегда побеждает зло.

Сказочная фантастика иногда рассматривается исследователями как следствие веры людей в ее реальность [16, с.235]. Такой подход приводит к выводу о том, что фантастический образ “сохраняет относительную самостоятельную ценность до тех пор, пока существует хотя бы “мерцающая вера” (Э.Померанцева) в реальность фантастического персонажа или ситуации. Только в этом случае фантастический образ интересен своим собственным содержанием” [16, с.235]. С исчезновением веры фантастический образ становится готовой формой, которую можно заполнить чем-то другим. “Подобные процессы наблюдаются и в литературной сказке. Фантастические образы в ней уже утратили связь с мировоззрением, потеряли самостоятельную ценность, и интерес во всех историях подобного типа поддерживается не самой выдумкой, а нефантастическими элементами” [16, с.235]. Исходя из этой точки зрения, одни исследователи называют сказку фантастическим произведением, другие определяют сказку как произведение реалистическое, третьи пытаются все объяснить с помощью соединения фантастики и реальности. Нам кажется, что необходимо исходить из особого соотношения между вымыслом и реальностью в сказке. Ведь было время, когда в вымысел верили, о чем писал В.Аникин, утверждавший, что “фантастика сказок имела реальное, жизненное основание, и ее конкретные формы использовались в самой тесной связи с действительностью” [1, с.56]. Поэтому реальность сказки, наверное, гораздо шире нашего представления о ней, хотя именно в сказке возникает граница между вымыслом и реальностью, в отличие от мифа, где такой границы нет.

Все события, происходящие в сказке, сконцентрированы вокруг одного или двух главных *волшебно-сказочных персонажей*, осуществляющих развитие сюжета, Их поведение настолько стереотипно, что может легко прогнозироваться: каждое действие совершается героем трижды, его действия вступают в конфликт с авантюрными действиями антагониста и второстепенных персонажей. Вся цепочка со-

бытий относится к центральному герою. Такое построение сюжета обычно называют однолинейным. В образной системе сказки проявляется ее отход от мифа. Мифологические русалка, ведьма, леший оттесняются на второй план. Меняется и роль Бабы Яги, олицетворяющей в мифе природные стихии и оказывающей в сказке капризной старухой, которая иногда помогает герою советами. Кашей становится воплощением злодейства, мстительности, жестокости.

Сказочное действие обычно начинается с *разрушения семейного благополучия* и заканчивается *созданием семьи*. Таким образом, в волшебной сказке трансформируется структура мифа: “пришедшим в упадок силам космоса противостоят набравшие мощь силы хаоса. Происходит роковой поединок, как “в начале”, заканчивающийся победой космических сил и воссозданием нового (по образцу старого) мира” [20, с.405]. На аналогичность сказочного и мифологического миров указывал Е. Мелетинский, подметивший, что “сказочная семантика в классической волшебной сказке в основном та же мифологическая семантика, но с гегемонией социального кода. Космическое не только сужается до индивидуального, но и трансформируется в социальное” [13, с.56]. Этот социальный аспект значительно усиливается в литературной сказке. Таким образом, мир волшебной сказки сконцентрирован вокруг человека. Становление волшебной сказки связано с уяснением мира как области, связанной с нравственными ценностями человеческого общества, другими словами, “герой предъявляет миру свою человеческую природу, и мир раскрывал свою “человеческую логику” [19, с.44]. Перенесение человека в центр временно-пространственных отношений способствовало формированию новой модели мира, которую М. Липовецкий условно назвал *жанровой ситуацией волшебной сказки* [5, с.34]. Сказка вбирает в себя структурно-композиционный принцип мифологической модели мира, сделав его основой жанровой формы, и в то же время выражает определенный тип концепции человека, “а именно той идеи человека, которая была рождена эпохой кризиса устойчивых мифологических представлений и становления новых идейных основ миропорядка, когда нравственная активность личности впервые оказалась в “ценностном центре эпохи” [204, с.34]. Эта тенденция была продолжена и усилена авторской сказкой эпохи романтизма, утверждавшей самоценность человеческой личности. Романтизм по своей природе антропоцентричен. В оппозиции *мир/человек* главенствующее значение приобретает *человек*.

Чудесный мир волшебной сказки отличает любопытное обстоятельство: точки зрения героев сказки и ее слушателей на “возможность” или “невозможность” происходящих событий не совпадают. Точка зрения героев (т.е. “изнутри”), которые живут в этом сказочном мире, создает иллюзию достоверности происходящего, развивающегося по за-

конам сказочної логіки. Точка зору слухачей (“ізвне”) виходить із установки на вигадку. В роботах Е. Мелетинського [12], В. Бахтиной [3], Е. Неелова [16], Д. Медриша [10] і др. висловлюється думка про дві площини в сказочному оповіданні, про наявність двох точок зору на події. Столкновение їх призводить до рішення питання про те, як співвідноситься сказочний світ і реальність. Суб'єктивна організація сказочного оповідання є важливим носієм жанру чарівної казки. В зв'язі з цим М. Липовецький вводить термін “жанрова гносеологія”, тобто рішення питання про те, наскільки істинно знання про світ, втілене в казці.

Оповідальник в казці як би надягає маску, грає зі слухачем, разом з ним він завжди серйозний. Він є посередником між фантастичним і реальним світами. Заставив слухача повірити в неможливі події, оповідальник в кінці казки знову повертає його до реального світу. Про цю подвійну роль оповідальника в чарівній казці і його значення М. Липовецький писав: “По парадоксальній логіці “сміхового світу” оповідальник, надягаючи маску, тим самим демонструє свою владу над сказочним світом; він його створив, заставив нас повірити в реальність подій, проникнутися співчуттям до героїв казки, і він же легко розрушив цю сказочну ілюзію. Сказочний світ підвладний оповідальнику, він не тільки його повноважний представник, але і в якійсь-то мірі його створитель” [5, с.37]. Однак функції оповідальника не обмежуються створенням і руйнуванням сказочного світу. Його артистична гра замикає сказочний світ як цілісний образ, відокремлює його від реального. Про це дуже точно писав Б. Успенський, підкреслюючи, що кінцівки казки типу “Я там був, мед-пиво пил...” створюють ефект цілісності, завершеності художнього світу чарівної казки. “Такі фрази не руйнують оповідання, але закінчують його; вони необхідні саме як кінець казки (розрядка автора – Л.Д.), що включається в перехід від внутрішньої до зовнішньої точки зору (від життя казки до повсякденної життя). В зв'язі з переходом на іншу точку зору дуже показово і характерно з'являється рима в кінцівках такого роду” [22, с.235]. Цю особливість зберігає оповідальник і в більшості літературних казок, де легко здійснюється перехід від однієї точки зору до іншої.

Особливість комбінації загальних традиційних елементів визначає завершеність і органічність будь-якої казки. Джерелом змісту народної казки В. Пропп вважав звичай ініціації, вікового випробування, а єдність трансформацій вважав повною словесною “ланцюгом варіантів”, “розгорнутою трансформацією” [20, с.88]. Насправді це можливо при повному відтворенні історії трансформацій. Точніше сформулював проблему казки М. Еліаде, утвержда-

ющий, что “структура сказок имеет характер инициаций. Но вся проблема в том, чтобы выяснить, описывает ли сказка систему обрядов, относящуюся к какой-либо определенной стадии культуры, или же ее сценарий инициаций оказывается воображаемым в том смысле, что он не связан с каким-то историческим контекстом, но выражает скорее внеисторическое архетипическое поведение психики” [24, с.192-193].

Любое сказочное испытание является тройным речевым испытанием: троекратным (сказочные формулы, загадки), трехмерным (испытание самим сказыванием, испытание героев, испытание возможностей фантазии), тройственным (три брата, три сестры, три года) и т.д. Поэтому уместнее говорить не о какой-то определенной композиции народной сказки, а о диспозиции – наборе варьируемых элементов. Перечень функций, которые исследовал В. Пропп, и есть не что иное, как диспозиция сюжетных элементов, из которых складывается любая сказка. “Пропп поставил перед собой задачу выявления постоянных элементов (инвариантов), наличествующих в волшебной сказке и не исчезающих ... при переходе от сюжета к сюжету”, – подытоживая искания Проппа, писал Е.Мелетинский [13, с.437]. В литературной сказке набор варьируемых элементов зависит от того, насколько приближается или отдаляется автор от фольклорного первоисточника. В качестве исходного материала писатели часто используют обычные нарративные элементы (варианты сюжетов). Однако в движении времени, в разных местах и обстоятельствах осуществляются все комбинаторные варианты обычного и необычного. Заканчивается сказка сочетанием обычного и необычного. Сила воображения автора превращает привычный мир в фантастический, в поэтическую фикцию. Обнаружение этой фикции – основная задача сказки, что и определяет ее уникальный эстетический статус.

Особая сконцентрированность сказочного повествования способствовала тому, что волшебная сказка стала “одним из наиболее ярких, активных и жизнеспособных жанровых архетипов”, – замечал исследователь современной сказки М. Липовецкий [5, с.40]. Следует заметить, что, говоря о народной и авторской сказках, исследователь учитывает различия между фольклорными и литературными произведениями. А. Потебня указывал на то, что особенностью фольклора с точки зрения внутренней структуры является восстановление образа [18, с.189]. Народная сказка с этой позиции – определенный способ восстановления образа в противовес сказке литературной, где образы создаются. При создании сказки писатель, часто используя традиционные фольклорно-сказочные мотивы, создает свой оригинальный сюжет. И для разграничения народной и литературной сказок важным оказывается формальный момент – как, в какой последовательности и какие элементы используются. С этой точки зрения можно выделить повествования, основанные на первоисточнике, аутентич-

ные, включающие обязательный порядок всех наличных элементов, и трансформируемые, в которых свободно варьируется последовательность определенных обязательных элементов. Собственно, и народная сказка передается по традиции, легко и свободно видоизменяясь, то есть народная сказка – это трансформируемое традиционное повествование, но вариант сказки не несет в себе примет индивидуально-творчества. В литературной сказке всегда присутствует автор, он создает собственный неповторимый художественный мир. Автор-сказочник иногда очень далеко уходит от фольклорного первоисточника. Общий принцип трансформации связан с вопросом о том, как она происходит, то есть с трансформируемым содержанием. Если в народной сказке В. Пропп насчитывал до 20 трансформаций [20, с.231], то в литературной возможно бесконечное число трансформаций традиционных сюжетных мотивов.

Литературная сказка в различной степени зависит от волшебносказочного пражанра. “Умение писателя “заставить работать” традиционные элементы народно-сказочной структуры в исторически и художественно иной для них системе авторского творчества – отличительная жанровая особенность именно литературной сказки”, – утверждали В. Зусман и С. Сапожков [4, с.228]. Примечательно, что при этом писатель не порывает с фольклорным жанром, а как бы дает ему вторую жизнь, обнаруживает в нем скрытые, неиспользованные возможности. Иными словами, происходит своеобразная игра жанром. Это проявляется в том, что, развиваясь, авторская сказка искала самостоятельные пути развития, зачастую внешне не связанные с фольклором. Однако специфика романтической литературной сказки состоит именно в том, что это всегда такое произведение, жанровой доминантой которого является “память жанра” народной волшебной сказки. Жанровое ядро, безусловно, связывает фольклорную и литературную сказки. Только волшебная сказка, за редким исключением, среди всех групп сказок (о животных, новеллистических и др.) сохранилась и возродилась в сказке литературной. Сказки о животных и новеллистические сказки передали свою семантику животному эпосу, басенной традиции, новелле, жанрам демократической прозы. Волшебная сказка не только сыграла заметную роль в становлении беллетристики, в том числе и романа [см.: 9], но и получила новую жизнь в литературной сказке. Но надо добавить, что литературная сказка – это особый жанр не только по жанровым коннотациям, которые приводят к разновидностям литературной сказки. В нем происходят изменения и на уровне ядра жанра. Можно выделить основную причину возрождения волшебной сказки в новом жанре: условия формирования волшебной сказки связаны с разрушением мифологического мировоззрения. Волшебная сказка оказалась такой художественной формой, ко-

торая сосредоточилась на нравственном аспекте человеческого бытия, имевшего непреходящее значение и для последующих эпох, в частности для эпохи романтизма.

Возникает вопрос: почему романтики отдали предпочтение именно волшебной сказке? С одной стороны, романтизм как бы выбрал сказку, с другой – волшебная сказка сама „стремилась” навстречу романтизму. Очевидно, что произошла окультурация предыдущей традиции. „Память жанра” волшебной сказки ожила в сказке литературной. Однако, по справедливому замечанию М. Бахтина, архаика жанра является лишь одной гранью жанрового содержания, которое включает в себя импульсы, идущие от конкретно-исторической действительности. Доказательством этого служит мысль ученого о том, что художник подключается к традиции лишь там, где она проходит через его современность [2, с.189]. Таким образом, получается, что от сказочной традиции романтиками берется не все, а только то, что близко романтической эпохе. В этом случае намечаются три интересные проблемы. Первая: романтизм впитывает определенные моменты волшебной сказки, то есть, проще говоря, многое от нее берет, но что? Вторая: если он берет не все, то какие положения отсекает и почему? Третья: при переходе одной традиции в другую культуру чаще всего какие-то моменты не просто отбрасываются, а оживают в переработанном виде, то есть трансформируются. В связи с этим необходимо ответить на вопрос, как и что при переходе волшебной сказки в романтическую литературу трансформируется? Рассмотрев первооснову – волшебную сказку и жанры романтической литературы, попробуем наметить те предпосылки, благодаря которым именно волшебная сказка стала центром внимания романтизма.

Как известно, в фольклорной сказке сформировался свой особый чудесный сказочный мир. *Чудесное* как категория сказочной поэтики является синонимом понятия волшебное. Мир волшебной сказки чудесен вдвойне. Во-первых, в волшебной сказке фантастическое пронизывает собой всю ее ткань, входит в жизнь героя, определяет его действия. В этом случае можно говорить об общей чудесной атмосфере народной сказки, которая объемлет собой и сказочных героев, и сказочное пространство, и время. Во-вторых, чудесные предметы и помощники сами совершают чудеса. Вместе с тем чудесный мир волшебной сказки характеризуется тем, что точка зрения героев и точка зрения слушателей на этот чудесный мир абсолютно не совпадают. Мир может быть назван чудесным именно с точки зрения слушателя. С точки зрения героя, сказочный мир – обыкновенный, нормальный мир, в котором есть своя жесткая логика. Строго говоря, в фольклорной сказке нет сверхъестественного в собственном смысле этого слова. Все пересечения „границ” внутри сказочного мира не означают

нарушения естественных законов бытия, а потом их возвращения. В фольклорной сказке бытовое и чудесное совмещаются как слагаемые одной и той же „сказочной реальности” (Э.Померанцева). Чудеса в сказочном мире никого не удивляют и не воспринимаются как таковые. В романтических произведениях, наоборот, время от времени возникает ощущение необычности, чуда, перенесения из мира реальности в мир мечты. Можно утверждать, что в фольклорной сказке нет двоемирия, присущего романтизму. И все же мир волшебной сказки можно разделить на мир антагониста и протагониста. Для фольклора мир протагониста – мир *живой, человеческий, одушевленный*, мир *дома*. Мир антагониста – *чужой* мир, мир *неодушевленный*, „анти-свой”. Мир *реальный* в волшебной сказке равен миру *дома*. Эти миры во многом сходны между собой и тесно взаимосвязаны. Антимир для волшебной сказки тоже вполне реален, так как у него есть своя логика, своя система. „Свой” мир для героя волшебной сказки – это его дом, „чужой” мир – это внешний мир как понятие, противоположное дому. Иномирие в сказке не предполагается как чистый вымысел, чистая игра фантазии. Это не мир абсурда, а вполне логичный, имеющий свои законы построения реальный мир.

Для романтического мировоззрения характерно существование двух противоположных миров – *бытового* (реального) и *духовного* (идеального). *Реальный* мир в романтизме чаще всего отрицательный. Это *быт*, который романтики презирают. *Идеальный* мир романтики ищут *вне дома* – в чужой стране, в чужой природе. *Лес*, например, лучше, чем *дом*, бушующее *море* предпочтительнее прочной *обители*. Для романтизма *мир мертвых* не идеальный. Но идеал романтики ищут не только в далеких мирах, но и в прошлом („Да, были люди в наше время”). На первый взгляд, здесь кроется противоречие, поскольку прошлый мир и есть мир мертвых. Однако надо учитывать, что романтики иначе формулировали мир мертвых. Для них этот мир былинный, где живут сильные, героические люди, достойные восхищения. И в фольклоре, и в романтизме эти два мира существуют параллельно. Между двумя мирами в фольклорной сказке существует *граница*. Она четко маркирована. Если ее правильно оберегать, не нарушать табу, то антимир не вторгается на территорию „своего” мира. В романтической литературе границы миров постоянно нарушаются. Герой романтических произведений постоянно пересекает границы по своей воле (например, посещает кладбище ночью, что абсолютно невозможно в фольклорном произведении). Таким образом, *граница* существует и в фольклоре, и в романтизме, но к ней разное отношение.

Для системы персонажей волшебной сказки характерно резкое противопоставление людей бытового мира. Главным героем сказки мог быть только тот, кто отклоняется от обычных запросов, тот, кто не стремится к

материальной выгоде (младший брат, младшая сестра, падчерица). Речь идет о фольклорной логике *отмеченности* героя (по В.Топорову). Эта сторона волшебной сказки как нельзя более по душе пришлась романтикам, потому что романтический герой только и исключительно *отмеченный*. Категория *отмеченности* для романтизма была очень важна, так как он стремился к герою исключительному, то есть явно *отмеченному*, явно противопоставленному миру обыденных отношений. Притом в романтизме, в отличие от народной сказки, обнаруживается двойная система противопоставления: с одной стороны, в своем мире герой *отмеченный* (исключительная личность) и все остальные, а с другой – этот герой, весь его мир, включая и *неотмеченных* персонажей, противопоставляется антимиру. Кроме того, романтизм чаще всего связывает быт со злом, а волшебная сказка такую связь как бы и не устанавливает, но все-таки союзниками антимира могут оказаться те персонажи, которые делают ошибки, вступают в союзы, превращающие их в противников главного героя (например, старшие сестры, братья).

Сказка привлекала романтиков и максимализмом конфликта. Для волшебной сказки характерен внешний конфликт между протагонистом и антагонистом. При этом конфликт в сказке чаще всего *центростремительный*, то есть героя отправляют куда-то, но он обязательно должен вернуться в *свой* мир. В романтических произведениях есть и внешний и внутренний конфликт с тяготением к внутреннему.

Метасюжет волшебной сказки – это пересечение границы „туда” и „обратно” с целью ликвидации недостачи и возвращения ее в *свой* мир. При этом возможно несколько вариантов: либо герой пересекает границу, либо иномирие вторгается в мир героя (похищение, нападение, нашествие). Вариантов пересечения границы в сказке, кроме уже указанных, много: путешествие, поход, поиск дороги, отсылка и т.д. Это все не более чем алоформы одного явления (В.Топоров). Если герой возвращается в свой дом, то сюжет сказки считается благополучным. Еще более счастливым считается вариант, когда герой повышается в статусе (например, становится правителем другого царства). Если герой не возвращается, то это трагический сюжет, который волшебной сказке практически не известен. По законам жанра волшебная сказка должна закончиться победой положительного героя. Так реализуется основной нравственный закон: зло должно быть наказано. Если в мир героя вторгается иномирие, то единственно нормальным решением сюжета оказывается изгнание иномирия. Его уход на свою территорию – это и есть благополучный исход волшебной сказки. Надо заметить, что волшебная сказка знает более сложные случаи вторжения высокого антимира в мир героя (например, сюжет „Царевна Лебедь”). Этот антимир необходимо задержать на своем пространстве. При этом конфликт в сказке очень острый, не предполагающий

легких, палеативних рішень. Романтики також не приймають примиренських сюжетів. Однак сюжет в романтичних произведениях більш складний. Частіше за все це *бегство* із сучасного цивілізованого світу, в якому неможливо торжество ідеалу. Але навіть якщо герой бежить (внешне), то йому все рівно *изгоняют*. Внешня мотивація дійсності романтичного героя ослаблена, але внутрішня, навпаки, посилена. Героя виталкують, витесняють із свого світу, він потрапляє в інший, де на час, здавалося б, знаходить *свій рай*, як пушкінський Пленник або Алеко. Але швидко знову покидає його невдоволений, тому що конфлікт криється в ньому самому. Внутрішній стан перешкоджає герою заспокоїтися, тому що романтичний герой носить в собі риси антагоніста, як, наприклад, пушкінський Алеко або лермонтовський Демон.

Центральний персонаж в произведениях романтичної літератури частіше за все отождествляється з перемогою або з героїчним поразкою. В цьому сенсі, скажемо, пушкінська „Капітанська дочка”, дуже сильно опирається на традиції і фольклору, і романтизму, принципіально *неромантична* в фіналі, поскільки герої завершують свій шлях, нікого не перемігши. Він як би знайшов третій шлях, що повністю неможливо ні для канонічного фольклорного, ні для романтичного сюжетів.

Що стосується композиції, то це як раз той момент, коли спостерігається розходження між романтичною літературою і чарівною казкою. Структура чарівної казки чітка і складена. В ній легко виділяються такі композиційні елементи, як зачин, власне казка і кінцівка. Це пов'язано з тим, що багато фольклорних жанрів, в тому числі і чарівна казка, виростили із ритуалу. Як уже відзначалося, фольклор – пізня еволюція ритуальних дійсностей, а ритуал – це своєобразний і дуже жорсткий сценарій. Поскільки чарівна казка вийшла безпосередньо із міфу, а міф – вербалізація ритуалу, тому і структура чарівної казки чітка. В цьому проявляється і фольклорний погляд на світ – всюди повинен бути порядок.

Романтичні ж произведения частіше за все несуть фрагментарний характер. Романтизм – це своєобразний бунт проти всіх канонів, в тому числі і композиційних. Хаос в душі романтичного героя в кінцевому рахунку проявляється і в характері композиції романтичного произведения. Але саме в цьому, як ні парадоксально це звучить, знаходяться точки зіткнення. Казка фіксує увагу на основних моментах життя героя, тобто її сюжет нагадує пунктир. Опис життя героя в романтичних поемах і повістях також будується на найбільш важливих моментах і подіях. Романтичний герой прагне до свободи. У фольклорного героя немає свободи окремого індивіда, його тяготить тільки зависи-

мость от отрицательных сил иномирия, а перед романтическим героем возникает проблема ответственности за свободу. Романтический герой стремится к свободе, но без ответственности. Однако свобода ограниченной ответственности – понятие христианства. Природный космизм, безграничность – категория языческая, присущая фольклору в общем и волшебной сказке в частности. Забегая вперед, скажем, что романтическая литературная сказка соединяет традиции язычества и христианства.

Индивидуально-авторский уровень культурного сознания создает художественное единство только преодолевая традицию, добавляя качественно новое к уже известному. Фольклор используется романтиками не только как набор устойчивых жанровых, композиционно-стилевых форм, но и как философская основа мировидения и миропонимания, то есть авторское сознание не просто перенимает мировоззренческие принципы, но и выражает свое отношение к миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин В.П. Русская народная сказка. – М.: Худож. лит., 1984.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986.
3. Бахтина В.А. Время в волшебной сказке // Проблемы фольклора. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 42-49.
4. Зусман В., Сапожков С. Литературная сказка // Литературная учеба. – 1987. – № 1. – С.228-230.
5. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992.
6. Лихачев Д.С. Поэтика литературы как системы целого // Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3 т. – Л.: Худож. лит., 1987.
7. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. – Петрозаводск: Госиздат Карельской АССР, 1959.
8. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики: Заметки фольклориста. – Петрозаводск: Госиздат карельской АССР, 1981.
9. Маркович В.М. Тема искусства в прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – С. 5-42.
10. Медриш Д.Н. Слово и событие в сказках Пушкина // Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов: Изд. Саратовского ун-та, 1980. – С.91-117.
11. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986.

12. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки: Происхождение образа. – М.: Наука, 1958.
13. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1997.
14. Мелетинский Е.М. Структурно- типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Русская сказка: Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 437-465.
15. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. IV. – Тарту, 1969. – С 86-135.
16. Неелов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. – Л.: Наука, 1986.
17. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. – Л.: Наука, 1974.
18. Потебня О.О. Эстетика і поетика – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
19. Пропп В.Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998.
20. Пропп В.Я. Русская сказка: Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 2000.
21. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976.
22. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.
23. Шустов М.П. Сказочная традиция в русской литературе XIX века. – Нижний Новгород, 2000.
24. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Инвест ППП, 1995.

АННОТАЦИЯ

В предложенной статье рассматриваются проблемы отражения мифомира волшебной сказки в романтической литературе. Внимание акцентируется на пространственно-временных характеристиках народной сказки, своеобразно преломляющихся в произведениях романтиков, на особенностях изображения действующих персонажей. Рассмотрение этих проблем отчасти ведет к пониманию того, почему романтики отдали предпочтение именно волшебной сказке.

SUMMARY

This article focuses on the problems of fairy tale mythic world in romantic literature. Special attention is given to the space-temporal characteristics of folk fairy tale that are originally reflected in romanticists' works, and to the characters' peculiarities. This will help to understand why romanticists preferred fairy tale.

УДК 82.0

АРХЕТИП ПУСТОТЫ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА И В. СОРОКИНА

Значение экзистенциальных архетипов в русской литературном процессе конца XX века продолжительное время недооценивалось. Сомнения в том, что экзистенциализм в полной мере может претендовать на статус решающего фактора в развитии литературы, были характерны практически для всех критических выступлений вплоть до девяностых годов прошлого века.

На вопрос, что такое «архетип», словарь Уэбстера определяет его как «модель или первоформа, первоначальный паттерн, по которому сделана вещь или которому она соответствует». Понятие происходит от греческого слова, где имело значение «первообраз», «оригинал», «подлинник».

Архетип (греч. *arche* — начало и *typos* — образ; первообраз, форма) — понятие, восходящее к традиции платонизма и играющее главную роль в «аналитической психологии», разработанной Юнгом. Под слоем «личностного бессознательного», составлявшего основной предмет изучения в классическом психоанализе Фрейда, Юнг обнаруживает «коллективное бессознательное», трактуемое как общечеловеческое основание («грибница») душевной жизни индивидов, наследуемое, а не формирующееся на базе индивидуального опыта. Острый интерес к проблемам литературных архетипов был характерен для Р. Вейсмана, Е.М. Мелетинского, А.Д. Вейсмана, А.С. Козлова.

«Архетипичность» современной прозы определяется многочисленными обращениями к вечным прообразам из арсенала всей экзистенциальной литературы — это архетипы Тяжести, Пустоты, Тошноты. «Архетипичность» современной литературы во многом определила сложность оценки этого явления. Исследователи и ученые видят в обращении к архетипам лишь явления литературных заимствований. Но выводы, к которым приходят современные литературоведы, идут от упрощенного понимания творчества современных писателей. По их мнению, эта вторичность объясняется литературными заимствованиями, которые очень популярны в постмодернизме. Действительно, размышления о преемственности, о наследовании определенных традиций в литературе имеют под собой основания, но для глубокого анализа современной прозы недостаточны. Процесс заимствования в

постмодернізму, як правило, осознаний, а использование того или иного архетипа часто не подразумевает, что скрывается за тем или иным образом, символом.

Взаимодействие экзистенциализма и архетипов в литературе чрезвычайно сложно. Многочисленные оценки двух этих явлений в литературе не всегда отражают глубинную их суть. Большинство же исследований и статей по данному вопросу представляет собой поверхностное понимание данного вопроса: в статьях М. А. Прусковой, А. З. Лебедева, С. А. Зинина нет полноценного анализа архетипов в творчестве различных писателей. Разумеется, сама проблема еще не широко изучена в литературоведении и многие ученые не претендуют на научность определений, а отсутствие какой бы то ни было однозначной трактовки соотношения экзистенциализма и архетипов в литературе конца XX века свидетельствует о сложности и нерешенности этой проблемы.

Несколько слов о творчестве Виктора Пелевина и Владимира Сорокина в целом. Романы В. Сорокина и В. Пелевина повествуют не только о реальных, но и виртуальных мирах, основанных на системах ложных символов и архетипах. Авторы необычайно тонко чувствуют погруженность человека в слово и обусловленность человеческого бытия качеством этого слова. Слово творит и мир и человека, оно стоит между человеком и действительностью, между человеком и его Я. Человек живет в виртуальном мире, создаваемом языком и речью. Его жизненное пространство сформировано системой мифологем. Герои романов Пелевина и Сорокина – пленники систем ложных имен: коммунизма советского образца («Омон Ра»), «Тридцатая любовь Марины»), ценностной системы кооперативной эпохи («Жизнь насекомых», «Лед»), всего комплекса массовых явлений 90-х («Чапаев и Пустота», «Generation «П»»). Они неспособны ни трезво оценить действительность, ни осознать самих себя.

Сюжетным стержнем романов, в которых развивается вся система контекстных архетипов, является, как правило, перерождение главных героев из диссидентов, интеллектуальных изгоев (Марина Алексева, Вавилен Татарский) в обезличенных зомби, ничем не выделяющихся на фоне остальных. Данный процесс одновременно сопряжен с постепенным обезличиванием персонажей, состоящем в вытеснении личности и образовании на ее месте «identity (системы коммерческих символов» [2], и, в итоге, превращением самих героев в коммерческий символ. Художественное пространство современной русской прозы - плод свободной игры авторского сознания архетипами, древними мифами и историческими фактами. Свое право на это авторы объясняют тем, что все они суть пустые формы, существующие в сознании запутавшегося, одинокого, никому не нужного индивидуума. Значение свое эти формы обретают, только получив определенное содержательное наполнение

экзистенциальными архетипами. Один из основных архетипов в торгово-политическом информационном пространстве России конца XX века - Пустота - символ низвержения российского общества в пучину потребления и обезличивания. В романе проводится прямая параллель между архетипом Пустоты, превращающей человека в MAN, и внутренней пустотой человека. « - Ваша фамилия – Пустота. И ваше помещательство связано именно с тем, что вы отрицаете существование своей личности, заменив ее совершенно другой, выдуманной от начала до конца» [1, с. 103]. Ложность имен, ведущая к гибели и человека и мира, - главный лейтмотив романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Все имена, создающее жизненное пространство героя, как в прошлом, так и в настоящем, - ложные. Ложные, относительные и пустые, способные исчезать и превращаться во что угодно. Ложными могут быть даже имена героев. Такое положение вещей воспринимается их создателями как возможность ничем не ограниченной свободы манипулирования словом, как возможность создания собственных ложных имен. Однажды осознав этот факт, герои начинают отчуждаться от своего «Я». Главная мифопорождающая машина - само общество потребления. Взрослея, сталкиваясь с людьми, герои осваивают цели и принципы работы целой структуры этой машины, цели и принципы создания ложных имен-символов, которые и создают в комплексе Пустоту. В основе прихода героев к Пустоте лежит принцип смещения всего: языков (прежде всего русского, английского, японского, китайского), культур, религий, исторических фактов, персоналий. Здесь Пустота может заполняться восточными символами, образами Латинской Америки с Че Геварой на футболках, березами и ковбоями в джинсах, средневековой романтикой, христианской символикой. В то же время архетип Пустоты, будучи вырванным из своей культурно-исторической парадигмы, лишается своего первичного содержания, в результате чего открывается возможность толковать его на основе каких угодно ассоциаций. Так, фамилия главного героя романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» Петра Пустоты начинает им осознаваться как обозначение своей личности. Петр боится, что внутри него – пустота. Вот что сам о себе читает Петр из отчета психиатра: «Первые патологические отклонения зафиксированы в возрасте около 14 лет. Отмечается замкнутость и раздражительность, не связанная с внешними причинами. По выражению родителей, «отошел от семьи», находится в состоянии эмоционального отчуждения. Перестал встречаться с товарищами – что объясняет тем, что они дразнят его фамилией «Пустота» [1., с. 143].

Экзистенциальные архетипы вплетены в ткань романа очень ненавязчиво там, где писатели обращаются к вечным категориям: жизнь-смерть, добро-зло, вера-безверие, которые вырастают до образов-символов. Само это обращение к глубинным, вечным, экзистенциальным

архетипам характерно для творчества современных русских писателей в целом. Экзистенциальные архетипы отражают мировоззрение художников, их устремления, представления о моральных ценностях, согласно которым выше всего ставится Человек, его личность, стремление познать самого себя, упорство в борьбе с самим собой.

Рассмотрение специфики экзистенциальных архетипов в произведениях современных русских писателей позволяет заметить, что все они имеют ярко выраженную общую особенность – трагический характер. Трагическое начало своеобразно проявляется в произведениях, способствуя раскрытию их идейно-эстетических целей: оно зависит и от характера персонажей, и от обстоятельств, вызванных неустойчивостью бытия. Мастерство писателей раскрывается и в умении с большим эмоциональным напряжением передать трагизм жизни в художественно обобщенной форме. Сочетание экзистенциализма и драматизма усиливает эмоционально-эстетическое воздействие трагического начала в творчестве русских писателей.

Важное значение для раскрытия трагического противопоставления жизни и смерти (оно является ведущим в произведениях современных писателей-экзистенциалистов) имеет искусство развивать действие, которое сконцентрировано на одном или нескольких наиболее значительных конфликтах. Так, в основе романа В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины» лежит конфликт между любовью и невозможностью осуществления любви.

Конфликт между жизнью и смертью находит образное выражение в каждом произведении в так называемых пограничных ситуациях. Познать самого себя человеку дано в тех пограничных ситуациях, через которые придется пройти человеку в своей реальности. Эти пограничные ситуации (смерть, борьба, революция и др.) требуют от личности какого-то действия, выбора. В экзистенциализме выбор определяет бытие человека. Постигая себя, человек стремится сделать правильный выбор, благодаря поискам своего «Я» он становится свободным. Конфликт между свободой и необходимостью, правом и желанием, жизнью и смертью находит свое выражение во всех произведениях современных русских писателей.

Примером такого конфликта может служить сон Марины Алексеевой, главной героини романа В. Сорокина «Тридцатая любовь Марины». Марина – не совсем обычная женщина. У нее есть работа, но она в нее не вникает, на партсобраниях ее часто ругают, обвиняют в распущенности, отсутствии энтузиазма и чувства коллективизма. Марина – яркая экзистенциальная героиня. Ее образ раскрывается через мысли, чувства, сны, воспоминания.

Марина мечтает об идеальном мужчине. Она никогда не отказывает себе в плотских развлечениях, но понимает, что все это – ненас-

тоящее: «Она часто представляла это знакомство, – либо в прошлом, до высылки, либо в будущем, после той самой встречи в Шереметьево-Внуково: неясный пестрый фон сосредоточенно разговаривающих людей, расплывчатый интерьер незнакомой комнаты, ЕГО улыбка, широкая ладонь, крепкое рукопожатие...» [3].

При детальном анализе становится очевидным следующее: Сорокин оставляет за человеком важную функцию – самим строить свою жизнь, искать смысл существования. Ведущая роль к обретению смысла жизни отводится любви. «Как осветили тот монохромный зимний вечер золотые Сашенькины кудряшки! Она вошла в прокуренную, полную пьяно бормочущих людей комнату, и сигарета выпала из оцепеневших Марининых пальцев, сердце дернулось: ЛЮБОВЬ!». Сорокин полагает, что любовь позволяет достигнуть внутреннего совершенства и спокойствия, чему мешают внутреннее одиночество, отчаяние, страх, покинутость. «Господи, куда они все спешат? Торопятся, бегут. У всех нет времени оглянуться по сторонам, жить сегодняшним днем. А надо жить только им. Не завтрашним и не прошлым. Я вот начинаю жить прошлым... Как дико это. Что ж я – старуха? В тридцать лет? Глупость! Все еще впереди. А может – ничего? Пустота? Так и буду небо коптить? Если так, то лучше, как Анна Каренина... Чушь какая. Нет. Это все за грехи мои. Всю жизнь грешила, а теперь – расплата. Господи, прости меня...» [3] И все же, несмотря на то, что писатель считает человека способным достигнуть определенного уровня счастья, он убежден, что этот процесс может происходить только под руководством любви. Следовательно, в представлении Сорокина, существование человека не может быть осмысленным без любви.

К этому же выводу приходит и героиня. Она понимает, что вся ее жизнь – ложь, самообман. По-настоящему она никого не любила. Все любовники пользовались ее телом, не интересуясь при этом душой. В данном романе писателю удалось проследить изменения в характере человека, переживающего духовный кризис. Если в начале повествования перед читателем предстает мятушная душа, то в конце романа Марина - спокойная, уверенная в себе, но бездушная социалистка. Тридцатой любовью Марины стала партия, но по существу – любви так и не удалось осуществиться. Смыслом жизни, по мнению автора, не может стать политика или ценности, навязанные другими людьми. Героине искренне начинает казаться, что в ее жизнь вошло осознание своего «Я», но на самом деле любовь никогда не сможет проникнуть в сердце товарища Алексеевой, ведь политический фанатизм начинается тогда, когда индивидуальность теряется. На последних страницах автор описывает переживания, мысли и чувства «машин», «коммунистического робота». Партия вытеснила из личности Марины все человеческое. Отныне внутри нее – зияющая Пустота.

Проблема екзистенціальних архетипів в сучасному романі – нова і актуальна в зв'язі з возросшим в Росії і за рубіжем інтересом к творчеству сучасних російських письменників. Исследование архетипичности творчества Виктора Пелевина и Владимира Сорокина, создающих оригинальные авторские мифы и сочетающие и трансформирующие онтологические и гносеологические экзистенциальные архетипы, прежде не проводились, однако значимость экзистенциальных архетипов проявляется на всех уровнях художественного текста: ассоциативно-образном, культурном, семантическом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М., 2001.
2. Салиева Л. К. Мифы 90-х или «Вечные ценности нового поколения» // [http:// pelevun.nov.ru/stati/5. htm](http://pelevun.nov.ru/stati/5.htm)
3. Сорокин В.Г. Тридцатая любовь Марины// [http//www. sorokin.text.ru](http://www.sorokin.text.ru)

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто особливості архетипу порожнечі у творах В. - Пелевіна і В. Сорокіна. З'ясовано, що значущість екзистенціальних архетипів має місце на усіх рівнях художнього тексту.

SUMMARY

This article focuses on the peculiarities of “emptiness” archetype in works by V.Pelevin and V.sorokin. It was established that the existential archetypes importance is represented on all levels of fiction text.

**О.П. Бодик,
Л.А. Бодик
(Краматорськ)**

УДК 398(075.8)+82-146.2(821.161.2+821.112.2)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МІФІЧНОЇ РУСАЛКИ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ТА НІМЕЦЬКИХ ПОЕТІВ- РОМАНТИКІВ

Початковим етапом літературного освоєння народної поезії, коли автор власне ще не виявляє повною мірою свого суб'єктивного погляда-

ду, було олітературення народних повір'їв, легенд і переказів, відомостей про обряди.

При цьому впадає в око, що фольклорні витоки в українській та німецькій романтичній поезії мають виразно домінантний характер. Нерідко художні явища, які з'являлися у вітчизняній та європейській літературах вже в середині чи навіть на завершальному етапі розвитку романтичного напрямку, містили в собі родові риси його початкового періоду.

У нашій статті простежимо інтерпретацію міфічного образу русалки у творчості українських та німецьких письменників-романтиків, оскільки звернення романтиків до русальної міфології запевняє нас у неоднозначності цього образу.

Щоб визначити, якою мірою українські та німецькі митці використовують у своїй творчості міфічний образ, як його інтерпретують, як і чому змінюють і руйнують його, ми звернулися до доби романтизму, тому що саме в цей період міфічний образ русалки постає центральним у багатьох творах українських та німецьких поетів-романтиків.

Можна без перебільшення констатувати факт звернення письменників-романтиків до міфологічної спадщини, де відбуваються найсуттєвіші та найцікавіші історичні перетворення. Там вони шукають нових шляхів розвитку мистецтва, саме до національних традицій, народних основ часто звертаються романтики у своїх творах. У їхній творчості нерідко використовуються традиційні народні жанри, усталені образи, постійні тропи тощо. Однак митці наслідують не лише формальні засоби фольклору, вони проймаються всім духом, мисленням, художньою будовою народної творчості. Фольклорні форми створювали чудові можливості для реалізації зв'язку літератури з дійсністю.

Звідси стає зрозумілим, що фольклор є складною і багатоярусною художньою системою. Він – винятково необхідний рівень еволюції словесно-поетичної культури. Тут важливо зазначити, що фольклор як трансформаційна система включений у літературу в цілому і нерозривно зв'язаний з нею. Отже, визначення феноменальних рис, образів і можливостей фольклору є, відповідно, визначенням загальних образів і рис літератури, особливо у добу романтизму [1, с. 28].

Прагнення відкрити „вічну таїну” світу й людини вплинуло на розвиток символіки, адже символ у доробку романтиків поєднував у собі „бачене” й „небачене”, „реальне” й „абстрактне”, а отже, прокладав шлях до світу вічних ідей та образів. Символ допомагав митцям розкрити нескінченність проявів людської природи, злету та поривання її духу. Символіка надала мистецтву романтиків піднесеного характеру і визначила багатозначність його природи, можливість різних тлумачень тексту. Ю. Лотман небезпідставно міркував: „Зайнята виробництвом, боротьбою за збереження свого життя, майже завжди позбавлена найпотрібнішого, людина постійно знаходить час для художньої діяльності, відчу-

ває її необхідність. На різних етапах історії періодично лунали голоси про непотрібність і навіть шкідливість літератури. Вони йшли і від ранньої середньовічної церкви, яка боролася з язичницьким фольклором, з традиціями античного мистецтва...” [4, с. 14 – 15].

Записуючи і досліджуючи народну поезію, Л. Боровиковський, М. Максимович, М. Маркевич, І. Срезневський та інші звернули увагу на твори, в яких відбивається щоденне життя народу (пісні, де звучить його душа, казки, де відсвічується народна фантазія), на повір'я і міфологію, звичаї, перекази та народні забобони. У статті „Взгляд на памятники украинской народной словесности” І. Срезневський розглядає фольклор як реліктове явище часів язичництва і міфологічної свідомості та бачить у ньому „богатейший рудник для будущих поэтов” [3, с. 140]. Це значною мірою зумовило і характер естетичного освоєння народної поезії. Ясніше уявляв собі характер літературного освоєння народної поезії Л. - Боровиковський, маючи насамперед на увазі жанротворчий аспект: „Местная, роскошная поэзия народных песен, суеверный быт моих земляков – ленивых баловней плодородной, голубоной Украины, замысловатость поверий, суеверий – представляют богатое сокровище для баллад, легенд, дум; это рудник нетронутый” [2, с. 54]. Тому, мабуть, поети-романтики й узялись за олітературення народного фольклору.

Прикладом цього може бути вірш баладного типу, що наближається до народних пісень у М. Маркевича „Русалка”, який, власне, ще немає художньої ідеї, яка б організовувала зміст, але ж який був створений на основі народних вірувань та у якому поет намагався намалювати картину життя русалок, яким його уявляв народ, що вигадав цю міфологічну істоту.

*... Маня проходящих, в траве укрываясь,
В листьях, по ветвям хохотливо качаясь,
На троицын русалки сбегаются день.
Они покидают дубовую тень,
купаются, плещут, из рек выплывают,
По тонким колосьям плясать начинают,
И, выпрямясь, колос стоит молодой:
Не гнется под легкой русалок ногой.
Растянутся цепью, толкнутся, топчут,
Кидаются, ловят и в смерть защекочут...* [8, с. 106].

У зв'язку людини з природою остання у романтиків не виступає однозначною. Одним з аспектів цього зв'язку є той, що природа стає своєрідним аналогом душі, коли перевтілення в природний об'єкт уособлює той чи інший бік родової суті людського характеру. Найбільш яскраво це видно у творі Т.Г. Шевченка „Русалка”, де драматичний конфлікт і трагічний його наслідок впливають з реальних соціальних відносин.

*Породила мене мати
В високих палатах
Та й понесла серед ночі
У Дніпрі скупати.
Купаючи, розмовляла
Зо мною, малою:
„Пливи, пливи, моя доню,
Дніпром за водою.
Та впливи русалкою
Завтра серед ночі,
А я вийду гуляти з ним,
А ти й залоскочеш.
Залоскочи, моє серце:
Нехай не сміється
Надо мною, молодою,
Нехай п'є-уп'ється
Не моїми кров-сльозами —
Синьою водою Дніпровою... [9, с. 294].*

Як бачимо, Т. Шевченко у цій поезії взяв за основу народні вірування про те, що русалками стають нехрещені немовля та або ж молоді дівчата, які скінчили життя самогубством. Певною мірою в українській романтичній поезії дістало відображення міфологічне уявлення про безперервність буття, за яким межа між життям і смертю досить умовна – життя продовжується після загибелі людини. Також у фольклорній течії українського романтизму можемо побачити протистояння двох світів – реального, людського і фантастичного.

Художні образи українських русалок та мавок стоять нарівні з німецькими Лорелеями, грецькими німфами. Це зумовлюється тим, що поетичні уявлення різних народів про русалок і давня пісенність русального тижня дали багатий матеріал для творчого опрацювання цієї теми письменниками.

Зокрема Т. Шевченко у поемі „Утоплена” на тлі романтичної чудесної української природи так подає цій образ:

*Вітер в гаї не гуляє —
Вночі спочиває;
Прокинеться, — тихесенько
В осоки питає:
„Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?...
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?...
Хто се, хто се?” — тихесенько
Ститас-повіє,*

Та й задріма, поки неба
 Край зачервоніє...
 ...
 ...А вночі, дівчата,
 Впливає з води мати,
 Сяде по тім боці,
 Страшна, синя, розхристана,
 І в мокрій сорочці;
 Мовчки дивиться на сей бік,
 Рве на собі коси...
 А тим часам синя хвиля
 Ганнусю виносить:
 Голісінька, стрепенеться,
 Сяде на пісочку...
 І рибалка випливає,
 Несе на сорочку
 Баговіння зеленого;
 Поцілує в очі —
 Та і в воду: соромиться
 На гнучкий дівочий,
 На стан голий подивиться...
 І ніхто не знає
 Того дива, що твориться
 Серед ночі в гаї... [9, с. 136].

Подібний опис русалки – утопленої дитини – спостерігаємо в поезії Кобзаря „Русалка”:

Породила мене мати
 В високих палатах,
 Та й понесла серед ночі
 У Дніпрі скупати.
 Купаючи, розмовляла
 З мною, малою:
 —Пливи, пливи, моя доню,
 Дніпром за водою.
 Та впливи русалкою
 Завтра серед ночі... [9, с. 295].

У поемі „Причинна” митець, за народним віруванням, так подає образ вибуяло-веселого життя русалок:

... Аж гульк — з Дніпра повиринали
 Малії діти сміючись.
 „Ходімо грітись!” — закричали:
 „Зійшло вже сонце!” Голі скрізь,
 З осоки коси, (бо дівчата)...

...
- „Чи всі ви тут? — кличе мати!
Ходім шукати вечерять,
Пограємось, погуляймо
Та пісеньку заспіваємо!”

...
Ух, ух!
Солом'яний дух, дух!
Мене мати породила,
Нехрещену положила.
Зареготались нехрещені...
Гай обізвася; галас, зик —
Орда, мов ріже. Мов скажені,
Летять до дуба...” [9; с. 15].

Ще однією спробою подати цей найтаємничіший із жіночих міфічних образів є поезія „Пісні русалок” Левка Боровиковського.

Ми не бажаємо срібла ні злата;
Танці та пісні — наша охота;
Нащо нам срібло? — хвилі біліші;
Нащо нам злото? — піски жовтіші.
Як рибки — в хвилях весело граєм;
Як пташки — в лісі пісні співаєм;
На дні дніпровськiм наші світлиці;
Там-то русалки, наші сестриці.
Ліжка в світлицях шовком покриті —
Та ні з ким ліжка нам розділити...
Прийди, козаче, ясної ночі,
Дай цілувати карії очі!..
На білім світі серце заб'ється —
Язык ворожий з серця сміється;
А ми, русалки, зради не знаєм,
Вас, молоденьких, щиро кохаєм [8, с. 47].

Тут відчувається легкий, позитивний настрій письменника при описанні русалок, їх життя. У цьому вірші русалки не виступають негативними істотами, вони живуть своїм безтурботним русалчиним життям, не втручаються у людське. Л. Боровиковський, беручи з фольклору цей образ, не зробив його негативним у своїй поезії, на відміну від іншого поета-романтика Миколи Маркевича, який так подає русалку у своєму однойменному поетичному творі:

Сойдите на улицу, юноши! Где вы?
К певцу соберитесь, красавицы девы!
Послушайте песню: кто мертвым рожден,
Кто умер младенцем и не был крещен, -

*Русалки того и манят, и лобзают,
И в рожь, и в траву, и в листы наряжают;
И вместо густых темно-русых кудрей
У них волосы из травы, из ветвей.
У тех, что живут под холодной волной,
Зеленою стали власы осокой:
Шумят на главе, как, дождавшийся бури,
Зашепчет тростник, колебаясь в лазури;
У тех, что укрылись под тенью лесов,
Явились власы из дубовых листов.
Маня проходящих, в траве укрываясь,
В листах, по ветвям хохотливо качаясь,
На троицын русалки сбегаются день,
Они покидают дубовую тень,
купаются, плещут, из рек выплывают,
По тонким колосьям плясать начинают,
И, выпрямясь, колос стоит молодой:
Не гнется под легкой русалок ногой.
Растянутся цепью, толкнутся, топочут,
Кидаются, ловят и в смерть зацекочут.
Смотрите же, девы, на троицын вы день
Не смейте ходить под дубовую сень,
Не стройте во ржи, не смотрите в воду;
В селе, где крещенного много народу,
Не лучше ли вам хороводом играть?
Русалки боятся в селе щекотать [8, с. 106].*

Хоч народно фантастична основа в українській романтичній поезії 20–40-х років у багатьох випадках тісно переплітається із зображенням реального народного побуту, художнє відтворення міфологічного мислення в принципі не сприяло соціально-історичному баченню дійсності, творенню самобутніх характерів. Великою мірою ці епічні баладно-пісенні твори фольклорно офарбовані та мають риси народних пісень, зберігаючи незмінними образи русалок, вигадані народом. Поети тільки описують кожен у своїй формі цих дивовижних істот. Виразні риси історичного часу й соціальні реалії конкретної суспільної обстановки з'являються тільки в романтичних творах Т. Шевченка, який з усією повнотою вміло використовує вигаданий народом образ для надання більш повної картини тогочасної дійсності та подіям, які мали місце на тогочасній українській землі. Дещо з іншого боку постають перед нами русалки німецьких поетів-романтиків.

У реформі німецької лірики на основі фольклорного начала К. Брентано був одним із зачинателів серед романтиків, саме він зробив перші кроки в цьому напрямку. Тому принципи народного вірша

не завжди отримували в його ліриці достатньо органічне поетичне переломлення у душі сучасної поетичної манери. У більшість своїх віршів Brentano переносив не тільки наївність фольклорної поетичної свідомості, але і більшість її художніх недосконалостей.

Серед творів письменника, написаних у фольклорній традиції, заслуговує на особливу увагу „Лорелея” (вставна пісня в романі „Годві”(1801)). Не маючи прямого джерела в народній поезії, будучи повністю плодом фантазії Brentano, пісня ця породила самостійну романтичну легенду, яка органічно вписалася в національну німецьку культуру. Поява у поета цього вірша, заснованого на ідейно-естетичних принципах народної балади, на самому початку творчого шляху митця свідчить про те, що при всіх протиріччях Brentano на шляху засвоєння народної поетичної традиції в німецькій романтичній поезії саме йому першому було дано створити сучасну німецьку народну баладу XIX століття. Причому автор балади (дія якої відбувається на рейнській кручі), хто з перших кроків свого творчого шляху звернувся до теми Рейну, що звучала з особливо сильним національним акцентом для німця в період бурхливого початку нового століття, виступив як поет, об'єктивно натхненний високою патріотичною свідомістю [5, с. 64].

У письменника образ Лоре Ляй був використаний у казках. До Brentano назва Lurelei (Lourlei і т.д.) відносилася до скелі з луною на Рейні (Lug – давня назва ельфів, духів природи; Leia (старосаксонське) – скеля, сланець, Lurlei – скеля ельфів). Перша згадка про звучну скелю зустрічається в дистиху К. Цельтиса (1502), потім у літописця Фреєра (1602).

У цій баладі розповідається про прекрасну жінку, яка зваблювала чоловіків, і ніхто не міг встояти перед її чарами.

<i>Zu Bacharach am Rhein</i>	<i>Жила на Рейне фея</i>
<i>Wohnt eine Zauberin,</i>	<i>В селеньє Баххарах,</i>
<i>Sie war so shon und feine</i>	<i>Жила, смятеньє сея</i>
<i>Und riЯ viel Herzen hin.</i>	<i>И скорбь в людских сердцах.</i>
<i>Und brachte viel zu schanden</i>	<i>Сзубила, осмеяла</i>
<i>Der Mōnner rings umher</i>	<i>И взрослых, и парней,</i>
<i>Aus ihren Liebesbanden</i>	<i>И так околдовала,</i>
<i>War keine Rettung mehr</i> [6, с. 167]	<i>Что льнули все сильней</i> [6, с. 474].

Єпископ, що вимагав покарати її за „зле чаклунство”, сам закохався в неї і змушений був помилювати діву.

<i>Der Bischof lieЯ sie laden</i>	<i>Тогда епископ местный</i>
<i>Vor geistliche Gewalt -</i>	<i>Священный суд созвал,</i>
<i>Und miЯte sie begnaden,</i>	<i>Но пред красой небесной</i>
<i>So schyn war ihr' Gestalt</i> [6, с. 166].	<i>Весь гнев его пропал</i> [6, с. 475].

Однак Лорелей причаровує серця не зі своєї примхи, а через глибоке страждання: чоловік, якого вона покохала, зрадив її, і дівчина болісно переживає його невірність.

<i>Ihr goldnes Geschmeide blizet</i>	<i>Упали на шати блискучі</i>
<i>Sie kömmt ihr goldeness Haar</i>	<i>Коси її золоті.</i>
<i>Sie kömmt es mit goldenem Kamme</i>	<i>Із золота гребінь має,</i>
<i>Und singt ein Lied dabei</i>	<i>І косу розчісує ним,</i>
<i>Das hat eine wundersame</i>	<i>І дикої пісні співає,</i>
<i>Gewaltige Melodei.</i>	<i>Не співаної ніким.</i>

Зачаровані її чарівним голосом і вродою, рибалки, веслярі забували про все і гинули у хвилях Рейну.

<i>Den Schiffer im kleinen Schiffe</i>	<i>В човні рибалку в цю пору</i>
<i>Ergreift es mit wildem Weh;</i>	<i>Проймає нестерпний біль,</i>
<i>Er schaut nicht die Felsenriffe,</i>	<i>Він дивиться тільки вгору –</i>
<i>Er schaut nur hinauf in die Hüh.</i>	<i>Не бачить ні скель, ні хвиль.</i>
<i>Ich glaube, die Wellen verschlingen</i>	<i>Зникають в потоці бурхливім</i>
<i>Am Ende Schiffer und Kahn;</i>	<i>І човен, і хлопець з очей,</i>
<i>Und das hat mit ihrem Singen</i>	<i>І все це своїм співом</i>
<i>Die Lore-Ley getan [6, с. 299].</i>	<i>Зробила Лорелей [7, с. 61].</i>

(Переклад з німецької Л.Первомайського – Примітка наша – О.Б., Л.Б.).

Г.Гайне по-своєму інтерпретує міф про Лорелей. Його вірш був написаний у 1823 році, опублікований в 1824. І хоча між його попередниками існувала незначна часова дистанція, і всі вони належали до одного напрямку – романтизму, твір Гайне докорінно відрізняється від інших віршів на цю тему. Перш за все, міф, легенда для поета – лише „казка стара”. Головне для нього зображення почуттів, внутрішнього світу сучасної йому людини.

Образ Лорелей у Гайне, на відміну від інших романтиків, позбавлений однозначності. Він втілює кохання у його різних аспектах: і його красу, і чарівність, і стихійну силу, і фатальність. Можна сказати, що на відміну від Брентано, який зобразив нещасливо люблячу жінку, від Ейхендорфа, який побачив у ній лісову фею, Лорелея Гайне – фея гір – стає символом демонічної сили жіночого кохання.

Проте міф у творі підпорядкований реальності – він сприяє розкриттю індивідуального почуття, що хвилює певну особистість. Водночас сама природа міфу дає змогу авторові говорити про загальнолюдські почуття. У своєму вірші письменник зберігає і фольклорні елементи: синкретизм образу Лорелей (вона є втіленням сили кохання і природної стихії), простоту форм, музичність, піднесений пафос. Усе це поет насичує сучасним драматичним змістом.

Як ми можемо бачити, у німецьких поетів русалка більш романтична, не є носієм соціальних та політичних проблем країни. Єдина її біда – однобічне кохання. Та все ж таки цей образ німецької русалки частково співпадає з її образом в українській поезії. Обидві русалки – привабливі молоді дівчата, які померли не своєю смертю, вони заворюють своєю красою назавжди. Але якщо, наприклад, Т. Шевченко

змушує своїх русалок страждати через соціальні негаразди, то русалка у Г. Гайне не несе в собі навантаження соціальних проблем, вона – втілення кохання та водної стихії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Киченко О. Фольклор як художня система (проблеми теорії). – Дрогобич: НВЦ „Каменяр”, 2002.
2. Лановик З., Лановик М. Українська народна словесність. – К.: Дніпро, 1991.
3. Лозко Г.С. Українське народознавство. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995.
4. Лотман Ю.М. Семиотика культури и понятие текста // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – Вып. XIII: Структура и семиотика художественного текста.
5. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2001.
6. Немецкая поэзия ХІХ века. Сборник. – Сост. А.С. Дмитриев. – М.: Радуга, 1984.
7. Ніколенко О.М. Романтизм у поезії. Г. Гайне, Дж. Г. Байрона, А. Міцкевич, Г. Лонгфелло: Посібник для вчителя. – Харків: Веста: Видавництво „Ранок”, 2003.
8. Українські поети-романтики. Поетичні твори. – К.: Наукова думка, 1987.
9. Шевченко Т.Г. Кобзар. - К.: Дніпро, 1984.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається інтерпретація одного з найтаємніших міфічних жіночих образів – образ русалки – у творчості українських та німецьких письменників-романтиків. Зроблена спроба зіставити міфологічні уявлення про русалок із їхнім художнім образом в літературі.

SUMMARY

This article gives the interpretation of one of the most mysterious mythical female images – the image of mermaid – in works of Ukrainian and German writers-romanticists. The attempt is made to compare the mythological conceptions about mermaids and their fiction image.

УДК 801.73

О КНИГЕ И КОНЦЕПЦИИ «ТРИ ВЕКА РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ: ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИСКУРСА»

*Ненареченному хотим названиее дать-
И обессилено безмолвствует искусство*

(В.А. Жуковский)

Мой верный друг! мой враг коварный!

Мой царь! мой раб! родной язык!

(В.Я. Брюсов)

Многомерность художественной системы, которой является поэтический текст, особость языка поэзии, опасность привнесения при интерпретации чуждых тексту схем заставили коллектив составителей труда «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» [1] провести работу по разысканию часто отрывочных, противоречивых, относящихся как к значимым, так и к маргинальным жанрам текстов-повествований художников о своем творчестве.

Знания и мнения самого художника о творчестве, как справедливо отмечают авторы труда, часто лишь эпизодически используется интерпретаторами творчества художников, лишь чтобы продемонстрировать ту или иную свою мысль. А между тем – и в этом нельзя не согласиться с авторами концепции – любая поэтическая система включает в себя мысли художника о поэзии и творчестве вообще. Надо отметить, что в массовой российской школе (по крайней мере, до введения ЕГЭ и общего снижения ее уровня до того, когда она стала оправдывать свое название «средняя») традиционно изучается в творчестве каждого художника тема «поэт о поэзии». Нам известны эти мысли в хрестоматийных пушкинских, некрасовских, ахматовских строчках. Это те стихи, что учит каждый школьник: «Поэту», «Пророк», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Это строчки поэтических манифестов, знакомые многим: «Я призван был воспеть твои страданья, терпением изумляющий народ!» или «Нам свежесть слов и чувства простоту хранить не то ль, что живописцу зренье...», «Подумаешь, тоже работа, Беспечное это житье...», «И музыка со мной покой делила...» или «Что же мне делать, слепцу и пасынку...», «Легят они, написанные наспех...»

Позднее при изучении истории литературы (а сегодня много работ по дидактике литературоведения, утверждающих продуктивность изучения литературы именно в историко-литературоведческом ракур-

се) известным становится, что писали о принципах искусства, например, В. Соловьев, А. Белый, Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Блок, С. Городецкий, Д. Мережковский, М Цветаева, В. Маяковский. Прекрасна и значима проза О. Мандельштама, Б. Пастернака, содержащая такие раздумья. Достоянием послеперестроечных лет стали яркие «Письма о русской поэзии» Н. С. Гумилева.

Вспомним гумилевские строчки: «Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков? Почему отказывается сочинить новую «Дубинушку» или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин! Так говорят поборники тезиса «искусство для жизни»... Им возражают защитники «искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных...» Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными...» [2: 230].

Большой художник, оставивший истинно литературоведческие труды, все же редок. Известны прозаические произведения поэтов, работавших в вузах литературоведами, – среди них самыми яркими являются лекции В. Набокова с множеством несправедливых и пристрастных оценок (например, «и мошенник даже больший, чем смешной Томас Манн» о Т. С. Элиоте). В более поздние времена на память приходят эссе Галича, лекция и эссе Бродского, публицистические выступления и книги А. Твардовского, Д. Самойлова, Е. Евтушенко.

При раздумьях на эту тему неизбежна мысль о том, что Аристотель, Леонардо, Шекспир, Мольер, Гете, Мюссе, Пушкин, Толстой, Достоевский являлись не только великими мастерами, но и великими исследователями тайн искусства. Собственная метапоэтика, формулирование поэтических, эстетических и этических кредо присуще как поэтам, так и прозаикам. Так, например, из английских писателей прошлого века интенсивную авторскую рефлексию над творчеством мы видим в произведениях Айрис Мердок, Ивлина Во, Вирджинии Вульф, Томаса Гарди, Джона Голсуорси, Грэма Грина, Сомерсета Моэма, Джона Пристли, Чарльза П. Сноу, Оскара Уайльда... Метапоэтические произведения оставили в истории англоязычной литературы такие разные художники, как Г. Лонгфелло, У. Уитмен, Э. По, Э. Ди-

кинсон, Р. Фрост, Э. Паунд, К. Сэндберг, Т. Уильямс, Ю. О'Нил. Такое творчество оказалось свойственным романтикам, или, например, авторам, склонным к разработке литературоведческой проблем, особенно интенсивной рефлексии над творчеством – столь разнокалиберным и разным Ж. Жене, Р.П. Уоррену, С. Довлатову, К. Чуковский...

В обсуждаемой книге «**Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса**» составители преследуют цель подачи панорамного, диахронического – сквозь призму времен, развития поэтик, художественных эпох – представления русских поэтов о поэзии. Центральная область метапоэтики – исследования поэтов о поэзии. При этом подчеркивается, что «основной объект исследования в метапоэтике – художественное (словесное) творчество, в узком смысле – это проблема «ремесла», мастерства художника, еще в более узком – анализ приема работы с материалом – языком» [1:340].

Достоверность и объективность, как отмечают авторы, представляют ахиллесову пяту такого, да и всякого литературоведческого исследования. «Научности» и «объективности» традиционно требуют от работ литературоведческого толка. Справедливости ради необходимо отметить, что борьба за единственно верный взгляд и каноническую интерпретацию сегодня изживается. Составители книги о метапоэтике указывают, что опираются на логику размытых множеств (fuzzy sets), континуум интерпретаций в разумных пределах. Метапоэтика – согласно взгляду коллектива составителей труда – размытая парадигма. В художественном тексте заложены данные об отношении художника к своему детищу, к тому материалу, который является основой вербального искусства, – к языку.

Работа представляет тексты поэтов о поэзии со времен Симеона Полоцкого до наших дней – в особой метапоэтической парадигме, т.е. системе изменяющихся взглядов самих поэтов на поэзию.

Отметим интересные идеи исследователей метапоэтики.

1. Разножанровость метапоэтического наследия, включающего как хрестоматийно известные строки, так и статьи, памфлеты, маргиналии, записки на полях, предания, изобразительное творчество (книга содержит, например, прекрасные иллюстрации – картины поэтов и их рисунки, позволяющие судить об их поэтической системе). Авторы говорят о «законности метапоэтики, представленной разноплановыми речевыми данностями: поэтическими текстами о поэте и поэзии, прозаическими текстами (статьями, эссе, речами, манифестами, письмами, трактатами)». Многие о духовной биографии поэта, утверждали еще литературоведы старой, биографической, критической школы, может сказать дневник поэта.

2. Присутствие и соположенность научного, философского и художественного в метапоэтике. Причем (и нам это прекрасно известно

из изучения истории литературы) ряд авторов осмысляет свое творчество и в научном, и в философском, и в художественном, и в публицистическом ракурсе.

3. Двойная субъективность – исследователя и проponenta поэтики в одном лице – позволяет стать оптикой новой объективности. Вообще составители труда всячески подчеркивают значимость и плодотворность такого пути суждения о поэзии. Поэзия вновь оказывается сильнее Правды или является ею.

4. Авторы концепции русской метапоэтики подчеркивают, что представление идей художников входит в сложную структуру взглядов, являющихся частью эпистемы. Эволюция художественных направлений представляет собой корреляцию с эволюцией и сменой эпистем. Это соотносится с неосоциологическим подходом в литературоведении.

5. Вновь подчеркивается, что лишь некоторые художественные методы (символизм, романтизм) ставят задачу создания общей теории поэтического творчества. Это особенно существенно при подходах к исследованию творчества, связанных при этом с определенным методом, направлением, стилем. Метапоэтика в какой-то мере позволяет проследить, как складывались поэтические стили, инструментарий, техника стиха, принципы романтизма, реализма, модернизма, не говоря уже о принципах (? – А. Б.) постмодернизма.

6. Значимым аспектом метапоэтики является интертекстуальность. Проникновение в творческую мастерскую художника, участника «метапоэтических полемик», обеспечивает познание интертекстуальных связей (в широком смысле слова). Скажем, визуализацию в практике авангарда авторы прослеживают в малоизвестной поэтике русского барокко.

7. Метапоэтика показана важной для самих художников. Многие вправе повторить за поэтом «И если Поэзии суждено цвести в 20-м веке именно на моей родине, я, смею сказать, всегда была радостной и достоверной свидетельницей, – писала А. Ахматова. – И я уверена, что еще и сейчас мы не до конца знаем, каким волшебным хором поэтов мы обладаем, что русский язык молод и гибок, что мы еще совсем недавно пишем стихи, что мы их любим и верим им»

На страницах книги рядом представлены размышления поэтов о «традиционных» некогда литературоведческих категориях - народности, о партийности, об идейности, о художественности искусства, о романтическом слого (ср. Н. М. Карамзин: «Но что есть поэзия романтическая? Она родилась в Провансе и воспитала Данта, который дал ей жизнь, силу и смелость, отважно сверг с себя иго рабского подражания римлянам, которые сами были единственно подражателями греков, и решился бороться с ними. Впоследствии в Европе всякую поэзию свободную, народную стали называть романтической»)

Некоторые мысли творцов предвосхищают литературоведческие идеи. Так, явственно видно, например, что мнение Е. А. Баратынского из письма П. А. Вяземскому предвосхищает мысль пражцев о деавтоматизации: «...Я думаю, что в произведениях поэзии, как в творениях природы, близ красоты должен быть непременно недостаток, ее оживляющий...». Отметим сложность подбора иллюстративных цитат коллективом составителей, с которой последние успешно справились. Интересно подобраны мнения Г. Р. Державина о высоте в поэзии, мимезисе во взглядах Н. М. Карамзина. Интересно в антологии многое: русская тоника, о дольнике, о сказочных или повествовательных стихах русских, об искусстве писать (А. Х. Востоков).

Прекрасно представлена метапоэтика Феофана Прокоповича из книги «О поэтическом искусстве. Три книги для пользы и наставления учащегося русского юношества, преподанные в Киеве в православной Могиланской академии в лето Господне 1705». В лето Господне же 2004 мнится, что в них вполне современная проблематика: происхождение, превосходство (и польза) поэтического искусства, определение природы поэзии, поэтический вымысел, необходимость (и польза) стиля, различные виды упражнений (преимущественно в синонимике), упражнение в передаче разными размерами и более пространно того, что дано кратко или наоборот, пародия, описание, повествование, эпопея, сравнение, фабула, восхваление, порицание, об эпической и драматической поэзии, размеры, различие между поэтическим и историческим повествованием, о поэтическом вымысле, о композиции эпических произведений, об амплификации, пафосе и пристойном, о комедии, трагедии и трагикомедии, о буколической, сатирической, элегической, лирической и эпиграмматической поэзии. Налицо целая сложная метапоэтическая система, появившаяся до силлаботоники, до современного русского языка, берущая начала в риторике и поэтике древних и Буало. Вспомним, что аристотелевской теорией называл свою «Теорию литературы. Поэтику» и Б. В. Томашевский.

Отдельные главы искусно составленного труда по метапоэтике вызывают особенно живой отклик.

«Истинное богатство языка состоит не в множестве звуков, не в множестве слов, но в числе мыслей, выражаемых оным» (Н. М. Карамзин) Вот Н. М. Карамзин пишет о романтиках: «Немецкое ученое общество в Мангейме предложило вопрос: «Дошли ли немцы в некоторых родах поэзии и красноречия до римлян и греков или не презошли их в чем-нибудь?»

Размышления и творце и творении, столь созвучные философским деконструктивистским изысканиям двадцатого века, дискурсам Бахтина, Лосева, Мамардашвили, Лиотара, Рорти, Джеймисона, Халбермаса, Бодрийяра, Тойнби, Кристевой, Фуко, Дильтея, Делеза, Бар-

та, Хайдеггера, Гадамера, Греймаса, Хирша, Фрая, Лакана, Рикера, Риффатера, Яусса, Изера, Ингардена, Бута, Тодорова, Шмидта и других мыслителей также уходят в глубь литературной метапоэтики. Русский взгляд на призвание художника представлен Н. М. Карамзиным «Творец всегда изображается в творении, и часто – против воли своей... Но если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь чувствительную грудь твою; если душа твоя может вырваться до страсти к добру, может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное желание всеобщего блага: тогда смело призывай богинь парнасских – они пройдут мимо великолепных чертогов и посетит твою смиренную хижину – ты не будешь бесполезным писателем – и никто из добрых не взглянет сухими глазами на твою могилу... Одним словом, я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором».

В научной статье К. Э. Штайн, входящей в книгу, акцентируется внимание на связи метапоэтики и отечественной поэтики в ряде ее парадигм - лингвистической поэтики (М. В. Ломоносов, А. Х. Востоков, А. А. Потебня и его школа, А. М. Пешковсий. Л. В. Щерба, В. В. Виноградов, Р. О. Якобсон, Б. А. Ларин. Г. О. Винокур и др.); литературоведческой поэтики (литературная критика, теоретики ОПОЯЗа, соцреализма, Ю. М. Лотман и др.), философской поэтики (особенно конец XIX – начало XX века: Г. Г. Шпет, П. А. Флоренский. А. Ф. Лосев, Н. А. Бердяев. В. В. Розанов и др.), психологической поэтики (работы Л. С. Выготского и его продолжателей) : «Со всеми этими парадигмами взаимодействует метапоэтика, объединяя в себе множество тенденций, множество голосов» (К. Э. Штайн). Очевидно, что в диахроническом аспекте важной оказывается мысль, высказанная А. В. Михайловым о преобразовании поэтики [3 : 774] : «Нельзя, наконец, забывать и о том, что разрушение риторической системы искусств (о том, что это была не просто система искусств, а нечто несравненно более широкое...) открыло перед искусствами немислимые прежде возможности для творческого подъема, художественного разнообразия и тематической широты, но открыло также небывалые прежде возможности для падения – идейного и морального. Гораздо страшнее усредненности риторического искусства – та усредненность, которую начиная с XIX века сознательно берет на себя буржуазное искусство».

Как всегда, интересными оказываются декларации художниками эстетических концепций: «Поэзия живет свободой; утратив непринужденность (похожую часто на причудливость и своеволие), она теряет прелесть; всякое намерение произвести то или другое определенное, постороннее действие, нравственное, поучительное или (как нынче мода) политическое, дает движениям фантазии какую-то неповоротливость и неловкость». Попробуем догадаться, какой век?!

Не будем забывать, что художник и декларация осмысления творчества- проблематика, траиционно вызывающая скепсис. Известно выражение, что самые экзистенциальные драмы лучше всего удаются актерам, не знающим слова «экзистенциальный» М. Цветаева, например, говоря о художнице Н. Гончаровой, подчеркивает, что «она (Гончарова) не теоретик своего дела, хотя и была в свое время, вернее вела свое время под меняющимися флажками импрессионизма, футуризма, лучизма, кубизма, конструктивизма, и думается мне, ее задачи скорее всей сущности, чем осознанные задачи, ставимые как цель и как предел». Цветаева интересно пишет о возможности – опять же художником - создать свою школу.

Рассмотренный формат литературоведческого анализа (метапоэтический) дополняет существующие. Они представлены, например, в трудах И. П. Ильина [4]. Возможные форматы интерпретации текста сгруппированы авторами в три группы - делающие акцент на звеньях «автор» (фрейдисткое и мифологическое текстоведение, новый историзм, классическое биографическое и социологическое литературоведение, школа «критики сознания»), «текст» (новая критика, структуриализм, нарратология, постструктурализм) и «читатель» (психология восприятия художественного творчества, рецептивная эстетика, стилистика декодирования, школа критиков Буффало, герменевтика и филологическая герменевтика, теория интерпретации текста и лингвистика текста, психолингвистика текста). Метапоэтика находит свое место в первой группе подходов к литературоведческому анализу произведения.

Во всякой антологии, как правило, встает вопрос о критериях отбора произведений. Так, составители фундаментальной Антологии «Русская поэзия XXвек» [5], отмечая, что это издание, в отличие о предыдущих, не посвящено ни отдельному историческому периоду столетия, школе и направлению, идейно-художественной тенденции, поэтическим жанрам, тематическим началам, особенностям авторского характера или такому чрезвычайному явлению, как поэзия эмиграции – так вот, отмечая все это, авторы достигают полноты общего, опираясь на два основополагающих критерия – художественность и характерность в их единстве. Но и этого мало, отмечают авторы. В русской поэзии всех периодов звучали громко стихи художественно незначительные, но имевшие большой общественно-политический резонанс. «Не поместив некоторые из таких стихов, мы просто нарушим историческую и художественную правду».

Баланс между представленностью метапоэтической линии в творчестве того или иного поэта (и осуществленным, чему мы вполне отдаем должное, ее поиском) и неизбежным ограничением объема в данном труде вполне рационален. Так, закономерно, что в истории русской метапоэтики русской поэзии XVIII века не представленными оказались С. Яворский, А.А. Нартов, А.В. Нарышкин, Е.В. Хераскова, А.А. Ржев-

ский, И.Ф. Богданович, Н.А. Львов, М.Н. Муравьев, В.В. Капнист, И.А. Крылов, А.И. Клушин, Ф. Модестов, Я.В. Орлов, П.П. Сумароков.

Проект научного издания «Три века русской метапоэтики» осуществлен при поддержке Ставропольской краевой организации Союза журналистов России, руководства Ставропольского государственного университета, руководства Ставропольского края, института «Открытое общество». Проект был включен в научную программу Министерства образования РФ «Фундаментальные исследования высшей школы в области естественных и гуманитарных наук. Университеты России». Книга прекрасно издана, остается пожалеть, что небольшим тиражом. Вся читательская аудитория – а, по мнению авторов, это специалисты, занимающиеся исследованием поэзии, а также читатели, интересующиеся художественным творчеством – ждет продолжения труда. Ожидается метапоэтика новых направлений двадцатого века (символизм, футуризм, акмеизм, «новокрестьянские поэты», революционная и пролетарская поэзия, сатириконтцы, барды, поэты круга Политехнического музея 60-е гг.)

Видятся и перспективы изучения и сжатого представления рефлексии авторов над прозаическим творчеством – Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М.М. Зощенко, М.М. Пришвина, некоторых писателей двадцатого века. При этом художественное в их творчестве – загадочный феномен - сродни поэзии. Явственно просматриваются и перспективы изучения метапоэтики зарубежной поэзии, прежде всего поэзии европейской – такой труд только выиграет от сравнительно-литературного аспекта. Так, например, метапоэтическая линия во французской поэзии прослеживается в творчестве Вольтера, А. Шенье, В. Гюго, А. Мюссе, А. де Виньи, Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, Э. Верхарна, С. Малларме, А. де Ренье... Интересна и тема «творцы о творцах». Так, в недавней книге» «Священные монстры» Э. Лимонов [6] представил собственную рефлексию над творчеством В. Хлебникова, А. Блока, Г. Аполлинера, Н. Гумилева, Ш. Бодлера.

Если в традициях изучения связей и взаимовлияния европейской и русской литератур (в особенности при обсуждении романтизма, символизма) такой сборник будет включать и европейскую поэзию, будет он по охвату материала и неизбежной выборке весьма сложен (например, Блейк, лейкисты, немецкие романтики, прерафаэлитизм, эстетизм, неоромантизм, модернизм, постмодернизм). Авторская рефлексия над любым направлением поэтики – будь то новый журнал, театр абсурда, импрессионизм, неогуманизм, массовая литература, литература факта – представляется значимой и интересной. Однако же будет это уже совсем другой труд.

За нынешний труд «**Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса**» остается благодарить авторский коллектив. В заклю-

чение остается назвать имена тех, кто подарил нам это издание – Клара Эрновна Штайн, Руслан Муратович Байрамуков, Татьяна Юрьевна Ковалева, Алексей Борисович Оболенец, Вячеслав Петрович Ходус. В подготовке текста участвовали также А.С. Гайворонская, Ф.А. Магулаева, А.Н. Печенюк, Е.Н. Сороченко, Е.В. Филиппова. В составлении прекрасного предметного (идеографического) указателя отмечено также участие З.В. Загорулько.

Представляется необходимым отметить, что исследование метапоэтики, поэтики, художественности творчества, прекрасных образцов поэтического языка преследует крупные дидактические задачи, которые, с учетом цены поэтического слова, могут быть приравнены к национальным: что народ читает, что народ поет, кем себя ощущает, какой поэзией восторгается, когда же, верный завету классиков, понесет с базара Гоголя и прочее, прочее.

*О муза! Я познал твое очарованье!
Я видел молний блеск, свирепость ярых волн,
Я слышал треск громов и бурей завыванье:
Но что сравнить с певцом, кода он страсти полн?
Прости! Питомец твой тобою погибает,
И, погибающий, тебя благословляет.
(Д. В. Веневитинов 1824).*

ЛИТЕРАТУРА

1. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Том 1. XVII-XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм/ Под общей ред. проф. К.Э. Штайн. – Ставрополь, 2002.
2. Гумилев Н. С.. Письма о русской поэзии. – М., 2002.
3. Михайлов А. В. Языки культур. – М., 1997.
4. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. Ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М., 1996.
5. Русская поэзия XX век. Антология. Под ред. В. А. Кострова. – М., 1999.
6. Лимонов Э. Священные монстры. – М., 2003.

АННОТАЦИЯ

Выступление посвящено книге и концепции «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса», вышедшей в 2002 г. в Ставропольском книжном издательстве. В обсуждаемой книге «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» составители антологии пре-

следуют цель подачи панорамного, диахронического – сквозь призму времен, развития поэтик, художественных эпох – представления русских поэтов о поэзии. Центральная область метапоэтики – исследование поэтов о поэзии. При этом подчеркивается, что «основной объект исследования в метапоэтике - художественное (словесное) творчество, в узком смысле – это проблема «ремесла», мастерства художника, еще в более узком – анализ приема работы с материалом «языком». Метапоэтика отличается разножанровостью, синтезом философской, художественной и научной мысли. Анализируются привлекательные моменты и трудности концепции.

SUMMARY

Discussed below are the advantages of metapoetics concept – that is the literary theory, which stresses that the core components of art are the results of reflectivity of the Creator of Poetry upon the Creative Process. Metapoetics is expressed by authors in different genres, it encompasses both scholarly and philosophic and artistic approaches. The attempt to compile a collection of metapoetical works belonging to Russian poets has been endeavored and put into reality in the discussed book “Metapoetics. The legitimacy of discourse”.

*М.Н. Ивахненко
(Горловка)*

УДК 821.161.1 Акс. 06

ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ 50 – 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В нашей статье мы рассмотрим ту духовную и социокультурную ситуацию 50 – 70-х годов XX века, в контексте которой создавал свои произведения Василий Аксенов. Принимая во внимание культурно-исторические предпосылки возникновения течения «шестидесятников», мы попытаемся проследить закономерность появления радикальных настроений в творчестве отдельных советских писателей и, в частности в творчестве В. Аксенова. Мы попробуем найти объяснение появлению сюрреалистических, антиутопических мотивов в раннем творчестве писателя и проследить, насколько изменились взгляды зрелого В. Аксенова на литературную и культурную ситуацию в стране.

Причины возникновения «шестидесятничества» станут более понятны, если мы обратимся к истории такого явления, как битничество.

То особое умонастроение, которое царило в мире после второй мировой войны, накладывается в равной степени как на советскую, так и на американскую культурно-исторические модели. После 1945 года в Европе и Америке была высока волна рождаемости, и факт демографического взрыва может служить одной из причин возникновения нового бунтарского сознания молодого поколения. Для этого периода были характерны этика и эстетика маргинальности, раскрепощение личности и ненависть ко всем формам тоталитарности. Но все это корректировалось социально-историческими обстоятельствами, духовной традицией, особенностями национальной психологии той или иной страны. К одной из характерных причин, царивших в Америке, можно отнести «культ комфорта», эйфорию предпринимательства и желание тотального благополучия. Пресыщенность комфортом породила феномен «разбитого поколения», битничества (от английского “beat” – бить), критерием которого явился не высокий социальный статус, не благосостояние, не буржуазные добродетели, а простое желание удовольствия.

С самого начала битничество оформилось не столько как литературное или художественное течение, а как довольно агрессивно настроенная идеологическая группировка, питавшая известные симпатии к марксизму, русскому анархизму, русской Октябрьской революции и троцкизму одновременно.

Писатели экспериментировали с такими понятиями, как «дружба», «чувство общности», «новое видение», «новое сознание». Начало пятидесятых – поворотный пункт, когда все личные мысли становились общественными: слово шло к читателю. Героем произведений писателей «разбитого поколения» становится эксцентричный изгой, бродяга, лишенный семьи, быта, устроенности жизни. Он разочарован в регламентированном комфорте и стерильном благополучии «массового общества».

Джек Керуак был первым писателем, который в 50-е годы прошлого века сформулировал и провозгласил идею личной свободы. Эта идея сразу же была подхвачена самым революционным поколением Америки XX столетия – битниками.

Молодого человека 50-х прельщал бунт. Сексуальный бунт стал самой радикальной формой протеста против «общественной морали», нетрадиционная сексуальная ориентация становилась модной в кругах интеллектуалов. Но «пафос отрицания» битников привел к тому, что они сами «выкинули» себя из общества.

Романтика битников была с восторгом принята в 60-х годах первыми хиппи, которые довели ее до абсурда. Десятки тысяч молодых людей в Старом и Новом свете демонстративно порвали с укладом жизни своих

родителей, попытались вырваться из клетки монотонного бытия. Была предпринята попытка опрокинуть сложившиеся ценности, возвестить о наступлении новой эры – Эры Любви. Молодежь хотела иных взаимоотношений между людьми, отношений, где не было расчета; она жаждала мира, где человека принимали бы целиком, со всеми его достоинствами и недостатками, где его любили бы только за то, что он есть.

«Хиппи не создали своей литературы в отличие от своих предшественников – beat generation, но оставили себе Джека Керуака, Алана Гинзберга, Лоуренса Фирлингетти и Грегори Корсо с их протестом и с их лирикой, что расшатывало стены каст еще в 50-е годы. Хиппи создали свою музыку, свой ритм, мир своих движений и раскачали этим ритмом всю буржуазную квартиру» [3].

При рассмотрении культурно-исторической специфики 50-х – 60-х годов в СССР следует отметить, что советский режим родился как одно из решений проблем, с которыми встретила вся мировая культура в этом столетии: Россия как составная часть мировой социокультурной системы по-своему прошла тот крестный путь, который было предназначено пройти всем европейским государствам – тоталитарный режим. Переломным в истории страны стал XX съезд КПСС. После многолетних запретов и дозированной правды на страницах газет началась публикация негативных фактов советской истории, появляется, хотя и вполне умеренная, критика системы. Критику сталинской модели социализма (концепцию «антисталинизма», «антисталинизма») подхватили «шестидесятники» – представители реформаторской части советской интеллигенции, чье мировоззрение сложилось под влиянием XX съезда КПСС. Политика гласности и фактический отказ от цензуры стимулировали процесс переосмысления пройденного пути. Стали публиковаться ранее не доступные даже специалистам документы, были открыты засекреченные фонды архивов. Журналы и газеты демократической ориентации расширяли пространство гласности, начали печатать «невыдуманную прозу».

Если взглянуть на литературу 60-х с современных позиций, то может показаться, что радикальное диссидентство переплеталось, как ни странно, с тягой к комфорту, с любовью к удобным и легким вещам. Но в то время это все чувствовалось и воспринималось иначе. Вот что вспоминает В. Аксенов – яркий представитель духовной культуры шестидесятников, провозглашавших либеральные ценности в жизни и творчестве: «Я недавно был на семинаре в Нью-Йорке, посвященном 60-м годам. Курицын там говорил на эту тему — о тяге к шикарным вещам. А до этого говорил Борис Парамонов: о том, что это такое непростое движение, в котором гедонист начал побеждать коммуниста. В этом отчасти есть правда. Но комфорт, о котором мы говорим, был достаточно жалким в реальности. Это было не стремление к обогащению, а

стремление бросить вызов. Отказаться от стереотипа. Выделиться» [2, с.289]. Шестидесятники как бы вращались в своем собственном мире – мире, который бросил вызов всем и всему: властям, религии (стало модным в то время носить крестики, вопреки пропаганде атеизма в стране). По их мнению, это обозначило бы размежевание, их нежелание походить на «совка» (хотя слово «совок» вошло в обиход гораздо позже). В. Аксенов считает характерным признаком того времени полную оторванность от философии. Да и русская литература была «эдаким как бы «нутряным таким делом», но в то время «даже кичились малообразованностью» [1, с.68]. По мнению литературных критиков, именно в советской литературе 60-х годов и происходит тот эпохальный сдвиг, который выразил себя в отказе от реалистических установок, возврате к сюрреалистическим идеям и «новому роману» 1920-х годов, апелляции к модернистским приемам «автоматического письма», «потока сознания». «В течение именно этого десятилетия, пожалуй, общество, литература были охвачены иллюзиями, и казалось, что можно преодолеть мрачное прошлое сталинизма, можно продвинуться как-то вперед, что можно сделать шаг в сторону либерализации, в сторону более счастливой, более свободной жизни» [4, с.77].

Но в литературной критике возникают очень противоречивые суждения, когда речь идет о шестидесятниках. Вот, что вспоминает О. Михайлов: «Александр Солженицын как-то сказал, что весь пафос поколения, пришедшего в пору хрущевской оттепели, свелся к протесту против сталинских репрессий тридцать седьмого года. Тем самым он выразил расхожее мнение: шестидесятники были «истинными ленинцами» и боролись за социализм с человеческим лицом...». По его мнению, «у этого поколения не было целостности. И оно как поколение не состоялось. Состоялись отдельные личности, разными путями шедшие через тернии к звездам». «Жертвами коммунистической тирании» в большей степени оказались те, кто не смог эмигрировать никуда. «Им было некуда эмигрировать. И они – в большинстве своем – эмигрировали в смерть» [8, с.10]. Критики особенно выделяли такую «яркую» черту «шестидесятников», как идеологизированность: их зависимость от политической конъюнктуры, ориентированность на власть, способность не только действовать по указке, но даже мыслить и чувствовать. Как указывает в своей статье М. Липовецкий, в суждениях критиков можно выделить несколько мотивов:

1. Мотив идеологический. «Шестидесятники обновили социалистическую утопию: одновременно романтизируя 20-е годы и восстанавливая авторитет норм элементарной человеческой нравственности, они выполняли «социальный заказ времени». В итоге родилась новая утопия – «социалистическая по содержанию, нравственная по форме» [6, с.226].

2. Мотив психологический. «Романтическая мечта об общности – основа всякой утопии» [6, с.227].

3. Мотив эстетический. Отличительной чертой эстетики шестидесятников «стал унаследованный от русской классики XIX века гиперморализм, идея служения литературы конкретным задачам общественного прогресса, что породило в литературе шестидесятников явный перевес правды социальной, гражданской над правдой художественной. Желание сказать правду вопреки давлению цензуры привило литературе шестидесятников «тягу к навязчивой аллюзивности», «эзопову языку» [6, с. 227].

На основе приведенных мотивов М. Липовецкий делает выводы, что согласно официальной критике шестидесятники, во-первых, – образцовые «совки»; во-вторых, они внутренне поработены несвободой; в-третьих, литература шестидесятников не имеет будущего, она вся замкнута на 60 – 70-х. Приведенные им доводы показывают несостоятельность данных мотивов в определении моральных устоев шестидесятников. «В самом деле, шестидесятники отдали щедрую дань «очищению» коммунистической утопии от наследия «сталинизма». . . Впрочем, важнее, пожалуй, то обстоятельство, что шестидесятники сами стали преодолевать комплекс веры в «социализм с человеческим лицом», надежду на обновление революционной идеи» [6, с.228]. Что касается идеи общности, «конечно, шестидесятники времен оттепели воспринимали себя частицей «мы», но это было уже не замятинское «мы», а «мы» поколения. Вряд ли нужно доказывать, что на фоне господствующего соцреалистического канона. . . мир (шестидесятниками) увиден глазами отдельного человека. Этот отдельный человек – все еще один из множества, но множества, связанного прежде всего человеческими связями – симпатией, взаимопониманием, дружбой» [6, с.229]. И «эзопов язык» далеко не всегда порок. «Абстрактно рассуждая, это определенный способ контакта с читателем, причем способ, отнюдь не противоречащий природе искусства» [6, с.230]. Главным в шестидесятниках оказывается не то, что в них было стабильно, но то, что в них менялось. Шестидесятники – поколение, самые существенные качества которого раскрываются в противоречиях его исторического пути. В идее пути шестидесятников М. Липовецкий прослеживает немало параллельных и пересекающихся линий, и если выделить некоторые из них, то можно проследить и сам путь:

-от утопического сознания к последовательному и глубокому антисталинизму;

-от коллективизма к «персональному самосознанию», от идеи служения государству к идее частной жизни, к ценности внутренней свободы каждой личности;

-от эстетики утилитарной социальности к искусству, сосредоточенному на вопросах экзистенциального плана, а уж во вторую очередь – на социальных корнях и последствиях бытийного неблагополучия.

Поколение шестидесятников всегда подвергалось критике еще и потому, что со времен «комиссарских кожанок» это было самое действующее поколение в советской истории. Условно говоря, от «прозрения» в 1956-м до «заморозков» в 1964-1985 годах, вплоть до самого конца «перестройки», именно шестидесятники, смирившись (конформистское крыло) и не смиряясь (крыло диссидентское), несли на себе весь груз идеологического, этического и эстетического обеспечения жизни.

Советское поколение 50-х – 60-х годов было, «может быть, хлеще, чем «бит дженерейшен оф Сан-Франциско». Не зная в ту пору еще ни о хиппи, ни о битниках, они «вызывающе одевались – например, приходили в шинели на институтский вечер». Это, конечно, ничего не символизировало, но давало им чувство свободы. В 1956 году в литературной среде уже полным ходом шло общее оживление, появлялись литобъединения, где «говорили смело, свободно, знали гораздо больше того, что рекомендовалось» [2, с.287]. Стихийно чувствовалось, что формируется новое творческое поколение, которое зачитывалось произведениями Ремарка, Хэмингуэя, а позже Фицджеральда и Фолкнера. Но именно Хэмингуэй привлекал особое внимание. Позже началось открытие своего авангарда – обэриутов, Андрея Белого, Андрея Платонова.

В. Аксенов говорил в одном из своих интервью, что его поколение называли «новой волной». И действительно, по своей эстетике и проблематике эта «новая волна» была близка к битнической, хотя в то время ни один из авторов не мог знать о существовании такого явления, как «битничество» из-за информационной блокады, в которой пребывал Советский Союз. Сближение с этим движением было типологическим.

Что касается самого В. Аксенова, то хотел он того или нет, но именно в связи с его повестью «Коллеги» впервые появилось выражение «шестидесятники», которое теперь практически утратило авторство и стало обозначением целого поколения и эпохи.

Свой путь в искусстве В. Аксенов начал с изображения скептически настроенной по отношению к тогдашней советской действительности молодежи с характерным для нее нигилизмом, стихийным чувством свободы, интересом к западной музыке и литературе – со всем, что противостояло принятым духовным ориентирам. Исповедальный характер прозы В. Аксенова, сочувственное внимание писателя к внутреннему миру, психологии и даже сленгу молодого поколения как нельзя более соответствовали духовной жизни общества. Именно В. Аксенов начинает определять ситуацию в молодежной «исповедальной» прозе. Его повести «Коллеги», «Звездный билет» и «Апельсины из Марокко» давно стали своеобразным пособием по изучению вольного духа «оттепельных шестидесятых» (хотя сам писатель считает, что в один ряд можно поставить

три его книги на молодежную тему: «Апельсины из Марокко», «Звездный билет» и «Пора, мой друг, пора!»). Они и положили начало новому стилю – советской «молодежной прозе» 60-х, которая получила широкий положительный отклик в читательских кругах и одновременно вызвала яростные нападки ортодоксов соцреализма. Ее герои, романтически отстаивающие юношеские идеалы и одновременно иронически относящиеся к действительности, своим максимализмом, искренностью и попытками сказать правду о времени и о себе, своим раскованным и эпатажным поведением начинают пугать тех, кто стоит у власти. О героях своей прозы 60-х годов автор говорит устами одного из персонажей повести «Коллеги»: «А мы, городские парни, настроенные чуть иронически ко всему на свете, любители джаза, спорта, модного тряпья, мы, которые временами корчим из себя черт знает что, но не ловчим, не влезаем в доверие, не подличаем, не паразитируем и, пугаясь высоких слов, стараемся сохранить в чистоте свои души...» [10, с. 16]. Свободное самоощущение, поиск истинных идеалов, низвержение идеалов ложных, интерес к жизни во всех ее проявлениях – все это раскрепощало сознание читателя, вызывало доверие к персонажам аксеновской прозы.

После появления романа «Звездный билет» в 1961 году В. Аксенов получает ярлык писателя, творчество которого не соответствовало канонам соцреализма. На страницах его произведений проглядывал антисоветизм. В. Аксенов стал одним из первых в поколении «шестидесятников», кто ощутил надлом в прежней системе ориентиров и духовном настроении молодых людей. Эпоха тоталитаризма, с которой В. Аксенов был «знаком» как никто другой (его родители были репрессированы), а затем развенчание культа личности Сталина на XX съезде и надежда на то, что наступила «эра правды», порождали веру в то, что мир, в котором ты хочешь жить, должен быть построен по твоим нравственным законам. Когда к 60-м годам культ личности как таковой закончился, перед новым поколением стояла грандиозная задача: предостояло пересмотреть традиционные взгляды на личность и общество.

В середине 60-х период оттепели идет на спад. Начинаются очередные гонения на интеллигенцию. В 1963 году В. Аксенов выступает в газете «Правда» со своеобразным признанием, что «писал плохо», а «теперь будет писать хорошо» [7, с. 374]. Эти его слова были продиктованы не желанием спасти себя и свою репутацию, не желанием подольститься к властям, а единственной возможностью спасти ситуацию с журналом «Юность», редактором которого он являлся и над которым нависла угроза закрытия. Именно Н.С. Хрущев лично принуждает В. Аксенова к публичному покаянию в прессе. Слово «оттепель» теряло свое название, когда речь заходила о творчестве В. Аксенова, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Б. Окуджавы, а ведь произведения этих авторов постоянно появлялись на страницах опальной «Юности».

Пережитое унижение и крах иллюзий по поводу «оттепели» станут поворотным пунктом в творческой биографии писателя. Эта извечная коллизия «художник и власть» нашла свое метафорическое отражение в пьесе В. Аксенова «Поцелуй, оркестр, рыба, колбаса» и в рассказе «Победа».

К середине 1960-х годов усиливается философская насыщенность прозы В. Аксенова, размышляющего о причинах неудачи «оттепели» и именно с ней связывающего свои лучшие надежды. Все более остро ощущаемая абсурдность бытия, внутренняя свобода и несогласие с насаждаемыми сверху идеалами приводят автора к поиску новых тем и образительно-выразительных средств в творчестве. Все чаще В. Аксенов обращается к иронии и гротеску, фантастике, сквозным многозначным символам, иносказанию, различного рода иллюзиям и нетрадиционным для отечественной литературы тех лет стилевым конструкциям, позволяющим ему глубже раскрыть реальные, порождаемые тоталитарной системой фантазмагории жизни. Произведения писателя, их заостренность на проблемах периода «оттепели» и извечном конфликте поколений, обретавшем особенно резкие формы в условиях характерного для того времени процесса отрицания тоталитарного прошлого, вызвали бурную полемику в критике, нападки цензуры, упреки в том, что В. Аксенов – «и по форме, и по содержанию» – писатель «не наш» [7, с.375].

В условиях сложившейся социокультурной ситуации у В. Аксенова меняется стиль и метод изображения действительности. И это изменение творческой позиции, начавшееся еще с повести «Затоваренная бочкотара», свидетельствовало не только о собственно художественных поисках писателя, отказывавшегося теперь в своих произведениях от принципа правдоподобия, предпочитая ему изображение иллюзии действительности; сами эти изменения были вызваны крепнущим у него убеждением в том, что «действительность так абсурдна, что, употребляя метод абсурдизации и сюрреализма, писатель не вносит абсурда в свою литературу, а наоборот, этим методом он как бы пытается гармонизировать разваливающуюся... действительность» [4, с.75]. Отказ от классических реалистических идеалов («Затоваренная бочкотара»), пародирование традиционного жанра соцреализма («Золотая наша железка»), оппозиция тоталитаризму («Ожог»), использование в своем тексте разных литературных канонов, своеобразная игра в эти каноны – все это чрезвычайно важно для В. Аксенова-писателя. Он создавал свой стиль во всем, не только в литературе. «В этих поисках «правильная» рубашка или брюки значили не меньше, чем удачно найденная метафора или верно переданное слово. Тот стиль, который создавал Аксенов требовал всего этого: требовал успеха, славы, блеска, мишуры» [5, с.209]. Свой творческий путь В. Аксенов начинал почти на пустом месте. И если в литературных поис-

ках изданные и неизданные русские классики могли помочь, то в жинетворческих устремлениях помощи было ждать фактически неоткуда. В шестидесятые годы проблемы стиля были не поверхностными, а сущностными проблемами, и их решение было принципиальным для русской культуры и истории. Сегодня, когда стильность сменила стиль, подобного рода изыски стали столь легким делом, что чести в них не больше, чем в повторении находок ранней аксеновской прозы в «книгах молодежной тематики» семидесятих годов.

Во многих произведениях шестидесятих годов В. Аксенов использует прием перехода от правдоподобия к нереальности. Стилистической вершиной аксеновских поисков шестидесятих годов становится его повесть «Затоваренная бочкотара». Здесь полностью развернулась традиционная аксеновская схема: от псевдореалистического начала к сюрреалистическому финалу. Но правдоподобие экспозиции с самого начала разрушается введением снов и самим стилем повествования. Повесть открывается эпиграфом, который сразу же вводит читателя в атмосферу игры, небывлицы: «Затоварилась бочкотара, зацвела желтым цветком, затюрилась и с места стронулась. Из газет». Еще ни в одной своей вещи Аксенов не был так щедр на иронию, сатиру, озорной юмор. «В «Затоваренной бочкотаре» герои обретают, наконец, неподражаемый аксеновский язык, густо насыщенный жаргонизмами, вульгаризмами, языковыми неправильностями, каламбурами и прибаутками, язык, на котором еще не одно десятилетие будут пытаться говорить современники автора» [5, с.209]. Его «слова блестят, как свежевывмытые фрукты или машины, слова звенят, как гитара и ручей, слова кочевряжатся и комикуют, как герои Аксенова» [9, с.243].

С 1968 года КГБ начинает уделять В. Аксенову особое внимание. Именно «органы» становятся первыми читателями романа «Ожог» и предупреждают автора о том, что появление произведения в печати грозит высылкой из страны. Роман все-таки вышел, но значительно позже. Он повествует о поколении, становление которого проходило в период арестов и ссылки конца 40-х, последовавшего за ними разоблачения культа личности и «оттепели»; о поколении, жаждущем духовного освобождения, рвущемся к нему и – «обожженном»; о поколении, пережившем крах связанных с хрущевской эпохой иллюзий и ставшем свидетелем оккупации Чехословакии в 1968 году. В центре внимания автора – жизнь московской интеллигенции, полной иллюзий и надежд в 60-е и разочарованной, спивающейся, выброшенной на свалку истории в 70-е годы. В «Ожоге» почти не осталось следа бывшего идеализма шестидесятих, хотя пять главных героев являются представителями профессий, ставших культовыми в шестидесятые – писатель, хирург, скульптор, саксофонист и физик. На самом деле это не совсем пять разных героев – их объединяют общие друзья и любовницы, и даже общее отчество «Аполлинариевич».

Несомненной находкой в романе является именно образ главного героя, который, с одной стороны, представляет собой пять разных персонажей, а с другой – оказывается как бы «единым в пяти лицах». В романе одни и те же события даются в восприятии пяти повествователей, то есть с пяти разных точек зрения. Повествование ведется поочередно от лица каждого из пяти, а один и тот же эпизод описывается по-разному устами каждой ипостаси героя. В «Ожого» прием дробления несет определенные идеологические и стилистические функции. Разные повествователи с одним отчеством – Аполлинариевич – на метафорическом уровне становятся детьми одного античного божества – Аполлона, покровителя наук и искусств. Связь повествователей с наукой и культурой подчеркивается и их профессиями. Сюжет частной жизни главного героя Штейнбока резко противопоставлен миру окружающей действительности, миру тоталитарного общества. Этот мир в «Ожого» однозначно связывается с темой насилия и зла. Внешний мир приводит повествователей к постоянным кризисам и разочарованиям, к борьбе за свою творческую независимость. Тоталитарный мир – это также мир хаоса и абсурда. Абсурдность тоталитарного бытия видна во всех деталях романа. Так, единственную одежду, которую стоит покупать, носят только сами продавцы магазинов; центрами социального общения становятся пивные ларьки, в которых хронически нет пива; гардеробщики, официанты и бармены – старшие офицеры КГБ, то есть государственные чиновники; военный парад оказывается невозможным, поскольку танки требуют капитального ремонта. В этом абсурдном мире на части дробится не только автор, но и его возлюбленная, которая оборачивается то Мариной Влади, то Машей Кулаго, то Ариной Беляковой, то колдуньей, то лаборанткой Ниной. «Осколки» автора – знак общей расколотости, иллюзорности тоталитарного бытия. Особенностью романа является авторский акцент на передаче не столько событий, сколько «духовных состояний», общей атмосферы эпохи. Ирония романа направлена «не только против советского тоталитаризма, но и против наивности, несбывшихся мечтаний и надежд самого автора» [7, с.376]. По мнению А. Немзера, «Ожог» – это «роман с ключом», где «...узнаешь то одного, то другого реального персонажа из московской элиты. . . Конечно, эстрадная броскость в изображении более чем известных людей пугает, конечно, слишком близки те не очень изысканные сцены, что происходили в неназванном, но узнаваемом ЦДЛ. Обжигает. Подуть хочется» [9, с.246].

Феерическое изображение панорамы московской жизни 50 – 60 – 70-х позволяет поставить роман В. Аксенова в один ряд с книгами его знаменитых западных современников – Хулио Кортасара, Воле Шойинки, Томаса Пинчона и других. «Правда, в отличие от западных прозаиков, Аксенов чуть больше педалирует политическую подоплеку происходящего, словно утверждая, что за всю сумбурность и грязь

в жизни его поколения ответственны те, кто отправлял их родителей в лагерь в тридцать седьмом и оккупировал Прагу в шестьдесят восьмом. «Ожог» – самая фантазмагорическая, самая избыточная книга Аксенова [5, с.210]. Этот роман пронизывает удивительная энергия: писатель разглядывает чудесный способ преобразования реальности – сквозь хаотичность композиции романа проглядывает гармония. В этом смысле «Ожог» подобен ранним книгам В. Аксенова, в которых он эстетизирует и гиперболизирует черты своего поколения.

В. Аксенов стал культовым прозаиком шестидесятых, его сочинения вполне могут претендовать на роль памятника эпохи, ее настроений, ведь в них важны не сюжет, не стиль, а именно настроение. В. Аксенов пишет ту самую «настроенческую» прозу, которая была и остается эстетическим идеалом его поколения шестидесятых. Культурно-историческое значение «шестидесятничества» состоит в том, что советского человека вернули из политико-идеологических сфер спекулятивной культуры на «землю» естественных интересов и потребностей, обратив его внутренний взор на антропологическую сущность человека как такового – вне идеологии, политики, социального страха и безликого подчинения централизованной власти. В Советском Союзе начался подспудный процесс культурного преодоления тоталитаризма, и, в первую очередь, этот процесс отразила литература. Скажем, в творчестве В. Аксенова происходит постоянное разрушение стереотипов – как идеологических, навязанных эпохой, так и созданных им самим.

История литературы 50 – 70-х не приемлет однозначности оценок и интерпретаций. Вопрос о том, кто же такие «шестидесятники» – диссиденты или конформисты, идеологи примиренчества или бунтари – до сих пор волнует литературную критику. Мы склонны предполагать, что писатели шестидесятых смогли сочетать в себе все эти качества, что и отражают их произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В. Капитальное перемещение // Вопросы литературы. – 1990. – Август. – С. 66-80.
2. Аксенов В. Мой дом там, где мой рабочий стол (Беседу вела И. Кузнецова) // Вопросы литературы. – 1999. – Март-апрель. – С. 284-296.
3. Битники. История болезни. – Электронный сетевой ресурс: <www.5ballov.ru>.
4. Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М.: Изд-во «Книжная палата», 1991. – С. 75-84.
5. Кузнецов С. Обретение стиля: доэмигрантская проза Василия Аксенова // Знамя. – 1995. – № 8. – С. 206-212.

6. Липовецкий М. Совок-блюз // Знамя. – 1991. – №9. – С. 226-236.
7. Литература русского зарубежья: Третья волна / Сост. Л.И. Шевченко и др. – К: Рута, 2003.
8. Михайлов О. Шестидесятники // Литературная газета. – 2002. – № 32 (7-13 августа). – С.10.
9. Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. – 1991. – № 11. – С. 243-249.
10. Русские писатели XX века: Биографический словарь / Гл. ред. и сост. П. А. Николаев. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 2000.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается духовная и социокультурная ситуация в СССР в 50 – 70-х гг. XX в., в контексте которой происходило становление В. Аксенова как писателя. Более подробно делается акцент на истоках «шестидесятничества». На примере известных произведений В. Аксенова объясняется закономерность появления сюрреалистических, антиутопических мотивов в раннем творчестве писателя и прослеживается процесс изменения взглядов зрелого В. Аксенова на литературную и культурную ситуацию в стране.

SUMMARY

The article deals with the spiritual and socio-cultural situation in the USSR in the 50 – 70th years of the XX century. Against the background of this controversial situation the formation of V. Aksyonov as a writer took place. On the example of his famous novels, stories and short-stories the objective reasons are considered, which caused the emergence of surrealist and antiutopian motifs in Aksyonov's early writings. Besides, the process of changes of his views on life and literature is traced.

С.О. Кочетова,
Є.О. Снігаренко
(Горлівка)

УДК 82.0

МУЗИЧНІ ОБРАЗИ В НОВЕЛАХ М.М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Дослідження екфраситичних елементів у художньому творі є актуальним тому, що теоретичні засади цього питання не розроблялися, а коло вчених, які досліджують екфрасис надто обмежене (Л. Геллер, Р. Ходель, І. Саулов). Проте вивчення подібного явища в літературі, безперечно, є перспективним і його можна розглядати не тільки на матеріалі російської, німецької, англійської, але й української літератури, а саме на матеріалі новелістичних творів М.М. Коцюбинського. Існує великий пласт досліджень, які присвячені творчості цього письменника, але майже не розкриті питання застосування прийому екфрасису. Отже, метою нашої статті є створення цілісного уявлення про застосування екфраситичних елементів у літературному творі. Дослідження здійснюється на матеріалі новел М.М. Коцюбинського «На камені», «В путях шайтана», «Сміх», «Він іде!», «На крилах пісні», «Сон», «Intermezzo», «В дорозі», «Лялечка», «Коні не винні», «Невідомий», «Цвіт яблуні».

Художня література завжди була пов'язана з різними видами мистецтв і тому закономірною була тенденція до синтезу з ними. Звернення художньої літератури до суміжних мистецтв було позитивним і закономірним явищем, яке стало можливим у період її цілковитої зрілості. Літературна спадщина М. Коцюбинського – цінний скарб, його творчість рясніє строкатістю тем та образів. Зв'язок письменника із піснею, танцем, народним мистецтвом із раннього дитинства підкреслюють багато дослідників його життя і творчості [4, с. 5].

Для М.М. Коцюбинського взагалі характерна виняткова пластичність і мальовничість описів природи, речей, персонажів. Він часто подає образи як живописець чи музикант. У нього навіть звуки інколи мають певне забарвлення («сріблястий регіт мокрих листочків», «чорна тиша» тощо). Недаремно він іноді називав свої новели акварелями, образками, етюдами.

Сучасники М. Коцюбинського не раз відзначали у його творах нахил до словесного малярства, прагнення перенести деякі закони живопису і музики в літературу. Особлива симфонічна виразність творів письменника зумовлена його музичним обдаруванням.

Акварель «На камені» вся побудована на живописних і звукових асоціаціях. Барви, звуки і настрої – тут єдине ціле. М. Коцюбинський у своїй

новелі дає новий героїчний варіант сюжету, побудованого на зіткненні усталених звичаїв і “цупких забобонів” з волею до щастя. Фатьма (головна героїня) прагне вирватися з пазурів старого побуту, навіть ціною смерті. Конфлікт розкривається в його соціальній сутності. Мемет заплатив за Фатьму більше, ніж могли дати інші, і вважає її своєю власністю. Фатьма ненавидить Мемета, як рабіню – господаря. Любов до Алі, цілком природна для молодій жінки, є водночас вибухом протесту.

У цій акварелі зорові образи переплітаються зі звуковими: описуючи гру Алі, письменник усю розповідь насичує ритмом гри зурни. Мелодія її – одноманітна, сумна – сплітається з почуттями і думками Фатьми, її тугою і хвилюванням. Розповідь у цьому місці має ритм, відповідний монотонній грі зурни: *«Алі виймав свою зурну, <...> розмовляв з рідним краєм сумними, хапаючими за серце згуками. Зурна скликала молодь, <...> і скоро <...> починалась забава: зурна повторяла один і той самий голос, монотонний, невиразний, безконечний, як пісня цвіркуна, аж робилось млосно, аж починало під серцем свербіти, й татари підхоплювали в такт пісні:*

– О-ля-ля...о-на-на...

– Бух-ух!..бу-ух!..бу-ух!..» [13, с. 150].

У *нарисі «В путях шайтана»* відкриття влади патріархальних звичаїв і забобонів досягається перенесенням уваги з селянського життя на ширші кола суспільності. Життя головної героїні Емене тече зовні спокійно й саме це справляє гнітюче враження мертвоти. Її протест набуває широкого змісту – вона прагне вирватись з-під влади вікових морально-побутових устроїв у новий світ, який для неї уособлений у Септарі і «європейках».

Зовнішні деталі втрачають самостійне значення, цілком підпорядковуючись настроєві головної героїні: *«В самому повітрі розлита нуда, про нуду тихо дзюрчить струмок. <...> Одинок жабка вилзла і зрідка меланхолійно кумкає <...> Тихо, нудно од тих одноманітних згуків. Що їй робити, чим заповнити нуду? Випадково її очі зупинилися на жабі, яка припала животом до землі, <...> і випускає з себе зуки, раз жалібні, повні скарги й мелодії, то знов сердиті, буркотливі»* [13, с. 40].

Септар приваблює Емене не тільки вродою, а й тим, що він подолав патріархальні вірування, не побоявшись прокляття батьків. Тема забобонів стає темою їх подолання. Кінцівка твору звучить як похоронний дзвін за старими уявленнями. Побудова цієї новели наближена до структури музичного твору, де в центрі – боротьба двох контрастних тем, головної й побічної партії (як в *allegro*, що розвивається за принципом діалектичної тріадності). Тут драматичне виражається у формах, близьких до форм музики, а трагічне – близьких до форм живопису.

У *новелах «Сміх»* і *«Він іде!»* письменник не дає безпосередньо картини погромів, а зосереджує увагу на психологічному стані персо-

нажив, які чекають погрому і, отже, неминучої смерті. Герой оповідання «Сміх» адвокат Чубинський довідується про те, що відбувалося на вулицях міста від знайомих, які прибігли до нього. Страх і розпач охопили Чубинського, і це підсилюється звуковими образами: «Шум немов наближався. Було в ньому щось подібне до далекої зливи, до глухого урчання звірів. «А-а-а... а-а-а...» - одбивали стіни, і тут десь почулося тупотіння ніг по камінню вулиці...» [13, с. 240] чи «Дзень-дзелень... дзень-дзелень! Сильний, різкий дзвінок вдарив у передпокої, дзвінок скакав, хрипів, казився» [13, с. 242].

Головний герой Чубинський – це демократично настроєний інтелегент, а не революціонер. Трагічність ситуації зумовлена раптовим прозрінням героя. «Сміх» наймички Варвари, яка не знає, що він заробляв на життя розумовою працею, а не зиском, як поміщик, і бачить у ньому пана, не розуміючи справжньої суті спрямованих проти передової інтелігенції погромів, радо лунає з приводу такої події: «Нехай б'ють... Ха-ха-ха!.. Бо годі панувати... Ха-ха-ха! – вона не могла здержати сміху, непереможного, п'яного, що клекотів у грудях, <...> вона аж хлипала» [13, с. 244].

В образку «Він іде!» бачимо картину єврейського містечка, охопленого жахом і відчаєм, автор тут вдало використовує звукові образи, які створюють необхідне тло для зображуваного, викликають бажаний настрій у читача: «Вдарив з дзвіниці дзвін; хитнув повітря й ножем пройшов у серце <...> Дзвони, схитнувшись разом, пішли у танець, великі, середні й маленькі, і заскакали в повітрі, як метелиця» [13, с. 252].

Перенесення центру уваги на внутрішні переживання загострює соціальність зображуваних конфліктів: «Раптом Абруб почув, як щось звалилось на нього й розбіглося по тілі дрібними кольками. То серед тиші впали на голову дзвони і побігли по місту з високою й реготом» [13, с. 254].

Колір інколи співпадає звуком зі червоною гамою цієї новели: «... коли б сховатися, щоб не чути дзвонів, червоних дзвонів, що мчать навздогін, б'ють в саме серце, скачуть й регочуть, як божевільні. <...> Великі, середні й маленькі, <...> то не згуки, а сотки кривавих рук простяглися од дзвіниці і жадібно тріпочуть довгими пальцями понад домами» [13, с. 254].

На зв'язок різних вражень, на так звану синестезію вражень, звертали увагу фізіологи, психологи й естети. У наш час ведуться експерименти, мета яких – створити кольорову музику. Досліди психологів показали, що 1/8 частині людей властиво звуки асоціювати з кольорами. Це є особлива чутливість талановитих натур [8, с. 56], до якої був схильний і М. Коцюбинський у новелі «На крилах пісні». Звуки в нього лягали перед очима барвами. На цій психологічній основі й

побудована згадана новела, тут мелодія викликає цілу картину: *«Але не встиг я озирнутися, як по моїх напружених нервах ударила хвиля рідних, близьких мені звуків. Я виразно почув журуливо-поважний голос української пісні. <...> Я чую, як пісня дужчає, здійсмається вгору, перекочується могутнім грюкотом і гине тихим акордом у плюсокаті зливи. Мелодія <...> виповняє груди, рветься наверх і, прибравшись у поетичні шати слова, вільна, як пташка, шукає простору <...>, звуки пісні лягали перед очима фарбами, малювали мені цілі образи. Я перелітав на крилах пісні в давно минуле, відчував перипетії тих почувань...»* [12, с. 195].

У М.Коцюбинського «кольорове слухання» у цій новелі – це природний вияв збудженої жахом уяви, в якій усе перемішалось: *«Степова тиша жадливо підхоплює всі звуки. <...> Згори, з блакитної високості упаде на землю сріблом жайворонкова пісня, долине клекіт вірлячий, а широкий степ відгукнеться на ті звуки тихим шелестінням тирси»* [12, с. 196-197].

У новелі **«Сон»**, на перший погляд, немає гострого соціального конфлікту. Конфлікт, що відбувається між подружжям, має ніби суто сімейний характер, але за цим конфліктом стоять важливі проблеми суспільного життя пореволюційного періоду. Антін (головний герой) боляче сприймає застиглість міщанського побуту і буденного життя міста в роки реакції, все це його дратує. У душі героя живе «потреба краси», яку він умів бачити і у звичайному житті. У новелі М.Коцюбинський створив симфонію крапель: *«Незабаром вулиця обернулася в симфонію крапель. <...> Оживлялась музика крапель, сумних і веселих, лінивих і жвавих, глухих та дзвінких»* [14, с. 156]. Але справжня поезія життя передана в епізодах сну Антона, який виконує функцію збудника свідомості. Це лише мрія про нові взаємини людей, і не він, а мужні й горді, сміливі борці стануть будівниками нового суспільства.

Наступна новела **«Intermezzo»** повністю відрізняється від усіх інших, вона є ще одним прикладом синтезу образотворчого музичного мистецтва зі словесним. Новела нагадує музичну симфонію, назва говорить про наближеність цього твору до музики. «Intermezzo» – це перепочинок ліричного героя на складній життєвій дорозі. Автор занурюється в його внутрішній світ, прагне передати почуття, настрої, зміни психічного стану через сприйняття героєм навколишнього світу.

Особливо привертає увагу вміння письменника створювати та гармонійно поєднувати звукові та зорові образи, ми бачимо, що їм тут належить важливе місце. Їх застосовано відповідно до творчого задуму автора для розкриття психологічного стану героя. Марнота галасливого міста, означена різкими дисонансами, які переслідують оповідача (залізна рука города), змінюється тишею й темрявою (злиття зорових та слухових образів).

Ритмомелодика «Intermezzo» досягається своєрідною звуковою «оркестровою» твору. Опинившись серед чарівної природи, ліричний герой вслухається в її «велику тишу», яка озивається безліччю незвичайних чарівних звуків: співом зозулі й жайворонка, ухканням сонної води криниці, прибоєм колосистого моря, співучою арфою нив: *«Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна»* [13, с. 303].

Передаючи звукові враження, письменник вдається до складних асоціацій: *«Кує зозуля. Б'є молоточком у кристалевий великий дзвін – ку-ку! Ку-ку! – і сіє тишу по травах. <...> Я зскакую з ліжка і гукаю в вікно до зозулі: «Ку-ку... ку-ку... Добридень!»*» [13, с. 300].

Виразно «озвучує» новелу спів жайворонка. Спочатку письменник описує його пісню так: *«Се жайворонки. Се вони, невидимі, кидають з неба на поле свою свердлячу пісню. Дзвінку, металеву й капризну»* [13, с. 306]. Вуху ліричного героя ніяк не може зловити її перелив: *«Щось наче свердлить там небо, наче струже метал, а вниз спадають тільки дрібні, просяні згуки. <...> Та пісня має у собі щось отруйне. Чим більше ловиш, тим трудніше зловити»* [13, с. 306-307].

Раптом звуковий образ посилюється незвичайним зоровим: *«Один яскравий згук впав червоним куколем»* [13, с. 307].

І нарешті останній акорд цієї картини: уява ліричного героя образу «голосної арфи» як символу гармонії світу природи: *«Сіра маленька пташка низько висіла над полем. Тріпала крильми, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла і гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля»* [13, с. 307].

Паралельно з музичними образами розвиваються й зорові. Слухові та зорові враження взаємопроникають, звук і колір доповнюють один одного, створюючи незвичайну симфонію звуків, пахощів, барв.

Отже, нахил до словесного малярства, прагнення перенести деякі закони живопису і музики в літературу можна побачити майже в усіх новелах М.М. Коцюбинського. Для нього характерне тонке нюансування барв, гра світла й тіні, їхнє контрастне змалювання. Барви, звуки та настрої часто сплітаються в єдине ціле, а колір інколи стає на грані звуку.

У різні роки письменники зверталися до категорії художньої деталі. Уперше роль і місце деталі в реалістичному мистецтві визначив Ф.Енгельс. У 20-30-х роках дослідники звертаються до цієї проблеми епізодично, у процесі характеристики індивідуального стилю письменника або під час вивчення сюжетно-композиційної будови твору. У 40-х і 50-х роках коло праць із даної проблеми звужується. Новий інтерес до художньої деталі виникає в 60-80-ті роки, будучи зумовле-

ний висуванням у літературознавстві на перший план проблем історичної й теоретичної поетики [16, с. 8-10].

Майстерність художньої деталі вивчається в творчості й українських митців – М.Коцюбинського, В.Стефаніка, Марка Черемшини, Леся Мартовича та інших. Аналітизм й лаконізм – спільні риси їхньої творчої манери, а художня деталь у них стає часто вживаним художнім засобом. Адже саме «розтин» людської душі на окремі атоми почуттів, думок і дій пов'язаний з поглибленням деталізації художнього письма.

Є спроби розрізнити деталі за органами чуття: зорові, нюхові, дотикові, звукові тощо. «Відповідно до того, – писав І.Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», - знаходимо і в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору» [16, с. 78-79]. Останнє особливо стосується творів М.Коцюбинського. У них зустрічаються оригінальні зорові й звукові деталі, що накладають своєрідний відбиток на його творчу манеру.

М. Коцюбинський серед представників нової школи прозаїків був майстром художньої деталі, палітра художніх мікробразів у письменника дуже багата. Проте серед них можна виділити *три основних типи – одиничну, наскрізну і систему деталей.*

Крім підвищення навантаженості другопланової одиничної та наскрізної деталі, він тяжіє до синтезу всіх художніх засобів у виявленні ідеї. Передусім це стосується художніх деталей, які в подальших творах письменника вступають у дедалі складніші взаємозв'язки. Одиничні деталі не втрачають своєї зображальності й об'єднуються в систему, що породжує символічний підтекст. Наскрізні деталі починають взаємодіяти між собою і з системою одиничних деталей. Художня структура творів М.М.Коцюбинського перетворюється в розгалужену систему образів та мікробразів, периферійні елементи якої так само ідейно значущі, як і центральні. Пізніші його твори відрізняються високим ступенем художньої організації, цілісністю, що притаманна довершеним витворам словесного мистецтва. З приводу подібного явища Б.Г.Гончаров пише: «Всі компоненти художнього твору в кінцевому підсумку тяжіють до організуючого центру; орієнтація на організуючий центр, художнє ядро створює внутрішню єдність, яка є передумовою цілісності насамперед». Таким організуючим центром у творах М.Коцюбинського є наскрізна деталь другого плану, що домінують проходить через усю оповідь, вступаючи в смислові взаємозв'язки із системами одиничних деталей [15, с.59].

Особливо підвищилась символіка пейзажних деталей, котрі стали характерною рисою стильової манери М.Коцюбинського і котрі виявилися дуже «продуктивними» в утворенні нових художніх значень, цілої системи підтексту. Яскравим прикладом є новела «**На камені**», яка була створена у 1902 році. У ній ми бачимо поетику деталей пейзажу.

Досить порівняти опис татарського села в новелах «**На камені**», «**В путях шайтана**» та в листі до дружини, щоб зрозуміти особливості творчої роботи письменника над деталями пейзажу. У листі М.Коцюбинський описує враження від місцевості, куди прибув у складі філокоєвської експедиції, «**В путях шайтана**» з'являється той самий пейзаж. І ось якого вигляду набуває він у новелі «**На камені**»: «*По голому сірому виступу скелі ліпились татарські халупки <...> криві стежки вилились по каменистій спадині*» [13, с. 147]. У двох попередніх пейзажах не було й мови про камінь. Цю деталь письменник навмисне вводить в опис місцевості. Вона ще більше підкреслює похмуру тональність пейзажу і стає наскрізною в новелі. Пов'язана з назвою, наскрізна деталь «камінь» розширює її семантику, набуває особливої виразності, переростає в символ. Через усю першу частину новели проходить названа деталь: «татарське село здавалося грудю дикого каміння», «сонце і камінь», «люди на камені». У різних варіантах це слово (камінь) зустрічається в новелі 27 разів і на перший погляд передає колорит місцевості, якби не інша контрастна деталь у кінці першої частини. Героїня твору Фатма зустріла молодого турка Алі, і тут автор лише зображує одну незначну деталь: «*на піску, над морем, зацвіла тепер її любима квітка – гірський крокіс*» [13, с. 151]. Гірський крокіс – символ розквіту почуттів Фатми. Зображення конфлікту закоханих із патріархальними традиціями татарського села накреслений у підтексті, в символіці наскрізних деталей. Фатма й Алі вирішують втекти. Дізнавшись про це, чоловік Фатми з односельцями кидається в погоню, її напруження досягає апогею. І тут з'являється деталь, що відкриває смисл усього твору. «*Дух цих диких, ялових, голих скель... обняв душі покривджених*» [13, с. 154] (такими вважали себе переслідувачі) – дух диких скель, на яких закарбувалась споконвічна історія страждань «людей на камені». Вони відмовляли собі у всьому: у праві на вільний вияв почуттів, на родинні, дружні стосунки. Панував лише закон жорстокості, хто не дотримувався його, той гинув. Порушення його закоханими згуртувало всіх жителів села проти них.

Згадана деталь стає ударною точкою внутрішнього сюжету, мікрообразом, що має глибокі виражальні властивості. Не випадково М.Коцюбинський обирає й підзаголовок новели - «Акварель». У творі переважають пейзажні деталі зорової модальності, майже кожна деталь має свій колір. Гра кольорів стає особливо відчутною під час погоні. Письменник використовує цю гру фарб для поглиблення психологічної характеристики персонажів.

Одним із загальних прийомів майже для всіх новел М.Коцюбинського є зображення на початку твору ніби замкненого художнього простору, своєрідної сфери, місця, в якому відбувається дія. В оповіданні «**Сміх**» (1906) визволення від почуття жаху, яке переслідувало адво-

ката Чубинського, передається як «прорив» задушливого простору кімнати. Кожна деталь у цій картині символічна, суголосна внутрішній драмі героя: *«Пхнув щосили прогонич. Залізний бовт з брязком ударив у віконницю. Вікно відскочило, вдарилося половинками в дугки, і в хату виллялось жовте каламутне світло. Осінній вітер кинув цілу хмару холодного пилу і невразних хаотичних звуків»* [13, с. 254].

У творах **«В дорозі»** та **«Intermezzo»** духовне одужання героїв пов'язано з готовністю до «подолання» певного простору. Так, перший твір закінчується словами: *«Збирався в дорогу»* [13, с. 296], а у фіналі другого читаємо: *«Город знов простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви<...> Душа готова, струни тугі, налажені, вона аж грає...»* [13, с. 309]. Мікросистеми одиничних деталей – деталей сприйняття картин природи в оповіданні **«В дорозі»** – вступають у смисловий зв'язок з наскрізною деталлю «лист», яка також переломлюється крізь суб'єктивну сферу героя.

Новели письменника останніх років відзначаються набагато стрункішою архітектонікою. Тенденції до упорядкування художньої структури новели, удосконалення її естетичних властивостей виявилися в побудовах двох основних типів – кільцевій та мозаїчній. Кільцева побудова характерна для новел з переважаючим епічним началом, вираженим сюжетно-подійним планом (**«Лялечка»**, **«В дорозі»**, **«Коні не винні»**). Мозаїчна ж – для новел із сильним ліричним началом. Вона властива творам **«Intermezzo»**, **«На острові»**, **«Невідомий»**. Комбінований тип архітектоніки має місце в оповіданні **«Сон»** [16, с. 189-190].

Два типи художніх структур відбивають і дві основні тенденції в розвитку художнього мислення М.Коцюбинського. Першій властиві епічність оповіді, часова послідовність подій, відсутність сюжетного плану твору.

Другій – підвищена ліричність, рефлексивність картин, гранична символіка деталей. Архітектоніка кожного твору письменника своєрідна, етюд **«Цвіт яблуні»** побудований не так, як **«Невідомий»**, а обидва вони дуже не схожі на **«Intermezzo»**, бо художня структура цього твору складніша. Частина, на які поділена новела, складаються з мікросистем деталей, через які розгортаються символічні образи природи. У перших картинах ці образи намічені окремими деталями (**«зозуля»**, **«сонце»**, і т. д.), далі вони захоплюють увесь сюжетний простір, витискаючи негативні образи (**«моя утома»**, **«залізна рука города»**). Ліричний герой сам говорить про це: *«...спочивай тихо під сонцем, ти така ж втомлена, земле, як я»* [13, с. 305]. У душі героя природа, її голоси займають все більше місця, витискають важкий настрій. Він так каже про зозулю: *«Твоє журливе «ку-ку» спливало, як сльози по плачущій березі, і змивало мою утому»* [13, с. 308].

Використовує М.Коцюбинський і власне рефрен, психологічна фраза-деталь **«Я утомився»** повторюється двічі в першій картині для

увиразнення душевного стану ліричного героя. Далі вона трапляється в третій частині, щоб підсилити мінорні ноти.

Отже, мікросистеми одиничних деталей, за допомогою яких М.Коцюбинський створює художній простір у творі, виконують важливі ідейно-естетичні функції. Вони окреслюють не тільки місце дії, а й межі внутрішнього світу героя. Аналіз структури творів письменника дозволяє визначити деякі закономірності. В ній важливу роль відіграє система мікрообразів, яка несе ідейно-художнє навантаження. У складній організації фону виділяються мікросистеми одиничних деталей і наскрізний мікрообраз, яким позначені «активні центри» оповіді. Різні типи поєднання мікросистем і наскрізних деталей обумовлені логікою розвитку характеру, особливостями відображення його психічних станів і процесів, що ведуть до соціально мотивованого вчинку.

Коцюбинський захоплювався народною піснею, тонко відчував класичну музику, з великою увагою стежив за сучасним йому музичним світом. Тому переносив музичні прийоми в літературу, широко послуговувався поетичною інтерпретацією звуків, мелодикою слова, багатством термінології музичного мистецтва, щоб досягти своєрідної ритмічності прози, її мелодійного звучання.

Назва новели «Intermezzo» говорить про наближеність літературного твору до музики. «Intermezzo» в Коцюбинського за аналогією до музичного жанру (невеликого твору, що виконувався в перерві оперної вистави) – це перепочинок ліричного героя на складній життєвій дорозі. Багатоголосся природи визначає увесь образний лад новели. Окремі «партії» то розходяться, розвиваються у самостійні теми, то зливаються, підтримують головну образну тему. Новела «Intermezzo» має спільні структурні риси із соль-мінорною симфонією Моцарта. З приводу останньої Г.І. Панкевич пише: «Окремі інтонації головної теми проходять ряд перетворень, з'являючись то в мінорі, то в мажорі. Але незмінно вона переказується скрипками, їхній тембр стає ніби лейттембром. Завдяки такому прийому її інтонації не тільки завжди легко взнати, яким би змінам не піддавався її рух, але й усі образні сторони пов'язані цим лейттембром у єдину структуру» [19, с. 40]. Для «Intermezzo» головна образна тема – тема сонця, що визначає «активні центри» оповіді. «Партії» інших образів - «зоулі», «нив у червні» - мають другоплановий характер і розвиваються, як і в соль-мінорній симфонії Моцарта, у тісному зв'язку з головною темою. Так, Г.І.Панкевич пише про них: «Вступає побічна партія. Її смислове значення – образний контраст до головної партії. Вона змінює лад: світлий мажор підкреслює основний настрій. Діалог струнних і дерев'яних інструментів створює атмосферу упокорення, спокою». Образна дія в новелі «Intermezzo» також пов'язана з наростанням головної теми й посиленням її побічних «партій» [19, с. 55].

Отже, конфлікт новели, на нашу думку, нагадує конфлікт музичного твору, де протиставляються теми й мотиви. Переплетіння мелодій, швидка зміна тонів і ритму, поліфонізм звучання наближає композиційну побудову «Intermezzo» до симфонічного твору. Мінливість вражень, поєднання контрастних відчуттів, зумовлені динамікою психічного стану ліричного героя, створюють поліфонічну «вібруючу» картину навколишнього світу.

Евфонія (від грец. – милозвучність) – розділ поетики, який вивчає звукові засоби літературно-художнього твору, а ними є ритм, анафора, епіфора, алітерація, асонанс, дисонанс, звуконаслідування. Звучання слова в художній мові – один із засобів посилення виразності й емоційного забарвлення твору [23, с. 248].

Ритмічність, плавність мови, відповідність її внутрішнього ритму зображуваним подіям – одна з основних рис поетики пізніших новел М.Коцюбинського. Можна навести багато прикладів уміння письменника змінювати ритмічність, «інтонацію» залежно від змісту, використовувати внутрішню ритмомелодіку мови, темп якої завжди співзвучний настроям, переживанням, подіям, що змальовуються.

Передаючи звукові враження, письменник удається до звуконаслідування та епіфори. В акварелі «**На камені**» він зображує так пісню татар: «*О-ля-ля... О-ля-ля... Бух-ух!.. бу-ух!.. бу-ух!..*» [13, с. 150-151], у новелі «**Сміх**» та «**Intermezzo**» звуконаслідування та епіфору можна зустріти в таких рядках: «*...Ха-ха-ха!...*» [13, с. 244], а також «*Ку-ку! Ку-ку!*» [13, с. 304].

У своїх новелах М.Коцюбинський використовує майже всі засоби евфонії. В «**Intermezzo**» письменник неодноразово вживає анафору: «*Се жайворонки. Се вони...*», або «*може співає, може сердиться, а може, зайшлося від плачу*» [13, с. 306]. Пісню жайворонка спочатку означає несподіваними епітетами. Вона «*дзвінка*», «*металева*», «*свердляча*», й «*капризна*», а потім краса й незвичайність мелодії підсилюється метафорами, порівняннями, фонетичними засобами виразності. «*Колучі, гострі згуки блискають, (...)* дрібно сиплетесь регіт на металеву дошку. Хочу спіймати – і не виходить. От-от, здається... Тью-і, тью-і, ті-і-і... Ні, не так. Трійю-тіх-тіх» [13, с. 307]. Алітерація ж допомагає відтворити звуковий бік описуваного явища, тут влучно використані такі приголосні, як **в**, **р**, **с**: «*А згори сипле та й сипле... струише душу з дзвіночків, струже срібні дошки і свердлить крицю, і сіє регіт на дрібне сито*» [13, с. 307]. Цей прийом можна знайти й в інших новелах: «*Вдарив з дзвіниці дзвін...*» (**образок «Він іде!»**) [13, с. 252], «*Мелодія виповняє груди, рветься наверх і, прибравшись, шукає простору*» (**новела «На крилах пісні»**) [12, с. 195].

При змалюванні бурі на морі в новелі «**На камені**» письменник вживає епітети на означення кольору: *синє, зеленкувате, біле, стемн-*

іле і т. д., а також порівняння, які взяті із зорових вражень: човен – як риба, хвилі – мов брили зеленкуватого скла; човен ніби нісся на біло-зливих хвилях тощо. Описуючи гру Алі, письменник усю розповідь насичує ритмом гри зурни.

Отже, у своїх новелах М.Коцюбинський подає образи як живописець, певні звуки у нього мають певне забарвлення. Синкретизм звуків, барв, пахоців бачимо в оповіданнях «**Intermezzo**», «**Сон**» та «**В дорозі**».

Таким чином, кольори й звуки взаємодіють, кольори складаються в систему подібно до звуків, доповнюють одне одного, створюючи чудову симфонію звуків, пахоців і барв. Вміло застосовані алітерації, асонанси та звуконаслідування підсилюють художнє звучання прози М.М.Коцюбинського, мова новел ритмічна та мелодійна.

Підсумовуючи виконану роботу щодо образів музики в творах малої прозаїчної форми на матеріалі новел М.М. Коцюбинського, ми дійшли таких висновків. Тенденції до синтезу з різними видами мистецтва, а саме до екфрасису, почали виявлятися в літературі, оскільки вона завжди була пов'язана з ними. Слово – гнучкий матеріал, який може частково відтворити зображувальну специфіку майже кожного виду мистецтва.

Екфрастичні елементи присутні як в експресіонізмі, так і в імпресіонізмі. Вони мають специфічну силу, увиразнюють, збагачують художній твір і використовуються для створення певного психологічного настрою та впливу на читача.

Творчість М.М. Коцюбинського рясніє строкатістю тем та образів. Нахил до словесного малярства, прагнення перенести деякі закони музики і живопису в літературу можна побачити в багатьох його новелах. Паралельно з музичними образами розвиваються зорові. Барви, звуки та настрої часто сплітаються в єдине ціле. М.М. Коцюбинський – майстер художньої деталі. Мікросистеми одиничних деталей, за допомогою яких він створює простір у творі, виконують важливі ідейно-естетичні функції. Збільшення ідейно-естетичного навантаження деталі дало змогу письменнику в межах малого епічного жанру вирішувати складні художні завдання. Митець захоплювався народною піснею та класичною музикою, тому переносив музичні прийоми в літературу. Новела «**Intermezzo**» переплетінням мелодій, швидкою зміною тонів та ритму наближає свою композиційну побудову до симфонічного твору. Конфлікт новели нагадує конфлікт музичного твору.

У своїх новелах письменник використовує майже всі засоби евфонії та подає образи як живописець. Вміло застосовані алітерації, асонанси, звуконаслідування підсилюють художнє звучання прози М.М. Коцюбинського. Таким чином, ми бачимо, що М.М. Коцюбинський у своїй творчості вміло використовує екфрастичні елементи при створенні музичних образів. Розглядаючи новели письменника, ми вперше досліджували роль деталі при створенні екфрастичних елементів у художній

літературі, а також проаналізували структуру та своєрідність новел як своєрідне відображення композиції музичного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус Н., Білоус П. До таємниць художнього слова (новела Коцюбинського «Intermezzo») // Українська література в загальноосвітніх школах. – 1999. – № 3. – С. 19-23.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Волков И.Ф. Теория литературы. – М.: Просвещение; Владос, 1995. – 256с.
4. Волковинська Н. Образ танцю в творчості М. Коцюбинського // Українська мова та література. – 2000. - № 2. – С. 5-7.
5. Гончаров Б.П. Принцип историзма и системный анализ стихотворного произведения // Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. – М., 1978. – 291 с.
6. Гребньова В. Світ звуків і барв у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»// Українська мова й література в середніх школах. – 2002. – № 2. – С. 46-52.
7. Давыдов Д. Экфрасис // Библиоглобус. – 2002. - № 10. – С. 58-59.
8. Денисюк І., Лужецький З. Барви і звуки слова // Усе для школи. Українська література. 10 клас. – Вип. № 1. – 2003. – С. 55-56.
9. Заболотний О. Втеча від суспільства чи перепочинок душі на лоні природи?// Українська мова й література в середніх школах. – 2002. – №2. – С. 86-89.
10. Історія української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: Підручник / За ред. Н.І. Жук, В.М. Лесина. – К.: Вища шк., 1989. – 439 с.
11. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва // Слово і час. – 2004.- № 6. – С. 3-9.
12. Коцюбинський М.М. Твори: В 7 т. – К.: «Наукова думка», 1973. – Т. 1.– 408 с.
13. Коцюбинський М.М. Твори: В 7 т. – К.: «Наукова думка», 1974. – Т. 2.– 384 с.
14. Коцюбинський М.М. Твори: В 7 т. – К.: «Наукова думка», 1974. – Т. 3. – 431 с.
15. Кузнецов Ю. Художня деталь у творах М. Коцюбинського // Українська мова й література в середніх школах. – 2002. – № 2. – С. 58-62.
16. Кузнецов Ю. Поетика прози М. Коцюбинського. – К., 1989. – 264 с.
17. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів. – К.: Український письменник, 1997. – 230 с.
18. Літературознавчий словник-довідник (Nota bene). – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

19. Панкевич Г.И. Звучащие образы. – М., 1977. – 105 с.
20. Радченко І. «Intermezzo»: загадка дійових осіб // Українська мова та література. – 2003. – № 1. – С. 17-20.
21. Галич. О. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
22. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
23. Українська радянська енциклопедія: У 12 т. – К., 1979
24. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – 155 с.
25. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню застосування екфрастичних елементів у новелах М.М. Коцюбинського. Вперше досліджено роль деталі у створенні екфрастичних елементів, проаналізовано структуру і своєрідність новел як відображення композиції музичного твору. З'ясовано, що вміле використання екфрастичних елементів підсилює художнє звучання прози письменника.

SUMMARY

The article focuses on the ecphrasis elements investigation in the novels by M.Kotsyubynsky. There was established the role of detail in ecphrasis elements creation. The novels structure and specifics were analysed as the reflection of music. It was determined that the effective use of ecphrasis elements intensifies the writer's prose artistic sounding.

*С.М. Нестерук
(Рівне)*

УДК 82.0

ПРОБЛЕМА «ІНШОГО» В МІСТЕРІЇ ДЖ. БАЙРОНА «КАІН»

Уявлення про те, що в світі та душі людини відбувається боротьба між «силами добра» і «силами зла» - одна із фундаментальних ідей, котра виступає в ролі культурної рецепції (Озіріс і Сет — добрий і злий боги в давньоєгипетській міфології, Ормузд і Аріман — аналогічні божества в релігійному вченні персидського пророка Заратустри, інь і янь — добре і зло начало в світосприйнятті давніх китайців, Бог і диявол — в християнстві).

янстві і мусульманстві). Наявність добра і зла як альтернативи людського вибору свідчить про можливість людини вибирати. Але добро і зло означають не лише свободу вибору, але й дії, свідомо співвіднесені з певним стандартом – в кінцевому результаті з ідеалом.

Історичний процес формування понять «добро і зло» був процесом становлення й розвитку самої моралі. Дану проблему намагались осмислити багато філософів, діячів церкви, поетів, прозаїків, дослідників (Блаженний Августин, Тома Аквінський, Вільям Блейк, Фрідріх Ніцше, Герман Гессе, Анатоль Франс, Томас Манн, Ар'єв). На окремих аспектах дослідження поданої проблеми наголосив також відомий античний філософ Платон. У своєму трактаті «Держава» він стверджував, що душа людини складається з трьох частин: розумної, тієї, що страждає та пристрасної. Прояви зла, на яких зосередив увагу античний мислитель, автор вбачав у тому, що нижча частина душі здатна протиставити себе душі в цілому. Відомий філософ Р.Декарт вважає, що категорії «добра» і «зла» належать до так званих хитких конвенцій, що стоять в одному ряду із поняттями «честі», «справедливості». Основою їх - проектування власного світорозуміння на інші суб'єкти.

Класичним теологом, котрий розробив, обгрунтував та застосував *privatio boni* є Августин Блаженний. У своєму трактаті «Про свободу волі» він спробував звільнити Бога від відповідальності за зло, переклавши провину на ангелів і людей. Теоцентрична концепція Августина Блаженного ґрунтувалася на думці, що Бог - це нескінченне, найвище буття (*summa essentia*), особа (подоба власних переживань), суттю якої є воля (персоналізм на противагу античному універсалізму). Середньовічний філософ поглибив християнський екземпляризм (існування двох світів: ідеального в Бозі й реального), розвинув ілюмінізм, апіоризм, сформував доктрину любові й благодаті (християнську «теодицею», тобто тезу оборони досконалості творіння).

Дефініцію «добра і зла» не оминув своєю увагою й такий відомий діяч, як Микола Бердяєв. При аналізі категорій він наголошував, що зло закорінене не в бутті, а в небутті і повинно бути знищене остаточно при всій нікчемності свого небуття.

Особливий інтерес у людства дані поняття викликали на зламі епох, коли руйнувались старі стереотипи, закони й порядки, а також в роки кривавих війн, котрі часто асоціювались у свідомості людей з картинами армагедону. У світовій прозі образи «нечистої сили» в XVIII - XIX століттях з'явились завдяки творам Й.-В. Гете, Й. Гофмана, О.С. Пушкіна та М.Ю. Лермонтова. Письменники другої половини XIX століття також звертались до цієї проблеми. Прикладом можуть слугувати твори Л. М. Толстого й Ф.М. Достоевського. Література XX століття представлена асоціативними рядами М. Булгакова «Майстер і Маргарита» та Льюїса Борхеса «Смерть Юди».

Отже, проаналізувавши попередню традицію у трактуванні категорій «добра і зла», доходим до висновку, що джерелом як добра, так і зла є виключно сама людина.

Процес секуляризації добра і зла знайшов своє специфічне втілення в англійського романтика Дж. Байрона. Підсумком глибоких роздумів автора стає філософська драма-містерія «Каїн», що своєрідно подає біблійну тему. На наш погляд, проблему «Іншого» у творі Дж. Байрона «Каїн» можна розглядати на різних рівнях. Серед них ми виділяємо три основних типи взаємовідносин:

1. Каїн – Люципер – Бог (ідея, що веде свій початок від до Сосюра до Лакана і свідчить про наявність системи, в якій означуване набуває рис у грі опозицій та розбіжностей);

2. Каїн – Авель – Адам (Єва) (згідно М. Бахтіна, проходить відчуження особистості від соціального, вираженого в культурі або, як в даному випадку, у ритуалі);

3. Каїн – Ада – майбутнє .

Духовенство у легенді про Каїна, який убив свого брата Авеля, зазвичай зображує Каїна першим на землі лиходієм, що пролив людську кров. Байрон презентує Каїна як першу людину, що підняла голос протесту проти несправедливості. Він сміливо повстає проти Бога та всього світового порядку, Богом установленого. Англійський письменник наголошує не тільки на недосконалому сучасному йому світу, але й подає проєкцію власної трагічної долі. Світ, за Байроном, є побудованим несправедливо, тому що побудував його несправедливий Бог (подібні думки зустрічаємо в античній літературі, коли презентується образ Прометей). Тому й обирає герой Каїн у поводити не Бога, а Люцифера, який колись був ангелом, але не погодився із абсолютною владою Бога і відважився на бунт (поетична драма). Гордість - визначальна риса Люцифера, бунтівного підданого Бога, котрий, бажаючи самоствердження, повстав проти свого володаря, порушив цілісність божественного універсуму, за що й був скинутий у пекло.

Ставлення до Сатани як алегоричної постаті, що втілює світове зло та одночасно виступає конкретним носієм, що має певне матеріальне втілення, в ту чи іншу епоху залежало від ставлення до бунту. Перший бунтівник проти божественного ладу Сатана (у літературі вживають синоніми Диявол, Люцифер), у Старому Заповіті виступає символом непокірності, проте не світового зла. Бунт лежав в основі створення світу. З метафізичної точки зору в основі будь-якого бунту лежить два моменти, які можна класифікувати як: позитивний (свобода волі) і негативний (гордіня):

Каїн **Я сказав,
Что лучше умереть,
чем жить в мученьях
И завещать их детям!** [1, с.440]

Як наголошує Лакан у своїй психоаналітичній концепції, центр будь-яких взаємовідносин переноситься на адаптацію індивідуума до соціального оточення, на пошук моделей спілкування. Основною моделлю для Каїна, як не дивно, стає бунт (у XX столітті різні види бунту будуть виділені відомим французьким екзистенціалістом А. Камю: як один із типів буде обгрунтовано метафізичний бунт [3]).

Ідея метафізичного бунту лягла в основу романтичної течії. Інтерес до демонічного у романтиків був не випадковим; його зумовили найперше соціальні катаклізми XVIII-XIX століть, котрі вплинули та змінили суспільне світосприйняття та моральні критерії оцінки вчинків. Епоха по-новому акцентувала увагу на поняттях добра-зла, прекрасного-потворного, раціонального-ірраціонального, гріха і спокути, відповідно, переосмислила біблійні образи й мотиви [2, с. 139-140]. Одним з перших до цієї проблеми звернувся Мільтон у «Втраченому раї». Вже в цьому творі перевага Сатани над Богом представляла апофеоз повстання (бунту) проти авторитету. У містерії «Каїн» Байрона Люцифер заперечує свою приналежність до Божого табору, і сперечається з думкою, що він може бути зброєю у руках Бога (Владики):

Он победитель мой, но не владыка...

...Не прекратится

Великая нещадная борьба,

Доколе не погибнет Адонаи

Иль враг его! [1, с.390]

Метафізичний бунт завжди має богоборчий характер. У сакральному світі, де метафізика підмінюється міфом, немає місця для бунту. Зі смертю Бога його місце займає «світ, що бунтує» (очевидно можливим буде вживання терміну «Інший», адже згідно Лакана несвідоме – це є і дискурс Іншого). Бунт стає головним виміром для людини, котра прагне зберегти порядок та дійти суті у розумінні речей, світу загалом (М. Бахтін під поняттям «Іншого» розуміє такий спосіб відчуження особистості від соціального, вираженого в культурі, слові, при якому несвідоме формується завдяки діалогу).

Каїн. *Я никогда не мог согласовать*

То, что видел, с тем, что говорят мне...

У них на все вопросы

Один ответ: «Его святая воля,

А он есть благ». Всесилен, так и благ? [1, с.382]

Метафізичний бунт романтиків став даниною минулій епосі й втіленням нового, ірраціонального світу, світу без Бога, але з людиною (несвідоме, за З. Фройдом, складають наші несвідомі бажання). Бунт позбавив Бога влади, проте залишив можливість розпоряджатися життям.

У поемі «Каїн» Байрона Люцифер, розкриває Каїну таємниці буття й готує його до випробувань, знімає з себе відповідальність за світове зло. Дану тезу підтверджують слова:

*Добро и зло - две сущности, даятель
Не создает их. Вам добро он дарит?
Благим его зовите. Дарит зло?
Не называйте зло моим, покуда
Источник неизвестен [1, с.391-392]*

Байронівський Люцифер будує свою теорію проти Бога на численних доказах і логічних тезах, а як виправдання повторює:

*А кто его [добро] не жаждет:
Кто любит зло? Никто, ничто [1, с.432].*

Подібне трактування зустрічається в «Демоні» Лермонтова, де провина має психологічне мотивування:

*Ничтожной властью землей,
Он сеял зло без наслажденья,
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивления -
И зло наскучило ему [4, с.161].*

Під час монологів Люцифера з Каїном вимальовується наступна картина Всесвіту, його безмежності та еволюції:

*... есть миры громадней,
Чем мир земной, что есть создания выше,
Чем человек, что их число несметно,
Что все они на смерть обречены,
И все живут, все страждут? [1, с.395].
...Лишь время и пространство неизменны,
Хотя и перемены только праху
Приносят смерть...[1, с.397].*

Подібної схеми у структуруванні Всесвіту дотримувався відомий радянський вчений Ціолковський К.Е. [5, с.161], який сформулював 8 наукових принципів, що можуть слугувати вихідними орієнтирами при освоєнні космічного простору протягом майбутніх тисячоліть.

Інтенсивний розвиток human studies дещо змінив акценти в області «зла» для романтиків. Якщо в сакральній міфологічній картині світу абсолютне зло (Люцифер) вміщувалося в сфері «чужого» («іншого»), то у романтиків сфера зла розташована в людській душі. Таким чином складається парадоксальна ситуація, за якої прагнення до Бога та прагнення до Сатани співіснують одночасно. А оскільки за людськими уявленнями Диявол завжди асоціювався зі смертю, то людина, що укладає угоду зі злом закономірно бере на себе частину цієї мертвої енергії. Вона найбільш показово виявляється в сцені другого жертвоприношення дарів Каїном:

Каїн. *Так его отрада —
Чад алтарей, дымящихся от крови,
Страдания блеющих маток, муки
Их детищ, умиравших под твоим
Ножом благочестивым! Прочь с дороги! [1, с.423].*

Позиція Авеля як брата (одна кров, проте уявлення про цінність віри інша), як «Іншого» вражає бунтаря своєю твердістю й відданістю: «Бог мне дороже жизни». А взаємовідносини з батьками після вбивства брата переходять з рівня реального на символічний («означуючий», очевидно тому не може знайти прихистку Каїн і залишається поза сім'єю, суспільством. Показово, що відмінну позицію для свого героя обирає І.Франко, котрий не просто ставить запитання, а за допомогою знань мотивує свою позицію бунту).

Містерія «Каїн» Байрона загострила й іншу дилему. Оскільки демонічна енергія є мертвою енергією, то людина (Каїн), зіткнувшись зі злом, набуває статусу мерця або «людини, що перебуває в житті – і – в смерті» (Сартр обгрунтує «буття для себе», «буття в світі»). У цьому плані заохочує Люцифер Каїна: *Как величавы тени, что витают Вокруг меня! [1, с.407]* - вигукує Каїн, і Сатана розповідає йому про вищих істот, котрі населяли до Адама Землю і за силою розуму перевершували людей.

Диявол як посередник між світом людини й світом смерті мимоволі стає істотою, котра втішає Каїна, дає йому прихисток у світі, розкриває частково таємниці, збережені Богом:

Каїн. *Но разве смерть их не откроет?*
Люцифер. *Смерть — Преддверие.*
Каїн. *Так, значит, смерть приводит
К чему-нибудь разумному! Теперь
Я менее боюсь ее [1, с.429].*

Бунт проти Бога й створеного ним світу є бунтом проти смерті [6, с.7]. Такий бунт будується на парадоксі «заперечення-заперечення». Як наслідок такого демонічного розвитку – зупинка. Мотив зупинки – це неодмінний елемент енергетики смерті. Однак для романтиків саме у зупинці приховано весь жах буття.

Передчуття зупинки, на думку П. Шеллі (Байрон дружив з цим видатним драматургом), породжує відчуття фатальної кінцівки: «Страшный мир, - как пишет Н.Я. Берковский, - страшен тем, что он окончательно сложился, не обещая движения и перемен», это «мир, в котором история кончилась, просветы кончились, мир без окон и без дверей, мир со сплошными стенами. В остановившемся мире все люди лишние, всем вынесен приговор бездеятельности и вымирания. А сам мир как целое... стал механизмом, геометрическим построением, исключаяющим жизнь и душу» [8, с.367].

Романтичний пошук внаслідок бунту трансформується в метафізику «світу, що зупинився». «Світ, що зупинився» - це своєрідний протест, бунт проти ірраціонального, іншого й непізнаного. У патріархальній, доперсоналістичній культурі смерть не сприймалася як нечувана катастрофа. У традиційній культурі християни знали про циклічність бунта. В індійському світосприйнятті земний і загробний світ розділені, але перевага надається не життю, а смерті. У кабалістичній традиції євреї розвивали вчення про переселення душ. При цьому в давньоєврейській традиції людина трактується не тільки як природна, а і як надприродна істота, яка знаходиться в живому контакті з Богом. Виникає і нова інтерпретація смерті. Іудеї втішали себе чеканням царства свободи і справедливості, до якого повинне прийти людство. У давньокитайській свідомості факт смерті оцінювався як дещо, що не має глибокого побутового значення.

Дияволу не обов'язково з'являтися в такому творі, оскільки його присутність впливає із загальної атмосфери, відбивається у тих пристрастях, якими керуються «демонічні» герої.

Диявол у романтиків - це метафора пустки, небуття та символ бунту в іншому житті. Тому в образах демонічних героїв об'єднуються протиставлення: гора - провалля («Манфред» Байрона), лід - полум'я («Корсар» Байрона), злодійство - благородство (герої Гюго і Шіллера). Сама концепція романтичного бунту передбачала зміну ставлення до негативного біблійного персонажа, а оспівування бунту вело до вихвалання «краси зла» (термін А. Мюссе). До умовиводів Дж. Байрона згодом наблизиться й Ф. Ніцше, котрий буде стверджувати, що добро добропорядне через життєву слабкість його носіїв, а зло - енергійне, цілеспрямоване, аристократичне.

Не останню роль у тексті твору відіграє образ Ади. Жінка пригнічена своїм статусом, вона - жертва статевої дискримінації, і це не може не визначати модальність її свідомості (у концепції Сімони де Бовуар, Галіган буде вживатися термін «іншого голосу»). Проте вона залишається вірною, з одного боку, своєму братові й чоловікові, з іншого - своєму Богові. Вона проповідує мораль схильностей, а Каїн - мораль закону (згадати хоча б прохання про повторне жертвопринесення). Для Ади моральна проблема полягає не у визначенні прав і правил, а в здійсненні турботи, прийнятті відповідальності за іншого. Жінка розуміє мораль як засіб вирішення конфліктів, що не несе страждань; тому вона, на відміну від чоловіка, готова бути непослідовною (для неї вирішення конфлікту може досягатися шляхом виключень). Крім того, те, що для Каїна є несвідомим, формує його поведінку, для Ади стає іншою формою свідомості (подібні думки висловлював М. Бахтін, співставляючи «індивідуалістичний суб'єктивізм» з Фройдівською концепцією). Отже, словесні звернення Ади до Каїна - це лише прояви свідомого в несвідомому та несвідомого в свідомому.

Таким чином, переосмислення образу Сатани в літературі романтизму можна сприймати у таких напрямках:

- 1) Сатана як бунтівник, скептик, що рухає прогрес (в революційному аспекті) - Гете «Фауст», А. Франц «Повстання янголів»;
- 2) Диявол як порадник (процес секуляризації) – «Демон» Лермонтова;
- 3) Диявол - критика існуючих норм (П. Шеллі «Прогулянка диявола»);
- 4) Диявол – «Інший», що діє з підсвідомого. Рольові значення образу двійника й диявола збігаються.

На прикладі твору богоборська тенденція трактування легенди виправдовує злочинність Каїна-братовбивці. Адже герой убиває не брата, а покійного, смиренного божого слугу Авеля. Каїнове братовбивство — перший на землі бунт проти Бога, який свій архітвір - людину - безжалісно скривдив, обмежив знаннями, зробив смертною.

Герой Байрона зневірився в знанні, не зумів подолати традиційний непримиренний розлад між життям і знанням, від якого він страждає. Це привело Каїна до катастрофи, зумовило його трагедію, він став виразником так званої «світової скорботи», якою характеризувався й інші герої Дж. Г. Байрона.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байрон Дж. Каин: Мистерия (пер. Г. Шенгели) // Байрон Дж.: Избранные произведения. - М.: Гос. изд-во худож. лит., 1953.
2. Демин В.Н. Тайны Вселенной. – М.: Вече, 1998. – С. 426 – 440.
3. Сумеро А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде (пер. А.М. Руткевича) // Камуря богов: Сб. / Под ред. А.А. Яковлева. - М.: Изд-во полит. литературы, 1990. - С.222-318.
4. Лермонтов М. Демон // Лермонтов М.Ю. Избранное. - М.: Гос. изд-во худ. литературы, 1953.
5. Циолковский К.Э. Монизм Вселенной // Грезы о Земле и небе. – Тула, 1986. – С. 296.
6. Франк С.Л. Смысл жизни // Вопросы философии. - М., 1990. - № 6.
7. Шкловский И.С. Вселенная, жизнь, разум. – М.: Наука, 1976. – С. 210 – 214.
8. Шелли П.Б. Защита поэзии // Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты (пер. З.Е. Александровой). - М.: Наука, 1972.

АНОТАЦІЯ

У даній публікації порушена проблема „Іншого”. На знак протесту проти несправедливого Бога і світу „Інший” обирає своїм поведи-рем Люцифера. Це був так званий метафізичний бунт. Порушується також низка вічних глибоко філософських проблем – проблема життя і знання, життя і смерті, добра і зла.

SUMMARY

The problem of “The Other” is raised in this publication. “The Other” chooses Lucifer as his guide to remonstrance against unjust God and World. It was a so-called metaphysical riot, but also many eternal deeply philosophical problems such as the problem of life and knowledge, life and death, good and evil were setted.

*О.В. Пуреховская
(Симферополь)*

УДК 82 – 83: 7. 034: 316. 733 «16»

**ДИАЛОГ КУЛЬТУР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 2-Й
ПОЛОВИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ: ОТ ИКОНОСФЕРЫ
ДРЕВНЕЙ РУСИ К РУССКОМУ БАРОККО**

Почти все, что соприкасается с барокко, очень проблематично. Это, вероятно, следствие психологического облика феномена барокко, когда настроение между внешней формой и внутренним содержанием переходит в состояние напряжения, что связано со сложностью барокко как структуры.

В литературоведении и культурологии барокко понимается как 1) фаза, циклически повторяющаяся в истории искусства, 2) исторически конкретный стиль XVII – XVIII вв., 3) отдельная национальная культура. Принято различать 1) традицию барокко, выходящую за рамки отведенного ему времени, 2) бароккоподобные явления и сознательную стилизацию «под барокко» в позднейшей литературе и 3) редкое состояние литературы, когда она может быть уподоблена литературе барокко (например, русская литература XVII века, где все приобретает свойство «двойника» барокко). Рассматривая барокко как вневременную категорию, циклическое возникновение которой обнаруживается в культуре других эпох, представляется необходимым обратиться к истокам появления барокко в русском культурном пространстве. В этом видится актуальность настоящего исследования.

Статья посвящена своеобразию диалога культур в русской словесности 2-й половины XVII столетия. Эта проблема поднималась в исследованиях И.А. Чернова, В.И. Мартынова. Новизна работы состоит в рассмотрении причин, вызвавших изменение древнерусской картины мира, в указании характерологических особенностей религиоз-

но-философского облика литературной культуры русского барокко 2-й половины XVII века, в обращении к недостаточно глубоко исследованной прозе Симеона Полоцкого.

Целью работы является выявление результатов влияния западноевропейского барокко на русскую литературу 2-й половины XVII века. В связи с этим задачи исследования заключаются в 1) воссоздании облика русского барокко 2-й половины XVII столетия; 2) в указании барочных особенностей поэтики прозаических текстов Симеона Полоцкого. Целью и задачами обусловлены методы исследования: историко-культурный и структурный.

Во 2-й половине XVII столетия происходят изменения, прежде всего в понимании феномена «культура». Говоря о России и Западной Европе XV – XVI вв., необходимо сопоставлять не две различные культуры, а иконосферу и культуру.

Иконосфера как явление, свойственное некогда всему христианскому миру, существовала в России в наиболее полной, совершенной и завершающей форме до XVII века. Иконосфера держится на аскетических традициях, силе жития и молитвенном подвиге и не нуждается ни в проповеди, ни в специальном теоретическом богословии, ибо «в иконосфере сама жизнь становится богословием, а богословие – жизнью ... Неотделимость богословия от жизни и жизни от богословия есть закон иконосферы, и появление специального, отдельного от жизни богословия надо рассматривать как следствие нарушения или некоего повреждения иконосферы» [4, с.8].

В XVII столетии происходит домысливание культа. Как следствие - вновь возникает литературная проповедь. И это были одни из свидетельств начавшегося перерождения иконосферы в культуру.

Такие понятия, как «Святая Русь», «Русь – Дом пресвятой Богородицы», «Москва – Третий Рим», не были поэтической метафорой или красивым вымыслом. Например, градостроительные планы Москвы и многих других древнерусских городов заключали в себе черты и земного, и небесного Иерусалима, описанного в XXI главе Апокалипсиса. Недаром в этот период патриархом Никоном возводится монастырь «Новый Иерусалим», совмещающий в себе черты реального иерусалимского храма Воскресения с обликом некоего непостижимого небесного видения. Задачу освящения жизненного времени выполнял священный православный календарь. Живым звуковым выражением сакрального ритма являлись богослужебное пение и колокольный звон. Все это образует тело Святой Руси и понятие «иконосфера».

Под натиском культуры иконосфера рассыпается, и в результате сама становится культурой, что и произошло в России на рубеже «мистически экзальтированного» XVII (определение М.Б. Плюхановой) – начала XVIII вв. Литературовед А.М. Ранчин говорит о стремлении культуры

XVII века к воплощению сакрального и его материализации. Сакральное начало проникало все повседневное существование. В результате сакрализации земного пространства снималась оппозиция «Я – Бог» и «Я – другие», «Я – мир»: «Я» становится созерцателем чудес и считает вправе писать о себе, о явленном ему небесном посещении – об «иконном» (например: «Житие Епифания», «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» и другие сочинения этого жанра).

Искусство и культура типа барокко появляются в период сложных культурных и социальных катаклизмов, свидетельствующих о полной перестройке предшествующей картины мира. Согласно концепции О. Шпенглера, барокко – это эмоционально переживаемый идеал культуры, утраченный в процессе её развития – перерождения культуры в цивилизацию. Искусство в это время переключается на решение задач самопознания – изучение информационных возможностей самого искусства, разработку нового языка искусства, обоснование своей общественной функции. В результате искусство временно отходит от решения непосредственно познавательных задач.

«Внешнее, формальное, показное, чувственное заволочло и наводило чуть ли не все искусство; тайна отлетела, мелодия отодвинулась на дальний план, содержание искусства было объявлено безразличным, воля к художественному совершенно иссякла» [7, с.43], - таким образом в русском культурном пространстве 2-й половины XVII века происходил переход от древнерусского Богосозерцания к мирозозерцанию.

Перерождение иконосферы в культуру было неизбежно и связано с глубинными сдвигами в истории Церкви. В XII главе Апокалипсиса Церковь представлена сначала в образе жены, облеченной в солнце, а затем в образе жены, укрывающейся в пустыне. Эти образы - две фазы исторического существования Церкви. В понятии «иконосфера» центральный образ – Жена, облаченная в солнце: Церковь, духовно господствующая в мире, воцерковляющая весь мир. В понятии «культура» - образ Жены, укрывающейся в пустыне: Церковь, утратившая творческое духовное просвещение, находящаяся в расцерковленном мире.

Во 2-й половине XVII столетия была поставлена ясная цель: изукрасить землю и превратить ее облик в символ райского сада. «Соблазн состоял в том, что «небо» начинало сознаваться как осязаемая реальность», - замечает М.М. Дунаев. «Все это сочеталось с новым духовным расслаблением. Отказа от небесного вовсе не было. Но небесное стало видеться в земном. Окружающий земной мир все более обретал символические формы Царствия Небесного, сакрализовался, обожествлялся даже ... Происходило не «обмирщение» веры, но некоторое изменение в понимании Замысла о мире, перенесение акцентов в рамках религиозного миропонимания» [2, с.90 - 91]. Поэтому в XVII веке еще нельзя говорить о совершившейся секуляризации культуры.

Позиция С.С. Аверинцев, который особо выделял, что «Святая Русь - категория едва ли не космическая ... У Святой Руси нет локальных признаков. У нее только два признака: первый - быть ... всем миром, вмещающим даже рай, второй - быть миром под знаком истинной веры» [3, с.72], - была опровергнута еще И.В. Киреевским в статье «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России»: «...[в XVI веке - *О.П.*] уважение к преданию, которым стояла Россия, нечувствительно для нее самой перешло в уважение более наружных форм его, чем его оживляющего духа», - что проявилось в «стремлении к формам чужим и чужому духу» [6, с.292]. Результатом этого постепенного и потому малозаметного для большинства современников духовного «сползания» стали, по мнению богослова А.И. Осипова, западнический протестантский либерализм и иудео - католический магизм и законничество.

Наиболее общие изменения в культуре барокко проявляются, по наблюдению И.А. Чернова, в её семиотических характеристиках - смене знака и изменениях характера знаковой системы: конвенциональный тип знака, свойственный для культуры средних веков сменяется иконическим типом; плотный знак становится размытым, а вся система в целом - менее насыщенной.

В рамках литературной культуры русского барокко происходит отчетливое дробление единства средневековой картины мира, единой стилевой системы средневековой русской культуры, образуются сосуществующие одновременно различные литературные течения и направления.

П. Флоренский подчеркивает, что «два типа культуры существуют в истории: «созерцательно - творческая и хищнически - механическая», соответствующие двум отношениям к жизни: внутреннему и внешнему» [7, с.215]. XVII век явил обращение к последнему и подготовил древнерусское сознание к восприятию процессов обмирщения XVII столетия и секуляризации конца XVII - начала XVIII вв.

Несмотря на наличие в обществе православной ориентации, творчество уже было оторвано от аскетического подвига, делая попытки самостоятельного, стихийного существования - «незаконно и болезненно» (П.А. Флоренский). Подобная самостоятельность была «не ответственностью смирения [древнерусского - *О.П.*], но ответственностью самоутверждения [Нового времени - *О.П.*]» [2, с.94]. А это еще раз доказывало начавшиеся в обществе утраты соборного сознания и нравственной целостности общества.

Вплоть до XVI - XVII вв. для культурной ситуации Древней Руси был характерен своеобразный «духовный утилитаризм». Ценность любого произведения искусства определялась степенью его соотносительности с высшей божественной правдой, силой его просветляющего, очистительного воздействия на реципиента. Будучи религиозной

по своєму существу, литература Древней Руси, подобно другим литературам этого типа (древнееврейская, византийская и другие), отличалась жесткой иерархической организацией и строгим моноцентризмом, в структурном отношении более всего напоминая систему расходящихся концентрических кругов, сгруппированных вокруг общего ядра, также имеющего концентрическое строение – вокруг комплекса Священных книг [1, с.3].

Общий культурологический центр, вокруг которого строилась древнерусская культура – «символическое удвоение Вселенной», поиски высшего смысла той или иной вещи, её семантики вне её самой, общая ориентированность на идею в культуре барокко сменяются организацией всей культуры вокруг поля «вещь», которая проявляется в ряде эстетических принципов русского барокко. Семантическое поле «вещь» в эпоху барокко может быть описано с помощью набора противопоставлений: «умопостигаемый, трансцендентный мир / чувственно воспринимаемый, визуализированный мир; окрашенный мистически, иррациональный / рациональный, построенный по определенным законам, сверхчеловеческий / естественный взгляд на мир» [10, с. 15].

Во 2-й половине XVII века актуализируется понятие «церемониальной эстетики», развивается теория необходимости подчинения «всякой вещи» predetermined для нее «чину. В искусстве укрепляется характерная тенденция: автора занимает уже не столько «прообраз», сколько сам процесс его проявления. Главным средством для достижения эффекта красоты и удивления объявляется «урядство».

Барокко предлагает принцип «творческой игры» поэтическим и прозаическим словом и формой: в искусственных формах барокко сочетаются идеи «игра» и «святость».

Эстетика барокко культивировала идеи равноправия искусств в системе и игрового начала, когда одно можно сказать через другое, заменить средства выражения и сделать однородным неоднородное. «Неоднократно повторяя одно и то же на разных языках, обращаясь к средствам разных искусств. Мастер барокко таким образом пытался высвободить смысл сказанного, усилить его» [8, с.45]. Все виды искусств зависели от риторики, которая обеспечивала их взаимодействие и взаимопроникновение.

Синтезирующие тенденции барокко обусловлены повышением значимости установки на воспринимающего. Барокко – становление, поэтому русское барокко XVII столетия как вариант восточнославянского близко богочеловеческому общему делу: целями культуры русского барокко были возвращение к христианскому идеалу, отвергнутому Ренессансом, возрождение идеалов христианского универсального мира, утверждение традиционных ценностей. В это время в Москве возникает новый тип монастыря, в котором, помимо забот о

спасении собственной души, занимались просвещением душ мирских. Таким был Андреевский училищный монастырь, воздвигнутый боярином Ф.М. Ртищевым. В XVII веке в Москве появляются придворные монахи, приглашенные из Киева и проповедовавшие новое, схоластическое богословие (Епифаний Славинецкий, Симеон Полоцкий и другие писатели и философы).

2-й половина XVII столетия характеризуется как схоластическая эпоха – «пора в жизни народа, когда неподготовленный народ воспринимает, робко и неустойчиво, чужую, более сильную культуру». «И нет ничего удивительного, -замечает И.И. Огиенко, - что неподготовленный народ не понимает сути чужой ему культуры, не понимает духа ея. Он только видит внешнюю форму, оболочку, в которой проявляется этот дух непонятной культуры» [5, с.10].

На древнерусскую литературную систему значительное влияние оказывает культура подражания христианской классике: Священному Писанию, текстам «золотого века» византийской, болгарской и восточнославянской культуры, западноевропейским (барочным) произведениям.

Внимание привлекает, в первую очередь, форма образцов и декоративность русского текста XVII века. Глубокое нравственное догматическое содержание святоотеческой литературы передавалось в проповеди с помощью «фигур», придуманных европейским сознанием. Для сферы литературного быта 2-й половины XVII столетия одновременно характерны необычайная плодовитость и писательство для себя. Автор упорно работает над текстом, потому что творчество способствует совершенствованию души. Иоанникий Галятовский, сторонник проповеди большого объема, советует при составлении проповеднического текста использовать для обозначения разных предметов одно имя в разных значениях. Так, Симеон Полоцкий называет «Писание Священное» «светильником сущим веры» и приводит цитаты из творений Василия Богослова, уподоблявшего Писание «мирохранилищу богатому, преобильно устроенному ... тоя вины ради, яко имже образом во мирохранилище богатом, на всякия болезни плотския преугодныя врачевства обретаются» [9, с.236], св. Амвросия, который «чрез столпъ, въ винограде утвержденный, разумеет священное писание» [9, с.236], св. Григория, сказавшего, что «писание священное очесемъ ума есть некое зеркало предложенное, да лице наше внутреннее видимо будет» [9, с.237], св. Иоанна Златоустого, учившего: «царствие есть блаженство небесное, дверь же его есть писание, еюже вшествуется в не; дверницы же суть священницы, имже вверено слово учения и толкования писаний» [9, с.239]. При этом Симеон Полоцкий избирает метод четырехаспектного толкования: для него Священное Писание не просто текст («литеральный сенс»), но,

прежде всего, «вси пластырей здравотворныхъ из мирницы писания божественного долженствуемъ искати» [9, с.238] («моральный сенс»). Говоря о проблеме толкования Священного Писания, он указывает, что «сказатели же писаний божественныхъ, чрезъ реку ту писания глубину, или слова Божия пучину разумеютъ» [9, с.237] («аллегоричный сенс»), и предупреждает: «Аще же есть в писаниихъ глубина, то есть и бедство потопления, неискуснымъ плаванія духовнаго, ей тако: мнози бо въ той глубине потонуша, иже не въ лодие церкви, ни кормиломъ ея правими быти хотяще, о себе суюмудрствующе, запустишася на ту глубину адскую низвержени быша ... Безчинно и погибельно есть, егда кто неискусенъ плаванія ввергается въ пучину бисерий искати: подобно бо есть тому, аще невелика реетъ во глубину писаний тайныя бисеры премудрости взимати» [9, с.237] («анагогичный сенс»).

Преобразования коснулись и жанрового своеобразия древнерусской литературы, что было связано с расширением литературного этикета и вытеснением его «функционально новыми формами ритуалистики» [10, с.19]. Высокая литература уже шла по пути элитаризации, что было связано с изменениями структуры эстетического сознания эпохи и статуса писателя – его профессионализацией, становлением автора как особого типа культурного деятеля.

Итак, сдвиги в структуре художественного сознания 2-й половины XVII столетия определяются сдвигом границы «эстетическое / внеэстетическое». Литературная культура русского барокко значительно расширила границы эстетического, обращаясь к различным формам бытового поведения, зрелищам, гомилетике, обогащая традиционную тематику искусства.

В результате перехода от идей иконосферы к принципам культуры 2-й половины XVII столетия наблюдается риторизация модели жизненного пространства древнерусского человека и его «картины мира».

Таким образом, вслед за И.А. Черновым можно сделать вывод, что основные изменения в сфере искусства и литературы, происшедшие в русской словесности 2-й половины XVII века, связаны преимущественно с изменением центральных аспектов искусства – понятий художественности и литературности как основных, определяющих конкретные виды искусства и литературу параметров. «... Именно в искусстве и литературе барокко впервые в истории русской литературы обозначился переход от «эстетики тождества» к «эстетике противопоставлений». И в этом ее глубокое историко-литературное значение» [10, с.20].

Своеобразную творческую реализацию и видоизменение рассмотренных положений иллюстрирует художественная манера Симеона Полоцкого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченков С.А. Библейская пророческая традиция в «Житии» проропа Аввакума (к проблеме жанра). Дис. ... канд. филол. н. – Омск: Омский гос. пед. ун-т., 2003. – 193 с.
2. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII – XX вв. – М.: «Филология», 1997. – 224 с.
3. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: ПГУ, 1995. – 174 с.
4. Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. – М.: Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
5. Огиенко И.И. Проповеди Иоанникия Галятковского, южнорусского проповедника XVII века. – Харьков: Типография «Печатное Дело», 1913. – 32 с.
6. Осипов А.И. Православное понимание смысла жизни. – К.: Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2001. – 267 с.
7. Православие и искусство: Опыт библиографического исследования / Сост. Е.В. Данилова, Д.В. Новиков – М.: Товарищество русских художников. Воениздат, 1994. – 248 с.
8. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII века / Под ред. А.Н. Робинсона. – М.: Наука, 1989. – 237 с.
9. Симеон Полоцкий. Слово о писании Божественном // Сборник проповеднических образцов / Сост. П. Дударев. – М.; Рига, 1997. – С. 236 – 240.
10. Чернов И.А. Литературная культура русского барокко (пути и методы изучения). Автореферат ... канд. филол. н. – Тарту: ТГУ, 1975. – 21 с.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается своеобразие культурной ситуации в России 2-й половины XVII столетия. Внимание обращено на следствия взаимодействия иконосферы Древней Руси и культуры барокко XVII столетия. В работе показано влияние культуры барокко на древнерусскую картину мира. Религиозно – философский облик барокко указанного периода становится понятным при обращении к прозаическим текстам древнерусского словесника, общественного и церковного деятеля Симеона Полоцкого.

SUMMARY

The article is devoted to the peculiarity of Russian cultural situation in the 2d part of the XVIIth century. The subject of interest is the results of an interaction between an Old Russian icon-sphere and the Baroque culture of the XVIIth century. The influence of the Baroque culture on the Old Russian "picture of the world" was shown in this article. The religiously – philosophical image of the Baroque is developed in the prose context of the creation by Simeon Polotsky, the Old Russian philologist, a public figure and church agent of an appointed period of time.

*Л.В. Романенко
(Маріуполь)*

УДК 821.2:94 (477) «19»

**“Я ВИЙШОВ У ТЕМНУ НІЧ ІЗ МАЛЕНЬКИМ
КАГАНЦЕМ...” (ПОСТАТЬ НАРОДНОГО ГЕРОЯ В
ДРАМІ Л.СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ “РОЗБІЙНИК
КАРМЕЛЮК”)**

Важкі часи довелося пережити письменниці. Часи імперської реакції щодо українства за Емським актом 1876 року, коли не тільки слово, а й правопис український було зневажено; дев'ятилітню віддушину 1905 – 1914 років з піднесенням як художньої літератури, так і публіцистики, появою газет і журналів питомою мовою, – і знову заборони у зв'язку з початком Першої світової війни; період найвищого злету національного духу за УНР і ще десять років відносної свободи у творчості, активізацію процесу українізації, що його мусили терпіти більшовики; і четверту – найстрашнішу епоху 30 – початку 40-х років ХХ століття, коли партійне керівництво на чолі за Сталіним почало формування „єдиного советского народа”, що не могло не позначитися на долі Людмили Старицької-Черняхівської.

Дитинство її пройшло, можна сказати, безхмарно. Виховання в родині інтелігентів (батько – відомий літератор і громадський діяч Михайло Петрович Старицький, мати – Софія Віталіївна (у дівочтві – Лисенко) – рідна сестра видатного композитора Миколи Лисенка) сприяло формуванню у письменниці естетичних смаків, захоплення літературою. Рідної мови у зрусифікованому Києві дітей навчали батьки. Перші п'єски в дитинстві Людмила Старицькі почала писати під впливом батька (що вплинуло і на її подальшу творчість) і навколишньої театральної атмосфери. Ці п'єси ставилися на домашній сцені.

Батькова смерть 1904 року лишила невигоїний слід у душі Людмили Старицької-Черняхівської. „Життя з половиною серця”, - так пише вона про свій тодішній душевний стан, адже він був зразком і натхненником для молодой письменниці.

Це була людина дуже талановита, інтелігентна, рід якої, а родинними переказами, брав початок від Рюрикавичів. Князь Старицький утік від нещадной руки московського царя Івана Грозного разом з князем Курбським і одразу пристав до запорозьких козаків.

Старицькі були як серед козацької старшини, так і українського духівництва. Прапрапрадід Михайла Петровича ходив у сотниках Полтавського полку, прадід Василь – у миргородських полкових хорунжих і обозних, з 1787 року – в прем'єр-майорах царської армії, інший Старицький – Григорій – значився 1767 року полтавським хорунжим. Лука Семенович Старицький був полтавським протопопом протягом 1665 – 1671 років; а в юридичному документі XVIII століття „Права, за якими судиться малоросійський народ” зустрічаємо підпис Києво-Печерської лаври соборного старця архімандрита Варнави Старицького. На жаль, цей визначний документ пролежав у канцеляріях імператриці Єлизавети, її наступниці Катерини, але так і не був затверджений „высочайшей рукой”, бо суперечив великодержавним російським принципам.

З кінця XVIII століття Старицькі – переважно військові. Дід Михайла Петровича, Іван Васильович, вийшов у відставку в чині поручника, маючи 19 кріпосних душ; батько Петро Іванович Старицький служив у кавалерії, брав участь у військових походах 1828 – 1831 років, вийшов у відставку в чині ротмістра. Двоюрідний чи троюрідний дядько Михайла Старицького, Дмитро Михайлович Старицький, - військовий, лишив по собі слід як автор п'єси про останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського.

Цілком природно, що Людмила Старицька-Черняхівська, яка походила з давнього козацького роду, звернулася до художнього осмислення славного минулого України. Згадаємо принагідно, що й батько письменниці – прозаїк, театральний діяч і драматург Михайло Старицький – чимало уваги в своїй творчості приділив показові переломних миттєвостей багатостраждальної вітчизняної історії. На формування світогляду Старицької вплинуло родинне оточення, а жанр, у якому переважно вона писала, був обраний під впливом драматичних творів батька і його творчої співпраці з корифеями українського театру І.Карпенком-Карим, М.Кропивницьким, П.Саксаганським та іншими. Велике значення для письменниці мала й дружба з юною Ларисою Косач.

Творчість Людмили Старицької-Черняхівської досить цікава. Вона працювала у поетичних жанрах, у прозових, у 1906 – 1914 роках плідно працювала в галузі літературної та театральної критики, друкуючи в українських часописах „Записки Наукового товариства імені Шевченка”,

„Киевская Старина”, „Рада”, „Діло”, „Рідний край”, „Молода Україна”, „Літературно-науковий вісник”, „Сяйво”, „Українская жизнь” статті про тогочасні літературні та театральні справи. Але для нас вагомою є її діяльність в галузі драматургії, зокрема твори історичної тематики („Гетьман Дорошенко”, „Іван Мазепа”, а головне – „Розбійник Кармелюк”).

Ще наприкінці позаминулого віку Людмила Старицька-Черняхівська разом із батьком напружено працює над створенням великого епічного полотна про національно-визвольну боротьбу українського народу в XVII ст. Результатом спільних зусиль стала трилогія „Богдан Хмельницький”, де переконливо спростовувалися інсинуації, висунуті польським письменником Генріхом Сенкевичем у його відомому романі „Вогнем і мечем”. Прикметно, що трилогія була не останньою спільною роботою батька й дочки. У своєму щоденнику письменниці зазначила: „Наш останній з батьком роман „Розбійник Кармелюк” [4, с. 33]. Мабуть, уперше вона замислилася над долею месника, коли допомагала Михайлові Петровичу. Згодом же Старицька одноосібно створила цілком оригінальний твір – драму „Розбійник Кармелюк”. На жаль, п'єса забулася; єдиний раз її було видано окремою книжкою 1926 року в Харкові).

Твір Людмили Старицької-Черняхівської становить наукову цінність як донині не досліджений. П'єса здебільшого принагідно згадувалася в окремих розвідках про творчість письменниці. У драмі нашу увагу привертають передовсім ті мистецькі „механізми”, до яких апелює її авторка, художньо моделюючи постать славнозвісного народного героя. Завважимо, що осмисленню творчості несправедливо забутої, звинуваченої у нездійснених злочинах і репресованої письменниці присвятив свої роботи сучасний дослідник, член Національної спілки письменників України, лауреат літературної премії ім. Андрія Головка Юрій Хорунжий. На його висновки ми переважно й спиратимемося.

Драматичних творів про Устима Кармалюка впродовж двох століть було написано чимало, що сприймається як свідчення великої цікавості вітчизняних митців до цієї непересічної постаті. Так, 1889 року Олена Пчілка написала й поставила на сцені п'єсу на 4 дії під назвою „Кармелюк”. Вистава відбулася на сцені домашнього театру в селі Колодяжному для невеличкого гуртка селян – дітей і дорослих. Трохи згодом авторами драм про героя виступили призабуті нині українські літератори Ф. Усенко-Гармаш („Кармелюк”. Драматичні картини в 5-ти одмінах) (1891), З. Фігнер-Бурлаченко („Тайдамака Кармелюк-Зарізенко, або Задніпровський розбійник”. Драматичні картини в 4-х діях з піснями і танцями) (1901), а пізніше – П. Потаєв-Пронський („Кармелюк”. Українська бувальщина в 5-ти діях з гуртовими співами і танцями) (1904). Не всі названі твори побачили світло рампи професійного театру. Так, твір Олени Пчілки загалом не був надрукований, і навіть автограф його не зберігся; п'єса Усенка-Гармаша через

надмірний показ “жахів і гноблення” доби кріпацтва, “возвеличення” простого люду й змалювання власть імущих “почасти підлими людьми”, двічі (1892 та 1894 рр.) заборонялася. Драма Фігнера-Бурлаченка та Питаєва-Пронського перенасичені фольклорно-етнографічним матеріалом, що видно вже з їх підзаголовків.

Не відрізнялася правдивістю й п'єса Є. Шаховського “Кармелюк” (1906), де автор скористався матеріалами повісті Марка Вовчка, дослідженнями Й.Ролле та кількома фольклорними творами. Невміння творчо осмислити фактичний матеріал, створити оригінальний художній образ позбавили твір привабливості і новизни. Політичні події 1905 року надихнули відомого композитора В. Стеценка на створення опери “Кармелюк” (перша й частина другої дії було опубліковано). Однак скоро митець потрапив під нагляд поліції, а потім і на заслання. Певно, через це опера не була надрукована повністю. Скажемо, проте, що на сцені ставилася опера В. Йориша “Кармелюк”(1928), в основі якої – роман М. Старицького про ватажка. Ф. Самутін та С.Уейтінг-Родзинський були авторами кіноп'єси “Кармалюк” (1931), яка спочатку мала назву “З життя Кармалюка”, “Кармель”. Сценарій, на жаль, не зберігся. До нас дійшли лише монтажні листи двох варіантів написів до кінокартини.

У минулому столітті постать ватажка осмислювалася ще в одному жанрі, близькому до драматичного, кіносценарію (Ф. Самутін та С. Уейтінг-Родзинський (кіноп'єса “Кармалюк” (раніше мала назви “З життя Кармалюка” і “Кармаль”)).

Уже з дитячих років мужністю славнозвісного народного героя захоплювався відомий український письменник Степан Васильченко. А 1927 року побачила світ його п'єса “Кармалюк”. П'єса Володимира Суходольського “Устим Кармалюк” в українській драматургії з'явилася у радянські часи (30-х роках ХХ століття). Одноактна драма М. Макаренка “За Сибіром сонце сходить” (1955) була написана під помітним впливом роману “Устим Кармалюк” В.Кучера і немовби логічно продовжує епічний твір. Герой загинув, але визвольна боротьба не припиняється; повстанці не схилили голови й продовжили започатковане ватажком. Серед п'єс, що залишилися в рукописах, слід назвати драму подільського краєзнавця С.Гуменюка “Полум'я” (1958).

Порівняно новою і досі не охопленою увагою дослідників залишається п'єса Миколи Зарудного “За Сибіром сонце сходить...” (1980). Автор навмисне у творі охоплює невеликий проміжок часу з життя народного месника. Саме цей період у його житті був вирішальним і трагічним. Це час, коли Кармалюк почав переосмислювати свої життя, робити певні висновки.

Драма Людмили Старицької-Черняхівської відрізняється серед названих творів самобутністю й оригінальністю художніх рішень. Це почасти зумовлюється тим, що за часів політичних змін у країні пись-

менниця волею випадку опинилася в Кам'янці-Подільському – місті, пов'язаному з ім'ям ватажка. За короткий час перебування там вона довідалася про деякі важливі подробиці з життя Кармалюка.

Людмила Старицька-Черняхівська – це яскрава особистість. Як зазначав Я. Мамонтов: “Коли кинути загальний погляд на драматичну творчість Л. Старицької-Черняхівської, то перш за все помічається відсутність яскравої індивідуальності, що дає можливість по самому сюжету або навіть по якій-небудь подробиці відрізнити даного автора від кожного іншого. Але цей брак індивідуальності в п'єсах Л. Старицької-Черняхівської з успіхом надолжується широкою освітою, літературним досвідом і розумінням особливих вимог театрального мистецтва (бо мала перед собою яскравий приклад – майстра української драматургії – Михайла Старицького. – *Л.П.*), чого так бракує українським драматургам нового часу” [3, с. 409].

Як і попередній твір, написаний у співавторстві з Михайлом Старицьким, п'єса заґрунтована не на історичних чи архівних матеріалах. В основі мистецької концепції – уснопоетичні версії, художній вимисел, що підтверджується вже навіть ім'ям, яке має головний герой – Іван (у романі М. Старицького „Разбойник Кармелюк” – Янко, у повісті-казці Марка Вовчка („Кармелюк”) – Іван).

“Разбійник Кармелюк” як з літературного, так і з театрального боку є досить визначною п'єсою. Не можна з упевненістю довести портретність, тобто історичну подібність У. Кармалюка та інших історичних персонажів п'єси, значення і вага твору від цього не залежить. Важливим є те, що образи мають мистецьку виразність та індивідуальність, а п'єса – певний колорит. Мотив усієї п'єси – боротьба Устима Кармалюка за волю. З найбільшою силою цей мотив і трагізм образу ватажка як національного героя виявляється в 4-й і 2-й дії: “... Не можна жити... де ж та правда? Чому ж вона для других є, а для нас її немає!.. Як воно сталося? Як же ж це свої й чужі дуки-пани підбили під себе вільний народ? Як сіли нам на шию? Та їх же менше, ніж нас... У жмені можна було б задавити” [2, с. 31].

Майже повністю ігноруючи історичну достовірність, письменниця виводить у творі вигаданих героїв. Навіть родина Кармалюка показується далекою від дійсності: дружина названа Мариною, а сини (причому їх два) Василем та Андрієм. І саме дружина, а не сам Кармалюк виявляє бажання тікати з Поділля на вільні землі в Бессарабію: “... Я й діти покинула, прибігла до тебе... порадь-же мене. Що-ж мені робити? Чи-ж мені самій діти свої задавити, бо не сила-ж там жити вже... Не сила!... Ти вже допоміг людям допоможи й мені... Покинь це життя... Тікаймо в Басарабію...” [2, с. 87].

Авторка уникає описів арештів, перебування ватажка на каторзі, а подає лише окремі епізоди з його життя. Проте, як і в багатьох інших

літературних творах, у народних переказах, вона акцентує на тому, що Кармель перебував за кордоном, був письменним, знав кілька мов і чудово співав, акомпануючи на бандурі. У п'єсі герой виконує пісні, які надзвичайно яскраво відтворюють його душевний стан і прагнення:

За шуміло все Поділля
Ярами й гаями,
Кармелюк скликає хлопців
Битися з панами.

Гей, збирайтеся молодці
Здобувати волю,
Загорюємо Вкраїні
Може кращу долю...
Розіб'єм свої кайдани,
Ще й залізні пута,
І не будуть вже більш пани
Панувати тута. [2, с. 49-50].

Не випадково Людмила Старицька-Черняхівська використовує в своєму творі оповіді про героїчні часи Коліївщини та видатних гайдамацьких ватажків Залізняка і Гонту. Саме їх героїчна боротьба надихнула Кармелюка. Він вирішив продовжити їх справу. Однак після кількох арештів та втеч з сибірської каторги прийшло до Кармелюка розчарування і жаль за нездійсненими мріями: "...я встав шукати правди. Зарозумілий, задумав вернути людям волю, перевернути все життя, наставити свій правдивий закон. А в ту правду хто вірив? Старезний дід, плохий Андрій, учений Осогност та я, всесвітній дурень, - розбійник Кармелюк!" [2, с. 106].

Не змогла письменниця уникнути спокуси використати у своєму творі народну пісню про Кармалюка „Повернувся я з Сибіру”, адже вона є дуже показовою, передає роздуми ватажка над долею своєю і свого народу у словах:

Вбогі люди, темні люди,
Скрізь вас, бідні, бачу,
Як згадаю вашу муку,
Сам гірко заплачу” [2, с. 105]

наче відчувається сум і усвідомлення того, що народний месник не може допомогти всім, і не всі підтримують його прагнення, бажаючи лише нажитися розбоєм.

Новим у п'єсі про селянський рух на Поділлі є двояке ставлення письменниці до діяльності повстанців. На це вказують, зокрема, деякі ремарки: повстанців названо “розбійниками”, а місце, де вони перебувають – “розбишацьким кублом”. Уже вжита лексика свідчить про

загалом негативне ставлення авторки до їх дій. Проте самого ватажка змальовано в іншій тональності – благородним, повністю відданим справі звільнення знедоленого селянства від ненависних панів.

На жаль, із часом легендарний отаман розчаровується, бо не всі побратими поділяли його бачення боротьби та її моральні принципи. Вони хотіли збагатитися грабунком не лише панів, а й простих людей. Як не намагався ватажок повернути їх на вірну стежку, та не зміг цього зробити, навіть караючи тих злочинців:

“Сибірний.

...Твій суд правдивий, - зламав я твій наказ. Та й все одно: кінець один раніш пізніш, шибениця. Але скажу тобі одно слово, останнє: своєю правдою ти не здобудеш нічого: не я, другий, а люди все люди і дурнів, що вмиратимуть за других, не багато” [2, с. 84].

Максимально заглиблюючись у психологію, підсвідомі первісні вчинки і поведінку немолодої, втомленої поневіряннями людини, письменниці показала крах ілюзій: “Ні, жити вже не будемо, ти зрозумій: доки жива надія, - людина ще жива, а вмерла надія... Чим жити мені? Я вийшов у темну ніч із маленьким каганцем... забракло олії і світло згасло, куди-ж піду я тепер у темну ніч...” [2, с. 106].

З такими думками Іван навіть не опирався підступності своєї коханки Уляни, яка через ревності зрадила його, ставши спільницею його ж таки вбивства. В останніх словах героя звучить вдячність за те, що смерть нарешті розв'язала той складний, заплутаний клубок його життя, виявилася, власне, єдиним виходом.

Людмила Старицька-Черняхівська вдалася до спроби по-новому подивитися на долю народного месника, проаналізувати діяльність Кармалюка та його побратимів, не ідеалізуючи їх. Драматург виводить на сцену насамперед звичайних людей, показує звичайну людську сутність (скажімо, надбати собі щось), а не опоетизованих у фольклорі шукачів народної волі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. мемуари / Вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю.М. Хорунжого. – К.: Наук. думка, 2000. – 848 с.
2. Старицька-Черняхівська Л. Розбійник Кармелюк: Вистава на 5 дій і 6 одмін. – Х.: Рух, 1926. – 108 с.
3. Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. / Д. Антонович та інш./ підготовка текстів, редактування і передмова докторів філологічних наук, Г.Ф. Семенюка та Л.С. Дем'янівської. – К.: “ВІП”, 2003. – 418 с.

4. Хорунжий Юрій. Шляхетні українки: Есеї-парсуни. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 208 с.

АНОТАЦІЯ

Стаття являє собою одну з перших спроб заглиблення в художній світ драми Людмили Старицької-Черняхівської «Розбійник Кармелюк». Поетикальна специфіка драми розглядається у контексті драматичних творів про народного героя Устима Кармалюка іншими українськими письменниками.

SUMMARY

The article is one of the first attempts of the intensification in the artistic world of Ludmila Staritska-Chernyakhivska's drama "Robber Carmelyuk". Poetical specificity of the drama is regarded in the context of drama works about national hero by other Ukrainian writers.

*Г.П. Сабат
(Дрогобич)*

УДК 82.0

АКСІОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ КАЗОК ПРО ТВАРИН (ЗА ЗБІРКОЮ І.ФРАНКА "КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ")

Казка – світовий найжиттєвіший і найархаїчніший жанр, із якого починається художня словесна творчість. Казки збірки "Коли ще звірі говорили" видатного українського письменника Івана Франка (1856 – 1916) належать до кращих світових літературних переробок фольклорної казки. Літературно опрацьовуючи народні казки, І.Франко прагнув зберегти дух фольклору: сюжетно-композиційні схеми, систему народно-поетичних засобів, фольклорність образів. Казки, які переробляв митець, належали різним епохам і різним національним культурам: німецькій, російській, сербській, грецькій, індійській, але у Франковій збірці вони складають єдине ціле. Письменник, зібравши й згуртувавши їх під одним дахом, створив український національний казковий дім. І хоча казки І.Франка "зобов'язані" фольклору, проте це вже твори іншої якості. Письменник, скориставшись традиціями народної казки, по-своєму її переосмислив,

оновив, розсунув рамки жанру, у результаті – фольклорна казка деформується літературним впливом.

Митець “олітературне” фольклорний матеріал на новому ідейно-естетичному рівні, зберігаючи вірність народній традиції, разом з тим він трансформує її, не порушуючи традиційних канонів. Пристосовуючи народну казку до нових умов, до нових форм життя і побуту, творчо переосмислюючи її, І.Франко модернізує традиційні мотиви, сюжети, образи. Імпровізуючи народні казки, письменник їх збагачує, наповнює новим змістом “старий засновок” [10, с.75], по-своєму індивідуалізує, “сервірує”, відображаючи етику, естетику й світогляд свого часу, свого народу, і створює оригінальні й самобутні твори, які живуть уже за законами історико-літературного процесу в стихії боротьби літературних течій і напрямків.

Казка у фольклорному континуумі за художньо-виражальними ознаками займає окреме, пріоритетне місце. У зв'язку з цим В.Анікін висловив цікаву думку: “мистецтвом художнього слова можна вважати тільки казки. Інші жанри усної прози не належать цілком до мистецтва: вони нам цікаві передусім несвідомо-художньою передачею реальності” [1, с.200].

У казці людина пірнає в таїнство нереальних візій, що розвивають маргіналії звично-буттєвих координат, руйнують постулат нездійсненності. Властиво, органік казки – в її фантастиці, єдино прийнятому для казкаря засобі втілення. А субстанцією фантастики є видумка, яка організовує сюжетно-структурну єдність казки, і без якої вона не існує як органічна художня система. Наявність реальної неправди – одна із жанротворчих умов казки. Але ця фантастична омана є логічною, вона у казкових візіях репрезентує субстрат життя.

Отже, казка – розповідь, але це особлива розповідь, організаційним орієнтиром якої є принцип дивини, реальної неправдоподібності, у розвитку якої розгортаються незвичні пригоди, події, ситуації, а неймовірне, надприродне стає її змістом.

Внутрішній світ казки ілюзійний, вигаданий, у ньому порушуються закономірності реального буття, і твориться своя неповторна фантастична картина уяви про нього. У казці розмиваються кордони між вигадкою і реальністю. За допомогою фантастики наратор створює смисловий обман, але в ньому закладена ілюзія ймовірності. У показі неправдоподібного порушуються суттєві проблеми життя. Така амбівалентна асоціативність – домінуючий принцип казкової фантастики: неможливе виявляє інструментарій можливого, у фантастичному викристалізовується сутність реального.

Маскована видумка невіддільна і від народних казок, перероблених І.Франком, але подається вона так, наче оповідач намагається доказати її достовірність (хоча сама казка зовсім не претендує на

вірогідність). Для цього слугують і відповідні коментарі оповідача-казкаря – своєрідна містифікована констатація причетності наратора до зображуваного: “Бо, певно, ніхто там при тім не був, як Заєць з Їжем сперечалися. А проте воно мусить бути правда, бо мій небіжчик дідусь, коли мені се оповідав, усе говорив: “Я там при тім не був, але се мусить бути правда, бо мені се старі люди повідали, а старим людям пощо брехати?” [10, с.92].

Константна ознака казки – її умовність. Читач розуміє, що це видумка, фантазія, але це така вигадка, в якій яскраво відображена реальна дійсність, хоча казка ставить її в стан умовності, де все існує поза часом, в абстрактно-фантастичній ірреальності, фундацією якої є причинно-наслідкові явища дійсного суспільного буття. Попри всю фантастичність казок про тварин, вони мають “життєве мотивування” [8, с.25].

Недарма І.Франко писав, що в неправді казки завжди замаскована правда, завдяки якій розповідь сприймається не як фікція, а імітована достовірність: “Значить, дітоньки любі, не тим цікава байка, що говорить неправду, а тим, що під лущиною тої неправди криє звичайно велику правду. Говорячи ніби про звірів, вона одною бровою підморгує на людей, немов дає їм знати:

– Та чого ви, братчики, смієтеся? Адже се не про бідних баранів, вовків та ослів мова, а про вас самих з вашою глупотою, з вашим лінивством, з вашою захланністю, з усіми вашими звірячими примхами та забагами. Адже ж я навмисне даю їм ваші рухи, ваші думки, ваші слова, щоб ви якнайкраще зрозуміли – не їх, а себе самих!” [10, с.169].

Далєбі у тваринний контекст часто вводяться прямі соціальні аналогі, колажно накладаються рецепції з людського життя, і навіть часто тварини номінуються як люди. У Франковій казці “Вовк, Лисиця і Осел” персонажі – Вовчик-братик і Лисичка-сестричка – зустрічають Ослика-брата, який, вітаючись із ними, промовляє: “Здорові були, люди божі!” [10, с.107].

Слушно зауважила з приводу казкової вигадки дослідниця народної соціально-побутової казки О.Бріцина: “Таким чином, нерéalні з точки зору здорового глузду казкові ситуації вказують на реалні процеси і глибинні суперечності, допомагають критично осмислити явища соціальної дійсності” [4, с.9].

Тваринний казковий світ – своєрідний камуфляжний атракціон людського життя. Прикметний щодо такої “суголосності” пасаж із казки “Королік і Медвідь”, де мова йде про битву, – і відповідно, за суспільною аналогією, скликається “армійська рада”, виробляється воєнна стратегія, репрезентується генерал у ролі воєначальника, вводяться в опис підготовки й розгортання військових операцій воєнні атрибути: хвіст Лиса – “бойова хоругов”, є “засідка”, “військо непри-

ятеля”, “ворожий табір”, – усе, як на війні. І фраза: “Страшна була різанина!” [10, с.98] – передає трагізм війни як кровопролиття.

Казка відображає буття в його плінності, неперервності й нескінченності. В її сюжетному розвитку важливу роль відіграють візуально-вербальна трансляція дії, фабульно рельєфний опис подій, конкретна фіксація вчинків героїв, що творять динаміку нарації. Тому К.Чистов, порівнюючи казку, що передає процес, і “недійову” ліричну пісню, стверджує, що “казка зображає дію, а лірична пісня – стан” [12, с.315].

Саме у такому ракурсі осмислив казку й В.Гнатюк. У передмові до збірки народних казок “Баронський син в Америці” він дав таке експлікаційне тлумачення цього явища: “Казки визначаються великою пластичністю і рухливістю. В них пливе життя бурливим потоком, нічого нема в них мертвого, непорушного. В казках говорять і довершують праці не тільки люди, але й духи (чорти), всякі чудовища (смок, баба Язя, дід Локтик), звірі, небесні тіла (сонце, місяць, зорі), а навіть речі (яблунька, піч, керниця). Для казок нема нічого неможливого” [6, с.205].

Показова в цьому відношенні позиція німецького вченого, сучасника В.Гнатюка, Вільгельма Вундта, який писав, що в основі внутрішньої художньо-сміслової структури фантастичного образу лежить нерозривне протиріччя можливого й неможливого [5, с.43].

У казці чітко позначаються, гранично розмежовуються добро і зло, які завжди знаходяться на контрастних полюсах, тут нема моральних напіввідтінків: добро завжди виступає в позитиві, без будь-якого відхилення в бік зла, а зло не виходить за межі негативу. Рельєфно чіткий критерій добра і зла і є специфічною ознакою казки, боротьба між ними конститутивно координує колізію казкової системи, яка не має ні в чому половинчастих нюансів, – це знаходить вираження і в живописній палітрі. Як констатує В. Анікін: «Це не півтони, це глибокі, густі кольори, підкреслено визначені й різкі» [1, с.165], завдяки яким читач яскраво уявляє собі ті соціальні ідеали, що традиційними фольклорними засобами вміло вводяться у його свідомість.

Фольклорна казка – це художня цілісна система зі своєрідними традиційними темами, мотивами, сюжетами, композицією, героями. І.Франко в циклі «Коли ще звірі говорили» повністю дотримується жанрових умов народної казки, де у фантастичній інсценізації пропагується мрія людства про гармонійність життя, красу суспільних відносин. Соціальні конфлікти, побутові колізії вгадуються за смішними, емоційно колоритними картинками тваринного світу, які отримують у тексті загальний етнопсихологічний сенс.

Об’єднуючою домінантою всіх казок збірки є суттєвий чинник – їх героями виступають не люди, а антропоморфні тварини. Фауна у тематичному циклі І.Франка багата й різноманітна. Тут є звірі, які за-

селяють ліси, поля, гори, печери, є й свійські тварини, що не живуть у природному середовищі.

Найчастіше дійовими особами виступають хтонічні дикі звірі, серед яких провідне місце визначено за Лисом (Лисицею), Вовком і Ведмедем, далі за ступенем «популярності» репрезентуються Заєць, Їжак, Кабан. Не інкорпуються в казкових описах Борсук, Олень, Видра й т.п. Із домашніх тварин пріоритетність здобувають Пес, Кіт, Качур, Осел, Свиня.

У казковий ареал І.Франка вписуються й «неукраїнські» звірі, але їх небагато: це Лев, Слон, Мавпа, Бегемот. Зустрічаємо ще отруйну Гадюку й водяного Рака. Фантазмагоричних, антиприродних, видуманих звірів у Франка нема. Представлена широко в казках І.Франка й орнітофауна: Орел, Крук, Бузько, Журавель, Ворона, Королик, Воробець, Яструб, Голуб, Крук, Вудвуд (Одуд), Сорока, Гук, Соловей, Синиця, Сова, Пава, Дрозд, Шпак. Звіриний генофонд доповнюють ще й комахи: Комар, Шершень, мухи, джмелі, які у фантастичних історіях постають аж ніяк не немічними, хоча й крихітними. Літературною новацією автора є залучення в казкову нарацію мікроскопічного, мікробного світу, що відкриває нові, широкі можливості наситити дитячу допитливість.

Звірі, птахи у Франкових казках зберігають свою зоологічну й орнітологічну вдачу. Так, сови – птахи ночі (вдень сплять), ворони не їдять вудвудів (казка «Ворони і сови»); Лисиця – прудкий звір, Рак – водяна істота, що повільно повзає («Лисичка і Рак»); Осел – травоїдний, Лев – жорстокий хижак («Осел і Лев») і т.п.

Ембріоном художнього світу казок про тварин є ізоморфізм об'єкта зображення. Тварини, які асимілюються з людиною, функціонують у творі, щоб виразити ідеї соціального буття. Усі дослідники казок вважають, що генетичним ядром казок є тотемістичні й анімістичні вірування протолюдей. Також вони вказали на показову ознаку цих казок – однаковий персонажний стереотип. В. Бахтіна у дослідженні «Эстетическая функция сказочной фантастики» [2] щодо персонажів поділяє казки про тварин на декілька груп:

- у яких діють тільки дикі звірі;
- з дикими і домашніми тваринами;
- в яких героями є люди, дикі і домашні тварини;
- де функціонують тварини і птахи;
- в яких фігурують риби.

Із тваринним світом нерозривно пов'язаний діахронний розвиток людини. Цей симбіоз започаткований ще з генезису суспільного становлення, рудиментарний етап якого – мисливство, яке спонукало людину приручати тварин. Наступна віха людського розвитку – скотарство, завдяки якому розширюється ареал свійських тварин, дикі звірі змушені були адаптовуватися до нового життя. Майже всі вони

ссадві. Приручення й одомашнення тварин почалося в кам'яному віці, мезоліті. Не в усіх країнах і не в усіх народів воно відбувалося одночасно, не відразу дикі звірі ставали свійськими, змінювали свій зовнішній вигляд, звички. Приручені тварини виступили для людини у статусі помічників, а дикі – викликали страх і зооморфні візії. Усе це породжувало фетешизацію звірів, включення їх у міфологізоване світобачення, що привело в кінцевому результаті і до казкового, фантастичного світорозуміння, в якому звірі сформувалися в завершені художні типи, наділені антропоморфними якостями, а ізоморфні аналоги давали можливість висвітлити різні варіації суспільного життя.

У цих фантастичних візіях герої виглядають як звірі, мають їх звички, але за казковою амальгамою діють як люди. Отже, персональний світ тваринного епосу – зооантропоморфний. Казкова фантастика своєрідна: тварини говорять, поведяться, як люди, але всі розуміють умовність цієї казкової вигадки, завдяки якій типи характерів стали й прикріплюються до відповідних тварин навечно. Кожний звір має конститутивні, саме йому притаманні риси тваринної вдачі й типові вияви людського характеру. Н.Кравцов пише: «Образ тварини будується, як правило, так, що в ньому поєднуються риси тварини і людини, що й дає підстави розуміти його переносне значення» [7, с. 112].

Фольклор – це номінативно-нормативний тип художньої свідомості. Тому за всіма фольклорними персонажами закріплені конкретний субстанційно-функціональний об'єктивний зміст, що робить той чи інший образ неповторним. У казках функції персонажів абсолютизуються з тенденцією до незмінності й переходять із казки в казку. Типізовані за характеристикою й казковою функцією, казкові персонажі стандартні й у своїх діях: Лев царює, Лис хитрує, Ведмідь ласує медом, Когут осуджується за багатоженство, Вовк постійно прагне реалізувати свої зажерливі плани. Координована за сталою функціональністю й конфронтаційна місія звірів-антагоністів, які не вживаються між собою. Так, однаковим способом, завдяки кмітливості, перемагають злотворців Їжак, Заєць, Ворона, Осел, Журавель, Пес, Рак, Дрозд, Королик. І однаково, завдяки своїй недолугості, зазнають поразки звірі-хижаки, які уособлюють місію зла (Лев, Лисиця, Лис, Вовк, Ведмідь, Кіт, Гадюка).

В.Пропп у книзі «Морфология сказки», розглянувши функції казкових персонажів, зробив вагомі спостереження, що число цих функцій у чарівних казках обмежене, а їх послідовність завжди однакова [9, с. 25].

Ці функціональні тождності характерні і для казок про тварин. Фольклорний образ твориться не однією казкою, а їх сукупністю, що репрезентує різні варіанти функціонування героя. І саме завдяки полівалентним композитним сюжетам, де виступає один і той самий герой, у фольклорі відбулося орієнтовно релятивне «сортування» казкових персонажів, до кожного з яких прикріплюється якась відпо-

відна, суто іманентна для даного звіра риса поведінки, яка характеризує персонаж і створює аналогію зі своєрідною категорією людей. Так у казковому епосі виникають традиційно усталені «портрети» й «характери» звірів.

Визначальні риси кожного персонажа «звіриного епосу» ніколи не випадають з поля уваги, вони стабільні й стають своєрідними етикетками казкових тварин, завдяки яким і диференціюється персонажний світ фантастичних історій. Заєць може бути кмітливим, але завжди боягуз, Пес – вірний товариш, захисник, Осел – впертوخ, недоумкуватий тупак, Сорока-білобока – язиката пліткарка, Їжак – розумний, кмітливий, «собі на умі», Журавель – втілення добропорядності, Ведмідь – бурмило, вайлувата незграба, за тупістю й жорстокістю споріднюється з Вовком, який у народі усвідомлюється як жадібний, свавільний, жорсткий хижак, але з відтінком глупоти, тому його завжди перемагають значно слабші звірі. І.Березовський, який ґрунтовно прокоментував тваринний персонажний ареал українських народних казок, зазначав, що в Україні образ вовка має сталу характеристику, а «найповнішу художню розробку в наших казках дістала тема «голодний вовк» [3, с.7].

Лисиця – це втілення хитрості, улесливості, шахрайства, лицемірства, вона найулюбленіший персонаж східно-слов'янських казок, сутність її яскраво відбиває лексема «бестія». Фаркаш Хенрик, який вивчав тваринну фауну, констатував, що фахівці, спостерігаючи за зоологічними звичками і вдачами тварин, відзначали їх неадекватність із казковими персонажами. Зокрема про природну здатність Лисиці прикидатися мертвою, він пише: «Одна із причин, через яку лисиці в легендах приписується виняткова хитрість, полягає в тому, що, коли лисиця потрапляє в пастку, то вдає, що мертва... Але це, проте, не хитрість, а безумовний рефлекс» [11, с.59].

Лев у тваринному епосі займає особне місце – як найдужчий і найлютіший, – тому стоїть на вершині піраміди жорстоких звірів й усвідомлюється в панівній ієрархії як цар. Фаркаш Хенрик так описує його природний вигляд і сутність: «...вигляд лева дійсно царський. Розкішна грива самця цілком може зійти за царську мантію. І якщо ми почуємо його басовитий рик, що струшує повітря, то зрозуміємо, чому лева називають царем звірів. Спеціалісти, проте, відмовляють левові у величності» [11, с.49].

Отже, завдяки цим характерним рисам функції зооантропоморфних істот у казковому епосі чітко визначені: герої виступають або в позитиві, або в негативі, і їх морально-філософська іпостась усталено запрограмована.

Для казок характерна гіперболізація характерів. Вони відзначаються завжди екстремальністю ситуацій. Якщо це злі сили – то вони ви-

ступають у всій своїй потворності й жахливості, якщо добрі – то з принадними, благородними рисами. Про цю особливість поетики казки В.Анікін пише: «ці форми гіперболізованого зображення жадібності, дурості, необізнаності виконують у казці особливу ідейно-художню функцію. З їх допомогою викриваються соціальні хиби» [1, с.189].

У народних казках персонажі представлені у фольклорній узагальнюючій сутності. Це не соціальні типи чи індивідуалізовані характери – це фольклорні постаті в загальнолюдських критеріях. Казка будується за ексцесивним принципом творення характерів, у яких акцентується етико-психологічна домінанта.

У народних казках, перероблених І.Франком, висміюються зажерливість, дурість, упертість, підступність, надмірна балакучість, скупість, лінь тощо. Основна роль, яку виконує персонаж такої казки, і є тим орієнтиром, що визначає соціальну його позицію й ставлення читача (слухача) до нього. Кожна казка – це фіксація різних акцентів народної моралі. І.Франко не порушує стійкого традиційного народного уявлення про фольклорну роль героїв казкового епосу. Конститутивні риси персонажів протосюжетів є своєрідними характерологічними засадами для казок І.Франка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникин В.П. Русский фольклор. Учебное пособие для филолог. спец. вузов. – М.: Высшая школа, 1987. – 286 с.
2. Бахтина В. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. – Саратов: Изд. Саратовського ун-та, 1972. – 52 с.
3. Березовський І.П. Розкішна гілка казкового епосу на Україні // Казки про тварин. Упоряд. передм., приміт. І. Березовський. – К.: Дніпро, 1986. – С.5-13.
4. Бріцина О.Ю. Українська народна соціально-побутова казка. – К.: Наукова думка, 1989. – 152 с.
5. Вундт В. Миф и религия. Пер. с 2-го вновь переработ. изд. В. Базарова и П. Юшкевича под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского. – Спб.: “Брокгауз-Ефрон”. – 1910. – 416 с.
6. Гнатюк В.М. Передмова до збірки народних казок “Баронський син в Америці” // Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Наукова думка, 1966. – С.204-209.
7. Кравцов Н.И. Славянский фольклор. – М.: Изд. Московского ун-та, 1967. – 263 с.
8. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. – М.: Высшая школа, 1989. – 208 с.
9. Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. – М.: Наука, 1969. – 168 с.

10. Франко І.Я. Коли ще звірі говорили. Казки для дітей //Франко І. Збір. творів: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.20. – С.74-173.
11. Хенрик Ф. Животный мир легенд и сказок. – Алма-Ата: Кайнер, 1985. – 152 с.
12. Чистов К.В. Поэтика славянского фольклорного текста. Коммуникативный аспект //История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII межд. съезд славистов. Загреб-Люблина, сентябрь, 1978. – М.: Наука, 1978. – С.299-327.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена проблемі аксіологічних домінант казок про тварин. На матеріалі літературних казок І.Франка зі збірки “Коли ще звірі говорили” простежуються традиції фольклорної казки: візуально-вербальна трансляція дії, фабульно рельєфний опис подій, конкретно усталена фіксація вчинків антропоморфних героїв, що творять динаміку нарації, відображення буття в його плінності, неперервності й нескінченності. Основна увага звертається на ізоморфізм художнього світу казок про тварин.

SUMMARY

This article is devoted to the problem of the dominants of tales about animals. It's developed on the material of Ivan Franko's collection “When the animals have just spoken” in which the tradition of folk tales such as a visual and verbal relay of the action, a fable and relief discription which show the dynamics of the narration and the life's running are followed. The main attention is paid to the artistic world of the tales about animals.

УДК82.0 – 31; 821.111

**ДВОЙСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ В
РОМАНЕ «ГРОВОЙ ПЕРЕВАЛ» ЭМИЛИ БРОНТЕ**

Современными западными литературоведами принято наделять произведение Эмили Бронте «Грозовой Перевал» чертами декадентского романа с его мистицизмом, эротикой и психопатологическими мотивами. В ее романе часто видят идеализацию смерти и «великолепное сочетание мистицизма и натурализма, ... воплощение философии Эмили, пользующейся людьми, как символами» [1, с.372] (сочетание столь характерное для романтизма). Во введении к американскому изданию стихов Эмили Бронте роман «Грозовой Перевал» превозносится на том основании, что в нем будто бы «ощущается не-реальность земного мира и реальность потустороннего» [1, с.372].

Отечественные же литературоведы в основном считают Эмили Бронте социальной писательницей, разоблачающей власть «бессердечного чистогана», хотя ее социальные обобщения и облекаются зачастую в форму романтической символики [7, с.144].

Английский критик Т.А. Джексон в своей книге «Старые верные друзья» подчеркивает, главным образом, гуманизм Эмили Бронте и говорит, что она сумела реалистически показать борьбу между добром и злом, между угнетателями и угнетенными. «Контраст между веселой, прекрасной добротой и тупой, животной бесчувственностью и жестокостью передается то в меняющемся облике самих холмов, то в контрастах настроений и намерений действующих лиц, то в изменениях обстоятельств, и, наконец, в развязке, вытекающей из взаимодействий всех этих условий» [1, с.373].

Споры критиков о романе и не удивительны. «Грозовой Перевал» (или «Холмы бурных ветров», как его ещё называют) не имеет ничего общего с литературной эпохой. Казалось, что его цель – противоречить во всём. Странно, как такие понятия, как жизнь и смерть, любовь и ненависть, реальность и вымышленность, уродство и красота, жестокость и нежность, не просто ходят рядом, а даже взаимодополняют друг друга. Это похоже на человеческую душу, где все эти явления присутствуют, уживаются, но проявляются в разной степени в зависимости от её владельца. Даже название произведения говорит само за себя: гром, молния, шторм, буря, ураган – всё это вы найдёте здесь, в одной из трех величайших книг XIX столетия. (В своей книге

«Роман и народ» тремя величайшими книгами этого столетия Ральф Фокс называет «Грозовой перевал» Эмили Бронте, «Джуд незаметный» Т. Гарди и «Путь всякой плоти» С. Батлера).

Особенность структуры «Грозового Перевала» Эмили Бронте описывали в своих работах масса критиков, в особенности М. Фульхер (1929), Дэвид Сесил (1934), Борис Форд (1939), Мэлвин Уотсон (1949), Марк Шорер (1949) и многие другие. Эта особенность проявляется и в композиции романа, и в образе главного героя Хитклифа, и в необычности использования двух рассказчиков в романе: Локвуда и Нелли Дин. На последней мы и остановимся подробнее.

Рассмотрим использованный авторский прием (двойное повествование “double narration”) более детально. Как известно, решающую роль в романе в качестве основного средства изображения играет повествование, т.е. рассказ о происшедших событиях, который ведется «со стороны» [7, с.219]. Согласно суждению Аристотеля, любой эпический поэт рассказывает «о событиях как о чем-то отдельном от себя» [2, с.154]. Между временем действия и временем повествования существует определенное расстояние. Для повествователя (рассказчика) характерна позиция человека, вспоминающего о случившемся. Повествование, говоря другими словами, – это развернутое обозначение с помощью слов того, что произошло однажды. Задача Эмили в данном случае усложнялась тем, что ей необходимо было показать взаимосвязь двух различных поколений, причем в сжатых временных рамках, чего она, на наш взгляд, удачно достигла использованием двойного повествования.

Трудно представить, каким еще методом творец мог бы предоставить читателю более гармоничное сочетание историй о двух поколениях. Используя такую авторскую хитрость, Эмили Бронте передала словами Нелли Дин, отношение к судьбам героев и к ним самим, с одной стороны, человека близкого к жителям Грозового Перевала, а также, с другой стороны, абсолютно постороннего, искавшего уединения и покоя в Гиммертоне, т.е. Мистера Локвуда.

Только объединение этих двух рассказчиков (ни Хитклиф сам, ни автор, ни ряд слуг – никто из них как повествовательный источник), смогло отобразить единство близости силы двух поколений, в котором так нуждалась Эмили Бронте и которого, как мы полагаем, достигла. Подобный прием позволяет опускать многие моменты, которые невозможно или нежелательно изображать. Например, как Хитклиф разбогател, получил образование и научился говорить, как истинный джентльмен. Вполне вероятно, что Эмили основываясь только лишь на скудном представлении о мире, странах, людях и их традициях, полученном в приюте, с трудом представляла, как это могло получиться. Использование же двойного повествования помогало ей

избежать неловких пояснений, с одной стороны, и позволяло достичь реальности происходящего, с другой.

Локвуд – чужак, незнакомец – разделяет вместе с читателем его удивление, восхищение, недовольство по поводу героев и событий. Миссис Дин – наперсница, вдоволь пресытившаяся судьбами главных героев. Они соединяются, чтобы описать основные, главные факты повествования.

Двойственное повествование – это условность и должно восприниматься как условность. Многое в «Грозовом Перевале», включая героев и авторские приемы, основывается на преобразованных условностях.

Неоспоримым достоинством такого повествования является также то, что Локвуд доносил до читателя различные диалоги героев, пересказывая их, но более сжато, что не позволяло Нелли слишком долго «останавливаться у одних и тех же дверей», но в тоже время не упускать детали, если в них была необходимость. Локвуд как обычный человек выпрашивал у Нелли различные факты, касающиеся жителей Грозового Перевала и Мыза Сквиорцов. И в конечном счете все слова доходят до нас от Локвуда. Он рассказывает ее собственными словами, но немного короче, акцентируя внимание читателя на действительно важных деталях, фактах. Если у нас может возникнуть сомнение в том, что Нелли достоверно помнит диалоги между Хитклифом и Линтоном, которые происходили 25 лет назад, мы можем вполне поверить Локвуду, подбирающему подходящие слова, чтобы показать правдивость происходящего. Конечно же, автор-творец считал каждую сцену необходимой и достойной внимания, без каких-либо сокращений. Да, мы не отрицаем этого, каждый этап романа является таковым, и нельзя сравнивать Локвуда с другими рассказчиками (Нелли Дин, Зиллой), так как именно он характеризовался автором как человек, который в действительности сочинил книгу такой, какая она есть.

Локвуд – образованный горожанин, который ведет дневник, где помечает все волнующие его события первых двух дней среди торфяников и невежд. Можно предположить, что Эмили Бронте «дала» Локвуду 4 дня для написания первых девяти глав, один день – на десятую главу и неделю, так как он болел, вместе на то, чтобы услышать, проанализировать и записать повествование до четырнадцатой главы. Следующая неделя предназначалась, дабы описать события с 15 по 30 главу и, наконец, дальнейшие три месяца – чтобы оформить плавный переход от 32 главы к финальному размышлению о «спящих в этой тихой земле». Но следует отметить, что автор без тени сомнения жертвует строгой последовательностью романа, даже дает возможность Локвуду вставлять долгие, немного скучные, замечания дабы показать, насколько серьезно Локвуд заинтересовался этой историей.

Проследим это на примере монолога в десятой главе: «Читать я еще не могу – слишком слаб, но, пожалуй, мне приятно было бы чем-нибудь поразвлечься. Не позвать ли Миссис Дин, чтобы она закончила свой рассказ? Я могу восстановить в памяти его главные перипетии вплоть до той поры, когда она переехала сюда. Да, я помню: герой сбежал, и о нем три года не было вестей, а героиня вышла замуж. Позвоню! Добрая женщина будет рада убедиться, что я в состоянии весело разговаривать. Миссис Дин пришла» [3, с.88].

Сначала Локвуд предстает перед нами как хрупкий, ироничный человек. Постепенно его ирония смягчается и, наконец, растворяется вовсе. Он был назван человеконенавистником. Но сам таковым не является. Немногословным человеком он прибыл в Гиммертон, недовольный тем, что его скрытость и молчаливость стоило ему любви привлекательной девушки. Несмотря на то, что он сам является очень нелюдимою личностью, Локвуд тем не менее находит Хитклифа отвратительно замкнутым. Его скрытая коммуникабельность находит выход в потребности общения с бесперспективной ключницей дома, Миссис Дин. Как мы считаем, первоначально эта новелла замысливалась как нравоучение об изощренном и сентиментальном ничтожестве Локвуде. Его можно отнести к обычному среднему читателю, который реагирует на каждую сцену, действие естественным образом. В пределах действия он играет индивидуальную роль. Как актер, он пытается бороться со своим «восприимчивым сердцем», которое очень привязано к овдовевшей Кэти, боясь тем не менее воскрешения ее матери. Всегда сентиментальный, он болезненно переносит, когда Кэти не в состоянии оценить ценность обедов с ним вместо клоунов и невежд. В сентябре он сообщает, что кусает губы от злости, что потерял шанс, который у него, быть может, был, и только в самом конце произведения он признает любовь Кэтрин и Гэртона. Автор вводит Локвуда в произведение больше для интриги сюжета, чем для темы. Также на протяжении всего произведения мы можем проследить параллель между речью рассказчиков: разговорной Нелли и прозой Локвуда. Данный прием придает повествованию правдоподобность и связанность деталей.

Восприимчивому и сентиментальному Локвуду противопоставляется Нелли, которая является как бы судьей, называя, например, Хитклифа «злодеем, дьявольской бестией», а Кэтрин - «дикой и злой ошибкой», а Джозефа – «злодеем, самоуверенным фашистом». Она считает, что Кэтрин должна быть наказана за свои деяния. Как историк, Нелли сравнивает историю Хитклифа с историей кукушки, хотя неохотно цепляет на него такой яркий ярлык. Проводя опрос, как адвокат, она задавала такие вопросы, на которые хотел бы слышать ответы читатель. Значимость Нелли неопределима, а ее образ многогранен.

Миссис Дин играет активную роль, которая расчетливо спланирована, а пояснение событий, рассказанных ею, предоставлено другому герою, Локвуду. Внимательная, любопытная, болтливая, суеверная, дерзкая, энергичная, терпимая, она обладает рядом подозрительных черт. Непокоримая внутри, внешне она кажется еще более аморфнее, чем Локвуд. Ее действия, высказывания соответствуют немедленным потребностям читателя в той или иной ситуации. Благодаря такой уступчивости ее характер кажется нам более сложным. В данном произведении именно Хитклиф является сложным персонажем, а Нелли лишь кажется таковой. Она достаточно суеверна, чтобы руководствоваться предчувствиями, и, в то же время, достаточно скептически, чтобы признать свое суеверие. Она остается очевидцем, заслуживающим доверия и, в то же время, хитрым, сомневающимся в сверхъестественности характеров и событий, которые таковыми являются. Она четко определяет различия между Кэтрин и Хитклифом, их дьявольской любовью и культурной пустотой.

В образе Нелли Эмили Бронте искусно создала совершенное объединение слуги, товарища и дерзкого противника. С чувством собственного достоинства она хранит секреты, как уважаемая няня, она сплетничает, перехватывает письма, бурчит, ухаживает за цветами, поет, когда нужно, она может станцевать с неблагородным аристократизмом.

Ее переезд из Грозового Перевала на Мыс Скворцов произошел еще до начала произведения. Как очевидец, она должна была принимать участие чуть ли не в каждой сцене романа, и так оно и было. Читатель уже привык к постоянному ее присутствию. Она постоянно подстрекает героев к каким-либо действиям, которые автор аккуратно предотвращает, дабы Нелли не внесла видимых изменений как в личности главных героев, так и в центральном направлении сюжета. Она никогда не признавала своей вины, распределяя ее между героями. И только лишь в конце романа, заточенная в Грозовом Перевале, она раскаялась, признала себя виновной во всем, что происходило с ее хозяевами, хотя явно понимала, что это не так.

Именно использование в «Грозовом Перевале» двойного повествования обеспечило героям произведения правдивость и своеобразие образов, сюжету – целостность и последовательность, а автору и ее единственному роману – бессмертие. «Грозовой Перевал», таким образом, – это не «работа незрелого гения», неуклюже и нелогично оформленная, а в какой-то мере исследование «нестественной страсти», что вместе с тем не делает его одним из совершенных произведений литературы викторианской эпохи. По теме и структуре, однако, это произведение зрелого творца, которая, зная, какого результата она хочет достичь, обладала способностью воплотить свой замысел и привести его к логическому выводу. Тема взаимоотношений между

любовью и ненавистью универсальна своим смыслом, а своеобразная структура «Грозового Перевала» (едва ли не единичный пример во всей английской литературе) идеальна лишь применительно к данному конкретному произведению, которое не может быть втиснуто в относительно узкие рамки драмы.

Итак, отмечая своеобразие и силу самого романа, характеров главных героев, описанную в нем борьбу противоречивых страстей, нельзя недооценивать и своеобразие повествовательного метода, использованного Эмили Бронте. Все в «Грозовом Перевале» неоднозначно и противоречиво, что, как мы полагаем, проистекает из противоречивости характера самой Э. Бронте, в душе которой часто бушевали страсти более грозные, чем в душах героев ее романа. Однако столь ловкий повествовательный прием позволил автору достичь не только уникальной в своем роде композиции, но и своеобразного, по нашему мнению, идейно-художественного единства произведения. Исследование двойного повествования как авторского приема требует, на наш взгляд, также глубокого компаративного анализа. В этом мы и видим перспективу дальнейшей исследовательской работы в рамках данной тематики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин Г.В., Михальская Н.Т. История английской литературы: Уч. пос. – М.: Высш. шк., 1975. – 528 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957.
3. Бронте Э. Грозовой Перевал. Роман / Перевод с английского. – Ростов-на-Дону: Издательство АО «Книга», 1994. – 320 с.
4. Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Пospelов, П.А. Николаева, И.Ф. Волков и др.; Под ред. Г.Н. Пospelова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1988. – 528 с.
5. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
6. История зарубежной литературы XIX века: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 21001 «... русский язык и литература» / под. ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева, - М. «Просвещение», 1982 – 320 с., ил.
7. Цебрикова М. Англичанки – романистки. // Отеч. записки. – 1871. – № 9. – С. 144.

АННОТАЦИЯ

Данная исследовательская работа посвящена изучению двойственного значения повествования в романе «Грозовой Перевал» Эмили Бронте. Рассматривается неоднозначность не только в структуре про-

изведения, в образах главных героев, но и в характере самого творца. Анализируются преимущества и недостатки использования автором данного повествовательного приема.

SUMMARY

In this research work we study the peculiarities of the use of a dual narrations in the well-known novel “Wuthering Height”, which was written by a famous English writer Emily Bronte. Also the ambiguity in the main heroes’ characters and the contradiction in the personality of the author are examined. Besides these, the advantages and disadvantages of the usage of a such narrative method as the fundamental means of representation are analysed.

*Р.Ф. Суrowцева,
В.Д. Афанасьєва
(Краматорськ)*

УДК 374.37.041

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ЩОДО ВИВЧЕННЯ “СИБІРСЬКИХ НОВЕЛ” Б. АНТОНЕНКА- ДАВИДОВИЧА НА УРОКАХ ПОЗАКЛАСНОГО ЧИТАННЯ

1. Постановка проблеми у загальному вигляді.

Мета, яку ставить на даному етапі шкільна програма з літератури, а саме, розвиток людських цінностей у літературі не може бути повністю досягнутою без творів, які мають історичну основу, зокрема невігаданої прози про політичні репресії у Радянському Союзі. Тому, характеризуючи розвиток прози другої половини ХХ століття на уроках української літератури в ІІ класі, не можна залишити непоміченою творчість оригінального письменника – шістдесятника, дисидента своєї епохи В.Д. Антоненка-Давидовича – людини надзвичайно талановитої. Його “Сибірські новели” по праву вважаються “перлинами новелістичного жанру”, а їх автор “майстром художньої психологічної новели”. [9]

З-поміж дивовижно унікального, але, на жаль, поки що маловідомого, малодослідженого й несправедливо оціненого нашим літературознавством творчого доробку Б. Антоненко-Давидовича, “Сибірські новели” виділяються такою особливою загостреністю проблематики, глибиною розкриття характерів і своєрідністю художнього синтезу,

що їх неможливо лишити непоміченими у сучасному вивченні літературного процесу ХХ століття.

Тому в своїй роботі ми намагатимемося довести доцільність і необхідність вивчення "Сибірських новел" Б. Антоненка-Давидовича в курсі шкільної програми з української літератури, якщо не на звичайних уроках, то хоча б на уроках позакласного читання, як це відбулося в свій час із повістю "Слово матері" та романом "За ширмою", хоча у програму 11 класу, крім прізвища Б.Д. Антоненка-Давидовича, згаданого на вступній лекції до теми шістдесятництва в літературі, жодного твору автора, які були б винесені на прочитання, ми не знайшли.

Також спробуємо поєднати літературний аналіз творів з біографічними даними письменника та відзначенням специфічних ознак жанру новели. Дана робота дозволить систематизувати існуючі матеріали щодо аналізу "Сибірських новел" і буде методичною допомогою студентам-філологам та вчителям української літератури.

2. Аналіз останніх досліджень і публікацій з теми.

Творчість Б. Антоненка-Давидовича знаходить певне літературознавче і методичне вивчення у працях дослідників. Так, останнім часом у періодичних виданнях опубліковано ряд літературознавчих критичних статей серед них: праці Жили С. "Він їх писав, як дихав..." [9], Заярної І. "Антоненко-Давидович – майстер художньо-документальної новели" [11], Ісаєвої О.О. "Позакласне читання як засіб формування читача" [8] та ін. В основному автори звертаються до розгляду романів та повістей письменника, як то "За ширмою", "Смерть", "Слово матері", але увага акцентується переважно на біографії автора та на біографічній достовірності творів і лише невелика кількість дослідників звертає увагу на образи героїв творів. Дехто з них звертаються до аналізу новел Б. Антоненка-Давидовича. Так, Леонід Кимак, розглядаючи окремі твори з циклу "Сибірські новели" виділяє життєву основу, називає їх "конденсатом особистих переживань і роздумів автора впродовж двадцятилітніх поневірян по ГУЛАГах і засланнях" [10], помічає також "великомасштабність та інтернаціональність трагедії", звертається до розгляду збереження морально-психологічної екзистенції людини за умов суспільних катаклізмів.

Такі дослідники, як І. Заярна, І. Качуровський, С. Жила, також підтверджують цінність "Сибірських новел" для української літератури та підкреслюють талант Антоненка-Давидовича у розкритті конфлікту людини і суспільства в тоталітарному світі та називають новели оригінальним психологічним документом епохи.

У зв'язку з тим, що творчість Б. Антоненка-Давидовича введено до оглядового вивчення у загальноосвітній школі, останнім часом з'явилися і публікації методичного характеру. Але в основному у цих працях звертається увага на вивчення повісті "Слово матері", де, знову ж таки, пропонується почати вивчення творчості з цікавої біографії

письменника, з читанням художніх уривків з біографічних оповідань Б. Антоненка-Давидовича, а також роману “За ширмою”, де пропонується знайомство з історією написання твору, визначення його теми й проблематики. Лише дослідник Світлана Жила подає методичні пропозиції щодо вивчення окремих творів циклу “Сибірські новели”, хоча чітко не вказує, на який клас розраховані ці рекомендації.

3. Формування мети статті і постановка завдання.

Основною метою нашого дослідження є спроба визначити місце “Сибірських новел” Б. Антоненка-Давидовича у сучасній шкільній програмі, доцільність їх вивчення в школі, а також розробки певних схем та орієнтовних планів щодо вивчення творів з циклу “Сибірські новели” в контексті індивідуального стилю письменника, його творчої лабораторії.

Наша робота спрямовується на подолання певних сходинок до основної мети вчителя-словесника – вчити школярів сприймати літературний твір як мистецьке явище, розуміти його художню своєрідність, особливості індивідуального стилю автора, розглядати його у контексті розвитку культури.

4. Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.

Зважаючи на те, що у процесі викладання вчитель стикається з багатьма проблемами, які виникають і через недоліки програм міністерства освіти, і через особисті недоробітки, а також через безліч незалежних від цього причин: це і відсутність інтересу учнів до читання програмних та позапрограмних творів на фоні загального падіння культурного рівня суспільства, це і труднощі в розумінні образної мови творів; і недостатність життєвого досвіду для встановлення асоціативних зв'язків, об'єктивної оцінки творів, часу їх написання, це і ускладнення у виявленні підтексту твору, визначення авторської позиції тощо.

Тому ми й зупинили свій вибір на вивченні творів, що будуть цікавими і з точки зору історії, і літературознавчих аспектів, де в чому навіть автобіографічних, що робить художні картини більш реальними й цікавими.

Розширювати, збагачувати досвід дитини (інформаційний і емоційний) завдяки духовному досвіду, втіленому в художніх творах, ведучи її від особистісного, обмеженого віком сприймання життєвих проблем до розуміння, а відтак і усвідомлення загальнолюдських моральних норм та світоглядних категорій, що існують одвічно і є основою людського буття, - одне з основних завдань викладання літератури в школі.

Та літературна освіта в школі здобувається не тільки на уроці, а й поза ним. Тому об'єктом дослідження ми визначаємо позакласне читання. Щодо цього поняття існують різні думки. Ми вважаємо, що під уроком позакласного читання слід розуміти окремо виділені години, на яких розглядаються твори, що самостійно опрацьовуються учнями вдо-

ма. Такі уроки вимагають бездоганної підготовки не тільки з боку учнів, а й учителя. Адже відомо, що вдало організоване позакласне читання впливає на якість класного читання, спрямоване на розширення кола знань, умінь та навичок, необхідних для розвитку читацької культури особистості. Крім того, позакласне читання сприяє розширенню й поглибленню знань школярів з усіх предметів, виховує читацьку активність і допитливість, удосконалює навички самостійної роботи з книгою [13]. Головне завдання уроків позакласного читання – не тільки проконтролювати самостійне читання учнів, а й спрямовувати його, розвивати любов до книги, літератури, зацікавити творчістю того чи іншого письменника, бути сполучною ланкою між вивченням програмних творів у класі та самостійним читанням за власним вибором. Подолати канон соцреалізму, продовжувати подальшу психологізацію, утверджувати гуманістичні та загальнолюдські цінності; охарактеризувати розвиток прози другої половини ХХ століття, і при цьому не вказано жодного твору Б. Антоненка-Давидовича.

Зважаючи на наведені факти, ми вважаємо за потрібне вивчати твори Б. Антоненка-Давидовича, зокрема “Сибірські новели” на уроках позакласного читання. Як правило, уроки позакласного читання проводяться після певного розділу програми. Частіше весь урок зосереджений навколо якогось одного твору. Часто вчителеві надається можливість самому обирати твори для додаткового читання. Але під час вибору творів не слід забувати, що урок позакласного читання стане ефективною ланкою у системі навчання тільки за умови тісного взаємозв’язку зі звичайними уроками. Адже читацькі вміння та навички, що набуваються учнями на уроках класного читання, мають закріплюватися на уроках позакласного читання.

Ми пропонуємо для вивчення новелу “Кінний міліціонер” з циклу “Сибірських новел”. Проведення такого уроку позакласного читання стане досить актуальним під час вивчення поезії й прози шістдесятників у 11 класі. Учитель зможе краще змалювати час і події, якщо подати в межах однієї теми якнайбільшу кількість різнопланових творів.

5. Вклад основного матеріалу.

У чинних міністерських програмах для загальноосвітніх шкіл передбачено вивчення творів Б. Антоненка-Давидовича у восьмому класі (“Слово матері”) і в одинадцятому – загальний огляд. Але програма одинадцятого класу чітко не визначає обсяг матеріалу за творчістю даного письменника. Ознайомлення з його спадщиною передбачається лише у формі загального огляду, коли вивчається період шістдесятництва.

В силу того, що однією з найяскравіших сторінок в доробку Б. Антоненка-Давидовича є цикл “Сибірські новели”, радимо вивчення окремих новел письменника провести на уроках позакласного читання.

Щодо поняття “позакласне читання” існують різні думки [13]. Ми вважаємо, що під уроками позакласного читання слід розуміти окремо виділені години, на яких розглядаються твори, які самостійно опрацьовуються учнями вдома. Такі уроки, безумовно, потребують особливої підготовки з боку вчителя. Він повинен заздалегідь подати план уроку, чітко сформулювати питання, організувати консультативну роботу. Адже відомо, що вдало організоване позакласне читання впливає на якість класного читання, спрямоване на розширення кола знань, умінь та навичок, необхідних для розвитку читацької культури особистості. Як зазначає український методист А. Копчук у праці “Виховання читацьких інтересів учнів”, позакласне читання сприяє розширенню й поглибленню знань школярів з усіх предметів, виховує читацьку активність і допитливість, удосконалює навички самостійної роботи з книгою. Головне завдання уроків позакласного читання – не тільки проконтролювати самостійне читання учнів, а й спрямовувати його, розвивати любов до книги, літератури, зацікавити творчістю того чи іншого письменника, бути сполучною ланкою між вивченням програмних творів у класі та самостійним читанням за власним вибором.

Про взаємозв'язок класного та позакласного читання як засобу формування читацької самостійності школярів говорить М. Наумчук, підкреслюючи, що читацька самостійність – це “інтегрована особистісна якість, яка характеризується наявністю у читача мотивів, що спонукають його спілкуватися з книгами, системи знань, вмінь, навичок, реалізації своїх прагнень відповідно до суспільної та особистісної необхідності”.

Особливе значення в організації позакласного читання мають спеціальні уроки позакласного читання, які, як правило, проводяться після певного розділу програми. Частіше урок зосереджений навколо якогось одного твору.

Як правило, програмами з предмета рекомендовано твори для позакласного читання і зазначено кількість годин. Дуже часто надається можливість вчителю самому вибирати твори для додаткового читання. Але вибір творів для спеціальних уроків позакласного читання залежить від низки факторів: це і читацькі потреби й інтереси учнів, і забезпечення школярів творами в достатньому для їх вивчення обсязі, і актуальність твору для певної частини читацької аудиторії у даний час. Тому, продумуючи, які твори доцільно винести на уроки позакласного читання, важливо пам'ятати про взаємозв'язок уроків класного та позакласного читання. Адже читацькі вміння та навички, що набуваються учнями на уроках класного читання, мають закріплюватися та поглиблюватися на уроках позакласного. Організувати та скоординувати уроки класного та позакласного читання можна на основі різних принципів.

Дослідник О.О. Ісаєва виділяє:

1. Принцип персоналії, коли на уроках позакласного читання розглядаються твори того ж самого автора, який у той же час вивчається за програмою.

2. Жанрово-родовий принцип зв'язку класного та позакласного читання (наприклад, вивчення новел різних авторів).

3. Проблемно-тематичний принцип, коли до уроку позакласного читання підбирається матеріал, близький попередньому чи наступному програмному матеріалу за тематикою чи проблемами, що у ньому порушуються [8].

Останній, до речі, можна застосувати при вивченні “Сибірських новел” Б. Антоненка-Давидовича на уроках позакласного читання в 11 класі, під час опрацювання творів письменників-шістдесятників. Хоча не виключаємо й інші принципи.

Тож, плануючи уроки позакласного читання, вчитель може керуватися різними принципами. Головне, щоб ці уроки були пов'язані з уроками класного читання, доповнювали їх, давали змогу розвивати отримані на попередніх уроках знання, вміння, навички і були цікавими та корисними школярам.

На таких уроках учитель оцінює не тільки конкретну роботу школярів на окремому уроці, а й: правильність та мотиви орієнтації учнів у книгах; точність та емоційність висновків та суджень про прочитане; уміння учнів спиратись у відповідях на текст книги; загальне ставлення до книг та позакласного читання.

Таким чином, систематично організуючи позакласне читання учнів, педагог має можливість досконаліше вивчити індивідуальні нахили, прагнення та смаки школярів, що, безперечно, буде впливати на успішне здійснення виховання та освіти учнів засобами літератури, формування грамотних, культурних читачів.

Результативність роботи вчителя як на уроках класного, так і на уроках позакласного читання залежить від уміло організованого моніторингу. Існує чимало визначень поняття “моніторинг”. Ми зазначаємо деякі з них.

Моніторинг у перекладі з англійської мови це – постійне спостереження за будь-яким процесом з метою визначення його відповідності бажаному результату [15].

Г.В. Сльнікова подає освітнє значення моніторингу: “Це супроводжує оцінювання і поточна будь-якого процесу в освіті” [14].

З даних визначень зрозуміло, що моніторинг – це певне відслідковування відповідності освітнього рівня учнів вимогам державних стандартів. Інструментарієм моніторингових досліджень є анкети з прямими відповідями, питальники, тести тощо.

Нами було запропоновано анкету для учнів 11 класу:

1. Що вам відомо про політичні репресії у Радянському Союзі?
2. Імена яких репресованих поетів та прозаїків вам відомі?
3. Що означає поняття “хрущовська відлига”?
4. Що означає термін “шістдесятництво” в українській літературі?
5. Що таке новела?
6. Хто з новелістів вам відомий?
7. Які твори про політичні репресії ви читали?
8. Чи відоме вам прізвище Б. Антоненка-Давидовича?
9. Які факти біографії та назви творів цього письменника ви знаєте?

За допомогою цієї системи питань планувалося встановити, що відомо учням про політичні сталінські репресії 30-х років, зокрема над діячами культури й мистецтва. Найбільш цікавими для нас питаннями, зважаючи на тему дослідження, були восьме й дев'яте. Саме ці питання давали нам можливість перевірити знання учнів про Б. Антоненка-Давидовича, рівень їхньої обізнаності з творчістю в цілому, незважаючи на те, що, згідно з програмою, у восьмому класі вивчалось оповідання “Слово матері”.

Через анкетування пройшло 28 чоловік. Це учні 11 класу загальноосвітньої школи №35 м. Краматорська.

Результати анкетування довели: відомості про політичні репресії, що відбувалися впродовж 30-х, а також 70-х років в Україні та на всій колишній території Радянського Союзу, учні мають. Це й не дивно, адже на час проведення анкетування (початок II семестру) учні 11 класу вже ознайомлені з подіями означеного періоду на уроках історії, а також на вступній лекції з української літератури на тему “Літературний процес ХХ століття. Вступ”. Тож більшість учасників анкетування надали позитивні відповіді.

Щодо 2-го питання, то прізвище Б. Антоненка-Давидовича майже не називалося, частіше звучала традиційна обойма письменників: В. Симоненко, Д. Павличко, Л. Костенко, В. Стус, О. Гончар, Ю. Мушкетик. Але були відповіді Соловйової Х., Коглярової Ю., Дьоміної М., Карнаушенка М., які дали позитивні відповіді, згадавши вивчення Б. Антоненка-Давидовича у восьмому класі, зокрема його арешт, але жодна назва твору не прозвучала.

На питання 4-6 відповіді були дані в достатньому обсязі. Серед відомих новелістів називалися В. Стефаник, В. Винниченко, Ю. Яновський, але нічого про новели Б. Антоненка-Давидовича не говорилося.

На нашу думку, “Сибірські новели” Б. Антоненка-Давидовича – визначне явище в сучасному мистецькому житті. Це правда про стероризовані у ХХ столітті український та інші народи, реалістичне й драматичне відтворення їхнього життя, філософське осмислення при-

чин тих численних конфліктів і жорсткостей, які становили суть радянської тоталітарної держави.

Є письменник і його слово, тож словесникові треба вміти донести його до учнів, не співвідносити твір з певною ідеологією, а використувати його для осмислення людського буття і людини в ньому.

Старшокласники вже мають певну систему світоглядних уявлень. Тому вчителеві особливо треба дотримуватися правила “не нав’язувати категорично свою думку”, а прагнути забезпечити альтернативність позиції читача відносно морально-етичних проблем, що порушуються на уроці. І особливо важливим в даному разі є спрямування учнів на те, щоб вони читали художній твір, а не тільки посилалися на факти з підручників історії [12].

Вивчення “Сибірських новел” може бути багатоваріантним. Одне з найважливіших завдань учителя літератури – показати їх тематичну і художню неповторність, особливості авторського відображення однієї з найтрагічніших сторінок нашої історії

Зважаючи на цю думку, ми обираємо певну структуру уроку: вступ, основна частина і заключний етап уроку, що містить висновки.

Почати урок вважаємо за необхідне з повторення відомих та повідомлення нових фактів біографії письменника. Більшість дослідників вважають це важливою роботою, подібна інформація допомагає при подальшому аналізі твору щодо історії його написання. Формою роботи для вступу на уроці була обрана лекція, підготовлена учнем 11 класу заздалегідь. У ході лекції планувалося познайомити учнів класу з цікавими моментами життя письменника, повідомити про розмаїтість його таланту, розповісти про нелегке життя і долю творчого доробку в умовах політичних репресій. Перед учнем ставилося завдання актуалізувати знання одинадцятикласників, одержані у восьмому класі, додати коротку характеристику збірки “Сибірські новели”, пов’язавши її з історією написання творів. Така форма роботи була застосована у вступі, і ми вважаємо її досить ефективною, бо вона дозволяє охопити й систематизувати значну кількість матеріалу за короткий час.

В основній частині заплановано три форми роботи: узагальнення матеріалу з теорії літератури, повтореного вдома (Що таке новела? Які види новели вам відомі? Назвати основні жанрові особливості новел), робота зі статтями відомих дослідників та літературознавців, частковий аналіз конкретної новели. Важливим видом роботи на уроці вважаємо також проблемне запитання, відповідь на яке буде певним висновком у проведеній роботі.

Такі форми роботи використовують сучасні дослідники та методисти К.І. Приходченко, О.О. Ісаєва та інші. Вони вважають дані підходи досить дієвими під час викладання нового матеріалу та закріплен-

ня набутих знань, умінь та навичок. Причому рекомендують застосовувати їх як на звичайних уроках, так і на нетрадиційних.

Беручи до уваги проведену роботу, ми можемо стверджувати, що необхідність введення циклу "Сибірських новел" до шкільної програми, хоча б на рівні уроків позакласного читання, все-таки існує. Це підтвердило й проведене в 11 класі анкетування, й безпосередньо сам урок позакласного читання, підсумки якого підкреслили зацікавленість учнів даною темою. З'ясування проблем творів прозаїка, своєрідність форми розповіді у новелах письменника та жанрово-стильові особливості, вияв впливу творчості Б. Антоненка-Давидовича на розвиток літературного процесу визначили завдання уроку.

Таке заняття стало ефективною ланкою, що поєднала систему уроків, введених у межі однієї теми. Адже читацькі вміння та навички, що набуваються учнями на уроках класного читання, закріплюються на уроках позакласного, а тема розкривається ширше й повніше.

Ми запропонували для вивчення новелу "Кінний міліціонер" з циклу "Сибірських новел". Але вдалося охопити декілька новел замість одної, що дозволило окреслити основні теми й проблеми, до яких звертається письменник. Проведення такого уроку позакласного читання виявилось досить актуальним під час вивчення поезії й прози шістдесятників в 11 класі. Це дозволило повніше змалювати час і події, подавши в межах однієї теми якнайбільшу кількість різнопланових творів.

Результативність роботи визначило контрольне тестування учнів, що поділяється на декілька частин. Ефективність підтвердилась вісімдесятивідсотковою правильністю відповідей на питання першого рівня (12 питань), 50% від загальної кількості склали правильні відповіді на питання другого й третього рівнів, сильна частина класу, що встигає на "10"- "12" балів, виконали і творче завдання четвертого рівня.

6. Висновки і пропозиції.

Тож є необхідність у включенні творів Б. Антоненка-Давидовича до навчальної програми з української літератури у старших класах загальноосвітньої школи. Зважаючи на обмежену кількість годин, відведених на вивчення літератури шістдесятників, пропонуємо дану тему зараховувати до числа уроків позакласного читання.

Здійснюючи подібні введення, ми не тільки розширюємо кругозір учнів, а й підвищуємо рівень їх освіченості. Систематично організовуючи позакласне читання учнів, педагог має можливість досконаліше вивчити індивідуальні нахили, прагнення та смаки школярів, що, безперечно, буде впливати на успішне здійснення виховання та освіти учнів засобами літератури, формування грамотних, культурних читачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусенко В. До проблеми викладання літератури у сучасній школі // Всесвітня література. – 2000. - №4. – С. 24-29.
2. Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т. Т.2. – К.: Дніпро, 1991. – 623 с.
3. Антоненко-Давидович Б. Про самого себе // Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т. Т.2. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-13.
4. Волошина Н.Й., Бандура О.М. Програми для загальноосвітньої школи: Українська література. – К.: Перун, 2002. – 92 с.
5. Жила С. “Він їх писав, як дихав...” (Аналіз “Сибірських новел” Б. Антоненка-Давидовича) // Дивослово. – 1998. – №7. – С.37-39.
6. Заярна І. Антоненко-Давидович – майстер художньо-документальної новели // Слово і час. – 1995. – №8. – С. 47-50.
7. Ісаєва О.О. Сприйняття художнього твору як спосіб формування світоглядної позиції старшокласників // Всесвітня літер. – 1996. – №9. – С. 21-24.
8. Ісаєва О.О. Позакласне читання як засіб формування читача // Зарубіжна література. – 1999. - №8. – С. 48-51.
9. Качуровський. Від “Смерті” – в безсмертя (Б. Антоненко-Давидович та його доробок у ретроспекції часу) // Березіль. – 1998. – №3-4. – С. 161-170.
10. Кимак Л. Сила духовного протистояння // Слово і час. – 1994. – №3. – С. 2-31.
11. Суровцева Р.Ф. Інноваційні форми роботи на основі технології співробітництва на уроках української літератури // Наука і освіта. – 2002. – №6. – С. 130-143.
12. Суровцева Р.Ф. Становлення і розвиток педагогічних якостей майбутнього вчителя-літератора // Проблеми освіти. Науково-літературний збірник: Методичний центр вищої освіти, 2004. – Вип. 38. – С. 76-93.
13. Токмань Г. Позакласна робота з літератури // Дивослово. – 2003. – №11. – С. 38-42.
14. Meta.<http://Moshkow.Library.kr.ua/SU/UKRAINA/ANTONENKO-DAVIDOVICH/>.
15. Meta.<http://www.ar-buz.narod.ru/ukrlit.files/Antonenko-Davidovich.htm>.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена визначенню місця “Сибірських новел” Б. Антоненка-Давидовича у сучасній шкільній програмі, доцільності їх вивчення в школі, а також розробці певних схем та орієнтовних планів

щодо вивчення творів з циклу "Сибірські новели" в контексті індивідуального стилю письменника, його творчої лабораторії.

SUMMARY

The article is devoted to the investigation of "Siberian novels" by B. Antonenko-Davidovich in the modern school programme, the expediency of their study at school and the elaboration of the definite schemes and plans connected with the analysis of this series of novels in the context of the author's individual style.

*О.В. Лаврик
(Харків)*

УДК 821.161.2 Хоткевич

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ У ТВОРЧОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Українське літературознавство останніх десятиліть характеризується тенденцією до оновлення методології, методики та предмета досліджень. Перспективною залишається інтерпретація письменства з точки зору етнічної психології. Вона дозволяє через сталі першооснови, міфологеми й архетипні коди визначити оригінальність і неповторність вітчизняної культури та її художніх надбань, а також психологічну самотність і відмінність українців від інших народів.

Одну з важливих проблем сучасної філологічної науки становить дослідження творчої спадщини Гната Хоткевича, доробок якого, з огляду на вироблені за радянських часів літературознавчі стереотипи та стандарти, потребує докорінного перегляду.

Соціологічно-марксистське літературознавство інтерпретувало образність Г. Хоткевича передусім як відображення певних соціальних відносин, а поведінку героїв зводило до суспільно-економічних причин. Неопублікована частина спадщини митця, а також неможливість уповні ознайомитися з його окремими працями, мемуарами та спогадами, обумовили приписування Г. Хоткевичеві того, що було не властиве його особистості. Натомість ігнорування національного чинника при вивченні його персонажів призводило до спотворення художнього змісту авторських текстів. Перші спроби наблизитися до розуміння глибин національного світогляду в контексті творчості Г. Хоткевича вже зроблені у працях І. Приходько [7], Ф. Погребенника [5] та Н. Шумило [12].

У літературу Г. Хоткевич прийшов на початку ХХ століття, у часи спалаху в Україні нового національно-визвольного піднесення, а в мистецькій практиці – утвердження модерністичних тенденцій, які характеризувалися тьжінням до формотворчості, експериментарства, використанням умовних засобів, перевагою естетичного імперативу над утилітарно-раціональною методологією тощо. Велике значення у формуванні українського модернізму мав національний чинник, який певною мірою обумовив і світоглядно-творчі принципи Г. Хоткевича. Митець прагнув до всебічного дослідження культури рідного народу в єдності його побуту, історії, світогляду та національного характеру, літератури, театрального, пісенного й танцювального мистецтва.

Важливим аспектом наукових досліджень Г. Хоткевича стало розпочате ним у 1913-1914 роках комплексне вивчення духовної культури народів Росії, пов'язане з розкриттям цілісної системи поліетнічної спільноти (ідея циклу пересувних етнографічних концертів). Прагненням поглибити загальне уявлення про етнопсихологічні риси українського народу особливо характеризуються художні твори митця, який неодноразово наголошував, що “дух” нації повинен студіюватися нарівні з економічними та політичними питаннями. Зацікавлення національною ідеєю та механізмами психосоціальної ідентифікації, що були обумовлені кризовими суспільно-історичними процесами початку ХХ століття, знайшло своє висвітлення як у прозі, драматургії письменника, так і в низці його статей та розвідок.

Для Г. Хоткевича не існувало абстрактної людини, яка була б відірвана від національної, історичної основи. На початку ХХ століття вже І. Липа [2] та В. Поліщук [6] відзначали, що характерам героїв Г. Хоткевича притаманні виразно національні риси.

Ранні оповідання письменника, серед яких «Блудний син» (1898), «Різдвяний вечір» (1899), «З давнини» (1900), «Дід Андрій» (1900), «Сердечна опіка (згадки Пені)» (1902), «Сліпець» (1906) та інші, були написані митцем у річищі класичних традицій української літератури. Проте вже ці твори характеризувалися яскравим авторським світобаченням та майстерним відтворенням основ української національної духовності крізь призму загальнолюдського начала. У створенні образів – носіїв національного характеру молодий Г. Хоткевич відштовхувався переважно від уявлень українців про такі морально-етичні категорії, як добро й милосердя, честь і совість, людяність і справедливість.

Події початку ХХ століття загострили екзистенційну проблематику у творчості Г. Хоткевича. У своїх прозових та драматичних творах на революційні теми («Лихоліття» (1906), «Вони» (1909), «На залізниці в 1905 році» (1925), «Село в 1905 році» (1929), «Троє» (1908), «Перед дверима» (1908), «Так мусило бути» (1908) та інші) письменник зосередився на причинах духовної деградації та розполовинення

української людини в ідейному хаосі доби. При цьому центральними для розуміння багатьох творів митця та його внутрішнього світу стали питання життя та смерті, мистецтва й краси, жертвності та фанатизму, антихристиянської сутності людини й гріха. Виходячи з цього, увагу Г. Хоткевич концентрував не стільки на позитивних рисах українців (волелюбності, толерантності, естетизмі, повазі до особистісних інтересів, про які говорила переважна більшість вітчизняних письменників), скільки на недоліках характерів своїх співвітчизників (відсутності раціонального врівноважуючого чинника, надмірному емоціоналізмі, розчуленості, замріяності тощо).

Так, герої драматичного етюдю «Вони» – Павло та Ельза – розуміють, що жахливу дисгармонію між суспільним та індивідуальним кров'ю не подолати. Однак, відкинувши революцію, молоді люди не знаходять іншого шляху вирішення конфлікту, що призводить їх до відчуття непотрібності, приреченості, суму. Г. Хоткевич неодноразово наголошував на вадах української інтелігенції, підсумувавши їх в одній зі своїх доповідей систематичного курсу «Про Галичину». Найпоширенішими письменник вважав схильність до переймання негативних аспектів масової російської культури, дріб'язковість, ренегатство та відсутність справжнього патріотизму.

Основою модерністично змодельованої Г. Хоткевичем дійсності у творах на революційну тематику стали апатія, безнадійність, наскрізний страх людини перед жорстокою реальністю. Крізь призму духовного начала окремих героїв (Борис, Есфір із «Лихоліття», Андрій Латенко, Катерина із «На залізниці в 1905 році», Гувернантка, Павло та Ельза з драматичного етюдю «Вони», Андрій, Маруся із драми «Село в 1905 році») автор нагнітав відчуття контрастів, обумовлених невідповідністю між реальними подіями та внутрішніми прагненнями дійових осіб. Вихід із трагедійності відтворюваного ним світу митець бачив у поверненні до національних джерел, у релігійному світовідчутті та в ментальному самозаглибленні української нації.

Формування власної філософської позиції у Г. Хоткевича відбувалося на тлі ніцшеанської традиції, що мала неабиякий вплив на становлення культури ХХ століття. Проте, ознайомившись з індивідуалістичною теорією Ф. Ніцше, український письменник піддав її критиці. Свою статтю «Гадки про ідеали Ніцше» він побудував на наскрізному порівнянні ідеї Божества з ідеєю надлюдини, підсумувавши, що підтримкою для особистості протягом життя повинна бути саме релігія, оскільки «зако́ни Христа та всі інші зако́ни етики містять у собі кодекси моралі» [8].

Порушуючи у художніх творах важливі насамперед для самого себе питання: про смисл помсти та християнського всепрощення, про виправдання чи засудження збройної боротьби, про можливість лю-

дини наблизитися до Бога, – Г. Хоткевич розв’язував їх, актуалізуючи біблійний код («Авірон» (1917), «Так мусило бути» (1917), «Першому революціонерові» (1917), «Борець» (1917). Релігійний вимір буття українців бачиться одним із головних у плані сприйняття драматичних творів митця на революційні теми, в яких асоціативні зв’язки з Євангелієм виникають через образи Христа, Діви Марії, Антихриста, Голгофи, тернового вінка («Лихоліття», «Вони», «Село в 1905 році»).

Творчим набуток письменника в розробці біблійних сюжетів стало наближення християнського міфу до реальної дійсності, загострення його моралізаторського змісту, релігійної повчальності. У повісті «Авірон» Г. Хоткевич надзвичайно вміло в завуальованій формі показав весь трагізм межової ситуації XIX-XX століть, коли людина гостро відчула самотність, неспроможність віднайти красу та гармонію у світі, втрату взаєморозуміння із собою, оточуючим середовищем, Богом, а через це і втрату моральних орієнтирів. Основою «Авірона» є глибока світоглядна спорідненість між єврейством та українством. На метафоричному рівні маємо зображення постійної боротьби за незалежність, яка для українського народу крізь призму століть стала способом життя – а тому і рисою національного характеру.

Відхід від традиційного біблійного сюжету був обумовлений розумінням Г. Хоткевича необхідності перелому в людській свідомості, адже в кривавих описах повісті вбачається відгук на реальні історичні події початку XX століття. Очевидно, автор прагнув насамперед привернути увагу сучасників до релігійних, морально-етичних, філософських питань, змінити спрощене, приземлене уявлення про сутність Бога і значення віри для українського народу.

Персональний дуалізм Христа й Антихриста, Марії та АнтиМарії у художніх текстах Г. Хоткевича дозволяє простежити інваріантну основу та зсуви в людському існуванні: святий – грішник, мудрість істинна – фальшива, ідея гарна – спотворена тощо. Їх рецепція посилює відчуття, що картина України має вигляд деструктивного світу, заселеного антигероями («Маленькі образки великої справи»). Підтверджує це також наскрізний образ-символ української Голгофи, «тих кривавих українських доріг», якими в силу історичних обставин довелося йти нашому народові впродовж багатьох століть, загартовуючи свій характер.

Описуючи безглуздість життя, яке призводило до занепаду традиційного українського світогляду, митець наголошував, що за таких умов руйнувалися самобутні національні підвалини. Спотворювався зміст родини – «осередку миролюбної хліборобської нації» [4, с. 4], нищилися всі сфери існування українців: соціальні, морально-етичні, релігійні, побутові, естетичні. Проте до революції Г. Хоткевич виявив подвійне ставлення: з одного боку, він засуджував її жорстокість, а з другого – співчував своїй Батьківщині та окремим людям, часто

пояснюючи їх аморальні вчинки страшною дійсністю («Так мусило бути», «Трое», «Перед дверима», «Голодовка»). Провідними у творах митця стали мотиви фанатизму, «мученика в терновому вінці», гріха, трагічного усвідомлення безповоротності життя. Подолання цих недоліків, на думку письменника, можливе, якщо повернутися до того абсолютного виміру буття, джерела та основний зміст якого детально розкриваються у Книгах Святого Письма.

Роман «Довбуш» (1930-і, надрук. – 1965) та дилогія «Два гетьмани» («Богдан Хмельницький» – 1914, «Іван Мазепа» – 1917) засвідчили спробу автора осмислити історичну долю свого народу на рівні окремих носіїв українського національного характеру (зокрема видатних історичних осіб) та їх усвідомлення національної ідеї. На противагу тим письменникам, які романтизували визначні факти й події рідної історії, Г. Хоткевич убачав запоруку майбутнього відродження Української держави в об'єктивно-глибинному осягненні історичного процесу. Окремі думки з цього приводу були викладені ним у розвідках «Умови з'єднання України з Московщиною в 1654 році», «А ми», «Хто ми і чого нам треба?», «Хто я: політичне кредо: *ossolineum*».

У дилогії «Два гетьмани» уособленням державотворчих поглядів самого Г. Хоткевича стали центральні образи Б. Хмельницького та І. Мазепи, які прагнули вибороти Україні місце на світовій арені, однак втратили цю можливість. У зображенні Б. Хмельницького митець відштовхувався насамперед від особистісних позитивних якостей гетьмана, зокрема від його патріотизму. І. Мазепу письменник прагнув змалювати не зрадником, себелюбцем чи злодієм (яким він постає із творів О. Пушкіна «Полтава» чи Ф. Булгаріна «Мазепа»), а «героєм навчасу, що в останні дні української свободи постала з мечем у руках» [9, с. 93].

Наскрізний мотив трагізму, приреченості українського народу був обумовлений стереотипом обов'язковості існування постійного союзника, якого шукав і Б. Хмельницький, побоюючись, що «лиш учора відірвані від плуга українці не мають військового духу» [9, с. 49], й І. Мазепа.

З другого боку, Г. Хоткевич наголосив на внутрішніх протиріччях своїх співвітчизників, вбачаючи в цьому головну причину нереалізованості їх національної ідеї та недержавного існування. У дилогії риси національного характеру українців осмислюються шляхом зіставлення їх із представниками інших народів – росіянами, татарами, євреями, які змальовані переважно в негативному висвітленні. Такий підхід був обумовлений бажанням митця позбавити свою націю комплексу меншовартості, про який писали В. Липинський, Є. Маланок, І. Мірчук, І. Лисяк-Рудницький. Дилогія Г. Хоткевича мала виконувати насамперед гносеологічну функцію, знайомлячи читача з маловідомими фактами української історії та посилюючи почуття національної гідності адресата.

Новаторський характер творів про Олексу Довбуша виявився насамперед у трактуванні митцем образу головного героя. З одного боку, письменник, як і більшість його попередників (М. Лисикевич, М. Старицький, Ю. Федькович, І. Франко та інші), висловив власне захоплення легендарним опришком, його героїзмом, лицарством, високими ідеалами, адже про Олексу ще за життя ходили легенди (п'єса письменника «Довбуш» (1909), нарис «Потомок Довбушів» (1909). З другого – Г. Хоткевич пішов далі романтичної традиції, сфокусувавшись не лише на особистій внутрішній розполовиненості героя, а й на трагедійності українського буття загалом.

Так у масштабному полотні «Довбуш» про «шляхетних народних розбійників» [11, с. 333] авторові вдалося не тільки подолати традицію авантюрного роману з його умовністю та наближенням до казки, а й зосередитися на глибинних причинах драми життя «чорних хлопців», діяльність яких самими гуцулами оцінювалася в діапазоні від небувалого героїзму до звичайного буденного бандитизму (повість Г. Хоткевича «Поніпалек і Туманюк» – рукопис, оповідання «Миرون Штола» – рукопис).

Особливу увагу автор звертав на негативні риси своїх співвітчизників, частина яких була перейнята українцями під впливом панівних культур (польської та російської). Сформований комплекс неповноцінності, меншовартості вкорінився в силу історичних обставин у свідомості більшості та викликав глибоку дисгармонію як на рівні окремої особистості, так і на рівні нації. Прагненням подолати негативний автостереотип (низку уявлень народу про «себе») Г. Хоткевич керувався під час написання дилогії «Два гетьмани», у якій обидва герої постають відданими своїй державі патріотами. Натомість образ Довбуша у творах письменника змальований амбівалентно: не заперечуючи важливості повстання, очоленого Олексою, митець одночасно довів, що шлях крові та руйнації не може привести до очікуваного щастя.

Окремим етапом в осмисленні проблем українського національного характеру у творчості Г. Хоткевича можна вважати перебування письменника на Західній Україні (з 1906 по 1912 рік), де він створив низку полотен на гуцульські теми. Думка про органічну заглибленість українців у природу та прагнення віднайти з нею цілковиту гармонію висловлювалася вченими неодноразово (дослідження М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, С. Кримського, О. Кульчицького, І. Лисяка-Рудницького, В. Павленко, М. Пірен). У творчості Г. Хоткевича входженням у природу «як у загальний символічний світ вищої, Божої мудрості, про який писав ще Г. Сковорода» [1, с. 81], особливо характеризуються дві збірки оригінальної «малої прози» – «Гірські акварелі» (1914) та «Гуцульські образки» (1923). Їх головна риса полягає у взаємопроникненні ліричного та епічного способів зображення, поєднанні романтичного й реалістичного письма, експресіоністичних

та імпресіоністичних елементів, що засновуються на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань.

Поетика «Гірських акварелей» та «Гуцульських образків», будова їх сюжету або найчастіше його відсутність, «розірване письмо» підпорядковані закону безпосередньої передачі миттєвих вражень, емоцій та асоціацій, що базуються на почуттєвому та настроєвому рівнях. Крізь призму сприйняття мінливості навколишньої дійсності автор осмислює і окремі риси характеру горян (завзятість у роботі – «Кішня», «Повінь»; болісне переживання розлуки з горами – «Марод»; гумор – «Дві дячихи»), і екзистенцію їх буття (мотиви непередбачуваності життя, смерті, миттєвості людського існування в порівнянні із всесвітнім часом – «Пожарище», «Повінь», «Життя», «Злочин природи»).

У циклі «Гуцульські образки» письменник у цілком реалістичних тонах висвітлює побут та важку працю гуцулів і водночас наголосив на небувалій вправності й витривалості верховинців («Дарабов», «Почерез верхи»), їх запальній вдачі («У корчмі»), непередбачуваній психології («Потомок Довбушів», «За Юріштаном»). З другого боку, ці твори засвідчили авторське захоплення гуцульським дворством, що базується на поєднанні давніх язичницьких елементів із пізнішими християнськими, фантастичних ірраціональних уявлень із практичним досвідом, набутим і перевіреним упродовж віків («Блуд», «Чарівна палиця»).

При цьому обидві добірки позначені вираженою національною специфікою та глибокою вкоріненістю в українську культуру. Характерним для них став синтез архаїчних міфологем дерева, лісу, неба, води та каменя з поліфункціональними біблійними міфологемами Богородиці (Великої Матері), Ісуса Христа, потойбічного світу, в якому за уявленнями українців сугерується Вища, Божа мудрість.

Осмислюючи культуру гуцулів як складну сув'язь язичницьких та християнських елементів, письменник особливу увагу зосереджував на значенні навколишнього природного середовища для горян, із яким вони живуть у цілковитій гармонії. Проте первісне верховинське буття для Г. Хоткевича не завжди є поетичним («Повінь», «Життя», «Злочин природи», «Дарабов», «Камінна душа», «Поніпалек і Туманюк»), а міфологічний гуцульський світогляд не обов'язково тотожний морально-етичним цінностям («Дві дячихи», «У корчмі», «За Юріштаном»).

У повісті «Камінна душа» (1911) образне мислення Г. Хоткевича характеризується дифузією «відфольклорних» і міфологічних мотивів, романтичних та реалістичних компонентів, естетично-емоційним переосмисленням національно-народних джерел.

Осмислюючи давні міфологічні уявлення гуцулів, глибини їх світовідчуття та характеру, Г. Хоткевич особливу увагу звертав на народні символи, основу яких убачав у загальнолюдському пласті. «Камінна душа» є яскравим прикладом твору, в якому первісні уявлення про

світ відбиваються через поетично переосмислені форми (символи каменя, тварин-хижаків, архетипи «героїзованого злочинця», Великої Богині, Матері, землі).

Змальовуючи опришків переважно в реалістичному плані, письменник зумів наголосити на об'єктивних рисах характеру горян, які відрізняються від українців інших територій надмірною суворістю, гордістю, запальною вдачею, рішучістю. Цікавими видаються й інші аспекти психології верховинців – особливе ставлення до життя, смерті, мистецтва, природи. У загальному масштабі творчість Г. Хоткевича 1906-1912 років може бути підтвердженням тези Г. Лозко про існування типів «регіональних ментальностей» [3, с. 86]. У доробку митця знаходимо майстерне відображення світогляду верховинців, у характерах яких серед загальноукраїнських виразно простежуються власне гуцульські риси. Натомість слобожанський тип національного характеру, носієм якого був і сам письменник, у своїх творах митець відобразив меншою мірою, оскільки фокусувався переважно на загальноукраїнських рисах, розглядаючи їх у контексті вселюдських цінностей.

Отже, питання українського національного характеру у творчості Г. Хоткевича безпосередньо пов'язані з національною ідеєю, історією, національним підсвідомим і культурним міфом.

Попри окремі недоліки творів: моралізаторство (рання проза), надмірну деталізацію («На залізниці в 1905 році») та ідеалізацію героїв («Два гетьмани»), – звернення до минулого й ключових елементів української культури забезпечило символічну відповідь Г. Хоткевича на загрозу знищення та нерозв'язані соціально-політичні проблеми початку ХХ століття. Наскрізним виявився мотив абсурдності національного буття в часи збройної боротьби, що обумовлювала втрату істинного сенсу життя як окремої людини, так і цілого народу.

Г. Хоткевич належав до великої когорти мислителів (Г. Сковорода, М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, П. Юркевич, Леся Українка, І. Франко, М. Хвильовий, Т. Осьмачка, В. Стус та інші), які особливу увагу звертали на вирішальне значення релігії для духовності українців. Полемізуючи з ідеєю «надлюдности» Ф. Ніцше, митець прагнув довести, що бачення співвітчизниками національних питань повинно спиратися насамперед на закони християнської моралі, яка виявляється дуже співзвучною українському характерові.

У диалогії «Два гетьмани» та романі «Довбуш» однією з провідних виявилася національна ідея, яку Г. Хоткевич вважав концентрацією свідомості нації (народу). Проте тільки у творі про опришківського ватажка авторові вдалося художньо довести, що візія української ідеї повинна ґрунтуватися на принципах сердечності, любові та поваги до кожного окремого (у тому числі й інонаціонального) індивіда. Ці головні регулятори людського буття є органічними для українців, оскільки спи-

раються на кордоцентричність (сердечність) їх національного характеру. З другого боку, письменника цікавив процес досягнення свободи (як окремим індивідом, так і цілим народом), яка в життєво-психологічному плані є синонімією самопізнання та пізнання власної психокультури. Своєрідна ревізія української історії допомогла Г. Хоткевичу, з одного боку, переосмислити постаті Дмитра Марусяка, Олекси Довбуша, Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, а з другого – актуалізувати питання національної державності та повновартісної національної свідомості пригноблених українців на початку ХХ століття. Принципово новим у творах митця стало те, що він не стільки визнав народ творцем своєї історичної долі, скільки наголосив на здібностях виняткових особистостей, вбачаючи коріння саме такого, а не іншого, історичного ходу українства в глибинах його національної психології.

Концентрованим вираженням дивовижного верховинського світогляду, психології горян, їх культури та архаїчних поглядів на життя стали повість автора «Камінна душа» та збірки малої прози «Гірські акварелі» і «Гуцульські образки». Оперування численними символами, архетипами та первісними образами дозволило Г. Хоткевичу у високохудожній формі актуалізувати не лише загальноукраїнські риси національного характеру (сердечність, лагідність, толерантність, мрійливість в образах Марусі, баби Гафійки, Катерини, Юрчика, отця Василя – «Камінна душа»), але й наголосити на особливостях їх регіональних проявів (специфічному ставленні гуцулів до життя та смерті, музики, мистецтва, Карпатських гір). Синтезувавши романтичні та реалістичні компоненти у творах, а також «відфольклорні» та міфологічні мотиви, письменник досить тонко відбив ментальну спрямованість горян, яка ґрунтується на дифузії поганства та християнства.

Проблему національного характеру у своїй прозі та драматургії Г. Хоткевич розглядав крізь призму морально-етичного, релігійного й екзистенційного пластів буття українців. Це питання у творах митця було тісно пов'язане з історією рідного народу (опришківські повстання, часи Хмельниччини та Руїни), його культурними традиціями (збереження духовних засад світогляду предків, обрядовість українців), етикою та естетикою (релігійність, специфічне ставлення до природи та землі), завдяки чому художня спадщина Г. Хоткевича стала вагомою частиною української національної культури ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кримський С. Сприймавши серцем, осягнувши розумом (національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу) // Віче. – 1993. – №8. – С.76-83.
2. Липа І. Наша повість // Українська хата. – 1912. – №2. – С.128-132.

3. Лозко Г. Українське народознавство. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 367с.
4. Михайловська Н. Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. – Львів: Світ, 1998. – 214с.
5. Погребенник Ф. Гуцульський світ у творчості Гната Хоткевича // Визвольний шлях. – 1996. – №2. – С.233-238.
6. Поліщук В. [Рецензія] // Червоний шлях. – 1923. – №2. – С.299-301. – Рец. на кн.: Хоткевич Г. Камінна душа: Повість. – Катеринослав: Держвидав України, 1922. – 312с.
7. Приходько І. Гнат Хоткевич (1877-1942) // Приходько І. Українські класики без фальсифікацій. – Х.: Світ дитинства, 1997. – С. 85-110.
8. Хоткевич Г. Гадки про ідеали Ніцше: Розвідка. Уривок. Автограф // ЦДІА України м. Львова. – Ф.688. – Оп.1. – Справа 32. – 10 ар.
9. Хоткевич Г. Два гетьмани. – К.: Дніпро, 1991. – 107с.
10. Хоткевич Г. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1966. – Т.1. – 534с., Т.2. – 604с.
11. Шевчук В. Друге відкриття Гната Хоткевича // Шевчук В. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К.: Рад. письменник, 1990. – С.329-335.
12. Шумило Н. Гнат Хоткевич: еволюція художнього пошуку // Дивослово. – 2003. – №11. – С.11-17.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу специфіки художнього осмислення національного характеру у творчості Г.Хоткевича. Крізь призму морально-етичного, екзистенційного та філософського пластів буття українців розглянуто художні вияви національного й загальнолюдського в доробку письменника, проаналізовано особливості трактування митцем історичних подій, виявлено загальноукраїнські риси національного характеру та наголошено на особливостях їх регіональних проявів.

SUMMARY

The article is dedicated to the problem of a national character in G. Hotkevych's creativity. The creative works of the writer are analysed through the mental and ethical, existential and philosophic layers of Ukrainian's life.

УДК 821.161.1

**БИБЛЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭТИЧЕСКОМ
НАСЛЕДИИ В.ХОДАСЕВИЧА**

В настоящее время, воспринимаемое гуманитарным сознанием как эпоха постмодернизма, возникают новые направления анализа литературных объектов. Разработка современного понятийно-терминологического инструментария позволяет исследовать поэтический текст с иных позиций.

Целью данного исследования является выявление интертекстуальных связей между поэзией В.Ходасевича и Библией. Данная проблема является актуальной, поскольку названный интертекст становится важнейшим фактором формирования художественной системы Ходасевича. Как справедливо утверждает Н.А. Николина, «благодаря интертекстуальным связям текст одновременно выступает и как «конденсатор культурной памяти», и как «генератор новых смыслов» (Ю.М. Лотман), которые возникают в результате преобразования цитат, диалога с культурной традицией, новых комбинаций уже известных в истории культуры элементов» [7, с.223-224].

В задачи нашего исследования входит установление межтекстовой связи между поэзией Ходасевича и библейским словом, выявление библейских архетипов, образов и реминисценций, обозначение сферы функционирования библейского материала и способов его художественной реализации в лирике Ходасевича.

Как известно, Библия – общий элемент культуры разноязычных обществ. Она во все времена являлась проводником идей о духовных основах человеческого бытия. В эпоху «серебряного века» наступил новый этап в развитии национального сознания, изменились формы и интенсивность бытования русской **духовной** поэзии, ее содержание и поэтика. Общим назначением поэзии стало осмысление взаимоотношений «мир – человек» в соотнесении с Высшим Началом.

В творчестве Владислава Ходасевича христианская направленность носила концептуальный характер, способствовала созданию концепции мира и человека. Осмысление мироздания, бытия человека и человечества, мировой истории и истории своего народа через христианские сюжеты, образы, мотивы было его осознанной авторской позицией. По характеру обращения к библейским образам и сюжетам можно составить представление о духовно-нравственных исканиях поэта. В своих сборниках он осознанно проецирует библейские со-

бытия на политическую ситуацию в постреволюционной России и жизнь русского зарубежья начала XX века. Библейский текст используется им для усиления значимости, масштабности происходящих в его стране событий, поскольку в нём был зафиксирован ряд универсалий общественного бытия.

Начало XX века характеризовалось глобальным влиянием церкви на все сферы общественного и индивидуального бытия. Это обусловило особое отношение к каноническим библейским структурам. Кроме того, смена эпох активизировала в духовной жизни апокалиптические веяния. Идеология катастрофизма формирует новое мировоззрение, построенное на предельно напряженных отношениях между традицией (канон) и модернистскими веяниями. Именно в таком контексте Ходасевич использует библейскую, в основном новозаветную символику, ориентируясь на эстетику и психологию нового мировоззрения начала XX века. Современники отмечали *нассеизм* Ходасевича (этот термин в связи с его авторской позицией употребил в 1914 Г. Чулков), означающий поиск точки опоры в прошлом, без которого равно непонятны настоящее и будущее. Чем глубже в прошлое проникает осмысляющий взгляд художника, тем жизнеспособнее и долговечнее его творчество.

Несмотря на то, что многие исследователи биографии Ходасевича утверждают, что он не был глубоко религиозным человеком [3; 5], его религиозность, по нашему мнению, заключалась не в том, чтобы придерживаться догматичных церковных канонов и правил, а была движущей силой его творчества, источником новых интенций. Сохранение и развитие христианского подтекста в разные моменты его творческой биографии способствовало формированию особого идеологического контекста. Библия является определяющим текстом нескольких поэтических сборников Ходасевича. Об этом свидетельствует функционирование библейских архетипов на уровне **мотива** (зерно, страдания), **конфликта** (добро и зло, плотское и духовное начало в человеке, жизнь и смерть) и **образной системы** (образы Христа, Богоматери, Моисея, Пилата, святых, служений, обрядов).

Сакральная лексика повсеместно присутствует в его творчестве. В текстах встречаются:

1. Лексика, восходящая непосредственно к библейским текстам (ад, рай, ангел, алтарь, и т.д.).

2. Каноническая антропонимика, т.е. имена, восходящие к Библии (Мария, Петр, Каин, Икар, Пилат, Моисей и т.д.).

3. Номинации церковных праздников, часть из которых восходит непосредственно к Библии (Пасха, Рождество, Крещение, Воскресение), а также той части праздников, которая появилась в ходе развития культа церкви (Благовещение, Троица);

4. Слова, обозначающие предметы культа и обряды:
 - а) церковные принадлежности (ладан, , алтарь и т.д.);
 - б) церковные помещения (алтарь, храм, церковь и т.д.);
 - в) церковные одежды (ряса, саван, риза);
 - г) церковные обряды (молитва, причастие, эпитафия и т.д.).
5. Слова, обозначающие ангелов и их чины (ангел, архангел, серафим, херувим, и т.д.);
6. Отвлеченная сакральная лексика представлена следующими словами: дух, душа, грех, Бог и т.д.

Библейские выражения широко используются в поэзии Ходасевича и это позволяет им оставаться значимыми. Некоторые из них переходят в ранг авторских мифологем.

В черновом наброске к предисловию своего первого поэтического сборника «Молодость» Ходасевич писал: «Я выпускаю книгу моих первых молитв, когда слова неуверенны, лик бога смутен. [Но чудится мне: какие-то молитвы я должен пропеть.] Принеся первые жертвы, я снова молюсь ему: дай услышать лирный голос Твой, дай увидеть Лик Твой – молнийный» [10, с.361]. Этот сборник явился его первой попыткой поэтической самоидентификации в мире христианских ценностей. Однако в период поэтического ученичества модернистские тенденции не позволили ему вывести библейские ассоциации за рамки любовных переживаний лирического героя. Основной в сборнике стала тема неразделенной любви, связанная с мотивом безумия и смерти. Для этой книги характерна динамика человеческих отношений, реализующая конфликт через конфликт *любовь/измена*. Именно он определяет противоборство в душе героя двух начал: плотского и духовного. Данная христианская дихотомия характерна и для последнего поэтического сборника «Европейская ночь». Однако в нём она связана с поиском героя духовности в ритуально-бездуховной Европе.

Принятая героем сборника «Молодость» изначально пассивная жизненная позиция не даёт возможности до конца осознать его стремление к Богу, к Истине: «В победе – желание новых торжеств, / Стихийная сила хотенья. / Но вижу иную возможность торжеств: / Есть в муке – мечта Воскресенья» [10, с.205].

Герой смиряется с греховностью жизни, её тёмной стороной. Доминирующими становятся мысли о плотской любви, возмездием за грех становится смерть (образ гроба, могилы):

Томлений тёмных письмена
Ты иссекла на камне чёрном.
В моём гробу, как ночь упорном,
И ты была заключена.
Теперь молчи. Склони лицо,
Не плачь у гроба и не сетуй,

Навстречу мёртвому рассвету
Яви застывшее лицо!
[10, с.55]

В этом Ходасевич близок Ахматовой, у которой в раннем творчестве прошлое было связано с мотивом грехопадения, настоящее – с мотивом страдания, а будущее – с мотивом смерти:

А чёрная бездна, проснувшись, ждала
В молчании страсти обета.
Ты нежно – тревожно меня целовал,
Сверкающей грёзою полный,
Над бездною ветер, шумя, завывал...
И крест над могилой забытый стоял,
Белея как призрак безмолвный.
[1, т.1, с.6]

Недосказанность в отношениях героев сборника «Молодость» концентрирует внимание реципиента на страданиях героя, которые принимают библейский масштаб. Глубина неразделённой любви рождает пафос страдания. Любовные муки героя уподобляются крестным мукам Христа:

Опять сошлись. Для ласк и слёз,
Для ласк и слёз – увы, не скрытых!
Кто чашу скорбную вознёс,
Бокал томлений неизбытных? <...>
Ужели бешеная злость
И мне свой уксус терпкий бросит?
И снова согнутая трость
Его к устам, дрожа, подносит?
Увы, друзья, не отойду!
[10, с.59]

Сюжетно-образная структура стихотворения «Опять во тьме...» соотносится с преданием о крестных муках Христа: «И тотчас побежал один из них, взял губку, наполнил уксусом и, наложив на трость, давал ему пить» [Мтф., 27, 48]. Мотив крестной муки является одним из ключевых в поэзии «серебряного века». Можно провести параллели со стихотворением В. Брюсова «Крестная смерть», 1911 года:

Распятый в небо взгляд направил,
И вдруг, словно лишенный сил,
«Отец! почто меня оставил!»
Ужасным гласом возопил.
И римский воин уксус жгучий
На губке протянул шестом.
Отведав, взор он кинул с кручи,
«Свершилось!» – произнес потом.

Все было тихо. Небо черно.
В молчанье холм. В молчанье дол.
Он голову склонил покорно,
Склонил чело – и отошел.
[6, т.2, с.76]

Христианские мотивы звучат в обоих стихотворениях, однако ни одно из них не претендует на то, чтобы стать образцом «христианской» поэзии. В годы создания сборника «Молодость» Ходасевич находился под большим влиянием поэзии Брюсова, но их отношение к библейской тематике концептуально различно. Брюсов, с нашей точки зрения, описывает библейский сюжет эпически бесстрастно. Его библейские персонажи соседствуют в образной галерее с историческими (Рамсес, Александр великий, Клеопатра, Дева Мария и др.). За христианскими образами его поэзии стоит поиск совершенствования стихотворной формы, они лишены непосредственного чувства. Для лирического героя Ходасевича, сконцентрировавшегося на своих переживаниях, ассоциация с библейским персонажем приобретает иную значимость. Это не богохульство, а проекция силы страдания библейского персонажа на душевные муки героя.

В стихотворении «Осень» страдания героя передаются через образ сердца, «извъязвлённого иглами терний». Библейская аллюзия используется Ходасевичем как намек на терновый венец Христа.

В период создания сборника большое значение имело «неохристианское», «апокалиптическое» движение, сложившееся под влиянием идей В.Соловьёва и Д. Мережковского. Так называемые «люди религиозного сознания» утверждали, что только в Боге человечество обретёт спасение, иначе его ждет неминуемая гибель. Так, в ранний период творчества А.Блок создаёт стихотворения, пронизанные духом апокалипсиса, рисует картины «конца мира». В его письмах 1902 года появляются мечты о «белом боге» как спасении от приближающейся катастрофы. Вслед за Блоком Ходасевич пишет стихотворение «Белые башни» (1905), где звучит надежда на грядущее обновление: «Сердцу хочется белых башен / На чёрном фоне ночных дерев... / В выси воздушных, прозрачных башен / Я буду снова безмерно нов!» [10, с.209].

В этом же ключе написано стихотворение «Deo ignoto» (1905):

О творец, ослепшей жизни,
Погрузивший нас во мглу,
В час рожденья и на тризне
Я пою тебе хвалу.
Неизведанный губитель
Вечно трепетных сердец,
Добрый пастырь, правый мститель,
Ты – убийца, ты – отец. <...>

О, поставь слепую душу
На таинственный рубеж!
Я смиренья не нарушу,
Погуби или утешь!
[10, с.212]

Название, звучащее в переводе как «Неведомому Богу», и сам этот образ взяты из Нового Завета: «И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! по всему вижу я, что вы как бы особенно набожны; Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашел и жертвенник, на котором написано: «неведомому богу». Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам» [Деяния святых апостолов, 17, 22-23]. Можно провести параллель со стихотворением А.Блока с таким же названием «Неведомому богу» (1899), где тоже звучит надежда на появление нового, неведомого Бога и религии: «О, верь! Я жизнь тебе отдам, / Когда несчастному поэту / Откроешь двери в новый храм, / Укажешь путь от мрака к свету!» [4, т.1, с.82].

Заслуживает внимания также стихотворение Ходасевича «В моей стране», открывающее сборник «Молодость». Именно в нём впервые появляется библейский архетип зерна, ставший впоследствии лейтмотивом всего творчества поэта.

Символистский этап в творчестве Ходасевича сменил неоклассицизм, ярко проявившийся в сборнике «Счастливый домик». Завершает эту книгу стихотворение «Вечер». В основу сюжета этого произведения положена легенда о бегстве Богородицы с Иисусом из Вифлеема в Египет [Мтф., 2, 13-20]:

На таком же ослике Мария
Покидала тесный Вифлеем?
Топотали частые копыта,
Отставал Иосиф, весь в пыли...
Что еврейке бедной до Египта
До чужих овец, чужой земли?
Плачет мать. Дитя под чёрной тальмой
Сонными губами ищет грудь,
А вдали, вдали звезда над пальмой
Беглецам указывает путь.
[10, с.91]

В сознании читателя возникает ассоциация с библейской «звездой Вифлеема», путеводной звездой, возвестившей пастухам о рождении Иисуса. Художественная интерпретация библейской легенды о бегстве Марии и Иисуса в Египет является ключом к пониманию авторской идеологии. Подобно тому, как Мария и младенец покидали Вифлеем в страхе перед смертью от руки иродовых палачей, так и поэт, видя путеводную звезду, стремится оставить тот мир, где «мёртвым предкам непостижна / Потомков суетная речь».

Библейские мотивы и образы функционирует в поэзии Ходасевича как «текст в тексте». В сборниках «Путём зерна» и «Европейская ночь» происходит художественное моделирование мира на основе образно-символических структур библейских архетипов («зерно», «слёзы Рахили», «крестные муки» и т.д.). К.Юнг определял архетипы как «следы человеческого прошлого и коллективного опыта, который передаётся из поколения в поколение» [11, с.97].

В сборнике «Путём зерна» происходит художественная реконструкция библейского мифа о зерне. К анализу особенностей библейской мифологемы (архетипа) **зерна** в поэтическом пространстве Ходасевича неоднократно обращались исследователи [5; 9]. Её семантика связана с рождением, смертью и циклическим движением. Претекст евангельской притчи о возрождении и обновлении был необходим поэту для построения новой модели мира:

Так и душа моя идёт путём зерна:
Сойдя во мрак, умрёт и оживёт она.
И ты, моя страна, и ты, её народ,
Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь **этот год...**
[10, с.94]

Сравним стихотворение Ходасевича с библейским текстом: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» [Ин., 12, 24]. Сакральная поэтическая формула «путём зерна» репрезентирует всё мифопространство сборника, концентрируя в себе одновременно бытовой и символический смысл. Стихотворение было написано в 1917 году, следовательно, евангельский мотив зерна в сборнике символизирует надежду на духовное возрождение страны.

Над судьбой своей страны Ходасевич задумывается и в стихотворении «Слёзы Рахили» (1916). В мифопространстве этого стихотворения зарождается мотив утраты человеком его «родового гнезда», который возводится в ранг всемирно-исторических, абсолютных событий в результате актуализации библейского мифа о Рахили:

Нынче все мы стали бездомны,
Словно вечно бродягами были,
И поет нам дождь неумный
Про древние слезы Рахили. <...>
Горе нам, что по воле Божьей
В страшный час сей мир посетили!
На щеках у старухи прохожей -
Горючие слезы Рахили.
[10, 95-96]

Необходимо отметить своеобразие сюжетно-композиционной организации произведения. Название и рефрен этого стихотворения взяты

из Библии: «Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет» [Иер., 31, 15; Мтф., 2, 18]. Создавая это стихотворение, Ходасевич вступает в полемику с Тютчевым, у которого в произведении «Цицерон» есть такие строки: «Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые!» [8, с.28]. Посещение мира «в минуты роковые» для тютчевского героя оказывается блаженством, а для страны Ходасевича «горем». Актуализация библейских событий с точки зрения современных ему национально-идеологических процессов необходима была для осмысления противоречивых концепций русской истории.

В стихотворении «2 ноября» (1918) поэт показал дуализм бытия, раскол. Он видел собственную маргинальность и осознавал подмену романтических идеалов в обществе их суррогатами. В произведении возникает новый образ опустошенной Москвы, мечущейся «в огне, в бреду». Метафорический образ революции («Но грубый лекарь щедро пускал ей кровь») ещё больше усиливает напряжение. Впечатление от происходящего вызывает поэтическую ассоциацию с Пасхой: «... так в былые годы / На кладбище москвич благочестивый / Ходил на Пасхе – красное яичко / Съесть на могиле брата или кума...» [10, с.111]. «Семь дней и семь ночей», обозначающие длительность происходящих кровавых событий, соотносятся с библейской Страстной неделей (седмицей). Последняя неделя Великого Поста посвящается воспоминанию о страданиях и смерти Иисуса Христа. Крестные муки Христа перекликаются с судьбой «страдающей, растерзанной и падшей» страны. Она, по мнению Ходасевича, должна пройти тот же крестный путь и воскреснуть. С точки зрения канона, подобная трансформация евангельского текста неправомерна и даже несколько «еретична». В то же время она позволяет подчеркнуть эмоционально-психологический подтекст общеизвестных событий. В стихотворении создаётся сложный и противоречивый образ Человека, который, привествуя кровавую революцию, настойчиво ищет Истину.

В этой «подмене» социального переворота духовной революцией заключалась трагедия не одного Ходасевича, но и той части русской интеллигенции, которая с надеждой восприняла новое крещение страны.

В 1921 году в Петербурге Ходасевич написал стихотворение «Сонет», не вошедшее в сборники:

Меч воина и динами<т> науки
Под глыбой рабства погребает свет.
Но всё взрывает веры вещей бред,
И рушат всё кифары стройной звуки.
Знай: был не дик, не яростен, не груб,
Но сладостен звон ерихонских труб.
И каждый стих звучит, как предвещанье
Зари вечерней, предпоследней, той,

Когда земли верховное избранье
Поэт и жрец поделят меж собой.
[10, с.246-247]

В данном стихотворении поэт обыгрывает библеизм «иерихонские трубы». Согласно библейской легенде, «Иерихон заперся, и был заперт от *страха* сынов Израилевых <...>. Народ воскликнул и затрубил трубами. Как скоро услышал народ трубы, воскликнул народ громким голосом; и обрушилась стена *города* до своего основания...» [Книга Иисуса Навина, гл. 5, 16 и гл.6, 19]. Кифара, «иерихонские трубы» (глас народа) являются метафорическими образами революции, рушащей жизнь и культуру прошлого. Однако для Ходасевича звон иерихонских труб является «сладостным», т.е. приятным, желанным. Он всё еще надеется, что поэт (культура) и жрец (власть) поделят сферы влияния и наступит новая заря. Заслуживает внимания и тот факт, что семантика библейского образа «иерихонские трубы» связана с разрушением города. Он ассоциативно близок к выражению «трубы смерти», отражающему библейское предсказание о том, что вострубившие ангелы принесут на землю страшные бедствия и разрушения, а вместе с ними и смерть.

Связь с традициями сакральной литературы очевидна и в сборнике «Европейская ночь». В эмиграции Священное Писание стало своеобразной точкой отсчета в творчестве поэта. Ходасевич был скорее культурным, нежели политическим эмигрантом. Ориентация на вечные ценности ограждала его от сомнений, отчаянья, злобы, связанных с тяготами изгнания. Христианские мотивы нищеты и странничества занимают особое место в сборнике. Как и образы Христа и Марии. Рецепция образа Иисуса в поэзии Ходасевича отображает тенденции обращения мировой культуры к евангельскому материалу. Достаточно вспомнить в этой связи стихотворение «Соррентийские фотографии» (1926). В его основе лежит описание пасхального католического торжества. Действие происходит в Страстную пятницу, когда по христианским обычаям во время вечерни выносятся из алтаря и полагается на середину храма плащаница, т.е. священное изображение Спасителя, лежащего во гробе; это совершается в память о снятии с креста тела Христова и погребении Его:

А между тем уже с окраин
Глухое пение летит,
И озаряется свечами
Кривая улица вдали;
Как черный парус, меж домами
Большое знамя пронесли
С тяжеловесными кистями;
И чтобы видеть мы могли
Воочию всю ту седмицу,

Пронесят плетъ и багряницу,
Терновый скорченный венок,
Гвоздей заржавленных пучок,
И лестницу, и молоток.
[10, с.171]

Седмица плетъ, багряница, пучок гвоздей заржавленных, лестница, молоток – символы распятия Христа. Выражение «терновый скорченный венок» восходит к библейскому «терновому венку» и означает страдания, тяжелый мучительный путь. Возникло оно из евангельского рассказа о колючем терновом венце, надетом воинами на голову Иисуса Христа перед казнью на кресте (Мф. [7:29]; Марк, [15:17]) Иоанн, [19: 2]). У Матфея читаем: «И, сплетши венец из терна, возложили ему на голову». У Марка: «И одели Его в багряницу, и, сплетши терновый венец, возложили на Него». В Евангелии от Иоанна написано: «И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу».

Неоднозначная трактовка Ходасевичем образа Христа – тема отдельного исследования. Отметим только, что Ходасевич уделяет особое внимание Слову как инструменту влияния Богочеловека на окружающих. Подобное требовательное и ответственное отношение к своему поэтическому слову было свойственно и самому Ходасевичу. От сборника к сборнику чётко прослеживаются этапы трансформации образа основного персонажа Нового Завета. Она проявляется в творческом переосмыслении общеизвестных поступков, ситуаций, мотивировок. Достаточно вспомнить стихотворения «Достижение», «Последний гимн» и др.

Примечателен также образ Марии, испытавший в «Соррентийских фотографиях» авторское переосмысление. В литературе страдания Божьей Матери соотносятся с трагизмом земных матерей всех времён. У Ходасевича она не просто возвышается над толпой, она идет в ««в недосыгаемом венце», «жалкою людскою дрожью / Не дрогнут ясные черты». Она – воплощение идеала чистоты и цельности, недоступного грешным людям. Атрибуты Марии («в шелках и розах утопая», «в недосыгаемом венце») соотносятся с образом богородицы в поэзии А.Блока. Но в отличие от Блока Ходасевич не отождествляет богородицу и земную женщину. В цикле стихотворений «У моря» Ходасевич подчеркивает её космическую, неземную сущность: «Моллились рыбаки Марии, / Заступнице, Звезде морей!».

Пребывая в эмиграции, Ходасевич продолжает следить за литературной судьбой страны. Особое место в сборнике занимает стихотворение «Жив Бог! Умен, а не заумен...», направленное против теорий слова русских футуристов:

Жив Бог! Умен, а не заумен,
Жогу среди своих стихов,

Как непоблажливый игумен
Среди смиренных чернецов.
Пасу послушливое стадо
Я процветающим жезлом.
[10, с.156]

Этот образ «жезла» восходит к библейскому Откровению Иоанна Богослова: «Кто побеждает и соблюдает дела Мои до конца, тому дам власть над язычниками, И будет пасти их жезлом железным; как сосуды глиняные, они сокрушатся, как и Я получил власть от Отца Моего» [Откр. 2: 26-27]. Образ «жезла железного» встречается и в другой главе Апокалипсиса: «И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя ее к Богу и престолу Его» [Откр. 12:5]. Выражение «пасти жезлом» значит властвовать, сам жезл является символом власти. Контаминация библейских образов призвана донести читателям беспочвенность формализма, но и плодотворность и процветание «из рода в род данного» «человеческого языка». Всё стихотворение построено на семантике библеизмов (слов и фраз, непосредственно заимствованных из Библии) ангел, змий, жезл, игумен, чернецы и прочие.

Проанализировав особенности функционирования библейских библейских архетипов и мотивов в лирике Ходасевича, мы можем выделить их следующие функции:

1. Идеино-художественную (ее реализации служат библеизмы, которые в лирике Ходасевича стали символами);

2. Философско-мировоззренческую (Священное Писание служило для писателя средством выражения его взглядов и философской концепции).

Предложенный в работе анализ функционирования библейского текста в лирике Ходасевича не является исчерпывающим. В одной работе не представляется возможным охватить все преломления библейского текста в творчестве поэта, однако основные закономерности в ходе работы были выявлены. Во-первых, мы установили, что интерес Ходасевича к христианской религии не был явлением эпизодическим, поэтому мотивы и образы, заимствованные из Библии появляются в его лирике постоянно, независимо от периода его творчества. Во-вторых, использование Ходасевичем библейской образности свидетельствует о прекрасном знании христианской религии, как учения, так и обрядовой стороны. В-третьих, проведенное исследование показывает, что библеизмы органично вплетаются в ткань повествования и служат для реализации конкретных идейно-художественных задач. В его произведениях появляются индивидуальные образы-мифологемы (зерно и т.д.), отражающие мировоззрение поэта. Библия обладает особым эстетическим кодом, без знания которого ускользает адекватное понимание поэзии Ходасевича.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. – Т.1. – М.: Эллис Лак, 1998. – 966с.
2. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – Mikkeli, 1993
3. Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – С. 343-406.
4. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. – Т.1. – Л.: Худож. лит., 1980. – 510 с.
5. Бочаров Г.С. «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В. Собр. соч. : В 4 т. – Т.1. – М.: Согласие, 1996. – С. 5-55.
6. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. – Т.2. – М.: Худож. лит., 1973. – 493с.
7. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. Пособие для студентов высших пед. учебных заведений. – М.: Академия, 2003. – 256с.
8. Тютчев Ф. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1970. – 157с.
9. Федякин С. Трагический Сальери // Ходасевич В.Ф. Перед зеркалом. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 5-16.
10. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 464 с.
11. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню біблейських архетипів та ремінісценцій в творчості В.Ходасевича. Християнська спрямованість в його поезії носила концептуальний характер. Осмислення світобудови, буття людства, історії свого народу через християнські сюжети, образи, мотиви було його свідомою авторською позицією. Функціонування біблейського сюжетно-образного матеріалу сприяло створенню оригінальної авторської концепції світу та людини.

SUMMARY

Present research deals with a new understanding of biblical archetypes and reminiscences in the poetry of V.Khodasevich. The Christian tendency in his art system contributed to a special comprehension of the universe, the existence of humanity, the history through the Christian subjects, characters and motifs.

УДК 82.0

**УТОПІЯ ЯК ЖАНР. ІСТОРІЯ, СТАНОВЛЕННЯ,
РОЗВИТОК**

Жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується. Саме визначення жанру настроює читача на певний зміст. Кожна доба в розвиткові літератури має свої найбільш поширені жанри.

В останній час нас все більше цікавить жанр утопії й антиутопії, і ця цікавість стає більш напруженою. Людство, наближаючись до третього тисячоліття, наче шукає відповіді на накопичені питання „чому?” і „як?”. Адаже за весь час не було таємниці більш важливої та хвилюючої – що буде завтра? Дослідженнями жанру утопії займалися такі вчені, як В. Чалікова, Ю. Лагініна, А. Зверев, Ю. Кагарлицький, О. Ніколенко. Цій темі присвячені монографія Г. Сабат, дисертація С. Бесчетнікової.

Опис країн, областей, країв, що ніколи не існували, де людина щаслива і безтурботна, земля щедра і рясна, спосіб життя правильний, здоровий і розумний, існували з давніх-давен. У фольклорі і пам'ятках писемності різних народів знайшло своє відображення споконвічне властиве людям прагнення до золотого століття загальної рівності, братерства, любові і благоденства. Утопічні ідеали, які збуджували уяву безіменних чи відомих авторів, найчастіше лежали в минулому, таїли неясний спогад про первісний устрій, де не було панів і слуг, хазяїв і рабів, гнобителів і пригноблених. Утопія – це і жанр літератури, і філософська ідея, це і проект кращого майбутнього.

Утопія як літературний жанр – це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, що відповідає уявленням письменника про гармонію людини і суспільства. Утопія вважається особливим видом фантастичної літератури, що зв'язаний із прогнозуванням майбутнього життя суспільства.

Мрії про ідеальний устрій суспільства пронизують творчість багатьох великих письменників середньовіччя, Відродження і наступних епох. “Рай” з “Божественної комедії” Данте, де втілений ідеал автора - патріарх. Флоренція минулого, Телемська обитель – “Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле, утопія з “Дон Кіхота” М. Сервантеса, країна гунтігмов у “Подорожах Гулівера” Дж. Свіфта – все це свідчення пошуків країни світу, щастя, справедливості. Але європейські утопії 16-17 ст. не були найпершими. Мрії про щастя, про ідеальний устрій суспільства здавна хвилювали розум відомих і безіменних апостолів з

народу й інтелектуальної еліти. Без осмислення існування цих дійсно первісних фантазій не можна зрозуміти утопій нового часу.

У період еллінізму з'явився перший фантастичний роман подорожжй Ямбула (II ст. до н.е.) – далеко, за Африкою, за Мадагаскаром, є Острів Досконалості. Там рясні дарунки природи, сильні жителі, які не хворіють. Тут немає центральної влади, і люди, з'єднавшись у родові громади, виконують нескладні обов'язки. Усе спільне: землі й угіддя, житло і знаряддя, навіть дружини і діти. Панує вічний мир, і немає незадоволених ідеальними порядками. У колі подібних утопічних мріянь виявився давньогрецький філософ – ідеаліст Платон. Він також розуміє первісний стан як царство рівності. Однак його утопія, розроблена в діалогах “Держава”, “Політик”, “Тимофій”, “Критій”, заснована на ідеї державності, яка перекреслює можливість повернення до раннього дитинства людства. Платон нехтує матеріальний інтерес, торгівлю, бариш, надмірне багатство, майнове розшарування – от що губить багатих і бідних, прирікаючи одних на перенасичення і зніженість, а інших – на злість і заздрість.

У другій половині середньовіччя багато країн Західної Європи були охоплені антифеодальним рухом селянства і міських низів. Англійські політичні балади 14-15 ст. поетизували ідею такого щасливого ладу, коли не буде експлуатації і долею усіх стане животворяща праця. Вершиною таких прагнень була програма плебейських мас, висунута в період селянського повстання 1525 р. у Німеччині Т. Мором, який вважається засновником утопічного соціалізму. У його книзі „Утопія”, що складається з 2-х частин, динаміка розповіді розгортається через протиставлення пануючих порядків і ідеального суспільного устрою. Твір Мора побудований у формі розповіді, і вже в другій частині він представляє нам модель ідеальної держави, в яку потрапляє мореплавець Рафаель Гітлодей. Він настільки вражений пануючим суспільним ладом, що розповідає про це кожному. В ідеальній державі Мора люди рівні в усьому, не виключаючи ні економічних, ні політичних. Перед нами з'являється образ нового суспільства як прогілежність старого, що роз'їдається виразками власності. Цікавий спосіб використовує Мор для досягнення всезагальної рівності та благополуччя – це повна відсутність приватної власності. Саме це і є запорукою щасливого життя: „Распределит все поровну и по справедливости, а также счастливо управлять делами человеческими невозможно иначе, как вовсе уничтожить собственность” [6, с. 58]. Утопійці презирливо ставляться до багатства, золота, срібла. Своє ставлення вони виражають в тому, що „из золота делают ночные горшки и всякие сосуды для нечистот [6, с. 69]. Але ми вважаємо, що суспільство утопійців (незважаючи на малу кількість законів, відсутність приватної власності, на великі статки) не можна назвати

щасливим та безтурботним. Це суспільство, де культивується схожість та ординарність – „цвет плащей на всем острове один и тот же – естественный цвет шерсти” [6, с.65]. Таким чином, втрачається можливість виділитись, виявити себе як окрема особистість. Суспільство, зображене Мором, не є таким ідеальним, як здається на перший погляд, – скоріш за все це безлика сіра маса, яка позбавлена індивідуальних відмінностей. Людям заборонено будь-яке відхилення від норми. Їхнє життя нудне та суворо регламентоване. Але слід зазначити, що Мор перший в історії людства проголосив можливість організації суспільного виробництва на засадах рівності, без приватної власності, а отже, можливість трудового перетворення, трудового перевиховання людини. У всесвітньо історичному значенні його книга – передвісник класової боротьби. Ідеал ”Утопії” веде вперед, він руйнує застій середньовічного мислення, створює передумови історичного погляду на людське суспільство.

Також нам хотілося б зупинитись на утопічному романі „Місто Сонця” Т. Кампанелли, італійського священика, соціолога та літератора. Утопія „Місто Сонця чи Ідеальна Республіка. Поетичний діалог” була опублікована вперше в 1623 році, і на цьому романі лежить відбиток свого часу, його страждань і проблем. Після бурхливого розвитку мануфактурного виробництва, коли Італія була найпередовішою країною Європи, наступив час спаду. Великі географічні відкриття привели до переміщення головних торгових шляхів і жорстокої економічної кризи. На похмурому обрії драматичного життя тодішньої Італії Держава Сонця з’являється як світле видіння. Це місце – втілення заповітних мрій про людське щастя, тому що там немає приватної власності і все побудовано на основі законів природи.

Місто Сонця – теократична республіка, яка організована на зразок чернечого ордена і яка віддалено нагадує структуру держави древніх інків. На чолі – наймудріший первосвященик Сонце, якому підкоряються три співправителі: Міць, Мудрість, Любов. Принцип всезагальної рівності у державі ніколи не порушується: „Распределение всего находящегося в руках должностных лиц; но так как знания, почести и наслаждения являются общим достоянием, то никто не может ничего себе присвоить” [6, с.86]. Кампанелла вважає, що егоїзм – джерело людських зол. І він бачить можливість їхнього викорінювання у рівності членів суспільства буквально у всьому. Інші причини, що призводять до нещастя, на думку автора, є неосвіченість і нерозуміння того, що треба переходити до нового, більш досконалого соціального порядку. І тому мислитель приділяв велику увагу народному вихованню й освіті.

В цілому ідеї Мора та Кампанелли схожі. Обоє мріють про ідеальну державу, де всі рівні, безтурботні та щасливі. І ми можемо сказати одне – що всі утопічні концепції відштовхуються від неприйняття дійсності і

будують світ інший. Такого роду соціально-філософське моделювання можна розглядати як заперечення існуючих реальних відносин між людьми. Так, мрія про „золоте століття” породжувала не тільки релігійно-етичні концепції, але і конкретні картини „раю” з додаванням докладного інструктажу „де – кому – з ким – і як – бути неодмінно щасливим”. Термін „утопія” пішов від назви книги Т. Мора, але ж деякі дослідники вважають Платона автором першої утопії. У цих текстах ми побачили основний утопічний принцип: детальний опис суспільного життя, яке регулюється. Отже, можна сказати, що структура утопії як літературного жанру, в основі якого – зображення ідеального суспільства, яке не існує, склалася в західноєвропейській літературі в епоху Відродження. Зазвичай літературна утопія – це пограничний жанр, у якому белетристичний бік обов’язково представлений вигаданими фігурами оповідача, який відвідує утопічне суспільство, та його проводиря. Це службові персонажі, головна ж задача автора – детально описати утопічне суспільство.

Пізніше у 18 столітті утопічна література поповнилася книгою Морелі „Кодекс природи”, а в 19 вийшли романи „Через сто років” Е. Беламі та „Вісті з нізвідки” У. Моріса, які швидко набули популярності. Художні можливості утопії поширювалися, і в 1898 році з’явилася перша утопічна драма – „Зорі” Е. Верхарна. Справжнім переворотом в історії розвитку жанру став роман Г. Уеллса „Машина часу” (1895), який похитнув підвалини утопії, хоча й увібрав в себе все, що було нею створене. На думку дослідниці Г. Сабат, цей твір можна умовно назвати „утопічним перевертнем”. „Утопісти не надавали значення прогресові. Ідеальне суспільство виникало завдяки досконало організованій праці. Але тільки Уеллс звертає увагу на індустріальну систему, логічно обґрунтовує технічні здобутки” [5, с.9]. Ю. Кагарлицький вважає, що „критичний розгляд прогресу – є антиутопія” [5, с.9]. Г. Уеллса хвилює доля суспільства і держави, саме соціальні проблеми висовуються на перший план. Можна сказати, що Уеллс своїм романом „Машина часу” розвінчує ідеали утопістів, „моделює жахливі наслідки їх реалізації” [5, с.9].

Звичайно ж, доробки творців утопій відповідали найкращим намірам. Важко засумніватись в тім, що вони мріяли про світле, радісне майбутнє. Але побудова раю на землі – процес трудомісткий, невдячний і, з погляду вічності, – нездійснений.

Але попит народжує пропозиції, і скрізь, за всіх часів виникають поводирі, готові вести нас у кращий світ. Та незабаром добрий цар стає тираном, людина вступає в конфлікт із державою. Людина-особистість помічає духовну деградацію в умовах насильства. Так з’являються антиутопії, що завжди зв’язані з реальними процесами, що розкривають соціальний абсурд і намагаються спрогнозувати подальший розвиток.

У літературознавстві утвердилася думка, що основоположником світової антиутопії був Є. Замятін. Без його роману „Ми”, напевно, не з'явилися б „Чудовий новий світ” О. Хакслі, „1984” Дж. Оруела. Вагомий внесок у розвиток жанру зробили К. Воннегут, Р. Бредбері, А. Платонов, М. Булгаков та інші. На сучасному етапі утопічні й антиутопічні традиції можна простежити у таких творах, як „Острів Крим” В. Аксьонова, „Неповерненець” О. Кабакова, „Москва 2042” В. Войновича, у творах В. Пелевіна, В. Сорокіна, Т. Толстої. Тому ми вважаємо, що цей жанр потребує подальшого вивчення, адже у творах вищезгаданих письменників утопічні традиції набувають нового звучання, по-іншому трактуються авторами. Отже, історія утопій – це безперервний пошук шляхів втілення ідеї омріяного людством щасливого, безжмарного життя. Трагічні застереження утопістів – це також мрії про кращу долю людства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха-человек // Новый мир. – 1989. – № 12.
2. Зверев А. “Когда пробыёт последний час природы...” (антиутопия в литературе XX в.) // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 26-69.
3. Латынина Ю. В ожидании Золотого века: от сказки к антиутопии // Октябрь. – 1989. – № 6. – С. 177-187.
4. Ніколенко О.М. Антиутопія у світовій літературі. Щоденник “нумера Д-503” // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1998. – № 1. – С. 24-27.
5. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії. – Дрогобич: Коло. – 156с.
6. Утопический социализм. Хрестоматия. – М.: Политиздат, 1982. – 512с.
7. Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991.

АННОТАЦИЯ

В данной статье представлена попытка проследить появление и становление жанра утопии в литературе. Мы попытались установить причины, которые привели к появлению такой жанровой формы, сделали краткий обзор первых трех утопичных произведений. Также мы пришли к выводу, что как литературный жанр утопия сложилась в эпоху Возрождения. Но этот жанр не утратил своей актуальности и в наши дни. В произведениях современных писателей старые утопии приобрели новое звучание.

SUMMARY

An attempt to trace the appearance and becoming of the genre of utopia in literature is represented in this article. We made an effort to set the reasons which resulted in the appearance of such genre form and did a brief review of the first three utopian works. Also we came to the conclusion that as a literary genre utopia was folded in Renaissance age. But this genre did not lose the actuality and in our days as well. In works of modern writers old utopias acquired a new sounding.

*И.Н. Шатова
(Запорожье)*

УДК 82-31+82.09

**ПОЛЕМИКА К. ВАГИНОВА С «ПОЭТИКАМИ»
Н. ГУМИЛЕВА**

Повесть «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922) – первое прозаическое произведение известного петербургского писателя К.Вагинова. В 1922г. начинающий поэт и прозаик сблизился с творческим объединением эмоционалистов (лидером которого был М.А.Кузмин) и опубликовал две повести и несколько стихотворений в эмоционалистском альманахе «Абракас» (1922-23).

Исследователи творчества К.Вагинова, чьи работы оказались нам доступны (Т. Никольская, А. Герасимова, С. Панич, Т. Буслакова, О. Шиндина, А. Пурин, А. Дмитренко), рассматривая раннюю прозу “поэта трагической забавы”, обошли вниманием очень любопытный прецедент, на наш взгляд, имевший место в повести «Монастырь Господа нашего Аполлона», – скрытую полемику начинающего писателя со своим литературным наставником Н.С. Гумилевым. Более того, лишь Т.Л. Никольская и О.В. Шиндина уделили внимание поэтико-теоретическим фрагментам данной повести, подробно не анализируя их. Думается, что выявление точек сближения и расхождения между стиховедческими концепциями героя-идеолога повести К. Вагинова и одного из его прототипов – Н.С. Гумилева, а также рассмотрение сущности полемики начинающего студийца с признанным мэтром, на которое направлена данная статья, позволит приблизиться к созданию целостного восприятия эстетической программы и творческого метода ранней прозы Вагинова.

В состав своей первой повести Вагинов включил теоретико-литературные пассажи, которые современный литературовед Т.Л. Никольская охарактеризовала как «трактат о поэтике» [3, с. 72], содержащий «ряд практических советов по овладению литературным мастерством и по психологии творчества» [5, с. 5]. Данные фрагменты текста, посвященные поэтике, О.В. Шиндина назвала «стиховедческой концепцией» героя-идеолога, согласно которой главным смысловым компонентом слова выступает звук, «рождение музыки предшествует слову» [7, с. 104].

На наш взгляд, в создании главным героем своих «наставлений» о поэтике [1, с. 14] слышна отчетливая полемика с концепциями Н.С. Гумилева, увлекающегося теорией поэзии и составлением «поэтик», например, «Теории интегральной поэтики» (в 1917г. он составил план к этому своему не завершеному труду [2, с. 275]). В 1921г. К. Вагинов занимался в студии Н. Гумилева, регулярно посещал курс его лекций «Теория поэзии» в Доме искусств, в августе того же года был принят в Цех поэтов (в качестве «подмастерья») и в руководимый Гумилевым Союз поэтов, входил он и в состав кружка «Звучащая раковина» [3, с. 70], следовательно, Вагинов знал поэтическую теорию лидера акмеизма не понаслышке, но из первых уст.

Стиховедческая концепция, проповедуемая героем-идеологом повести «Монастырь Господа нашего Аполлона», содержит положения, напрямую проистекающие из теоретических работ Н. Гумилева разных лет. Прежде всего, это сопоставление «живого», органичного стихотворения с живым прекрасным человеческим телом, о чем писал Гумилев еще в 1910 г. в статье «Жизнь стиха» [2, с. 48-49], а также с человеческим «живым организмом» [2, с. 63]. В статье 1910 г. Гумилев указывал на родственность происхождения подлинной поэзии и рождения живых организмов [2, с. 47]. К 1921 г. эта мысль получила развитие в осмыслении поэтом «анатомии и физиологии» стихотворения, обнаружений в нем «мяса стихотворения» – «сочетания слов», «костяка» – «его композиции», «нервной системы» – «природы образа», и «крови, переливающейся в жилах» – «звуковой стороны стиха (ритма, рифмы, сочетания гласных и согласных)», то есть поэтической фонетики [2, с. 63]; Гумилев интересовался также обнаружением «физиологических процессов» данного поэтического организма, изучением «взаимодействия его частей» [2, с. 64] (статьи «Читатель», «Анатомия стихотворения»).

Главный герой повести Вагинова «Монастырь Господа нашего Аполлона» рассуждает о словах и звуках так, будто взвешивает их: «Художник должен опускать в море мысли своей и весну и стекло. /.../ весна – слово легкое, ибо состоит из согласных звуков «с», «н» и имеет посередине легкое «е» и на конце «а» гласную открытую. Слово же «стекло» – тяжелое. Ибо в нем «с» сочетается с «т», имеется тяжелое «к» и на

конце закрытое «о» [1, с. 9]. Подобное определение «веса» слов и звуков, внимание к звуковой организации поэтической речи в недрах аполлонова монастыря – тоже ответ на призыв Гумилева, которым он оканчивает статью «Анатомия стихотворения»: «Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений» [2, с.68]. Заметим, что интерес Гумилева к эвфонии – в связи с «расстановкой слов, подбором гласных и согласных звуков», ускорениями и замедлениями ритма [2, с.48] – постоянная тема его теоретических статей, начиная с «Жизни стиха». В IX главке 1-й части повести Вагинова приведен фрагмент «поэтического трактата» героя-протагониста, в котором говорится о сочетании слов по тяжести и легкости, об их «переменах» – интонации, о двух родах «преломлений» – «бисерном» (мелодии) и «прерывистом» (драматическом) [1, с.11], что также напоминает рассуждения Гумилева об «инструментовке» речи [2, с.66], «мелодии» [2, с.275] и т.д. В X главке 2-й части главный герой продолжает писать свой трактат: «Пеоны 4-х родов бывают» [1, с.14]; в конспекте раздела «Фонетика» будущей книги о поэтике Гумилев в числе девяти метров русского стиха называл и «четыре пэона» [2, с.360].

Настойчивое сближение «стиховедческой концепции», данной в повести «Монастырь Господа нашего Аполлона», с «поэтиками» Гумилева свидетельствует о том, что во взглядах героя-идеолога повести и в его трактате Вагинов стремился переосмыслить «поэтики» своего старшего наставника.

Полемика Вагинова с Гумилевым состоит в том, что «жизнь стиха», его «анатомия и физиология», по Вагинову, основывается не столько на поэтической технике, сколько на эмоциональном восприятии, а также на «задушевности», «сердечности» творчества. Во II главке 1-й части Вагинов пишет прежде всего о «сердце стиха»: стихотворение как «тело живое» имеет «сердце», которое «есть радость или печаль, в оное вложенное» [1, с.8], то есть творение обладает эмоциональностью как основным элементом (сердцем) искусства (таких же взглядов придерживался и М. Кузмин, единомышленник и старший друг Вагинова). «Кровь стиха», по Вагинову, это не столько гумилевский ритм – сугубо технический элемент поэтики, но «ритм его, от начала печали или радости бегущий» [1, с.9], то есть ритм, проистекающий из эмоционального восприятия, «вложенного» в «сердце стиха», и несущий эмоциональное воздействие. «Дыхание» же стиха – это совершенно противоречащие акмеистической «выучке» рифмы – не звонкие, полные, строгие, а наоборот, неточные, неполные, размытые: «на концах растворенные» [1, с.9] (как, например, в стихотворениях Вагинова из альманаха «Абраксас»: звезда – Иордан, плоскостями – Митя, вожделей – дней [1, с.48], блужданий – пламень, ночи – плечи, человеком – звуки [1, с.49]).

Отчетливой пародией на «анатомию стиха» Гумилева, ее ироническим обыгрыванием выглядит такая подробность из «монастырского» «трактата» Вагинова: стихотворение здесь (как и у Гумилева) называется «телом живым, сердцами нашими сотворенным» и имеющим, «подобно телу нашему /.../ жилы и мускулы, и волосы и подбородок» [1, с.8]. Далее герой уточняет, что же является сердцем стиха, его кровью и дыханием, объясняет существенные, сущностные, жизненно необходимые его элементы, не затрагивая более технические «жилы и мускулы», доводя перечисление внешних, вспомогательных звеньев поэтической техники до украшающих деталей – абсурдных и смехотворных «волос и подбородка» стиха.

Характерна и такая подробность: когда жрецы Аполлона не только вмешиваются, но и сами требуют «наставлений» от своего «идеолога» (что противоестественно для истинных творцов), тот дает им наиболее «технические» рекомендации (к примеру, во II главке 1-й части и в IX-X главках 2-й части). Советы наставника монастырской братии из 2-й части (о 4-х родах пеонов) поданы сугубо техническими также и для того, чтобы подобное формальное отношение призрачных поэтов к творчеству еще более оттенило пагубный механицизм и формализм современной жизни и искусства, о котором идет речь в начале повести [1, с.8].

В свете рассматриваемой полемики Вагинова с «поэтиками» Гумилева обнаруживается новый, дополнительный, но бесспорный вариант толкования образа Аполлона, пожирающего своих жрецов (о других вариантах прочтения данной повести-притчи см.: [6, с.226, 228]). В ранней статье Гумилева «Жизнь стиха» создан образ «немного страшного, жестокого, но безумно красивого Бога» – Аполлона, который осуждает на гибель слабые, уродливые тела людей-калек и несовершенные формы произведений искусства [2, с.48] и которому желает служить поэт и теоретик поэзии Н. Гумилев, многолетний деятельный сотрудник известного журнала «Аполлон», его литературный критик, ведущий постоянной рубрики. Аполлон Вагинова пожирает своих сторонников (всех, кроме их наставника), помимо прочих причин, возможно, еще и потому, что они, напоминая поэтов-подмастерьев Гумилева, посетителей его студии и академического Цеха поэтов, стремятся к поэтическим поучениям и наставлениям, к обучению поэзии, подражанию и копированию, то есть предпочитают формальный подход к искусству, следовательно, они как несовершенные неорганичные создания осуждены на гибель и на призрачность своего поэтического существования. Такую возможность понимания данной метафорической образности подтверждает тот факт, что в июле 1921 г. К. Вагинов с другими поэтами образовал группу «Островитяне», задачей которой стала «борьба с духом академизма и цеха в по-

эзии, комнатного затворничества» [3, с.70], а ведь именно к такому образу жизни склонна была монастырская братия из повести Вагинова. Поэтому не исключено, что «Монастырь Господа нашего Аполлона» является также своеобразной пародией на литературные студии аполлонова жреца Гумилева, его «поэтики» и подмастерьев.

М.М. Бахтин, познакомившийся с К. Вагиновым в середине 20-х гг., сказал о нем: «Вот истинно карнавальным писатель» [4, с.8]. Рассмотрение полемики К. Вагинова с концепциями Н. Гумилева, с «академическим» отношением поэтов к вопросам поэтической фонетики и другим теоретическим проблемам обнаруживает, во-первых, органичность устремлений начинающего писателя, и во-вторых, склонность его к ироническому обыгрыванию текстов и образов, ироническому их пересмотру, пародированию и стилизации, к игровой стратегии, присущей Вагинову, начиная с его самых ранних произведений.

Карнавальное сознание, относительность всех ценностей, прием игры, тонкая стилизация, интертекстуальность, пародийно-ироническое осмысление и обыгрывание литературных традиций, «своих» и «чужих» художественных систем, особое внимание к процессу творчества и раскрытию его механизмов, введение в ткань повествования теоретических пассажей, множественность образов и интерпретаций наряду с глубоко эмоциональной, внутренне ощущаемой реакцией на состояние окружающей действительности, мифологичностью мышления, восприятием мира как хаоса, абсурда, «мира как текста», многоуровневой организацией текста, слиянием трагедии и фарса, иронии и самоиронии, фрагментарностью сюжета и дискурса, дискретностью, декларированием требования «сочетать до сих пор несочетаемые» слова [1, с.11] – все эти тенденции творчества К. Вагинова свидетельствуют о формировании предпостмодернистских эстетических и поэтических принципов письма уже в первом прозаическом произведении автора «Монастырь Господа нашего Аполлона».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абракасас. – Вып.1. – Пб., 1922, октябрь.
2. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фридендер – М.: Современник, 1990. – 383 с.
3. Никольская Т.Л. К.К. Вагинов: Канва биографии и творчества // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения / Отв. ред. М.О. Чудакова. – Рига: Зинатне, 1988. – С.67-88.
4. Никольская Т.Л. Константин Вагинов, его время и книги // Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. – М.: Современник, 1991. – С.3-11.

5. Никольская Т.Л. Трагедия чудаков // Вагинов К.К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада; Гарпагонияна / Сост. А. Вагиновой. – М.: Худож. лит., 1991. – С.3-13.
6. Шатова І.М. Рання творчість К. Вагінова у світлі теорії емоціоналізму // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗНУ, 2005. – № 1. – С.224-229.
7. Шиндина О.В. Некоторые особенности поэтики ранней прозы Вагинова // Михаил Кузмин и русская культура XX века. – Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. – С.103-108.

АННОТАЦІЯ

В данной работе анализируются моменты сближения «стиховедческой концепции» героя-идеолога повести К. Вагинова «Монастырь Господа нашего Аполлона» с поэтическими теориями Н. Гумилева. Полемика Вагинова с Гумилевым состоит в том, что «жизнь стиха», его «анатомия и физиология» основываются не столько на поэтической технике, сколько на эмоциональном восприятии и задушевности творчества. Исследование полемики обнаруживает склонность начинающего писателя к игровой стратегии, к ироническому пересмотру и пародированию текстов и образов.

SUMMARY

In the work the moments of bringing together the “poetical conception” of the hero-ideologist in K.Vaginov’s story “The Monastery of our God Apollon” with N.Gumilev’s poetical theories are analysed. K.Vaginov’s polemics with N.Gumilev consists in the fact that “the life of the verse”, its “anatomy and physiology” are based not so much upon a poetical technique as on an emotional perception and on the soul of the creation. The investigation of the polemics discovers the tendency of the beginner writer to the playful strategy, to the ironical revision and parody of the texts and characters.

УДК 372. 882. 116. 12: 908 (477.61)

**ШКОЛЬНЫЙ И ВУЗОВСКИЙ КУРСЫ
«ЛИТЕРАТУРНОГО КРАЕВЕДЕНИЯ» НА ЛУГАНЩИНЕ:
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ**

*Если хочешь понять поэта,
отправляйся на его родину.
И.-В. Гете*

На современном этапе целесообразность обращения к краеведческому материалу на уроках всемирной литературы (русской и зарубежной) в школах с русским языком обучения не вызывает сомнений. Воспитывая у ребенка уважение к своей “малой” родине, учитель прививает любовь к Украине и толерантное отношение к другим нациям. В этом смысле работа по литературному краеведению является неотъемлемой частью воспитания граждан суверенной демократической Украины [10]. Изучение данного курса в общеобразовательном учреждении способствует формированию и развитию высокоинтеллектуальной личности с четко выраженной гражданской позицией. Обращение к краеведческому материалу приобщает школьников к историко-культурным ценностям региона, воспитывает патриотизм, формирует культурную память, чувство сопричастности к развитию культуры своего города, области, а также способствует формированию исследовательских интересов, умений и навыков учащихся в области литературы.

Кафедрой всемирной литературы Луганского национального педагогического университета имени Тараса Шевченко в 1994 году была разработана Региональная концепция литературного образования. Ее создание обусловлено полиэтничным характером социо-культурных особенностей Донбасса (и Луганской области в частности), где достаточно сильны традиции русской культуры и родным языком значительной части населения является русский. Специфика национального самосознания в регионе во многом определяется существующим более 500 лет русско-украинским двуязычием. Основная цель Региональной концепции – углубление в школьном литературном курсе тенденций интегрирующего характера, подтверждение исторически сложившейся пропорции между составляющими элементами уникальной этноязыковой системы региона, преодоление нарушенной преемственности между школьным и вузовским литературным образованием [11].

Эта концепция авторским коллективом во главе с канд. пед. наук, доц. Т. Недайновой в 1998 году была положена в основу Программы для образовательных школ с русским языком обучения. В ней акцентируется внимание школьников на воплощении в литературе общечеловеческих ценностей, при этом показывается значение славянской духовной культуры. Рассматриваются вопросы международных литературных контактов (тематических, идейных, стилевых и др.), проблемы взаимовлияния русской и украинской литератур и отображения темы Украины в творчестве русских писателей. Региональная программа литературного образования учитывает круг тем, отражающих пребывание на Востоке Украины русских писателей (А. Кольцова, А. Чехова, В. Вересаева, А. Куприна и др.). Освещаются исторические, бытовые и культурные традиции нашего края. В программе важное место отводится личности и творчеству В. Даля. Изучаются произведения писателя-земляка В. Гаршина. Для каждой возрастной группы учащихся программа предлагает произведения о Донбассе И. Приблудного, Б. Горбатова, А. Фадеева, С. Бугоркова, В. Титова, а также современных писателей и поэтов Луганщины. В региональную программу по литературе введены темы по фольклору: взаимодействие русского и украинского фольклора (обрядового и необрядового) в регионе, общность восточнославянских мотивов в народных песнях Великой Отечественной войны, приобщение учащихся к традициям и обычаям края [9].

Следующим звеном в процессе воплощения материалов по литературному краеведению в практику, развития и конкретизации Региональной концепции и Программы является создание научно-методической базы. До последнего времени остро ощущался недостаток учебной литературы обобщающего характера, которая могла бы быть рекомендована студентам-филологам, готовящимся работать учителями литературы в общеобразовательных учреждениях Луганщины с русским языком обучения. Существующие работы либо не отвечают современным требованиям методики преподавания литературы, либо лишь частично охватывают подлежащий изучению краеведческий материал.

По литературе Луганщины (шире – Донбасса) опубликовано большое количество научных и научно-популярных работ. Защищены диссертации, написаны монографии, статьи по отдельным проблемам литературной жизни донбасского региона. Однако научно-методических работ среди этой литературы немного. Работа М. Диченкова «Методические указания студенту-заочнику к изучению литературно-краеведческих материалов» (Луганск, 1964) предназначена для студентов русской филологии. Здесь дан обзор краеведческой литературы нач. XIX – 60-х гг. XX ст. Подробно освещен вопрос о пребывании в Донбассе А. Чехова, А. Серафимовича, А. Куприна, В. Маяковского, изложена история литературной организации «Забой», рассмотрено литератур-

ное творчество писателей и поэтов Луганской области 1945-1960-х гг. Пособие богато ценным фактическим материалом, но при его изложении автор не мог избежать идеологизма. В пособии также даны рекомендации по методике преподавания литературного краеведения в средней школе и по организации деятельности учителя [2]. Пособие на украинском языке И. Белогуба «Літературна Ворошиловградщина. (Дожовтневий період)» (Ворошиловград, 1977) [7] и, по сути, его второе издание, дополненное и переработанное, «Література рідного краю в школах Луганщини. (Дожовтневий період)» (Луганськ, 1991) [6] предназначены для студентов и учителей как русской, так и украинской филологии. В них рассмотрена литература нашего региона от «Слова о полку Игореве» до революции 1917 г. Большое внимание автор уделил украинскому фольклору, творчеству Г. Сковороды, В. Гаршина, Б. Гринченко, Н. Чернявского. Он рассмотрел вопрос о связи В. Даля с украинскими литераторами, о роли Донбасса в жизни и творчестве А. Кольцова и А. Чехова, историю предреволюционного массового литературного движения в регионе. Изложение материала Белогуб сопроводил рекомендациями методического характера.

Изданное автором статьи в 2005 г. учебное пособие «Литературное краеведение» для студентов и магистрантов факультета иностранных языков ЛНПУ [14] призвано в определенной степени восполнить возникший в методике вузовского преподавания курса пробел. Оно может быть полезным не только студентам вузов, но и учителям.

В центре внимания автора пособия – историко-литературный процесс Луганщины (шире – Донбасса и Слобожанщины). Материал располагается в хронологическом порядке: рассматривается историко-культурное своеобразие донбасского региона, специфика бытования фольклора на Луганщине, особенности литературной жизни родного края конца XVIII – начала XX ст. (дооктябрьский период), культурной жизни Донбасса и развития литературы XX в. (советский период), современного литературного процесса. Также анализируется жизнь и творчество литераторов, которые родились в регионе, проживали здесь в определенные периоды своей жизни, посещали наш край, уделено внимание деятельности литературных организаций Луганщины, объединений, кружков и студий Луганской области.

Основная [12] и региональная программы по литературе для средней школы имеют много точек соприкосновения. Укажем ключевые. Рассмотрение тем по фольклору (в разных классах) можно сопровождать анализом собранных в регионе текстов устного народного творчества разных жанров. При обращении к древнерусской литературе (9 кл.) целесообразно затронуть вопрос «Слово о полку Игореве» и Донбасс». Дополнительным материалом к теме «Литературные сказки писателей XIX в.» (5 кл.) могут послужить сказки В. Даля и В. Гаршина.

При изучении жизни и творчества А. Пушкина, Н. Гоголя (в разных классах) необходимо дозированно вводить информацию об их дружеских и творческих контактах с В. Далем. Рассказ о жизни и творчестве А. Чехова (в средней школе и особенно в 11 кл.) учитель может обогатить фактами о пребывании писателя в «Донской Швейцарии». Введение в обзорные темы по XX в. «Русская литература 20-х годов», «Русская литература 30-х – начала 40-х годов», «Русская литература 40-х – первой половины 50-х годов», «Русская литература второй половины 50-х – начала 90-х годов» (12 кл.) соответствующего краеведческого материала позволит увидеть роль и место писателей и поэтов региона в историко-литературном процессе прошлого века. Рассмотрение в теме «Русская литература на современном этапе» (12 кл.) творчества местных литераторов покажет своеобразие литературной жизни современного Востока Украины, где наряду с украиноязычными авторами продуктивно работают русскоязычные писатели и поэты.

Конечно, в данной статье мы не можем обозначить, а тем более рассмотреть все параллели, которые возникают между материалом основной и региональной программ по литературе. Отметим, что учащиеся школ Луганщины в первую очередь знакомятся с жизнью, деятельностью и литературным творчеством В. Даля (Казака Луганского), которое по-разному осуществляется в средних и старших классах.

Так, в 5 классе при изучении темы «Русские народные сказки» можно сопоставить фольклорную сказку «По шучьему велению» и далевскую «О Емеле-дурачке». При сравнении образа сказочного дурачка из обоих текстов уместно задать вопрос: Какие нравственные качества героя сказки Даля отличают его от фольклорного дурачка? Обязательно необходимо обратить внимание учеников на точность, выразительность и красоту языка далевского произведения, на специфические языковые средства, использованные автором для характеристики персонажа и для создания в сказке бытового фона. Подобное сопоставление текста фольклорной и литературной сказок поможет учителю пояснить пятиклассникам термин «литературная сказка».

В 7 классе в теме «Русские былины как памятник славянского героического эпоса» анализируются былины об Илье Муромце. На данном уроке (или на уроке внеклассного чтения) можно сравнить фольклорные сюжеты о богатыре с «богатырской» сказкой Даля «Илья Муромец». Что нового привносит Даль в интерпретацию традиционных сюжетов былины? Какие нравственные качества писатель выделяет у былинного героя? Какие черты характера помогают русскому фольклорному герою в сказке Даля выстоять и победить в борьбе с многочисленными врагами своей Родины? Какие изобразительно-выразительные средства использует Казак Луганский для описания родной природы в «Илье Муромце»?

В 7 классе целесообразно обратить внимание учащихся на философскую сказку Даля «О нужде, о счастии и о правде». Среди вопросов к ученикам могут быть следующие: Как понимает простой русский человек понятия «нужда», «счастье», «правда»? Какие качества в сюжете «о нужде» помогают главному герою в трудных обстоятельствах? Какие черты характера писателя здесь осуждает? В чем парадоксальность сюжетов «о счастье» и «о правде»? С какими реалиями русского народного быта знакомится читатель в сказке?

Далевская сказка «О нужде, о счастии и о правде» во многом перекликается с древнерусской «Повестью о Горе Злочастии». Какие пороки молодого человека высмеивает древнерусская повесть и сюжет «о нужде» сказки Даля? Какие изменения нравственного порядка происходят с героями обоих произведений? Учитель может дать такие задания: проанализировать фольклорную основу «Повести о Горе Злочастии» и «Сказки о нужде, о счастии и о правде» Даля; назвать фольклорные образы, мотивы, сюжетные коллизии, изобразительно-выразительные средства этих произведений; подумать, с какой целью авторы обратились к устному народному творчеству при создании своих текстов?

В 10 классе при изучении пьесы-сказки А. Н. Островского «Снегурочка» можно вспомнить о предшественнике драматурга в этом жанре Дале и его произведении «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее». Необходимо отметить сходство в сюжетных коллизиях, образах главных героев, изобразительно-выразительных художественных средствах в обоих произведениях. Указать на особенности раскрытия основного конфликта пьесы Островского и Даля – столкновение добра и зла, любви и жестокости, мудрости и легкомыслия. Ответить, в чем заключается жанровое новаторство «Ночи на распутье» и «Снегурочки», в каких вопросах жанра и стиля Островский пошел дальше Даля.

Краеведческий материал можно использовать также для организации занятий факультатива (кружка). Рекомендуем проводить факультатив „Литературная Луганщина” в 9-12 классах, чтобы краеведческий аспект системно соотносился с изучаемыми на уроках темами. В 9 классе целесообразно обратиться к разделу «Историко-культурное своеобразие донбасского региона. Специфика бытования фольклора на Луганщине». В 10 и 11 классах необходимо остановиться на разделе «Литературная жизнь Слобожанщины конца XVIII – начала XX вв. (дооктябрьский период)», причем в 10 классе провести анализ литературной жизни региона первой половины XIX в., а в 11 – второй половины XIX в. В 12 классе мы предлагаем обратиться к разделу «Культурная жизнь Донбасса и развитие литературы в XX вв. (советский период (1917-1991)). Современный литературный процесс».

На этапе подготовки к проведению занятий по литературному краеведению учитель может изучить накопленный в этой области педа-

гогический опыт [1, 3-4, 5, 8, 13, 15]. Вместе с тем он должен внедрять и инновационные технологии, активно использующиеся в методике преподавания литературы в последние годы. В связи с тем, что новые методы и методики еще недостаточно апробированы на краеведческом материале, подобная работа учителя литературы будет носить творческий характер и иметь научную новизну. На отдельных занятиях (прежде всего по поэзии XX в. и современной поэзии) предполагается обязательная работа по развитию литературных (поэтических) способностей учеников.

Дополнение и конкретизация Региональной концепции литературного образования в авторских разработках курсов, спецкурсов, факультативов, кружков, создание ее методического обеспечения (учебника-хрестоматии по литературному краеведению) – в этом видятся ближайшие перспективы работы над поставленной проблемой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Внеклассная краеведческая работа в средней школе: Сб. ст. / Под ред. А.А. Яковлева. – М., 1951.
2. Диченсков М.П. Методические указания студенту-заочнику к изучению литературно-краеведческих материалов. – Луганск, 1964.
3. Жасимов Н.Л. Литературно-краеведческая работа. – М., 1963.
4. Кугаевская Т.А. Методика изучения материалов литературных связей и краеведения в курсе русской литературы. – Автореф. дис. ... кан. пед. наук. – М., 1975.
5. Литературное краеведение в школе: [Сб. ст.] / Сост. М.Д. Янко. – М., 1976.
6. Література рідного краю в школах Луганщини. (Дожовтневий період): Метод. реком. для вчителів / Упор. Білогуб І. М. – Луганськ, 1991.
7. Літературна Ворошиловградщина. (Дожовтневий період): Метод. вказ. з літ. краєзн. студентам-заочникам / Упор. Білогуб І.М. – Ворошиловград, 1977.
8. Милонов Н.А. Литературное краеведение: Учебн. пособ. для пед. инст. – М., 1985.
9. Недайнова Т.Б., Михайлова Л.Н., Лоповок В.Л. Литература родного края (Приложение к программе для общеобразовательной школы с русским языком обучения) // Освіта на Луганщині. – 1998. – № 9.
10. Огренич Н.М. Літературне краєзнавство – невід'ємна складова сходження суверенної України // Література рідного краю: Письменники Миколаївщини: Посібник-хрестоматія. – Миколаїв, 2003. – С. 4-9.

11. Региональная концепция литературного образования // Слобожанщина: Науч.-метод. сб. литературовед. работ. – Луганск, 1994. – Вып. 1. – С. 3-5.
12. Сімакова Л.А., Снегірьова В.В. Література (російська та зарубіжна). Інтегрований курс: Програма для 5-12 класів загальноосвітніх навчальних закладів з російською мовою навчання. – Чернівці, 2005.
13. Ставровский А.С. Краеведческая работа в школе. – М., 1954.
14. Юган Н.Л. Литературное краеведение: Учебное пособие. – Луганск, 2005.
15. Янко М.Д. Литературное краеведение в школе. – М., 1965.

АНОТАЦІЯ

Стаття Н.Л. Юган присвячена аналізу стану шкільного та вузівського курсів „Літературного краєзнавства” на Луганщині. Розглянуто Регіональну концепцію літературної освіти та створену на її основі науково-методичну базу (Програма для середніх шкіл „Література рідного краю”, навчальний посібник „Літературне краєзнавство”). Вказано точки зіткнення основної шкільної та регіональної програм з літератури, надано методичні рекомендації з вивчення казкової творчості В. Даля в середніх та старших класах, з проведення факультативних (гурткових) занять з літературного краєзнавства. Окреслені перспективні напрямки роботи.

SUMMARY

N. L. Ugan’s article is dedicated to the analysis of the school and college courses “The Literary Study of Local Lore”. The author deals with the regional conception of the literary education and the methods of literary teaching, which were made on the basis of this conception (the programme for the secondary school “Literature of the Native Land”, the text-books for institutes of higher education “Literature of the Native Land”). A Common ground for the basic and regional literature programmes is pointed out, the author gives the methodic at recommendations in the study of V. Dal’s Tales in the middle and the higher forms, recommendations in holding literary study group, literary societies.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.А.Гусєв

**ПУШКІН, ГОГОЛЬ, ШЕВЧЕНКО ЯК МІФОЛОГІЧНІ
ФІГУРИ Й ДОМІНАНТНІ СИМВОЛИ
НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР 3**

Л.В. Дереза

**МИФОМИР НАРОДНОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ И ЕГО
ОТРАЖЕНИЕ В РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 16**

С.Г. Барышева

**АРХЕТИП ПУСТОТЫ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ ПРОЗЫ В. ПЕЛЕВИНА И
В. СОРОКИНА 31**

О.П. Бодик, Л.А. Бодик

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МІФІЧНОЇ РУСАЛКИ
У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ ТА НІМЕЦЬКИХ
ПОЕТІВ-РОМАНТИКІВ 36**

А.Б. Бушев

**О КНИГЕ И КОНЦЕПЦИИ «ТРИ ВЕКА РУССКОЙ
МЕТАПОЭТИКИ: ЛЕГИТИМАЦИЯ ДИСКУРСА» 47**

М.Н. Ивахненко

**ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА В
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
50 – 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА 56**

С.О. Кочетова, Є.О. Снігаренко

МУЗИЧНІ ОБРАЗИ В НОВЕЛАХ М.М. КОЦЮБІНСЬКОГО .. 68

С.М. Нестерук

**ПРОБЛЕМА “ІНШОГО” В МІСТЕРІЇ
ДЖ. БАЙРОНА “КАІН” 80**

О.В. Пуреховская

**ДИАЛОГ КУЛЬТУР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 2-Й
ПОЛОВИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ: ОТ ИКОНОСФЕРЫ
ДРЕВНЕЙ РУСИ К РУССКОМУ БАРОККО 88**

Л.В. Романенко

**“Я ВИЙШОВ У ТЕМНУ НІЧ ІЗ МАЛЕНЬКИМ
КАГАНЦЕМ...” (ПОСТАТЬ НАРОДНОГО ГЕРОЯ В
ДРАМИ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ
“РОЗБІЙНИК КАРМЕЛЮК”)** 96

Г.П. Сабат

**АКСІОЛОГІЧНІ ДОМІНАНТИ КАЗОК ПРО ТВАРИН (ЗА
ЗБІРКОЮ І. ФРАНКА “КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ”)** 103

Т.Р. Саранова

**ДВОЙСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ В
РОМАНЕ «ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ» ЭМИЛИ БРОНТЕ** 112

Р.Ф. Суровцева, В.Д. Афанасьєва

**ЦІНІСНІ ОРІЄНТИРИ ЩОДО ВИВЧЕННЯ
“СИБІРСЬКИХ НОВЕЛ” Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА
НА УРОКАХ ПОЗАКЛАСНОГО ЧИТАННЯ** 118

О.В. Лаврик

**ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ
У ТВОРЧОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА** 128

Е.С. Лавриненко

**БИБЛЕЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭТИЧЕСКОМ
НАСЛЕДИИ В. ХОДАСЕВИЧА** 138

О.С. Хвостова

**УТОПІЯ ЯК ЖАНР. ІСТОРІЯ, СТАНОВЛЕННЯ,
РОЗВИТОК** 150

И.Н. Шатова

**ПОЛЕМИКА К. ВАГИНОВА С «ПОЭТИКАМИ»
Н. ГУМИЛЕВА** 155

Н.Л. Юган

**ШКОЛЬНЫЙ И ВУЗОВСКИЙ КУРСЫ «ЛИТЕРАТУРНОГО
КРАЕВЕДЕНИЯ» НА ЛУГАНЩИНЕ: СОВРЕМЕННОЕ
СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ** 161

Наукове видання

Східнослов'янська
філологія

Збірник наукових праць

Випуск восьмий
літературознавство

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор К.О. Дирява
Коректори: А.Р. Габідуліна
І.О. Лисичкіна
І.А. Блінова
Р.А. Куцова
О.Ю. Спотар

Підписано до друку 29.03.2006.
Формат 60x84/16. Папір типографський
Гарнітура Times. Друк – різнографія.
Умов.-друк. арк. – 9,25. Обл.-вид. арк. – 10,63.
Умов.-вид. арк. – 9,89.
Тираж 500 прим. Зам. № 139.

Видавництво ГДПІМ
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25