

Е.Ю. Олейникова

О психологии творчества в "Театральном романе" М. Булгакова

В исследованиях, посвященных «Театральному роману» М. Булгакова, в общих чертах обозначена специфическая проблематика психологии творчества, которая рассматривается в связи с романтической природой авторского восприятия действительности [8:234]. Но критики оставили без внимания отображение потребности личности в самоактуализации как высшей концентрации духовных сил. В «Театральном романе» проблемы психологии творчества ставятся и осмысливаются в процессе художественного изображения писательской деятельности Максудова (создания пьесы «Черный снег») и «нового» и «свежего» ироничного взгляда героя на теорию сценического мастерства режиссера Независимого Театра Ивана Васильевича (МХАТ и система К.С. Станиславского).

Литературное творчество предполагает мучительные переживания при поиске соответствующих замыслу образных средств [13:164]. Поэтому герою приходится испытать трудности креативного, катарсического и коммуникативного характера. Процесс креативности [11:123] Максудова включает: 1) достижение значимого и нового через познание им действительности (самонаблюдение, наблюдение и экспериментирование); 2) создание нового творческого продукта – написание пьесы с помощью «продуктивных метафор» (Р. Стренбург), воображения и символизации (Ф. Баррон), а также пространственного интеллекта – способности воспринимать и создавать зрительно-пространственные композиции, манипулировать объектами в уме.

Максудов, работая над пьесой «Черный снег», вовлекает в процесс переживания тайны креативного процесса. В сознании героя проплывают странные фигуры, дальний город, бок рояля, выстрелы, какой-то поверженный на снегу. *«Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье»* [1:384]. Через некоторое время герою стало казаться, что из белой страницы передельяемого в пьесу романа выступает что-то цветное, «волшебная камера», в которой был виден свет и двигающиеся фигурки. Создается впечатление, что творческие усилия героя – результат работы больного сознания. Но на самом деле процесс креативности героя требует от него внутреннего напряжения, которое возникает между хаосом неопределенности и стремлением перейти на более высокий уровень самовыражения и поиска общения с внешним миром и гармонии со своим внутренним «я».

Творческие переживания Максудова имеют романтическую природу, они во многом напоминают страсть гетевского героя Вильгельма Мейстера к кукольному ящику, его способность с помощью клея, ножниц, бумаги и картона устраивать домашнюю оперу с громом и молнией. Игра воображения и зрительно-пространственные композиции Максудова при описании «волшебной камеры» и игра Вильгельма Мейстера с кукольным ящиком и марионет-

ками — это не только посвящение в тайны искусства, но и креативность как детерминанта творческого процесса, способность порождать необычные творческие идеи, отклоняться от традиционных схем мышления и порождать пластичные, иллюзорные творческие продукты. В этом смысле максудовское “воспарение” над жизнью с помощью креативного процесса — особенный способ внутренней реабилитации героя, творческая габитуация как временный адаптивный процесс, ослабляющий стремление изменить стрессовую ситуацию.

Теоретики современной психогигиены говорят о лечебном театре, функциональной музыке, рисовании, лепке — возможностях арттерапии, то есть психотерапии средствами искусства [4:147]. По-видимому, в самом процессе создания пьесы Максудов погружается в свой собственный иллюзорный мир, соединяет нереализованную творческую энергию с чувством удовольствия и этим самым ему удается находить внутреннюю гармонию.

Когнитивное сознание Максудова напоминает катарсис, который состоит в избавлении от аффективных конфликтов и реорганизации их с целью разрешения. Творчество является для героя средством “взрывного уравнивания со средой” [2:236], способом дополнения жизни и расширения ее возможностей. Э. Мюллер видит в катарсисе переход от неудовольствия к удовольствию, Бернайс считает, что катарсис означает исцеление и очищение в медицинском смысле, Целлер понимает под этим словом лишь успокоение аффекта, Л. Выготский — сложное превращение чувств по закону эстетической реакции: аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, в завершительной точке находит свое уничтожение, то есть катарсис [2:204]. Какое же действие на героя производит катарсис? Вносит ли творческая разрядка гармонию в чувства героя?

Максудов постепенно становится жертвой того, что упорно вытесняемая информация стала обрастать физиологическими компонентами, проявляясь в невротических симптомах (бред, видения, различная степень проявления навязчивых состояний), сопровождавших общее недомогание героя. Причины этого коренятся в особом “психотипе” Максудова (он — интроверт, шизотимик, “застрявший” на своем аутизме) и интенциональности — направленности сознания на самоубийство, которому предшествует психическое “самосгорание”. Изначальный жизненный пессимистический настрой оказался сильнее плодотворного креативно-катарсического процесса, поэтому герой не просто не достигает внутреннего равновесия, а наоборот, становится рабом созданных образов, рожденных во снах о гражданской войне, его мучает хроническая усталость.

Творчество носит коммуникативный характер, который может открыть человеку путь для самореализации. Известно, что Максудова всегда возмущала безыдейность и мелкоотемье литераторов, а объектом его сатиры часто были самомнение и нетерпимость к собратьям по перу, бесталанность, узость писательского видения, готовность следовать нормам “чего требуется”. Более того, к автору пьесы относятся как к вещи, ему приходится продавать

свою пьесу, позорно выпрашивать за нее копейки. Так как *“способность к творчеству зарождается и развивается не из общения человека с товарами, а из общения с себе подобными”* [3:9], Максудова ждала коммуникативная катастрофа, отсутствие “адресата”, что создало психологические препятствия для творческого самовыражения, вплоть до утраты самой этой потребности. Здесь кроется причина выбранной автором формы своего произведения – интимный дневник как попытка взглянуть на себя со стороны и одновременно способ творческой активности – автокоммуникация, помогающая преодолеть одиночество. Но такое дневниковое самовыражение, мы предполагаем, на примере Максудова превращается в творческий нарциссизм, который не заменяет живого человеческого общения, реальной психологической интимности, порождения своих идей в сознании слушателя-соавтора.

“Муки творчества” Максудова продолжают с приходом в Независимый Театр. Интересно, что более чем за полвека до выхода в свет работ, посвященных психологии театрального искусства, М. Булгаков уже успел вложить в уста своего героя слова о режиссерской “психотирании”, наносящей вред деятельности актера. Современный театровед Л.С. Гройсман считает, что слишком жесткий контроль за эмоциями не столько помогает перевоплощению, сколько становится “тормозом переживания”, превращаясь в психопатологию [4:132]. *“Ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры”* [9:575], то есть психотренинг вместо репетиций вредит актерской деятельности, срывает покров с таинственного творческого вдохновения, лишает актера уверенности в себе и в своей игре, которая становится фальшью.

М. Булгаков считал, что везде должна сохраняться красота истины – и на сцене, и в жизни. Поэтому сценический дар – это необыкновенный талант, волшебство, которому нельзя научить человека, тем более с помощью изнурительных тренировок и подавления свободной эмоциональной жизни. Искусство актера не поддается систематизации и никакому теоретическому объяснению. Недоверие героя романа к теории режиссера Ивана Васильевича – это недоверие к возможности рационального познания чуда, к попыткам лобного смертного одарить магической силой перевоплощения.

В “Театральном романе” автор выступает против следующего постулата К.С. Станиславского: *“Через сознательную психотехнику артиста – подсознательное творчество органической природы”* [9:574]. Более того, М. Булгаков предвосхищает идеи нидерландского теоретика культуры Й. Хейзинга об антиавторитарном характере игры, о том, что над актерской игрой не должен нависать гнет “серьезности”, ведь игра – творческий акт, мотив которого заключается не в результатах, а в самом процессе. Поэтому если настоящее творческое взаимодействие режиссера и актеров не будет представлять соавторство, то есть гибкую, смягченную форму поиска сценических решений, то искусство превратится в “муштру” и психотиранию, которые распыляют психику актеров и автора пьесы, ограничивают внутреннюю свободу и огрубляют, шаблонизируют чувство игры.

Каждый актер неповторим в своей игре, и даже одну и ту же роль он никогда не сыграет одинаково. Недопустимо вмешиваться в процесс каждый раз уникального освобождения внутренней творческой энергии актера, которому дана возможность по крупницам реализовывать ничтожную часть того, что реально заключено в нем. Так, в романе актер Патрикеев репетировал роль мелкого чиновника, влюбленного в женщину, не отвечавшую ему взаимностью. Его игра была необыкновенно смешна, пока не вмешался режиссер Иван Васильевич, приказавший бутафору подать велосипед Патрикееву, так как *“влюбленный все делает для своей любимой — ест, пьет, ходит и ездит”* [1:485]. Затем начались утомительные упражнения по закладыванию рук под себя, чтобы жестами не мешать внутреннему действию, воображаемые заклеивания конвертов, импровизации всех присутствующих и самого режиссера. В результате Патрикеев не только не научился подносить лучше букет даме, писать письмо или объясняться в любви, а стал каким-то принужденным и сухим и вовсе не смешным.

М. Булгаков интересуется не только взаимоотношения актеров с режиссерами и сценическое перевоплощение как неотъемлемые компоненты тайнства психологии творчества, но и магическое воздействие пространства театра на зрителя, актеров и драматурга. В серию очерков “Столица в блокаде” (1922-1923 гг.) М. Булгаков включил насмешливую “Биомеханическую главу”, содержащую ироническое описание спектакля Мейерхольда “Великодушный рогоносец”. Если в “Театральном романе” М. Булгаков не принимает “муштру” актеров по системе К.С. Станиславского, то в очерке критикует теорию и практику театрального конструктивизма. Театр предстает перед зрителем общипанным и ободраным, вместо сцены — дыра, в глубине — голая кирпичная стена с двумя гробовыми окнами и сооружение, состоящее из клеток, наклонных плоскостей, палок, дверок, колес. Театральные плотники, как дома, ходят взад и вперед, и долго нельзя понять, началось уже действие или нет.

Театр конструктивизма, в отличие от романтического театра, не несет в себе «психологической ценности» из-за грубого обнажения действий, то есть биомеханика разрушает таинственность, величие самого театрального искусства, что не может приветствовать драматург, желающий быть и творцом, и властелином, и игроком. Как театральный традиционалист, М. Булгаков не принимает искусство, которое становится музеем социальной и культурной патологии, подготавливает собственную гибель в связи с падением духовности, этичности и художественного мастерства.

Но сравним пространство театра конструктивизма с пространством Независимого Театра, куда попадает затравленный писатель Максудов. Перед его взором возникает торжественная, загадочная и пустая сцена, углы которой заливают мрак, а в середине возвышается золотой, поднявшийся на дыбы конь. Можно предположить, что для Максудова сама атмосфера этого театра становится родной и манящей, и это последнее на земле “прибежище” как нельзя лучше соответствует романтическому настрою героя, психология ко-

торого зависит от психологии среды, в которой он находится в данный момент. "Театральный роман" является психологически-утверждающим. Писатель, который иронично воссоздает условия жизни, враждебные человеческой личности, художественно утверждает богатейшие субъективные возможности человека, смыслообретение, а не смыслоутрату. Кроме того, М. Булгаков утверждает свой роман именно как теургическое делание нового человека, отвращающее от всего, что подменяет собой подлинное творчество и подлинную жизнь. Герою-мечтателю удается проникнуть в тайны искусства, ставшего теургией, преодолевающей трагедию творчества.

Мы считаем, что М. Булгаков выступает современным мистагогом, посвящающим читателя в таинство жизни-мистерии. «Театральный роман» обрывается, и тайна писательской деятельности и актерской игры не раскрыта, не рассекречена, но очень сильным является стремление автора вовлечь в процесс переживания этой тайны, соучастия в ней, приобщения к ее сакральной эзотеричности, спрятанности от мира. Автор мистифицирует психологию творчества через облечение неподдающейся пониманию обыденного сознания действительности покровом таинственности, через «остранение» объективной реальности с тем, чтобы вызвать интерес к разгадке, познанию тайны жизнебытия. Несомненно, булгаковская концепция психологии творчества многогранна, она не устаревает, сохраняет актуальность и по сей день, требует дальнейшего изучения.

Литература

1. Булгаков М.А. Записки покойника (Театральный роман) / Сост. В.И. Лосева. М., 1999.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1987.
3. Гличикова А.Г. Почему интеллектуально-творческая рабочая сила не может быть товаром? // Вопросы философии. М., 1997, №3.
4. Гройсман А.Л. Личность, творчество, регуляция состояний: Руководство по театральной и паратеатральной психологии. М., 1998.
5. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. Спб., 1998.
6. Пави П. Словарь театра: Пер. с франц. М., 1991.
7. Пономарев Я.А. Психология творчества. М., 1976.
8. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.
9. Станиславский К.С. Работа над собой. М., 1938.
10. Театральная энциклопедия. Т.4 / Под ред. Маркова П.А. М., 1965.
11. Торшина К.А. Современные исследования и проблемы креативности в зарубежной психологии // Вопросы психологии, 1998, №4.
12. Хейзинга Й. Игровая концепция культуры / Философия XX века. Учебное пособие. М., 1997.
13. Цейтлин А.Г. Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда. М., 1968.

С.Ю. Олешко

Літературна автобіографія Майка Йогансена

Говорячи про літературну автобіографію Майка Йогансена, ми маємо на увазі не дуже відомий твір, повна назва якого "Автобіографія Майка Йогансена – того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу "Літературного Ярмарку" (написав І. Сенченко) [5:1]. Ця авто-

біографія, що вперше з'явилася 1929 р. у ч.3 "Літературного Ярмарку" пізніше була передрукована у збірці: Йогансен М. Поезії. — К.: Радянський письменник, 1989 у розділі "Додатки" поруч із ще двома творами цього ж жанру, написаними М. Йогансеном того ж 1929р.: "Ледачий автор" (відповідь на анкети "Універсального журналу") і автобіографія з архіву професора М. Плевака. Цікавим видається сам факт написання одним автором за короткий термін трьох різних творів одного жанру. До того ж, передрук автобіографії з "Літературного Ярмарку" містить деякі розбіжності з першодруком. На перший погляд, це незначні помилки, як от на самому початку автобіографії: "Син Гервасіуса я, Майк Йогансен, — прямий нащадок діда свого діда, що був писарем у селі Екау Митавської губернії, — перші свої вірші вирізав ножем на дверях льоху. І, хоч опускалось коріння мого генеалогічного дерева в сиву запорізьку старину, все ж перші вірші свої я, Майк Йогансен, вирізав на дверях льоху німецькою мовою і, маючи вже 9 літ з дня народження, дуже розумно філософствував там про старість і смерть. Проте, не дивлячись на це, я ріс і ріс вгору і маю тепер один метр і 44 сантиметри заввишки" [3:170]. Якщо помилка в імені "Гервасіус" (правильно — Гевразіус) очевидно технічно — друкарського характеру, то помилка у цифрі (у першодруці: " ...я ріс і ріс вгору і маю тепер один метр і 144 сантиметри заввишки" [5:1]), можна припустити, зроблена "свідомо". Зрозуміло, що ближчим до реалістичного бачення людських можливостей є "помилковий" варіант, який доречі зберігає комічний ефект оригіналу, тільки, так би мовити, зі знаком "мінус", роблячи автора майже карликом. Однак природнішим здається варіант самого Йогансена, що також "свідомо" перебільшив цифру (а не випадково помилився), визначаючи свій зріст майже у 2,5 метри. З подальшого тексту автобіографії зрозуміло, що саме такий велетенський вигляд і має бути в "нащадка Сервантеса", що сам про себе пише: "...я, Майк Йогансен, був при житті і залишусь по смерті одним із кращих поетів української оновленої землі..." [5:3]. До того ж відомим фактом є те, що в реальності М. Йогансен, був людиною значно вищою на зріст від середнього.

Також у передруці змінено фінал твору. Точніше просто випущені два абзаци, що завершують автобіографію. Передрук закінчується рядками: "Так ішли дні мого життя, Майка Йогансена. Це все, що я син Езоп, міг сказати, підвівши голову од своїх многотомних і тяжких трудів. Амінь". [3:172]. Тоді як у "Літературному Ярмарку" знаходимо продовження: "[Приклад неезопівської мови]: "Нині буяс непівське літературне юродство: розперезалися різні блазні на штиб Йогансена". (В. Коряк — "Українська література", конспект, стор.187).

Приклад езопівської мови: "Я сам раз — у — раз був свідок, як тов. Василь (себто Вас. Блакитний — Ред.) роздавав з власної кишені безконечні (і безповоротні здебільшого!) позички різним "непевним" людяям, обдертим хлопцям, що прийшли з села чи то з приїжджої трупи, які згодом теж ставали відомими письменниками й спромоглися навіть кнути з "моців Еллана". (В. Коряк — "Газетяр", "Червона преса" №12, стор.20))". [5:4].

Важко встановити чому саме передрук випускає ці два абзаци. Можливо, це також технічна помилка, оскільки візуально в “Літературному Ярмарку” ці рядки розташовано на іншій сторінці без позначки, що прямо вказувала би на нерозривність тексту.

Можливо, на час передруку ще існував певний тиск з боку цензури, що не дозволило вмістити в збірку полемічні рядки, направлені проти ідеологічного опонента “Літературного Ярмарку”.

Можливо, упорядники збірки вважали це зайвим елементом, що порушує композиційну цілісність твору і є незрозумілим для широкого читача.

З останнім можна погодитись у тому сенсі, що вказані нами неточності є незначними для розуміння творчості М. Йогансена в цілому. Однак для поетики альманаху “Літературний Ярмарок”, де ця автобіографія була не просто пересічною публікацією, а концептуальним, формотворчим елементом у структурі часопису, вказані нами моменти мають принципове значення. Тим більше, що М. Йогансен був одним з ініціаторів створення “Літературного Ярмарку”, співавтором концепції і брав активну участь у реалізації проекту.

Альманах – місячник “Літературний Ярмарок” почав виходити з грудня 1928 року і проіснував рівно рік. За визначенням Ю. Шевельова: “Дванадцять книжок “Літературного Ярмарку” – один з найбільших осягів редакційного мистецтва в історії української журналістики. Грайливі інтермедії різних авторів, серед них і Хвильового, були справжнім *tour de force* в тогочасних умовах. Журнал стверджував ідеї Хвильового, не висловлюючи їх” [6:148].

Поява альманаху майже збігається у часі зі статтею В. Шкловського “Журнал як літературна форма”. Засновник формальної школи висуває тезу про те, що “журнал може існувати тепер тільки як своєрідна літературна форма. Він повинен триматись не тільки інтересом окремих частин, але й інтересом їх зв'язку”. [7:386]. Одним із способів зв'язку, формотворчим елементом “Літературного Ярмарку” стають автобіографії.

У “Літературному Ярмарку” вміщено чотири автобіографії: Майка Йогансена (кн.3), Леоніда Чернова (кн.4), Володимира Юринця (кн.5) і Остапа Вишні (кн.6). Постать автора акцентується, автобіографія стає естетичним об'єктом, елементом художнього тексту разом з інтермедіями, прологами, епілогами й іншими “виробами” “Літературного Ярмарку”.

Автобіографія за визначенням передбачає втілення об'єкту й суб'єкту художнього твору (творця і головного героя) в одній особі. “Літературний Ярмарок” порушує цей канон у трьох із чотирьох автобіографій, подаючи твори із самозапереченням у назві. Пародійність прийому посилюється тим, що автобіографії М. Йогансена і Л. Чернова написані традиційно від першої особи, а присутність іншого автора реалізується засобами комічного.

Другим моментом, що порушує традиційність жанру, є той факт, що автобіографії “Літературного Ярмарку” написані досить молодими авторами, які ще не мають поважного минулого, досить віддаленого від їх сьогодення, щоб можна було його глибинно переосмислити. З одного боку, цим підси-

люється елемент самоіронії, що лейтмотивом проходить крізь всі числа альманаху. З іншого, є відзеркаленням специфічного розуміння категорії часу митцями цієї доби, що постійно акцентують увагу на особливості, надзвичайності періоду, в який вони живуть. При цьому свідомість модерної людини, яка базується на певності, що теперішнє відкриває безпрецедентну еру і нова форма людської свідомості має вплинути на історію, поєднується з культурною експансією, притаманною молодому поколінню.

Автобіографія Майка Йогансена містить досить розлогий екскурс в минуле. Це невелика легенда, що базується не стільки на історичних подіях, скільки на художніх реаліях історії літератури. Наводиться вона “з особистих причин” – з метою визначити власне походження. “...мати Ганна Федорівна Крамаревська була старобільська козачка, що дід її діда не був у дружніх стосунках із **Тарасом Бульбою** і разом з ним не ясирував українських дівчат до Кефи і Стамбулу, до Килії й Козлова. Отже, це було у віки, коли, за словом поета, на Україні “ревіли гармати” і коли безрукий **Сервантес**, – ім’я якого Мігуель записане незабутніми літерами в аналах історії людства, – писав свого незабутнього **Дон-Кіхота Ламанчського** і плакав, згадувавши у самоті днів своїх турецькі каторги. Мігуель Сааведра **Сервантес** плакав, згадувавши турецькі каторги і сестру свою полонянку донну Анну, і чубатого друга свого Грицька із далекого невідомого йому краю – з краю України” [5:2]. Альтернативна історія М. Йогансена завершується іронічною мелодраматичною розв’язкою, що пояснює причетність автора до цих подій. “...молодий Грицько син Грицька Скараного, запаливши в Стамбулі козацькі вогні, розбивав грати у гаремі й в’язниці. І коли він уже летів назад на Україну, оздоблений якнайкращими квітами – гроном бранців і бранок, – в душі йому і в серці запалали враз дивні вогні. А чорноока бранка, сидівши серед ночі в козацькій човні і світивши йому тоді ясним і прекрасним сонцем, сказала йому чужою, але чудовою мовою: “Любий козаче, я, донна Анна Сааведра. Я люблю тебе, скільки любити може сестра великого із найбільших, сестра Мігуеля Сааведра”. І віддала вона йому свою руку і своє серце. І звіділь пішов мій, Майка Йогансена, рід по лінії моєї матері” [5:3].

Минулого як конкретно-історичної категорії, або минулого як чогось завершеного, того що вже відбулося остаточно й може бути глибинно переосмислене для автобіографій “Літературного Ярмарку” не існує. “Справжнє” минуле цих авторів ще не прийшло, а їхні автобіографії нагадують скоріше нотатки до майбутніх можливих творів цього жанру.

Автобіографія Майка Йогансена складається з якісно різних елементів як на тематичному рівні так і на формальному, при цьому жоден з цих елементів не є домінантою. Розпочинається твір ніби-то традиційно-загальними відомостями про автора на декілька речень. Однак це – по суті пародія на розповсюджений тоді функціональний жанр автобіографічної довідки-анкети. Відверто іронічні рядки типу: “...я, Майк Йогансен, – прямий нащадок діда свого діда...” [5:1], важко назвати інформацією в прямому розумінні.

Слідом іде вже згадувана нами “легенда” про походження автора, що є безперечно суто художнім елементом. Далі – ліричний автопортрет: *“Тепер мені тридцять літ, я молодий і здоровий. Палю люльку, маю прозоре серце і ясні очі. Я не пошу ніяких окулярів, ні ультрамаринових, ні кольору індійського індиго. Мій факс – грати у теніс, більярд і інше. Це інше і є те все, що останеться після мене, коли я, вмерши, не буду спроможний грати ні в теніс, ні на більярді”* [5:3]. По-перше, тут є біографічна неточність (на той момент М.Йогансену було 34 роки). По-друге, відзначимо у цьому портреті наявність багатьох авторських рис абсолютно різного характеру. Професійний філолог, якого А. Лейтес назвав “майстром слова”, в якого “розум бере гору над уявою” заявляє в автобіографії, що його факс “грати в теніс, більярд і інше”. Тобто літературна діяльність подається як гра, при чому ставиться в один ряд із грою в теніс і більярдом. Внесення до короткої автобіографії поруч із реальними і важливими моментами (в звичному для епохи сенсі) багатьох ніби-то дрібниць, речей легковажних, демократизує, “знижує” текст, а також підкреслює авторську самоіронію і пародійний характер автобіографії.

Наступний елемент – парадоксальний і неможливий для традиційної автобіографії – це відомості про смерть автора. *“Отже я, Майк Йогансен, умру в 1942 році і, оселившись в царстві тіней, буду вести розумну бесіду з Гезіодом, Гайне і Мігуелем Сааведрою Сервантесом. Але я буду з ними говорити українською мовою, бо вірю, що наша квітчаста батьківщина є діамант у гроні вільних народів світу”* [5:3]. Факт смерті не виокремлюється з ряду інших життєвих подій, як щось надзвичайне. Припущення ж стосовно діяльності після смерті, відсилає нас до “легенди” про походження автора, з якої розпочинається автобіографія, стає об’єднуючим елементом твору і, попри очевидну самоіронію, свідчить про саморефлексії автора стосовно свого місця не лише в українській літературі, але й в загально-світовому культурному контексті.

Як факт творчої автобіографії подається і співпраця в “Літературному Ярмарку”, при цьому оформлення автором третьої книги альманаху (відповідно й автобіографія) осмислюється саме як літературна творчість особливо-го жанру. *“...я, бувши поетом, сценаристом, романістом, лінгвістом, новелістом, автором граматик, поетик, словників, численних перекладів із мов усіх народів світу, в середині життя свого написав також і великі коментарі до коментарів великого філософа Авероеса і тим же раз убезсмертнив своє ім’я”* [5:3].

Композиція автобіографії складена ніби то за традиційною хронологією: звичайний для жанру початок (хоча і пародійний); “легенда” про походження – як авторське “минуле”; ліричний автопортрет – як “теперішнє”; смерть – погляд у “майбутнє”. Але вже після “майбутнього” автор офіційно завершує свій твір у теперішньому часі. Більше того, після конкретного “Амінь”, як своєрідний *post scriptum* знаходимо ще два абзаци, які ми вже цитували вище. Цей полемічний елемент, хоча і завуальований, однак із прямою підказ-

кою автора ("я – син Езопа"), є досить несподіваним для жанру автобіографії, а тим більше в якості закінчення.

Гостро-полемічний випад, що не вписується у традиційну композиційну схему, розмикає жанрові рамки, актуалізує твір, підключаючи широкий публіцистичний пласт до системи інтертекстуальних зв'язків цієї автобіографії. До того ж сам прийом, окрім полемічної направленості, суттєво впливає на формування художнього образу автора, що в жанровій традиції, завершуючи автобіографічний твір (осмислюючи власне минуле), мав би виглядати замисленим, поважним і серйозним. В той час, як М. Йогансен в якості кінцівки автобіографії використовує нехарактерний для жанру, майже "газетний", "гарячий" елемент, що виглядає як хуліганська витівка і ніби відкриває справжнє обличчя автора – молоді, енергійної, сучасної, іронічної людини.

У примітках до автобіографій М. Йогансена у згадуваній вже збірці "Поєзії" зазначається: *"Публікації дають змогу уявити творчий процес поета, його самооцінку окремих віршів і всього шляху. "Відповідь на анкету", як і вміщена далі "Автобіографія Майка Йогансена", написані в іронічному, гумористичному дусі, з елементами містифікації в дусі старих інтермедій. Отже, й в біографічних відомостях, поданих тут є неточності [...]. Власне, й вимагати точності у цій містифікованій автобіографії (нібито написаній І.Сенченком, хоч автобіографії пишуться авторами) було б марно"* [3:190]. В основному ці твердження справедливі, однак нам здається, що термін "гумористичний" не зовсім коректний і неадекватний стосовно літературної автобіографії М. Йогансена. Взагалі сміх, іронія, пародія – є ключовими, визначальними елементами для поетики автобіографій "Літературного Ярмарку". Сама назва альманаху – "Ярмарок" – відсилає нас до епохи Середньовіччя і Відродження, до глибокого розуміння природи комічного в дослідженнях М.М. Бахтіна. У нашому випадку жанр визначає направленість сміху на самих себе. Домінуюча іронічність автобіографій є, на наш погляд, серйозним приводом для дослідження їх експериментальної поетики.

До нас дійшли ще два різновиди цього жанру, написані М. Йогансеном у 1929 р. Відповідь на анкету "УЖ" близька до автобіографії з "Літературного Ярмарку" по тональності, але відбір матеріалу обмежений позиціями анкети і стосується лише творчого (формального й ідеологічного) "сьогодні" автора. Автобіографія ж із архіву М. Плевака була написана на замовлення професора і в такому вигляді не призначалась до друку, а мала стати матеріалом до задуманого вченим "Словника українських письменників". Автор тут фігурує у третій особі; порівняно з "Літературним Ярмарком" досить докладно описані факти життя і творчості (з додатком бібліографії), хоча елементи іронії також присутні, все ж це не є художній твір, а лише матеріали для статті "Словника". Навіть невеличкі замальовки характерів, присутні тут, не впливають на загальну структуру твору. Наприклад, порівняймо легенду про походження з автобіографії "Літературного Ярмарку", де автор виводить свій рід по лінії матері від Сервантеса, і епізод з "архівної" авто-

біографії: *"Славнозвісних людей у роду не було, коли не рахувати баби письменника з батьківського роду, що була дуже хазяйновита, тож, ідучи на базар, брала з собою дві кошівки. В одній кошівці вона несла на продаж брюкву та сельдерей, а в другу збирала по дорозі маленькою лопаточкою коров'ячий та конячий гній, яким надалі угноювала город"* [3:173]. Якщо "легенда" є високохудожнім елементом, що формує загальну композицію твору, то в іншому випадку масмо лише іронічне осмислення реальних фактів з метою поживавлення викладу документальних матеріалів.

Отже, літературна автобіографія М. Йогансена є спробою актуалізації периферійного жанру, експериментальним його випробуванням. Деяка зовнішня фрагментарність чи легковажність є, на наш погляд, художнім прийомом, свідомим експериментом, актуальним для прози початку ХХ століття. Відмова від ієрархічної детермінованості власного життя (що важливо, а що не важливо) і глибока самоіронія були спробою подолання кризи модерністської свідомості й у сенсі посилення агоністичних моментів, що їх майже позбулася література ХХ століття. Автобіографії "Літературного Ярмарку" були обнадійливим запереченням твердження Й. Гейзінги: *"Реалізм, натуралізм, імпресіонізм і вся решта того нудного каталога літературного та мистецького гуртківства були більш позбавлені духу гри, аніж будь-котрий із попередніх стилів. Ніколи ще жоден вік не сприймав себе самого із такою лиховісною серйозністю"* [2:218].

Література

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 541 с.
2. Гейзінга Й. Homo Ludens. - К., 1994. 240 с.
3. Йогансен М. Поезії. К., 1989. 190 с.
4. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). Т.1 Харків, 1928. С. 195-199.
5. Літературний Ярмарок. Харків, 1929. №3. 240 с.
6. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Т.2. Харків, 1998. С. 136-185.
7. Шкловский В. Гамбургский счет. Москва, 1990. 544 с.

Г.М. Плетньова

Історична проза Катрі Гриневичевої

Історична проза Катрі Гриневичевої (1875-1947) представлена двома творами: циклом історичних оповідань "Шестикрилець" (1929 р. написання; 1935 р. – перше видання, 1936 р. – друге видання) та історичною повістю "Шоломи в сонці" (1929 р.). Письменниця відтворює в цих творах життя Галицько-Волинського князівства другої половини XII-XIII ст. У центрі уваги письменниці – часи становлення князівської влади Романа Мстиславича та його сина Данила, названого пізніше Данилом Галицьким. Основними джерелами (історіографічними та літературними), які використовувала письменниця, були Київський та Галицько-Волинський літописи, "Слово о полку Ігоревім" тощо.

Робота письменниці над твором “Шестикрилець” розпочалася на початку 20-х років. У 1924 та 1925 рр. вона друкує два оповідання з майбутнього циклу: “Куна – праву” та “Велика глуша” в Літературно-науковому віснику. У 1929 р. робота над твором була закінчена. Виданий він був у 1935 р. з жанровим підзаголовком “історична повість”. Але через рік з’являється друге доповнене та перероблене видання “Шестикрилець. Історичні нариси Катрі Гриневичевої”.

Показовою є жанрова переорієнтація твору. Заміна визначення “історична повість” на “історичні нариси” вимагає чіткого зрозуміння, чим все-таки є “Шестикрилець”: історичною повістю чи циклом історичних оповідань?

Щодо терміну “нарис”, то на початку ХХ ст. він виступає синонімом до терміну “оповідання”. Отже, сама письменниця визнавала неадекватність свого твору жанровій формі історичної повісті. Даючи другому виданню жанровий підзаголовок “історичні нариси”, авторка визнавала, по-перше, неповістевий характер твору, по-друге, самостійний характер творів, що складають цикл.

Оповідання під спільною назвою “Шестикрилець” розміщені за умовною хронологією, не пов’язані між собою сюжетно. Основний принцип розташування оповідань мозаїчний. На такий характер циклу вказує О.Мипанич, називаючи твір історичною повістю “*У повісті відсутній напружений сюжет. По суті, вона є циклом оповідань із життя давньої Волині і Галичини, об’єднаних одним героєм і однією ідеєю...*” [5:326]

“Шоломи в сонці” в жанровому відношенні є історичною повістю, в якій мозаїчність виражена більш на загально тематичному рівні, ніж на структурному.

Всі оповідання циклу “Шестикрилець” об’єднані образом князя Романа Мстиславича. Він є точкою, через яку переломлюються людське та історичне буття, тим смислом, “який диктує й спосіб побудови сюжету, і зображення персонажів” [4:84]. Паритетність цього образу не перетворює оповідання на твори історико-біографічні. Адже образ Романа не конкретно-історичний, а символічний. Він є уособленням історії (не тільки української). Але факт надосібності образу Романа не заперечує типологію історичного оповідання як жанрової форми, яку використовує К. Гриневичева.

Для циклу “Шестикрилець” характерна нестабільна образна система. Серед усіх образів оповідань образ Романа Мстиславича превалює. Все в образі Романа – історична необхідність, яка в числених поєднаннях із людяністю перемагає. По крихтах викладає авторка малюнок боротьби Романа за майбутнє власної країни.

Так, у першому оповіданні циклу “На кам’яній метопі” Роман – пістнадцятирічний княжич, свіжий, охочий до ловів, – немовби язичницький герой, зображений на стіні поганської святині. Він вже грає свої перші ігри, виграє боротьбу з гепардом, але в силу своєї людяності співчуває загибелі іншої істоти: “– Леле!..Світ, всіма красками писаний, що в косицях, що в росях... Весна, а він... Не топтатиме уже по розіграх запашиної мурави, ні не

кричатиме по горах, коли скелі сиплють каміння серед гульби рисів та змії. І не ждатиме вже його, молодого, винозора лісова Ейкунда... ніколи..." [2:15] Людське та державницьке необхідність балансують у ньому, перемагає останнє: "Для діл я чи для голосіння!.." [2:15]

З кожним наступним оповіданням до образу Романа додаються нові частини мозаїки, щоб в останньому з оповідань утворити найповніший образ головного героя. В оповіданні "Легенда церковного вікна" образ Романа набуває однієї з провідних рис – самотності.

В оповіданні "Велика глуша", яке не містить опису історичних подій, образ Романа відокремлюється від історичного тла, більш чітко проступає його складна внутрішня структура. Образ створюється не стільки нечисленими авторськими та скупими портретними характеристиками, скільки різноманітними картинками життя давньої України. Активно використовує письменниця в створенні цих картин фольклорні елементи. В цьому оповіданні з образом Романа тісно пов'язаний образ смерті. Описи двох смертей обрамлюють твір, третя є філософським поглядом письменниці на проблему долі України. Один із воїнів Романа розповідає про бачене ним змагання жінки зі смертю за життя власної дитини: "При колісці сиділа колиханочка, вела над нею ільчатими рукавами від себе, до себе... Твердо забувся я, дивлюсь, аж у колісці дитя... на вмиранні. Тепер я зрозумів усе: молода мама звала отак серце дитини за цим заманливим і рівним рухом своїх пальців. Благала його не засипляти, іти... Вела його перед собою як на рушнику з забором, держала час і життя на чорнім проміні вій" [2:98]. Роман приголомшений цією історією: "– Гей, грошолови й бабі! Дайте мені мужа такого, як вона, щоб я, коли їду в бої на схід чи захід, остаєляв у своїх землях самого себе!" [2:99] Він вбачає в слов'янському дусі великі державотворчі здібності, й образ жінки виступає уособленням постійності, прагнення до гармонії.

З образом Жінки пов'язує авторка й сили руйнування як результат невикористаних можливостей, образ цей – образ покритки. "Причудився сіткареві дівоцький голос, – привиділися коси у биндах і квітках, як гілля, до колін. Це його доня, ластівка, її примара шамочеться обіруч із насильником у соболях, грозить і клеє йому, розтрясеному хмелем, гей трепета в пожежу... Йде ніччю...забуття..." [2:100]

Завершується оповідання описом смерті розбійника, якого у Великій глуші вбив сам князь Роман, що помилково прийняв його за звіра. Реакція Романа на вбивство – це дивне почуття "жалю і стиду" [2:102], але очі його "сухі, як емаль" [2:102]. Створює письменниця опозицію очей Романа та Памви, на обличчі якого "стигла остання із сліз" [2:102]. Ця сльоза – символ каяття, на яке здатна проста звичайна людина, і на яке не здатен можновладець. Але людське в Романові розуміє силу такого каяття, тужить за цією силою, яка пропадає марно, хоче використати його, як і силу Жінки, для слави держави: "– Знаю я таке хотіння, знаю! Ним я ріс, ним держу в жменях мій пай! Памво, ти мені потрібний як спис! Чусиш? Перед тобою весілля моєї милості!.. Звеличу тебе, над Дніпром – замість Ингвара..." [2:102]

Ці два образи, колихалки й розбійника, образи мужності й каяття, беруться романом на щит власної політики: “– Розбійникам і колихалкам, – слава!” [2:103]

Образ Романа – образ воїна. Чи то б’ється він шістнадцятирічним юнаком з гепардом (“На кам’яній метопі”), чи то з навалом половців (“Бь акы коркодиль...”)? Образ воїна-державника досягає свого змістового напруження в оповіданні “Бь акы коркодиль...” У творі образ цей – геній боротьби, символ самотності, потаєнної думки. Його іменем половці жахають власних дітей: “– Роман! Роман! – жахали розкуйовджену недорослу юрбу, й вона прожогом стихала” [2:105] – недосяжний привілей можновладців, коли ім’я починає жити окремим життям, стає окремою, іншою реальністю, іншою історією. В останньому оповіданні циклу “Шестикрилець” “Завихвост”, в якому розповідається про загибель Романа Мстиславича, образ князя піднімається на найвищий рівень, набираючи міфологічних рис: “Його вухо чує крізь кожну розмову шум пущ і легкі рівнин, ген від Дорогобича та люблінського чорнозему” [2:134]. Його думки й бажання надлюдські: “Спалюваний жагою, що рве його без упину вперед, він шугає думками понад простори...” [2:135]. В останніх картинах загибелі Романа його образ остаточно переходить до символічно-міфологічного плану. Життя його було життям його країни, власне образ Романа – це спроба створити інститут володаря, прообраз українського можновладця, внутрішній світ якого наповнений однією любов’ю – любов’ю до рідної країни. Образ Романа-Шестикрильця ототожнюється, врешті, з Україною.

Образ Романа Мстиславича пов’язує твір “Шестикрилець” із “Шоломами в сонці”. Якщо перший завершується описом загибелі Романа та уславлення його боянами, то історична повість “Шоломи в сонці” немовби накладається своїм початком на останнє оповідання циклу. Дія розпочинається підготовкою Галичі до похорону князя.

Історична повість “Шоломи в сонці” не має виразної постаті головного героя на зразок образу Романа. На думку О. Мишанича, “на противагу “Шестикрильцю”, де майже самотньо височить монументальна постать князя Романа Мстиславича, головним героєм “Шоломів у сонці” є народ, що після Романової загибелі потягнувся до державного життя і вирішує долю рідної землі” [5:328]. На думку іншого дослідника, М. Ільницького, смисловим центром твору є образ княгині Анни, дружини князя Романа Мстиславича: “тимто мозаїчність зображення не створює враження строкатості загальної картини, бо кожна деталь взаємодіє з цілим, веде не тільки прямо, а й опосередковано до епіцентру загального задуму” [4:85].

Дійсно, повість позбавлена яскравої постаті головного героя. В цьому плані історичну повість К. Гриневичевої можна розглядати в системі історичної прози, яка містить ті самі жанрові принципи, що й історичний роман, але в меншому обсязі; можна говорити, що головною сюжетною лінією, яка організовує твір, є боротьба княгині Анни проти несприятливих умов, в яких вона опинилася після смерті Романа Мстиславича.

Жіночі образи історичних оповідань циклу “Шестикрилець” та історичної повісті “Шоломи в сонці” займають одне з провідних місць поряд з образом князя Романа. Вони є образами самостійних жінок, жінок ХХ століття.

Такою є Шарлота, угорська королівна, яка усвідомлює своє державницьке призначення. Вона, як і Роман, обирає державу, а не звичайне людське життя: *“Воля? Любов? Найбідніша з тих, що хиляться у праці по спечених полях, має більше права на щастя, чим я! Королівські доньки цвітуть на те, щоб закріплювати косами державні союзи, щастям життя в'язати престולי, купувати мир країни своїми слізьми!”* [2:27] Юна Шарлота, як і Роман, позбавляє себе почуття любові, обираючи самоусвідомлення власної історичної самодостатності. У творах К. Гриневичевої кохання та любов до вітчизни знаходяться в різних площинах.

Образ Зеленогори (“Легенда церковного вікна”) підпорядкований головному образу оповідання. Зеленогора здатна своє життя віддати народові через свою відданість Романові: *“і вирішувала, що варто полум'ям свого серця жити ім'я, велике в народі”* [2:42]. Для Романа Зеленогора – творче натхнення: *“... перед князем змерехтіли нараз усі приваби походів і закликали до змагів, до боїв, до півдикого раювання...”* [2:42] Роман розуміє й приймає жертву Зеленогори – її життя: *“він подумав трохи глумливо про жертви, які ждуть це нещоденне, мало не смішне в своїх поривах дитя. Знав, що життєве право таких, як вона, обмежить її чимось напричуд марним, затривить, зацвяхає, потопче...”* [2:39]

Образ Анни переймає на себе функцію організуючого символічного образу, хоча й не має такого всеохоплюючого характеру, як образ князя. Він уособлює долю України після загибелі Романа Мстиславича. *“– Галич, Галич перш усього!...”* [2:39] – заглядав у майбутнє князь. Анна впевнена: *“– Так чи інакше, Галич ... буде наш!”* [2:313]

Авторський погляд на політичні обставини життя давньої та сучасної України втілений в образі Дужа – колишнього раба боярина Самбора, який віддав його як задушника до Синевідського монастиря: *“за вбивства, підпали, сирітську кривду Самбор поставив оце не марну свічу, але людину, ціною трьох гривень”* [2:185]. На думку М. Горбаня, саме Дуж – *“справжній герой “Шоломів у сонці”* [1:30]. Не дивно, що прогресивна українська письменниця ХХ ст. саме в уста пригнобленої людини ХІІІ ст. вкладає власне розуміння долі своєї країни, основою для якої повинна стати свобода.

Такі виходи авторки у сучасний їй світ не поодинокі. За спотереженнями М. Горбаня, *“письменниця не просто милується з тієї давньої князівської Галичини – антитези сучасній польській неволі. У тій давній далекій добі бачить вона нитки, що в'яжуть її з сучасністю”* [1:31]. Проекцію ідей з плану історіософського на план загальнолюдський здійснюється письменницею через образи співців та образ Бояна. На думку дослідників історичної прози, саме існування таких образів (образів-літописців) є свідченням високохудожності твору. Так, М. Ільницький зазначає, що *“світосприйняття літописця в історичній прозі – це перехрещення різних часових планів, виявлення*

точок дотику між минулим і сучасним, утвердження неперехідної цінності соціальних, філософських, етичних, естетичних уроків, здобутих попередніми поколіннями..." [4:279] Звичайно, позиція літописців у творах історичної прози – це авторські історіософські погляди.

Окремим аспектом дослідження історичної прози К. Гриневичевої є стиль її творів. Ще на початку своєї письменницької діяльності вона зазнала гострої критики в статті С. Єфремова "В поисках новой красоты" (1902 р.). Головним закидом критика до поетичних творів К. Гриневичевої був закид у "туманном символизме" [3:108]. Письменниця відстоювала власне розуміння художнього твору. "Вільно розуміючим читачам, – писала вона в своїй відповіді в ЛНВ 1903 р., – ставити вимоги щодо форми язика, щирості наших вражень і думок, але не більше. Нехай нас читають і цінять ті, чия воля. А жертв із часу та особистого вдоволення на річ наших творів ми не прismo ні в кого" [5:317]. Отже, сама письменниця говорить про особливості сприйняття власних творів, які "вимагають" від читачів уважного прочитання. Така позиція загалом характерна для багатьох художніх творів.

Історична проза К. Гриневичевої є, звичайно, модерністською прозою. Тематика, акцентування проблем, сюжетно-композиційна мозаїка, нестабільні образні системи, а особливо, стиль творів змушують розглядати їх у системі нової літературної естетики початку ХХ ст.

Література

1. Горбань М. Галичина та Волинь на порозі ХІІІ сторіччя // Гриневичева К. Шоломи в сонці: Історична повість. Х., 1929. С. 5–37.
2. Гриневичева К. Шестикрилець; Шоломи в сонці: Іст. повісті. К., 1990. 342 с.
3. Єфремов С. Літературно-критичні статті. К., 1993. 351 с.
4. Ільницький М. Людина в історії: Сучас. укр. іст. роман. К., 1989. 356 с.
5. Мишанич О. Кагря Гриневичева та її історичні повісті // Гриневичева К. Шестикрилець; Шоломи в сонці: Іст. повісті. К., 1990. С. 314–332.

Н.С. Полулях

Кириллов в романе Ф. Достоевского «Бесы» (от идеи Человекобога – к бесовству)

В «Бесах» есть персонаж, занимающий «очень небольшое горизонтальное пространство» [12:22], но имеющий при этом необыкновенную «глубину». Это – скромный инженер-строитель, Алексей Нильгч Кириллов, образ которого до сих пор прочитывается очень противоречиво. Если Д. Мережковский и отчасти А. Волынский считали его человеком, в котором что-то сохранилось от христианина, но постепенно вытеснилось антихристианским-нигилистическим [10, 5], то Н. Бердяев – «почти ангельски чистой идеей освобождения человека от власти всякого страха и достижения состояния божественного» [4:69]. Однако свобода без благодати, продолжает философ, не только перерождается в свою противоположность, но и ведет к гибели

человека: «И Кириллов являет нам образ тихого беснования и одержимости, сосредоточенной в себе. <...> На путях человекобожества погибает человеческая свобода и погибает человек» [3:51,64].

Первую часть мысли Н. Бердяева сделал основной и довел до абсурда Ю.Г. Кудрявцев, утверждая, что «Кириллов прекрасен», что теория его – «это гимн человеку, признание высоты человека» и т.д. [9:262-269], вторую – подхватывает Г.С. Померанц, оговаривая и «слабость» идеи Кириллова, и несводимость к ней его «загадочного» образа [12:323,329,144].

А. Камю видит в герое «человека бунтующего» с «абсурдной логикой» и бесплодным бунтом [6], а Т. Касаткина – человека «героического» типа эмоционально-ценностных ориентаций [8].

Кириллов – действительно гремучая смесь атеизма, язычества, христианства и сектантства, нищезанятия и зачатков философии абсурда. Кириллов съеден идеей, он культовый служитель, т.е. жертвователю, и в то же время – жертва идеи человекобожества. Но эта идея дает метастазы, разветвляется бесконечно, и получается: что ни фраза – то целая философия.

В образе Кириллова развивается традиционная для творчества Достоевского тема двойничества. Кириллов – наследник и двойник Ставрогина: «человекобог» родился в уме «премудрого змия». Даже во внешности героя есть что-то ставрогинское: Кириллов «брюнет... с бледным... лицом» [1:75], а волосы Ставрогина «были что-то уж очень черны, цвет лица что-то уж очень бел» [1:37]; Кириллов «казался несколько задумчивым и рассеянным, говорил... как-то не грамматически» [1:75], взгляд Николая Всеволодовича «строг, вдумчив и как бы рассеян» [1:145], речь «нерусская». Кириллов здесь воспринимается как слегка поблекшая копия Ставрогина. В другом месте в нем чувствуется нечто от Петруши: «рожа с высунутым языком» [1:472] в предсмертной записке; бормотание «я хочу изругать, я хочу изругать»; девиз «да здравствует демократическая, социальная и всемирная республика или – смерть!» [1:473] в той же записке.

Кириллов – одна из масок Ставрогина. Но и Ставрогин оказывается одной из масок Кириллова, реализуя своим поведением и жизнью слова инженера: если сознаешь, что нет Бога, и что ты сам – Бог, – то ты царь. Об этом сказано у А. Камю: «Кириллов отображается в других персонажах <...> Ставрогин и Иван Карамазов реализуют абсурдные истины в практической жизни. Это они были освобождены смертью Кириллова, они пытаются стать царями. <...> Ставрогин – царь равнодушия. Царствует и Иван, отказавшийся отречься от царственной власти ума» [6:298]. «Старое философское место» – мечта о человекобожестве, подаренная Ставригиным Кириллову, мечта, «которая всегда» была, вдруг «стала новой», увидена Кирилловым как в первый раз, «переработана» им во «все хорошо, все дозволено и нет ничего ненавидимого» [6:299] и возвращена Ставригину. Это уже как будто двойное двойничество.

Что такое Кириллов как человек? А. Камю пипет: «Он ребячлив и гневлив, страстен, методичен и чувствителен. От сверхчеловека у него только

логика, только навязчивая идея; от человека — весь остальной набор чувств» [6:297]. Большинство героев романа воспринимает его как одержимого и ма-
ньяка. Причину этого угадал Шатов: «Если б вы могли отказаться от ваших
ужасных фантазий и бросить ваш атеистический бред... о, какой бы вы были
человек, Кириллов!» [1:436] «Атеистический бред» заслоняет и в итоге уби-
вает человека в человеке. Капитан Лебядкин истязает сестру, Марью Тимо-
феевну. Кириллов сначала вмешивается («даже нагайку <у капитана> выр-
вали-с, изломали и в окошко выбросили», — рассказывает Липутин [1:79]),
а потом умывает руки и переезжает жить во флигель, «чтобы не участво-
вать». И это человек, который хочет «дверь другим открыть», сделать людей
гордыми и свободными! Кириллов по профессии — инженер, но, как замеча-
ет Л. Сараскина по ходу действия романа становится ясно, что жизнь его
вращается вокруг *idee fixe*, а собственно профессиональной деятельностью
совсем не занят [13:265]. Кириллову около двадцати семи лет, но он не же-
нат. Его женой, профессией и образом жизни стала идея.

В беседе с Хроникером Кириллов «классифицирует» самоубийц: одни
уходят из жизни в состоянии аффекта, вдруг, не раздумывая, другие — «с рас-
судка», многое передумав. Но, по большому счету, и те и другие уходят по
одной причине, не видя смысла жизни. В основе «педагогического» (А. Камю)
самоубийства Кириллова тоже лежит бессмысленность жизни: «Жизнь есть
боль, жизнь есть страх, и человек несчастен. Теперь все боль и страх. Теперь
человек жизнь любит, потому что боль и страх любит» [1:93]. По логике
Кириллова тот, кто принимает этот мир и жизнь в нем, совершает насилие
над собой, ибо принимает боль и страх, что противостоит естеству. Кириллов
не может понять, что кроме боли и страха в жизни есть любовь, радость,
счастье. Он рассуждает: «Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь
обман» [1:93]. Один из вариантов развития этой мысли предлагает герой
«Приговора» («Дневник писателя», октябрь 1876 г.) — «матерьялист» и «са-
моубийца от скуки» заявляет: природа «бесцеремонно и нагло произвела меня
на страдания», поэтому «я присуждаю эту природу вместе со мною к уничто-
жению... А так как природу я истребить не могу, то истреблю себя одного,
единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого» [2:148].
Герой «Бесов» убежден, что освободиться от боли, страха и страданий надо,
сумев посметь убить «старого» Бога, убив себя.

Мысль о жизни как непрекращающейся боли продолжает Ницше. Он
как бы вторит «одному матерьялисту»: «“Жизнь есть только страдание” —
так говорят другие и не лгут; так постарайтесь же, чтобы перестать ВАМ
существовать! Так постарайтесь же, чтобы кончилась жизнь, которая есть
только страдание! И да гласит правило вашей добродетели: “Ты должен убить
самого себя! Ты должен сам себя украсть у себя!”» [11:38]. Кириллов и «один
матерьялист» у Достоевского пока одиноки в своем бунте, Ницше же возво-
дит такой бунт в правило и добродетель.

Что такое «старый Бог» Кириллова? Он говорит: «Бог необходим, а по-
тому должен быть. Но я знаю, что Его нет и не может быть» [1:469]. Но Он

должен быть, поэтому «человек только и делал, что выдумывал Бога» [1:471]. Таким образом, Бог, с одной стороны, – фантазия, выдумка, хотя и необходимая, а с другой – свойство психики человека, некая психическая реакция: «В камне боли нет, но в страхе от камня есть боль. Бог есть боль страха смерти» [1:94]. Такой Бог – обман. Обман убьют, и «будет новый человек, счастливый и гордый» [1:93]. «Теперь всякий может сделать, что Бога не будет и ничего не будет. Но никто еще ни разу не сделал», – сокрушается Кириллов. Но почему «не сделал»? Петруша уже сделал. Шигалев тоже. Да и Ставрогин. И сделали с кровавыми жертвоприношениями, но не себя. Получается, что Петр Степанович и есть тот «счастливый и гордый» человек, который придет после уничтожения Бога.

Христос для Кириллова – не Сын Божий, а Человек, но Человек «высший на земле», составлявший смысл ее существования. Величие и трагизм личности Христа для Кириллова – в вере Его в то, чего нет, – в рай и воскресение: «Один на кресте до того веровал, что сказал другому: “Будешь сегодня со мною в раю”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения» [1:471].

Кириллов хочет убить себя и стать новым Богом: «Я стану Богом». Есть в этом соотношении – «мертвый человек – это живой бог» – что-то древнее. Приходит на мысль Древний Египет, где стать Озирисом – значило умереть и быть погребенным.

В разговоре со Ставругиным Кириллов утверждает: «Жизнь есть, а смерти нет совсем. <...> Я верую не в будущую вечную, а в здешнюю вечную жизнь» [1:188]. Эта мысль сближает мировоззрение героя с философией

Н.Ф. Федорова. Автор «Философии общего дела» утверждает, что смерти не будет, будет жизнь вечная здешняя. По Федорову, несовершенство существующего статуса человека и природы – в подверженности смерти, закону конечности. Человек волен преодолеть этот закон и создать Царство Божие на земле, здесь: «Царство Божие, или рай, есть произведение всех сил, всех способностей, всех людей в их совокупности, произведение не отрицательных, а положительных добродетелей; таков, можно сказать, рай для совершеннолетних; он может быть произведением лишь самих людей, произведением полноты знания, глубины чувства, могущества воли; рай может быть создан только самими людьми, во исполнение воли Божией, и не в одиночку, а всеми силами всех людей в их совокупности» [14:500]. У Кириллова тоже «и мир переменится, и дела, и мысли, и чувства» [1:94], но не «во исполнение воли Божией», а воли человеческой. Есть в мировоззрении Кириллова элемент пантеизма. Он признается Ставругину: «Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет» [1:189]. Все признается божественным, весь мир, даже такая последняя тварь, как паук. Из пантеистического восхищения всеми проявлениями мира вытекает утверждение: «все хорошо».

Д. Мережковский видит в нем совпадение с учением Христа: «в этой первой исходной точке, в мистической послышке – в «любви к року», в признании Отчей благодати, начала мира: «Все хорошо, все благо, потому что все

божественно необходимо», — учение Кириллова... совпадает с учением Христа» [10:316]. По оценке же А. Камю, «все хорошо» и «нет ничего ненавистного» — это постулаты абсурда: абсурдна такая уверенность во всеблагости в абсурдном мире, куда случайно заброшен человек. Показательно, что Кириллов в данном случае оказался близок и религиозному мыслителю Меррежковскому, и экзистенциалисту Камю.

Кириллову в какой-то мере был свойствен солипсизм, т.е. зависимость существования объективного мира от восприятия его сознанием индивидуального Я. Герой говорит: «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив. Они <люди> нехороши, так как не знают, что они хороши» [1:189]. Таким образом, стоит человеку подумать, «узнать», что он хорош, — и он станет таковым.

Алексей Нилыч хочет убить Бога, заявив своеволие в его высшем проявлении — самоубийстве, с гневом отвергая такую низость, как убийство. То, что для Кириллова в его нравственной системе координат является «высшим», в христианстве — величайшим преступлением перед Богом. Вот что пишет Т.А. Касаткина: «Убийца часто смотрит на жертву свою как на объект, предмет, не ощущая... в ней величие «жизни живой», ее общности с целым миром, ее уникальности... Но о себе это знает, чувствует каждый. Поэтому самоубийство — прямое посягновение на «живую жизнь», чего нет в убийстве. Кириллов действительно посягает на гораздо большее, чем Раскольников» [8:121].

Много говорилось о нищепланстве Кириллова. Мы отметим еще одну точку соприкосновения. Герой утверждает: «историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до... перемены земли и человека физически» [1:94]. Бог для Кириллова, хотя и «выдумка», но важная в человеческой истории. Нищпе радикальнее: «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеками, — канат над пропастью» [11:9]. Бог не необходим, Бог «вреден»: «Бог есть мысль, которая делает все прямое кривым и все, что стоит, вращающимся» [11:74].

Для Кириллова старый Бог — преграда на пути к человекобожеству, поскольку герой «обязан уверовать, что не верует» [1:472]. Но преступившему Бога «высшему человеку», человекобогу старый Бог уже не преграда. Сверхчеловек не обязан уверовать в то, что он не верует, он и так не верит.

Не Бог мучит Кириллова; терзают его бесы, и он глубоко несчастен, ибо «обязан заявить своеволие» [1:472]. Не он сам обязал себя заявить своеволие. Бесы обязали. Своей воли давно нет, есть воля чужая.

Г. Померанц сказал о Ставрогине, что тот рассыпается «на легион бесов» [12:314], что слишком широк. То же самое относится к Кириллову: он рассыпался на легион несводимых идей, не поддающихся однозначной интерпретации, что и рождает загадочность его образа.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т.10. Л., 1974.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т.23. Л., 1981.
3. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Н.А. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991.

С. 26–148. 4. Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 54–75. 5. Вольнский А.Л. Достоевский. СПб, 1909. 6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М., 1990. С. 222–318. 7. Камю А. Человек бунтующий // Камю А. Сочинение в 5 т. Т.3. Харьков, 1998. 8. Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., 1996. 9. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное. М., 1991. 10. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. М., 1995. 11. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Минск, 1997. 12. Померанец Г.С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М., 1990. 13. Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М., 1990. 14. Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982.

С.В. Рожевська

Романтична літературна історіографія П. Куліша

Вирішальний злам у розумінні специфіки історико-літературних вчень відбувся в добу романтизму, що була підготовлена ренесансним преромантизмом XVIII ст., працями Гердера та Руссо, преромантичною історіографією др.пол. XVIII ст. («История русов»), фольклористичним преромантизмом 10 – 30 рр. XIX ст. (праці М. Цертельса, М. Максимовича, І. Срезневського). На ідеї народності у 20 – 40-ві рр. XIX ст. склалася концепція романтичного історизму, яка застосовувалась і щодо літературних явищ. Першими, хто звернувся до історичного вивчення українського письменства, були А. Могильницький, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Бодяньський, М. Костомаров, А. Метлинський, О. Котляревський, М. Гатцук. Яскраву сторінку в історіографії українського письменства доби романтизму становлять праці П. Куліша.

Так чи інакше історико-літературна концепція П. Куліша розглядалася в працях С. Єфремова, Л. Білецького, В. Петрова, І. Теліги, Є. Кирилюка, М. Бернштейна, І. Михайлина, В. Дорошенка, Г. Грабовича, М. Наєнка, П. Федченка, В. Владимирової. Серед історико-літературних праць П. Куліша в сучасному українському літературознавстві найменш досліджений «Обзор украинской словесности», надрукований у шести номерах «Основи» за 1861 рік. Розгляд цієї праці дасть змогу найбільш повно накреслити історико-літературну концепцію П. Куліша й визначити місце і значення наукової спадщини критика в історико-літературному процесі XIX ст.

Свій «Обзор украинской словесности» П. Куліш розпочинає характеристикою давньої віршованої літератури. На його думку, цей період не дав нам жодного поета, оскільки істинна поезія народжується лише тоді, коли письменість певного народу перестає бути відлунням чужих літератур і звернеться до зразків власного народного духу. Та все ж для аналізу П. Куліш обирає одну постать цього періоду – Климентія, ієромонаха часів Мазепи. Дослідник аргументує свій вибір тим, що поки «один Климентій, Зіновійів син, представляє... щось схоже на спробу вивести поезію з-під академічних зводів на відкритий простір, у живий народ» (переклад російських цитат

наш. – С.Р.) [8:161]. У своїй історико-літературній концепції П.Куліш ігнорує розгляд давньої літератури як ненародної. Чужа, ворожа народові влада «князів-варягів» принесла з собою чужу освіту, незрозумілу мову, ненародну, мертву словесність, що ставали привілеями панства і не виконували консолідуючої, «націобудівної функції» [18:18].

Подібні погляди він висловлював і раніше: 1858 року, коли говорив, що історії української словесності «не було, oprіч пісні, тогді, як Южна Русь була могутим варязьким царством; не процвіла вона й тогді, як боролись ми з Польщею..., ніхто не здумав написати книжку по-народному ні за Мазепи, ні за Розумовського...» [5:488], 1860 року вважав, що все, написане у нас починаючи від Нестора, «не до смаку» й «треба якусь іншу мову і інший дух у книжках появити» [13:504], у праці 1869 року писав, що марна то робота – «висліджуваннє духа народнього по церковних писаннях, по чернечих літописях, по судних і уставних грамотах тогочасних, ба й по таких компонуваннях,... як Слово о Полку Ігореві» [6:416], немає «нашого й духу у тій словесності, що величають її древньою руською» [6:428].

Перший же твір відродженого українського письменства – «Енеїда» І. Котляревського, – на думку П.Куліша, «носить на собі ознаки глибокого упадку народного почуття самосвідомості й самоприниження» [8:236], тому критик і не бачить у ньому родоначальника писаної української словесності. Він вважає, що вже сама думка – написати пародію мовою свого народу показує відсутність поваги до цієї мови, але тут же посиляється на те, що Котляревський заплатив данину своєму часові, будучи не в змозі стати вище його поняття.

Ставлення до «Енеїди» як до «бурлацького юродства» П. Куліш висловлював і роком раніше в альманасі «Хата», подаючи своєрідну характеристику «проби сміхом» для новонародженої української літератури, коли «тим реготом над «Енеїдою» мало-мало не згубили самі земляки свого ж новонародженого слова... То було все одно, як родиться дитина серед п'яних баб, да ще й сама повитуха вп'ється» [13:509–510].

Думки П. Куліша з приводу оцінок І. Котляревського не знайшли собі прихильників серед тогочасних науковців. У відповідь на випадки критика проти «Енеїди» один із співробітників «Основи» О. Терещенко написав статтю, у якій на багатьох прикладах показав велику популярність поеми в народі. Наприкінці першої частини публікації автор зробив висновок, що варто ще поміркувати над тим, хто ж помилився в оцінці Котляревського: «чи суспільство, яке ставиться до особи поета та його твору з повагою та любов'ю, чи критика...» [19:175]. Розгорнуту відповідь на це питання О. Терещенко обіцяв подати в наступній частині статті, яка так і не з'явилась в «Основах».

У свого часу неопублікованій статті «Полемическое обозрение малороссийской словесности» (1861) М. Максимович виступив із запереченням Кулішевих оцінок Котляревського. Критик підкреслив роль Котляревського як «початківця нової нашої словесності» [16:387], полемізуючи з оцінкою гу-

мору Котляревського, зазначав, що сміх «Енеїди» «ніяк не міг бути згубним для започаткованої нею нової малоросійської словесності, навпаки, він був знаком повного успіху поеми й запорукою живого співчуття малоросіян до свого народного слова в літературі» [16:387].

Наскільки погляди П. Куліша на творчість Котляревського були неприйнятними для більшості української інтелігенції середини XIX ст. свідчила й рецензія М. Мизка (1862) на історико-літературну працю П. Петраченка. Критик обурювався з того, що П. Петраченко, ідучи за П. Кулішем, заперечував роль І. Котляревського в історії нової української літератури. М. Мизко вважав, що навпаки, «Енеїда» Котляревського заохотила до народної мови навіть тих письменних у всіх прошарках суспільства, хто або мало знав, або цурався її» [17:54].

Третім українським письменником в «Обзоре украинской словесности» П. Куліш називає П. Гулака-Артемовського, після видання «Пана та Собаки» якого стало зрозумілим, що задача української словесності зробилася значно серйознішою. П. Гулак, на думку П. Куліша, хоч і висловив свої поняття у формі «літературного юродства» [9:86], проте його мова вже далеко чистіша, сильніша й різноманітніша за мову І. Котляревського, гумористичний живопис П. Гулака має вже внутрішній смисл, який «надає його сміхові достоїнство благородної сатири» [9:89].

Можливість існування самобутньої української літератури П. Куліш пов'язував передусім з поняттям народності, відповідності певного твору засадам «етнографічної правди». Саме з цих позицій він і розглядав ранні українські повісті Гоголя. Але активну розмову про твори письменника П. Куліш розпочав ще за кілька років до своїх виступів в «Основі». 1857 року в епілозі до «Чорної ради» критик писав: «судячи суворо, малоросійські повісті Гоголя мало заключають у собі етнографічної й історичної істини» [7:463], але тут же зауважував: «але в них відчувається загальний поетичний тон Малоросії», «свого часу не було можливості знати Малоросію більше, ніж він знав» [7:463]. Того ж року в іншій статті П. Куліш закидав Гоголеві, що той не знав народної України й відображав її, «як барин» [3:478].

Беручись за аналіз гоголівських творів в «Основі», П. Куліш оголошує своїм методом «розглядати повісті Гоголя з українського життя за відношенням їх художності до часу, місцевості, вдачі й звичаїв... і нарешті – за ставленням до людської натури» [12:58]. Відповідно до цього він знаходить у «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки» багато погрішностей, неточностей, помилок супроти етнографії. На думку критика, незнання народу призвело Гоголя до естетичних помилок, позбавило його твори художньої правди, зробило їх беззмисловими. «Гоголь не розуміє народу в його поетичній повсякденності і тому вважає за потрібне набилити, нафарбувати його, прибрати святочно і вкласти в його уста перефразовану пісню російською мовою» [12:64]. Що ж до оцінки «Вечора напередодні Івана Купала», то П. Куліш зазначає, що цей твір «ми відносимо до непотрібних творів фантазії, без яких суспільство може обійтись так само, як і без мильних бульб» [12:67].

Отже, критик рішуче відрікається від гоголівських українців, «які закохуються по-солдатськи й сватаються по-циганськи» [11:19], а України, якою її зобразив Гоголь, взагалі в дійсності не існує.

Критика П. Куліша з приводу творчості Гоголя прозвучала в тогочасному літературознавстві, як сенсація, й викликала бурхливу реакцію. Непогодження з Кулішевими оцінками вилилось у ряді статей і рецензій на сторінках «Основи». Так, Л. Жемчужников, відкидаючи засади «етнографічної правди», вважав, що «ми надто сильно відчуваємо на собі тиск сучасної вимоги етнографічної дагеротипної вірності в передачі всього народного. Усі вимагають зображення народу, як у камеробскурії», у той час, коли в творі «для нас потрібна ще передача... вельми тонкого, майже невовимого життя» [2:185].

У полеміку з П. Кулішем щодо оцінки повістей Гоголя вступив і відомий на той час збирач фольклору М. Максимович. Ще 1858 р. після перших критичних виступів П. Куліша [7] М. Максимович став на захист Гоголя [14]. Тепер, після серії статей в «Основі», між П. Кулішем і М. Максимовичем розгорнулася гостра полеміка. Критикуючи погляд П. Куліша, М. Максимович відзначав, що той підходить до характеристики українських повістей Гоголя, по-перше, без врахування часу їх написання, по-друге, нівелює специфіку їх стилю. На його думку, в українських повістях Гоголя «скрізь постає живе й повне розуміння української людини з її вдачею й звичаями, з її почуттями й фантазіями. Як видатний поет, Гоголь є глибоким знавцем душ» [15:121]. П. Куліш відразу ж відповів М. Максимовичеві статтею «Несколько слов об обороне Гоголя и нападении его земляков» у газеті «День» (1861), де й далі обстоював свої позиції стосовно оцінок Гоголя.

Нарешті, згадана полеміка відбилася в двох віршованих документах. В «Основі» П. Куліш вмістив байку «Гоголь і Ворона» [4], на яку М. Максимович відповів віршем – обороною [1].

Пізніше до питань стосовно оцінки П. Кулішем творчості Гоголя поверталися у своїх працях О. Пипін (1891), М. Коробка (1902), П. Рулін (1919), І. Айзеншток (1939).

Отже, П. Куліш запропонував історико-літературну модель, в основі якої лежало пізнання народності як завдання теперішнього часу на противагу несвідомій народності попередньої доби. На перший план він висунув ідею національної свідомості, народного самопізнання, «історичної й етнографічної істини». Перед письменником критик поставив вимогу «дослідити рідне плем'я» [7:466], а в основу літератури поклав «слово народу». «Обзор украинской словесности» П. Куліша став першою спробою простежити національний літературний процес як зміну естетичних концепцій та літературних напрямів, що започаткувало застосування історичного принципу, конкретно-історичного підходу до характеристики й оцінки літературних явищ та цілого літературного процесу.

Критик вірив у месіаністичне призначення української літератури, цього «нового слова між народами», покликаного «інакше, не по-давньому людський розум повернути» [13:509].

Література

1. Железняк О. Киевская старина й новина // Киевлянин. 1881. №272. С. 2.
2. Жемчужников Л. Заметка к статье: «Воспоминание о Н.А.Маркевиче» // Основа. 1861. № 2. С. 185–187.
3. Кулиш П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» М. Вовчка // Куліш П. Твори: В 2 т. К., 1898. Т.2. С. 477–485.
4. Куліш П. Гоголь і Ворона // Основа. 1861. № 10. С.115–116.
5. Куліш П. Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті (Слово на новий виход Квітчиних повістей) // Куліш П. Твори: В 2 т. К., 1989. Т.2. С. 487–504.
6. Куліш П. Нарис історії словесності русько-української // Твори Пантелеймона Куліша. Львів, 1910. Т.6. С. 414–435.
7. Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к «Черной раде») // Куліш П. Твори: В 2 т. К., 1899. Т.2. С. 458–477.
8. Куліш П. Обзор украинской словесности. I. Климентий. II. Котляревский // Основа. 1861. № 1. С. 159–262.
9. Куліш П. Обзор украинской словесности. III. Артемовский-Гулак // Основа. –1861.–№3.–С. 78–113.
10. Куліш П. Обзор украинской словесности. IV. Гоголь // Основа. 1861. №4. С. 67–90.
11. Куліш П. Обзор украинской словесности. IV. Гоголь // Основа. 1861. №5. С. 1–33.
12. Куліш П. Обзор украинской словесности. IV. Гоголь // Основа. 1861. №9. С. 56–68.
13. Куліш П. Передне слово до громади / Погляд на українську словесність // Куліш П. Твори: В 2 т. К., 1989. Т.2. С. 504–512.
14. Максимович М. Об историческом романе г.Кулиша «Черная рада» (Письмо к Г.П.Галагану) // Русская беседа. 1858. Кн.1. №9. С. 13–27.
15. Максимович М. Оборона украинских повестей Гоголя // День. 1861. №3, 5, 7, 9. Статтю передруковано в «Литературном вестнике». 1902. Т.3. Кн.1. С. 104–124.
16. Максимович М. Полемическое обозрение малороссийской словесности // Киевская старина. 1888. №11. С. 379–392.
17. Мизко Н. Краткий исторический очерк украинской литературы // Основа. 1862. №3. С. 53–57.
18. Михайлик І. Українська література як художній феномен в літературній критиці Пантелеймона Куліша // Пантелеймон Куліш і українське національне відродження. Харків, 1995. С. 17–21.
19. Терещенко А.В. Иван Петрович Котляревский // Основа. 1861. №2. С. 163–175.

І.В. Роженко

Ужасное и фантастическое

в структуре художественного мира С. Кинга

Стивен Кинг, современный американский писатель, завоевал успех и популярность стремительно: первые его книги – «Кэрри» (1974), «Жребий Иерусалима» (1975), «Сияние» (1977), «Мертвая зона» (1979) возбудили немалый интерес. Все, что он писал в дальнейшем, неизменно находилось в центре внимания, побуждая к самым полярным мнениям о его творчестве. Такая амплитуда оценок очень красноречива – ведь о явлениях простых и самоочевидных не спорят.

Споры начинаются уже из определения жанра в котором работает писатель. В предисловии к роману «Мертвая зона» А. Зверев пишет, что С. Кинг, как правило, использует элементы самых разных жанров: фантастики, литературы ужасов, детектива, беллетризованной эссеистики, касающейся остродискуссионных вопросов современной науки. Это объясняет своеобразие прозы С. Кинга и неоднозначность ее читательского восприятия [1:72]. Сам С. Кинг относит себя к писателям, работающим в жанре литературы ужасов.

Он написал более 30 романов, которые пользуются большим успехом у читателей. После романа «Сияние», экранизированного Стэнли Кубриком, за С.Кингом закрепилась репутация одного из самых читаемых современных авторов.

Интерес к литературе ужасов понятен и объясним. Страх – наиболее сильное первобытное чувство, сопровождающее человека на протяжении всей его жизни. Люди начали размышлять о страхе, едва задумавшись о мироздании. Обратив взор на самого себя, человек стремился разгадать собственные наваждения. Многие мудрецы, от античных мыслителей до современных философов, пытались проникнуть в природу страха. Почему рождается странное, неотвязное искушение, побуждающее разглядывать лик ужаса? Художественная литература коснулась разных граней этого феномена человеческой природы.

Элементы ужасного появляются как необходимый компонент в древнейшем фольклоре, архаичных балладах, хрониках и священных писаниях. Ужас был важнейшим психологическим элементом магических ритуалов, вызывающих демонов и духов, которые восходят к доисторическим временам и достигли наивысшего расцвета в Древнем Египте и у семитских народов. Книги Ветхого Завета – прекрасная иллюстрация власти сверхъестественного над умами Древнего Востока. Следы трансцендентального страха можно найти в классической античной литературе. Средние века, погруженные в полную фантастических представлений тьму, дали выражению этой темы мощную движущую силу. Ведьмы, оборотни, вампиры и привидения не сходили с уст простого люда, бардов и знати. На Востоке истории о сверхъестественном облекались в пышные и причудливые формы и постепенно уходили в сферу почти чисто фантазии. На Западе, где царил тевтонский мистицизм, эти истории приобрели поразительную убедительность атмосферы недосказанности, намек на ужасное. Литература последних столетий – готические романы, детективы, триллеры, романы ужасов – обслуживает фантазию человека, обуреваемого страстью видеть, осязать, переживать страшное.

Объясняя свою приверженность литературе ужасов, С.Кинг пишет: «В великой литературе о сверхъестественном часто можно найти сцены из разряда ужасов. Убийство Беовульфом матери Гренделя; расчленение благодетеля из «Сердца сплетника», после чего убийца (он же автор повествования) прячет куски тела под половицами; сражение хоббита Сэма с пауком Шелобом в финальной части трилогии Толкина» [2:16].

По мнению С. Кинга, сочинитель ужасов, автор, описывающий сверхъестественное, дает читателю шанс узнать, определить и тем самым избавиться от страха. Страх и сверхъестественное служат своего рода фильтром между сознанием и подсознанием. Литература ужасов является своеобразной чертой между тем, что мы можем усвоить без вреда для своей психики, и тем от чего следует избавиться.

Материал, на котором С. Кинг строит свои произведения очень разнообразен. Это и предания об оборотнях и вампирах, о демонических силах, по-

груженных в зловещее забытие, чтобы в одно мгновение пробудиться и нанести удар, сверхъестественная скрытая жизнь неживой материи, которая подчиняет себе людей, перевоплощение душ, и, конечно же, сфера науки, к которой прикован широкий общественный интерес и которая таит в себе много неразгаданного и неясного. Такой выбор материала открывает С.Кингу большой простор для построения фантастических интриг и фабул. Необычное, подспудное, сокровенное в человеческой натуре, глубинные силы и невыявленные потенции, дремлющие в людях, природе и обществе, таинственные лики бытия, до поры неразличимые под оболочкой привычного, обыденного, повседневного – таков устойчивый объект внимания автора. Парапсихологи, экстрасенсы, люди, наделенные необыкновенным даром провидения или внушения, способные выделять некую новую, могучую энергию и управлять ею населяют страницы многих его книг.

Так в «Кэрри» (1974), первом романе С.Кинга, автор рассказывает необычную историю о робкой и безответной девочке из низов, которая находит защиту от людской жестокости в удивительном даре воспламенять взглядом предметы. В школе она терпела насмешки и издевательства одноклассников, а дома ее ждали назидания и нравоучения религиозно одержимой матери-сектантки. Как бы в компенсацию обрушившегося на нее давления среды, у девочки пробуждаются необычные телепатические и телекинетические способности, которые однажды станут причиной пожара и наводнения.

Продолжает тему о необычных способностях человека роман «Сияние» (1977), действие которого разворачивается в отеле «Оверлук», отрезанном на зимний сезон от окружающего мира снежными заносами. Главный герой романа – пятилетний ясновидящий мальчик Дэнни Торранс, вступает в неравный поединок с мрачным чудовищем – отелем, пытающимся завладеть и подчинить себе ребенка. «Оверлук», находящийся высоко в горах, производит на Дэнни мрачное впечатление. Огромное здание с серыми стенами и слепыми окнами воспринимается мальчиком как источник зла. Даже живая изгородь в виде зверей не привлекает его. Кажется, что эти безмолвные стражи готовы в нужный момент уничтожить всякого, кто попытается нарушить таинственную жизнь монстра. Духи прошлого, населяющие отель, ждут своего часа, чтобы заманить в сети «сияющего» мальчика. Ужас ситуации усугубляется тем, что отец Дэнни становится одним из слуг чудовища. «Оверлук» поглощает, растворяет в себе Джека, делает его безвольным исполнителем своих желаний. Ночь, когда в отеле властвуют силы зла, превращается в сущий ад для мальчика и его матери. Монстр оживает, наполняется шорохами, голосами, смехом. Бьют часы и начинается бал-маскарад в «монастыре принца Просперо». Повсюду кружатся в вальсе фантастические существа, гремит музыка и все вокруг охвачено безумным весельем. Это празднество призраков, духов прошлого.

С. Кинг детально описывает фантастический бал-маскарад, атмосферу, царящую там, наряды гостей-призраков, их таинственное прошлое. Невзирая на условность, нас не покидает чувство реальности происходящего, до-

подлинности возникающих перед нами картин, благодаря тщательно продуманному развитию действий, расстановке мельчайших событий, описанию деталей повседневности. Автор фиксирует ощущения мальчика, возникающие в моменты транса, в пограничье между сном и явью, описывает чувство ужаса и способность сохранить рассудок перед лицом неминуемой гибели. Этим он раздвигает границы эмоционального и интеллектуального постижения действительности.

В романе «Воспламеняющая взглядом» (1980) прозаик на новом витке спирали своей художественной эволюции проигрывает заново драматическую жизненную историю Кэрри. Как и героине первого романа С.Кинга, восьмилетней Чарли Макги присущ диковинный дар пирокинеза – умение поджигать предметы на расстоянии. Но вместо фанатички – матери и жестоких одноклассников ей и ее отцу противостоит могущественная секретная организация. Уникальный дар Чарли – результат засекреченных экспериментов Конторы, становится подлинным проклятием для самой девочки. Для высокопоставленных администраторов Конторы ни в чем не повинный ребенок, генетически воспринявший и в геометрической прогрессии умноживший в себе парапсихологические свойства отца и матери, не что иное, как невиданное по мощи оружие. Высшие чиновники вынашивают план заполучить Чарли из семьи и использовать ее дар в своих целях.

Действие, начавшееся в условно-фантастических декорациях, приобретает черты доподлинной реальности. Внешне Контора, расположенная в двух старых зданиях, возведенных еще до гражданской войны, выглядит вовсе безобидно. Парковая зона, искусственные пруды, подстриженная зелень газонов – пейзаж, окружающий здание. Даже на службу шеф Конторы – Кэп, капитан Холлистер – добирается на тихом патриархальном велосипеде.

Но мирный пейзаж – всего лишь прикрытие. Глубоко под землей, отгородившись электронными замками, находится логово огромного политического спрута. Организация, ответственная за безопасность государства, давно вышла за пределы своих полномочий. Охота на семейство Макги предпринята для того, чтобы использовать способности Чарли как оружие невиданной перспективы для военных целей. Люди Конторы используют любые средства для этого. Они убивают мать Чарли, капитан Холлистер отдал приказ убить и Энди Макги. Но подобные мелочи мало беспокоят служащих Конторы. Убийство рассматривается ими как заурядное, чуть более хлопотное выполнение обычных служебных процедур. За невероятным, утрированным изображением сцен насилия и зла обнаруживаются реальные явления в обществе. Вымысел у С.Кинга не превалирует над образами и фактами действительности. Он лишь в заостренной, гиперболизированной форме помогает разглядеть опасные тенденции развития общества и человечества в целом.

Действие романа «Кристина» (1983) происходит в небольшом городке Либертивилл. Здесь самовластно разъезжает, неся смерть и разрушение, карая злодеев и невинных, одно из самых впечатляющих созданий в кинговском арсенале носителей вселенского зла – чудо-автомобиль Кристина, без-

раздельно завладевший умом и сердцем подростка Эрни Каннинггея. Кристина ревнует и ненавидит всех кого любит Эрни, обрекая парня на безумную, всепожирающую любовь к себе.

Фантастические построения в романах С. Кинга производят живое и убедительное впечатление, вызывают ощущение неподдельного мистического страха, потому, что автор очень хорошо понимает механизм и психологию чувства ужасного. Это удваивает силу воздействия его повествований. В предисловии к сборнику рассказов «Ночная смена» (1978) С. Кинг пишет: «Нет нужды доказывать очевидное – жизнь полна страхов, больших и маленьких, но поскольку малые страхи постичь проще, именно они в первую очередь вселяются в наши дома и наполняют наши души смертельным, леденящим чувством ужаса» [2:18].

Невероятное у С.Кинга не выводится писателем умозрительно из быта внеземной цивилизации – космической республики, а увидено им в реальной жизни. Его герои не переносятся на другие планеты, а живут рядом с нами, в нашем времени. Они испытывают холодящий душу страх, попадая в опустевший, безлюдный городок Безнадегу, где безраздельно правят силы зла («Безнадега», 1996), сталкиваются лицом к лицу с вампирами, в которых превратились почти все жители Иерусалимова Удела («Салимов удел», 1975). Они переживают ужасные последствия супергриппа, опаснейшего вируса, опустошившего всю страну («Противостояние», 1990).

Важным художественным принципом С. Кинга является соразмерность условно-фантастического материала и живых реалий повседневности. Писатель своеобразно соподчиняет фантазию, воображение и логику факта. Тщательно разработанная автором система описания деталей позволяет достоверно воспринимать казалось бы невероятные ситуации. Мелкие происшествия, подробности поведения персонажей, которые предваряют страшное открытие, выдвигаются писателем на первый план как подготовка каждого важного шага героев. Нюансы обстановки и пейзажа создают и поддерживают желаемое настроение и вызывают к жизни нужную иллюзию.

Мастерски используя элементы фантастики, психологическую напряженность, С. Кинг создает атмосферу таинственности и страха, ощущение соприкосновения с неведомыми силами, обитателями мира сверхъестественного, оставаясь вот уже четверть века одним из ярких представителей жанра ужасов.

Литература

1. Зверев А. Второе зрение. // Иностранная литература. 1984. №1. С. 71–73.
2. Кинг С. Ночная смена. М., 1999. 464 с.
3. Кинг С. Воспламеняющая взглядом. М., 1998. 464 с.
4. Кинг С. Кэрри. М., 1997. 450 с.
5. Кинг С. Сияние. М., 1998. 640 с.
6. Кинг С. Кристина. М., 1997. 512 с.
7. Lovecraft H.P. The Supernatural Horror in Literature. N.Y., 1975. 350 p.

Пьер Грипари, имя которого, быть может, не совсем знакомо украинскому читателю, бесспорно, представляет собой значительное явление в мире фантастических произведений для взрослых и сказки XX столетия. Он всегда с ужасом отвергал реалистическую литературу, говоря при этом, что она "составляет конкуренцию гражданскому состоянию". [10:74] "Хорошая книга, — говорил Пьер Грипари, — никогда не является копией реального мира, она сама по себе представляет свой реальный мир." [10:76]. Тем не менее, его творчество глубоко укоренилось в реальности и даже в актуальности, хотя он считал, что "правда содержится лишь в воображаемом и невооруженным глазом она не видна". [1, №6:3]

В романе "Пасть Аминши" ("Gueule d'Aminche") автор говорит: "Не хлебом единым сыт человек. Для жизни ему также необходимо мечтать, воображение — это жизненная функция организма. У человечества больше нет веры и оно гибнет от скуки. Оно, бедняга, не создано для того, чтобы терпеть простую банальную истину. Сейчас, больше, чем когда-либо, оно нуждается в мечтах. Именно поэтому нет ничего более прекрасного и важного на земле, чем придумывать истории." [4]

Грипари испробовал себя во многих литературных жанрах. Диапазон его творчества простирается от сказки до научно-фантастического рассказа, от аллегорической новеллы до литературного фарса, и даже от поэзии до театра. Но из всех литературных жанров, с которыми приходилось иметь дело Грипари, он большее предпочтение всегда отдавал сказке. Она для него никогда не являлась обычным продолжением литературной традиции, но была искусством возвращения к мечте, к фантастическому, направленному на воплощение в нашей прозаической повседневности священных и первоначальных мифов древней Европы. Писатель всегда утверждал, что дети — это такая же серьезная и респектабельная часть публики как и взрослые: "Писать для детей или для взрослых, какая может быть разница? Разница лишь в теме — избегаешь секс и политику. Кроме этого детям можно рассказывать все, но лишь нельзя быть грустным и скучным." [12:14]

Относясь с достаточным вниманием к онтологической истине и иррациональному в мифах, Грипари всегда оправдывал обращение к фантастике тем, что она позволяет ему представить истину достовернее, чем любой другой литературный жанр: "Я полагаю, что любая невероятная история, не имеющая каких-либо идеологических или документальных способов себя оправдать, несет в себе большую истину, чем простая правдоподобная история. И в этом, быть может, моя манера более реалистична, чем манера всех тех людей, которые считают себя правдолюбам и проводят свою жизнь в упорном навязывании безвкусной лжи" [10:46].

Творчество Пьера Грипари насчитывает более 20 сборников для детей, многие из которых уже стали классическими: "Сказки с улицы Брока" ("Contes

de la rue Broca”), “Сказки с улицы Фоли-Мерикур” (Les contes de la Folie Mericourt”), “Приключения принца Пипо” (“Histoire du Prince Pipo”) и многие другие. На Украине ни одна из них не была переведена, но дети знакомы с ними, так как их мультипликационный вариант до нас дошел и уже успел понравиться и запомниться.

Произошло это во многом благодаря манере повествования, которая очаровывает читателя и основывается на музыкальности текста, облаченного в игровую форму. Способ создания любой из сказок Грипари направлен на то, чтобы она была доступна читателю, а также на то, чтобы при помощи многочисленных вмешательств автора сделать из читателя соучастника событий, помочь ему проникнуть в мир воображаемого и сопоставить его с реальным миром.

Например, взяв за основу русскую сказку “Морозко”, Грипари создает свой вариант “Le Gel au nez rouge” [5:77], полностью соответствующий всем вышеперечисленным принципам. Это уже не та старинная русская сказка с множеством архаизмов, требующих дополнительного разъяснения. Из под его пера выходит веселая и задорная, ироничная и поучительная история с аналогичным “Морозко” сюжетом, в которой каждый читатель является не просто пассивным наблюдателем, но и собеседником самого автора.

Грипари сохраняет элементы фантастики, присущие сказке Афанасьева изначально, но русская сказка на фоне сказки Грипари кажется более печальной, поскольку писатель не только переносит сверхприродные явления из одной сказки в другую, но и наделяет фантастических и реальных персонажей новыми качествами, добавляет к их описанию многочисленные юмористические элементы. Грипари с самого начала настраивает читателя на веселый лад, противопоставляя с усмешкой два характера: первый – “une jolie petite fille, bonne, gracieuse, soigneuse, travailleuse et toujours de bonne humeur” (“красивая девочка, добрая, приветливая, старательная, работающая и всегда в хорошем настроении”) и второй: “une petite fille, mais vilaine, malpolie, malpropre, faineante et capricieuse, qui restait couchedu matin au soir” (“маленькая девочка, но неказистая, грубая, неопрятная, ленивая и капризная, проводившая свое время с утра до вечера в кровати”) [5:77] Крестьянин Афанасьева тужит, плачет и подчиняется старухе; крестьянин Грипари делает все то же самое, но при этом сомневается в справедливости и правдивости слов жены. Грипари смеется над стариком, который “слегка сопротивляется, даже немного плачет, но подчиняется.” [5:78]

Писатель дает подробное описание главного фантастического персонажа – Мороза – красного носа (le Gel au nez rouge), активно используя при этом детали внешности знаменитой снежной бабы: “un drole de personnage tout blanc, comme un bonhomme de neige, avec un vieux balai sous le bras, un vieux chapeau sur la tete et une carotte plantee au milieu du visage pour lui servir de nez” (“забавный персонаж, весь белый, как снеговик, со старой метлой в руке, старой шляпой на голове и морковкой, посаженной в центре лица, служащей ему носом”) [5:79]

Сказка Грипари не так плачевно заканчивается для дочери старухи, она всего лишь замерзает и возвращается домой "вся белая и холодная как лед." [5:86] В ней отсутствуют слова "ухватил и убил", "кости везут", "смерть" и так далее...

На этом примере мы видим, насколько сказка Грипари, сохраняя свое фантастическое начало, более адаптирована для современного читателя и направлена на то, чтобы вызвать лишь положительные эмоции у детей. Писатель как бы сам нам протягивает руку, и мы следуем за ним в мир волшебного и сказочного без колебаний с улыбкой на лице.

Но творчество Пьера Грипари не ограничивается фантастикой для детей. Романы, новеллы, пьесы, в которых широко используется фантастическое также занимают значительную часть его творчества. У Грипари фантастические идеи появляются как бы случайно и после размышлений над ними он находит идеям объяснение и предает смысл.

Примером тому, как нелепая идея очень просто может породить фантастический рассказ служит роман "Невероятные приключения Фосфора Нолока" ("*L'Incroyable équipée de Phosphore Noloc*") [8]. Нолок, читаемый наоборот, дает "колон", что фонетически соответствует Колумбу. Один открыл Америку, а другой, наоборот, отправляется убедиться в том, что она существует. Идея романа возникла в разговоре с друзьями, когда Грипари как бы случайно заметил, что Америка не существует. Это произвело шок на его слушателей и тогда писатель задумался: "А что, если бы это было правдой?" На самом деле, нам кажется, что это неплохой способ "если бы это было правдой" для поиска фантастического сюжета, в котором при дальнейшем осмыслении обязательно проявится скрытая правда. Отсюда следует, что богатое воображение может быть рассмотрено и как способ исследований: "...когда ты обдумываешь свою идею, какой бы абсурдной она не была, то замечаешь, может быть не сразу, а по истечении некоторого времени, что она набирает силу и начинает обретать смысл" [11:32].

В фантастических произведениях Пьера Грипари центральное место занимает идея о параллельных мирах. Речь идет не только о "Параллельных жизнях Романа Броншу" ("*Les vies paralleles de Roman Bronchu*") [7], но и о "Сказочном патруле" ("*Patrouille du Conte*") [9]. Грипари сам не знает, сознательно ли он демонстрирует эту двойственность и принадлежит ли она лишь ему самому. Причина скорее в двойственности или даже множественности реального мира. Грипари сам построил свой собственный мир и эта параллельная жизнь ему позволяла выживать и переносить нашу повседневность.

Грипари, не раздумывая, надевал на себя шкуру марсианина [6] для того, чтобы, подобно герою "Персидских писем" Монтескье, познать и представить глазами постороннего правду о нашем обществе в ироничной и забавной манере, его пороки, миражи и противоречия.

Марсианин, ничем внешне не отличающийся от землянина, не перестает удивляться образу жизни людей. Для него научиться говорить на их языке ничего не стоит. Сложнее научиться выражать свои эмоции, научиться сме-

яться и главное смеяться, когда это уместно. Непонятным для него является и стремление всячески усложнить свою жизнь: готовить еду, используя многочисленные рецепты и самое удивительное, что отмечает марсианин, это то, что приготовленные блюда люди не едят тут же на месте, это было слишком бы просто, они "сначала ставят еду в центре стола, затем садятся вокруг, раскладывают каждый в свою тарелку и затем часть за частью отправляют в рот при помощи специальных предметов, расположенных перед каждым стулом" [6:9–10] Но самое странное в жизни землян – это даже не эти кажущиеся ненужными и лишними в жизни предметы мебели для еды, для сна, для оправления естественных надобностей, а способность любить и лгать: "Земляне лгут. Они лгут не только так как мы из хитрости, чтобы обмануть врага или чтобы извлечь выгоду, это они тоже делают. Но особенно часто они лгут просто из удовольствия и чтобы услышать самых изощренных и способных из них приходится даже платить деньги" [6:10–11].

Пьер Грипари, пытаясь переделать мир при помощи возвращения к мифу, всегда считал, что нужно еще и научиться воспринимать этот мир таким, какой он есть. Из этого не следует, что наша жизнь прекрасна, но чисто из гигиенических соображений мы должны научиться его принимать, как принимаем сами себя со своими недостатками и достоинствами. Все мы живем в какой-то тайне, куда нельзя проникнуть, и которую не может объяснить ни одна религия, ни одна философия. Эта тайна – это зияющая пропасть, которую никто не может заполнить, пропасть между количеством и качеством, между внутренней жизнью и объективной экзистенцией. Одновременно с непостижимостью, таинственным у Грипари банально и обыденно. Оно нас окружает на каждом шагу. Своей тайной Грипари нас увлекает, рассказывая самые невероятные вещи, а затем преподносит нам урок, давая понять, что все эти самые невероятные вещи – это завуалированная напаша с вами жизнь, что это мы и есть. Труд писателя – фантаста оправдывается не только удовольствием, которое последний испытывает при создании своих произведений. Если вымысел представляет собой реальный эстетический интерес, то это является доказательством наличия в нем глубокого смысла. К этому и стремится Пьер Грипари, пытаясь с помощью маски вымысла, иронии, черного юмора перевернуть все с ног на голову и заставить нас убедиться в наличии жизненного смысла в самом, казалось, абсурдном и несурзном.

Література

1. *Bulletins de l'Association "Les Amies de Pierre Gripari"*, L'Age d'homme, № 1-16.
2. *Dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Laffont-Bompiani, France, 1994.
3. *Gripari Pierre*. Contes de la rue Broca, Collection Grands Lecteurs, 1990.
4. *Gripari Pierre*, *Gueule d'Aminche*. L'Age d'homme, 1977.
5. *Gripari Pierre*. Les Contes de la Folie Mericourt, Grasset Jeunesse, 1991.
6. *Gripari Pierre*. Les Reveries d'un Martien en exil, L'Age d'homme, 1976.
7. *Gripari Pierre*. Les vies paralleles de Roman Bronchu, La Table Ronde, 1976.
8. *Gripari Pierre*. L'incroyable equipee de Phosphore Noloc, La Table Ronde, 1976.
9. *Gripari Pierre*. Patrouille du Conte, L'Age d'homme, 1983.
10. *Le Tombeau de Pierre*, L'Age d'homme, 1996.
11. *Paucard Alain*. "Gripari, mode d'emploi", L'Age d'homme, 1985.
12. *Peyroulet Jean-Luc*. "Pierre Gripari et ses contes pour enfants", L'Age d'homme, 1985.

Роман «Петербург» Андрея Белого поражает нагромождением символики – цветовой, звуковой, ассоциативной, мифологической; литературных цитат и параллелей, прямых заимствований и трансформаций, переработок известных сюжетов, литературных и исторических. Реакция читателя от прочтения первых страниц романа – это состояние человека, сбитого с ног сильным потоком воздуха, почти задохнувшегося и еще не совсем понимающего, что с ним происходит. Мифосимволический поток захлестывает вас, роман держит вас в напряжении от первой до последней страницы.

Петербург у Белого – бесконечность проспекта, возведенного в энную степень; двуликий Янус, обращающий к читателю то одно (реальное, конкретное), то другое (нереальное, призрачное) лицо. Город в романе вплотную подвинут во времени к роковой черте, отделяющей земное от мирового, реальный мир от мира мыслимого, город у Белого – лабиринт. Чтобы создать лабиринт, достаточно двух наставленных друг в друга зеркал.

«<...> Золотые трюмо отовсюду глотали гостиную зеленоватыми поверхностями зеркал; поблескивал перламутровый столик <...> Аполлон Аполлонович распахнул быстро дверь, опираясь рукой на хрустальную, граненую ручку; по блистающим плитам паркетиков застучал его шаг <...> разблестались листики инкрустации...» [1; 13].

Нагнетение звука «л» в этой фразе, как и во всем описании дома сенатора, призвано породить у читателя представление о гладкой, блестящей поверхности, полностью лишенной глубины и смысла. Предметы, окружающие сенатора и его сына, вещи, которыми уставлен их лакированный дом, – сплошная блестящая плоскость, будь то расстеленный паркет комнат или бесконечные зеркала; никакого зазеркалья нет, нет и намека на таинственность. Но – читая «Петербург», чувствуешь себя Алисой, пробирающейся в Зазеркалье. Кривые зеркала не просто отражают и Город, и героев романа – они трансформируют их, перерождают; двойственность Города и героев порождена лабиринтом кривых зеркал.

«Петербург» – смысловая игра в равенство *люди – тени* с отношением к реальной жизни как к чьей-то «праздной мозговой игре». Эта особенность поэтики «Петербурга» не прошла, конечно, мимо внимания исследователей. «Все, к чему Белый обращается, утрачивает онтологический характер и превращается в «мозговую игру», утрачивает определенность и обнаруживает тенденцию к переходу в Другое» [3; 93]. «Практическая непрерывность цепи превращений опирается у Белого на логику всеобщей сопричастности, соответственно которой все элементы мира <...> представляют собой непрерывное поле взаимопереходов и взаимопревращений» [5; 198].

Оборотень Шишнарфне – реальное порождение «мозговой игры» Александра Ивановича Дудкина в романе «Петербург» – зеркальное существо (используемая Белым анаграмма Енфраншип – Шишнарфне только подтвер-

ждает это). Визит к Дудкину Шишнарфне, равно как и Медного Всадника, другие видения, посещающие террориста в его тесной камерке, должны интерпретироваться именно в терминах «мозговой игры». Ряд оппозиций «мозговой игры» увенчивает противопоставление Шишнарфне (явная вариация Дьявола) и «печального и длинного», являющегося на улицах Петербурга.

И вот здесь уже и Дудкин становится зеркальным существом. В сознании Николая Аполлоновича Аблеухова возникает внезапный намек на «преображение» Дудкина, мгновенное слияние с образом «печального и длинного». И «внешние признаки» связи Александра Ивановича с «печальным и длинным» этим не исчерпываются. Дудкин много раз встречался с этим «неведомым другом», его «всевидающий взор» притягивал к себе на набережных Невы.

С «печальным и длинным» на улицах Петербурга встречаются и Николай Аполлонович, и Софья Петровна Лихутина. В «печальном и длинном» отражаются герои романа, а он сам отражается в каждом из встреченных им.

Еще до посещения Дудкина у Николая Аполлоновича возникает первое – мгновенное – видение «печального и длинного», который «обжег» его «синим взором» у дома Цукатовых. Видения «печального и длинного» возникают перед Николаем Аполлоновичем чаще, чем перед другими персонажами романа. Это связано с тем, что он по сравнению с ними поставлен в более острую ситуацию, и его мука острее их страданий.

Необычно и парадоксально сочетание эпитетов «печальный» и «длинный». «Печальный» – приложимо к высокому образу, «длинный» – неприлично для образа возвышенного, больше подходит для «заземленного» персонажа. Это «длинный» мешает образу выйти за пределы мира реальности, останавливая его на границе пространственного объективного мира. И этот символический полупризрак – получеловек (игра в равенство *люди – тени*) получается двумерным, в нем переплетаются и мистериальные, и едва ли не бытовые черты.

Белое домино – «печальный и длинный» – является в романе Белого не всем героям. Его «узнают», переживают его присутствие отдельные персонажи – люди, уязвленные жизнью; те, перед кем он является, находятся в состоянии душевной смуты. В «Петербурге» образ Христа Белый рисует в непривычном обличье белого домино. Но Христос у Белого выступает не в роли чудотворца. Его чудеса – это просветление людей, которые соприкасаются с ним. Просветление превращается в видение Христа, видение рождается в сознании героев романа.

Следующая зеркальная ситуация – это противостояние красного и белого домино, двух образов, которые словно иллюстрируют карнавальную стилистику del Arte. Красное и белое домино составляют часть петербургской театральности: Арлекин и Пьеро, ожившие в серости и промозглости Петербурга. Красное домино, трансформировавшееся до символа провокации и ставшее ядром концепции мира, тут же влечет за собой антитезу – белое домино. Белое домино воплощает собой силы Добра и противостоит силам Зла (Медный Всадник как воплощение Петербурга – центра зла и преступления; сена-

тор Аблеухов как воплощение Антихриста; красное домино, террорист Дудкин и Аблеухов-сын).

Город у Белого – театр (противостояние Центр – острова). Театральность Города заставляет героев романа надеть маски: «маской был Николай Аполлонович», Софья Петровна Лихутина – кукла, старый сенатор – нетопырь, толпа на Невском – сплошной фантазмагорический карнавал, скопище ужасных масок («котелки, треуголки, цилиндры, околыши, перья, фуражки»), а жители островов – «род ублюдочный, странный: ни люди, ни тени...». Город-театр порожден Белым как представителем «гротескно-карнавализирующего» символизма [2; 33].

Театральность петербургской пространственности обусловлена самой природой архитектуры города – уникальная выдержанность огромных ансамблей, нераспадающаяся на ансамбли разновременной застройки, создает ощущение декорации. Театральность петербургского пространства сказывается в разделении города на «сценическую» и «закулисную» части. Все закулисное пространство не существует с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного – оно игра и условность. Петербург не имеет точки зрения на себя – он вынужден постоянно конструировать зрителя. Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности.

Петербург Белого – «призрак, вампир, материализовавшийся из желтых, гнилых, лихорадочных туманов», город-театр, город-мозаика, город-лабиринт. «Белый открывает новый вид перспективы – отражающихся друг в друге кривых зеркал, который помогает ему увидеть и изобразить фантазмагоричность современности» [4; 121]. Мифологизированный Город – «мозговая игра», в которой все персонажи романа являются иллюзионистским феноменом грезящего сознания, игрой зеркал, кривозеркалем. Аспект иллюзорности создает перспективу, подвижность героев, их духовное единство, переходы героев один в другого.

Герои «Петербурга» – зеркальные существа: «самоотражаются» и множатся в кривозеркалье романа. Они выходят за рамки зеркала, и в какой-то момент перестаешь понимать, где реальность, а где – ее отражение.

Литература

1. Белый А. Петербург. М., 1990.
2. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса: тезисы) // Тарту. 1986. – Блоковский сб., вып. 7. С. 32–46.
3. Паперный В. М. А. Белый и Гоголь // Учен. зап. Тарт. ун-т. 1983. № 120. С. 93–94.
4. Пискунов В. Тема о России. Россия и революция в литературе начала XX века. М., 1983.
5. Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века. // А. Белый. Проблемы творчества. М., 1988.

Импрессионизм в русском искусстве и литературе, в отличие от символизма, имеющего разработанную эстетическую программу, не выделился в отдельное, самостоятельное течение, а проявился только в рамках других направлений. Любое оформившееся конкретно-историческое течение в культуре, искусстве или литературе имеет, как правило, свой метод, содержащий в себе определенные принципы художественного воссоздания объективного мира, свойственные именно этому течению или направлению.

Символизм и был таким литературным течением с разработанными принципами творчества и со своей эстетической доктриной. Импрессионизм как направление получил свое более или менее законченное развитие в живописи, отчасти в музыке, но в литературе остался «недовозрожденным». Художник-импрессионист, по мнению одного из исследователей, действует «как ребенок, воспроизводя не объекты, а поглощающую их атмосферу, мерцание, движение, феерию света, соотнося на полотне чистые цвета солнечного спектра вместо смеси цветов на палитре» [1:13]. Именно чувственный элемент доминирует в импрессионистическом видении мира.

Во Франции в 60-е годы произошло зарождение и обоснование импрессионистического метода на основе работ Моне, Ренуара, Сислея, Писсаро и других. Первые импрессионисты вырабатывали свою эстетику на отталкивании от старых форм, пришедших к своей исчерпанности. Они поставили себе новые эстетические задачи в отражении предельно достоверной картины мира: увидеть, почувствовать, схватить момент. «...Искусство, — утверждали, на-пример, братья Гонкур, — это увековечение в высшей, абсолютной, окончательной форме какого-то момента, какой-то мимолетности человеческой особенности...» [1:13]. Здесь четко вырисовывается один из основополагающих принципов импрессионизма — стремление запечатлеть миг, настоящий момент в жизни природы.

Анри Бергсон писал о том, что невозможно познать жизнь с помощью логических понятий, выработанных разумом, познание возможно только благодаря «личному, индивидуальному, отдельному, неповторимому переживанию» [11:195]. Интуитивно, с помощью анализа собственных, хотя и мимолетных впечатлений возможно приблизиться к пониманию сути вещей.

В сфере поэзии теоретическое оформление импрессионизма имело, казалось бы, не меньше шансов, чем в сфере живописи. Но здесь все развивалось иначе. В поэзии импрессионизм сомкнулся с символизмом, оказался почвой и предпосылкой его возникновения и развития. Импрессионизм проявился как своеобразная стилевая окраска. Не оформившись как конкретно-историческое течение, он тем не менее сыграл значительную роль в сфере словесного искусства, особенно поэтического. Какой бы абстрактной ни была символистская идея, она не может обойтись без «конкретной формы», без «природы» как формы своей реализации, не может не питаться впечатлениями.

Импрессионизм основан на субъективном восприятии, на ощущении, но сохраняет, однако, доверие к внешним их источникам. И.В. Корецкая, исследовавшая импрессионизм в эстетике и поэтике символизма, отмечает: «Для импрессионистического произведения характерна опора на первичный чувственный образ, возникающий при непосредственном, «свежем» взгляде на предмет, и стремление закрепить именно это начальное, едва возникшее, пусть беглое впечатление от предмета либо обозначить его бросившейся в глаза деталью...» [9:210].

По мнению более раннего исследователя импрессионизма Р.Гамана, для него характерно «схватывание»: «...Место основательного, медленного разглядывания занимает боевая стремительность глаза, что обуславливает изобразительность импрессионистического письма» [7:103]. Именно эмоциональная чуткость, «реактивность», творческая зоркость отличают художника-импрессиониста. Внешнее «схватывание» предмета преломляется сквозь личное впечатление художника, сливается с вызвавшим это впечатление настроением, заставляет окунуться таким образом в мир мгновения. «Мгновения должно и можно любить за то, что каждое из них вызывает к бытию целый мир острых и ярких переживаний. Надо не только пассивно отдаваться мгновениям, но и уметь вскрывать тайную красоту вещей и явлений...» [6:251].

«Вскрывать тайную красоту вещей и явлений» (В. Брюсов), активно переживая каждый миг бытия, передавая свое впечатление читателю, было главной задачей импрессионистической поэтики Константина Бальмонта, одного из ярчайших представителей русского символизма на рубеже веков.

В первых трех сборниках К. Бальмонта (до «Горящих зданий») импрессионизм проявляет себя как характернейший для его поэтики элемент стиля, эволюционирует по мере возмужания таланта художника, становления его поэтики.

В чем же проявляется импрессионистическая поэтика в творчестве Бальмонта?

Прежде всего, в цепкости творческого зрения, в фрагментарности, эпюдности, прерывистости поэтических картин. Весь мир проникнут лирическим, личным началом, вмещающим в себя каждый миг, каждую минуту бытия:

Я каждой минутой сожжен

Я в каждой измене живу...

Жить для Бальмонта — «значит быть во мгновениях, отдаваться им...» [6:250]. Проживать каждое изменение мира, природы, жизни людей — вот цель. Но для того, чтобы за каждым предметом, за каждой вещью видеть их «мимолетность», их неповторимость, нужно любить жизнь, нужно вглядываться в нее и запечатлевать. Нужно переживать реальность «отражая отражения». Это является принципом творчества поэта. Происходит рождение его лирического героя. Однако суть такого лирического «я» иная, нежели в романтическую эпоху. Здесь необходимо вспомнить истинного учителя Бальмонта — А.Фета, которого сам Бальмонт называл «крестным отцом в по-

эзии». «Весь залитый светом, солнечный, первозданно влюбленный в небо и землю, Фет <...> так великолепно описывает — не описывает, а музыкально воссоздает... — как мало кто из поэтов. <...> Поэзия Фета — сама природа, зеркально глядящая через человеческую душу, поющая снежинками, перекличкою зарниц и птиц, шумом ветра в веющих, веющих узорах листьев, протяжно поющая самым молчанием» [2,395] — так писал Бальмонт о творчестве Фета.

Однако в отличие от фетовского романтического героя, цельного и определенного, отражающего внешнее — природу в неустанном круговороте ее бытия — и внутреннее — душевно воспринимающий поток как часть природного целого — Бальмонт отображает иное лирическое «я», отделенное от обшего, «преданное не единой, а «дробящейся мечте» [8:205].

Фет, вглядываясь в себя, стремился «к познанию человека вообще» [11:12]. Бальмонт занят только собой, своими эмоциями и чувствами, изменчивостью своей внутренней жизни. Позиция бальмонтовского героя — бегство от однообразия жизни. «Его лирический герой — некий блуждающий дух, который стремится заговорить на всех языках, увидеть все города земли, все страны, приблизиться к тайне разных культур...» [8:204].

Импрессионизм, таким образом, становится мировоззрением, вырастает в позицию, угол зрения Бальмонта: «Для Бальмонта импрессионизм — не только поэзия, но и позиция» [9:220]. И в этой позиции одной из ключевых особенностей является экстенсивность образного освоения мира. Поэтическое воображение охватывает все времена и пространства, лирическое «я» достигает полноты жизни сменой впечатлений от многообразия мира и космоса, герой отдается всем началам, добрым и злым, всем мгновениям без разбора, у него нет прошлого и будущего, он живет только сейчас, сию минуту, стремясь в мгновение к иным мирам:

...Моя душа стремится в мир иной
Пленяясь всем далеким, всем безбрежным... [4:21]
или

Все мне грезиться море да небо глубокое,
Бесконечная грусть, безграничная даль... [3:38]

Мечтой уношусь я к мечтам позабытым,
К холмам одиноким, дождями размытым,
К далеким, стооким, родимым планетам,
Что светят сквозь ветви таинственным светом... [3:51]

Лирический герой Бальмонта, стремящийся к иным мирам, мыслится здесь во вселенском значении, он — «равновелик миру». Герой стоит как бы над жизнью, над миром, где-то там, откуда виден этот мир. Происходит расширение значения образа героя, он приобретает планетарную, космическую символику, но при этом не теряет остроты первых переживаний и мимолетности. В этом заключается специфика творческой манеры Бальмонта, в ко-

торой философия мига, возникшего и промелькнувшего, пронизана мимолетными впечатлениями, неотчетливыми ощущениями.

Поэта-импрессиониста привлекает не сам предмет, а образ, ощущение данного предмета им, поэтом. Поэзия – это импровизация, строка возникает внезапно от мимолетного толчка в сознании. Жена К. Бальмонта, Е. Андреева, вспоминала о том, что стихотворение «В столице» было написано Бальмонтом, когда он увидел на улице воз с сеном, проезжающий мимо, а стихотворение «Чет и нечет» было навеяно шумом капель дождя, падающих с крыши. Впечатления внешнего передаются поэтом стихийно, мимолетно, непреднамеренно, возникают ассоциативно. Ассоциативность – еще одна особенность импрессионистического видения мира. Прочувствованные мгновения, проходя через субъективный мир лирического героя, возвращаются в виде ассоциативных цепочек, создавая «образы-впечатления»:

Неясная радуга... Звезда отдаленная.

Долина и облако. И грусть неизбежная.

Легенда о счастье, борьбой возмущенная.

Лазурь непонятная, немая, безбрежная... [4:112]

Каждое мгновение ценно само по себе – каждое может стать воплощением лирической темы. Впечатление рождает «ассоциации по смежности», когда данный образ создает близкий себе, новый... » [9:221]. Как, например, в стихотворении «Нежнее всего», полностью состоящем из ассоциаций-сравнений по смежности:

Твой смех прозвучал, серебристый,

Нежней, чем серебряный звон, —

Нежнее, чем ландыш душистый,

Когда он в другого влюблен [4:49].

Смех любимой рождает в сознании лирического героя ассоциации-сравнения, близкие его душевному состоянию: смех сравнивается с «серебряным звоном», «ландышем душистым», он «нежнее, чем светлые пряди», «блеск водоема», «песня, что с детства знакома», «чем первой любви поцелуй». Возникает целый ряд образов, отражающих многообразие мира человеческой жизни – от детских воспоминаний лирического героя – до его первых сильных чувств, связанных с переживанием влюбленности.

Еще одним, основным, признаком импрессионистической манеры письма владеет Бальмонт – музыкальностью. Именно у Бальмонта, как ни у одного другого поэта, этот принцип составляет основу поэтики. Бальмонт озвучивает все, что видит. С помощью аллитераций, ассонансов, повторов, рифм Бальмонт создает нужное настроение, вызывает конкретный образ:

Я вольный ветер, я вечно всю,

Волную волны, ласкаю ивы,

В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,

Лелеку травы, лелеку нивы [3:29].

Нагнетение сонорных «н», «л» и звонкой согласной «в» образует особое ритмическое звучание, создающее ощущение резкого порыва ветра. Взрывные согласные «в», «з» и «д» во второй части строфы, произносимые на придыхании, усиливают это впечатление. Ощущение резкости, порывистости, свободы усиливается и с помощью повторов, неоднократно встречающихся в этом стихотворении («вечно вею», «волную волны», «вздыхаю, вздохнув», «лелею – лелею»). Накопление образов по принципу ассоциативного сходства является характерной чертой творческой манеры Бальмонта и присуще многим его стихотворениям.

Бальмонт с самых первых сборников заявил о себе, как об обладателе звучного от природы песенного голоса. В музыкальности Бальмонт видел главное средство «поэзии как волшебства». Иногда звуковое начало соединяется у Бальмонта с живописным. Внутренний мир стихотворения становится осязаемым:

В углу шуршали мыши
Весь дом застыл во сне.
Шел дождь, и капли с крыши
Стекались по стене [3:96].

Ритмика стихотворения, построенная на аллитерации звука «ш», убаюкивает, переносит в заброшенный ночной дом, вводит в состояние дремоты и сонливости, отчужденности от суетного внешнего мира. Лирический герой сливается с пространством и временем этого сонного дома, сам становится «тьмой ночной», забытый всеми, «мертвый, бездыханный». Но именно в этом состоянии отрешенности, в этой скорбной тишине он слышит «вещательную речь», потаенную, скрытую от нас. И здесь уже начинают работать символистские образы – нет четкой выразительности, только символические намеки, наброски – дом, дождь, лирическое «я», от которого ведется повествование, непонятные сравнения с «бодрым могильщиком», присутствие жука-точильщика. Вся картина пронизана сиюминутными впечатлениями-образами, несущими импрессионистическую окраску. Почвой подобного искусства становится своеобразное мировосприятие, впечатление погони за любым прожитым мгновением, чтобы воплотить его на бумаге.

Передавая прожитые моменты, поэт пытается достигнуть эффекта объемности с помощью соединения цвета, света и звука в одном образе. Но звук всегда чуть быстрее. Вначале – слышишь, а через пару секунд – видишь, ощущаешь. Стихия музыки подчиняет себе всех и все, вводя в определенное душевное состояние.

Бальмонт сопрягает звуковой и зрительный ряды:

Слухом невольно ловлю
Лепет зеркального лона
«Милый! Мой милый! Люблю!»
Полночь глядит с небосклона [3:98].

Слухом улавлюється лепет зеркальної глади, звук води или весла об «зеркальное лоно», и в этом звуке, еле уловимом, лирический герой, а вернее лирическая героиня, а, может быть, оба они, находят отклик своему чувству. Происходит некое единение мига, всплеска воды и вечного чувства любви. Вернее, через миг, его специфику ощущения жизни острее понимается суть вечного, суть непреходящего. Возникает чувство космичности, единения мигот и чувств – в одно целое. Желание увидеть вечность сквозь миг присуще всему Бальмонту. И сам Бальмонт – как вечность, как высший, узревший через миг истину бытия. Марина Цветаева писала: *«И никогда ни одной минуты я не чувствовала себя в присутствии Бальмонта буднично... В присутствии Бальмонта всегда чувствуешь себя как в присутствии высшего»* [12:205].

Он переживал все как поэт, как только поэты и могут. Он просто рассказывал свою душу... Для Бальмонта рассказать свою душу – значит рассказать свою жизнь, а жизнь – это мгновения. Именно философия мига, лежащая в основе импрессионистического видения и восприятия мира лирическим субъектом, легла в основе творческого метода Бальмонта.

Литература

1. Андреев Л.Г. Импрессионизм. МГУ, 1980.
2. Бальмонт К.Д. О поэзии Фета // Бальмонт К.Д. Где мой дом. Проза. Стихотворения. М., 1992.
3. Бальмонт К.Д. Светлый час. Стихотворения и переводы. М., 1992.
4. Бальмонт К.Д. Стихотворения. М., 1990.
5. Блок А.А. Собр. соч.: В 8-ми т. Т.5. М.-Л., 1962.
6. Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. Т.6. М., 1975.
7. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. М., 1935.
8. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа 19-20 вв. М., 1990.
9. Корецкая И.В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. // Литературно-эстетические концепции в России к.19-н.20в. М., 1975.
10. Лагунов А.И. Афанасий Фет и поэзия русского символизма. Х., 1999.
11. Орлов В.Л. Бальмонт. // Перепутья. М., 1976.
12. Цветаева М.И. Соч. в 2-х т. Т.2. Минск, 1988.

Т. Трофименко

“Перло многоцінне”

Кирила Транквіліона Ставровецького:
часо-просторові параметри тексту

Збірка Кирила Транквіліона Ставровецького “Перло многоцінне” (далі ПМ) становить собою зразок барокового тексту, в якому художня модель світу є відмінною від реальної дійсності і структурується за допомогою різноманітних кодів, домінуючим серед яких є код біблійний, що задав християнську знакову систему в цілому.

Оскільки ж, як зазначає Ю. Лотман, “структура простору тексту стає моделлю структури простору Всесвіту”, а “мова просторових відношень виявляється одним із основних засобів осмислення дійсності” [3:285], першочерговим видається з’ясування питання “простір і текст”.

В основі просторової організації тексту ПМ лежить система бінарних опозицій: небо-земля, земля-пекло, ліве-праве, які є різними планами вираження головного протиставлення світського і сакрального. Виразно сакральною сферою є "горній мір" [2:5] Божої слави, що надає позитивної семантики всьому пов'язаному з ним. Натомість пекло, "царство діаволе" [2:5] є негативно маркованим як вороже сакральному, а отже, гріховне. Тому в межах властивої східному християнству ототожнювальної символіки, в якій і означуване і означник належать до сфери сакрального, духовне не може існувати в світському контексті [1:83–84].

Відповідно "мір сей дольний видимий" [2:5] підлягає дуальному членуванню, бо в ньому точиться боротьба між духовним і тілесним, вічним і минулим, а всі явища природи і людського життя є символами і знаками позачасового. Розташовані по горизонталі пункти, в яких відбувається дія, не належать до соціо-фізичного середовища, а дорівнюють одиницям плану вираження, містячи в собі таємний сенс вищої істини [5:357]: Вавилон, Єгипет, Оливна гора, вертеп, пустеля, замки муровані тощо.

"Странствованіє" людини земним світом не передбачає жодного реального переміщення, натомість символізує життя як рух від темноти гріха до світла праведності, від царства сатани – до Божого царства, тому події пов'язуються в часі так, ніби вони є організованими в просторі [5:338].

Нескінченний ряд біблійних образів та подій символізує минуле, прообразує майбутнє і виражає позачасову сутність, аналогічно до системи християнських свят, які є вічними актами, що кожного року знову відбуваються під час богослужіння. Тому в похвалах, написаних на честь головних церковних свят та святих, та й загалом в усіх віршах ПМ дія відбувається "ныні", "днесь" – у теперішньому часі молитви, канона чи акафіста, в яких зовнішню дію заступає рефлексія чи славослів'я. В есхатологічній перспективі час має подвійну структуру, поділяючись на цей і майбутній вік. Земне існування цього віку є минулим (1 Кор. 7:31: "А хто цього світом користується, – як би не користувались, бо минає стан світу цього") і перехідним щодо віку майбутнього, про який ми знаємо вже тепер через прообрази і Божу обітницю.

Християнська есхатологія знаходить вираження в Транквіліоновому трактаті "о чтырох вратехъ", якими є смерть, суд Божий, брами країни пекельної та царства вічної слави, що вказують на кордон-перехід між двома по-різному організованими "підпросторами" і є особливо виділеними в тексті. Пам'ять про них регламентує життя християнина, цьогосвітнє існування якого в земному світі завершується постановом його душі перед 1-ю брамою – смертю, що веде до Божого суду, "а от суду Божего, яко от брамы второи, дві дорози: єдина направо, а другая наліво, до третей брамы – країны пекельной" [2:101], в яку піде грішник, та четвертої, праворуч, крізь яку праведні підуть до царства небесного.

Найбільшого драматизму сповнене це перебування душі на перехресті просторових осей перед Господнім судом. Якщо в земному житті вона не уникала світського, гріховного, не покалася, Транквіліон так описує її стан:

“А гды поизриши назад себе на житіє твое гріхолюбное, али за тобою идет множество гріхов твоих у страшных лицахъ..., которые провадят тебя на суд Божій страшный... На правигу если поизришь, но и тутъ тебѣ святыи ангелове Божіи насмѣяются... А ели поизриши на лѣвицу, но и тутъ узриши страшная, яко дѣяволы злосливии. Но и сихъ убоишся, и очи твои на высоту если поднесши в небо, и ту бо Богъ, праведный судія, лице Свое пресвѣтлое от тебе отвращаетъ... Очи свои обратиши на падоль земный, али и ту обачиши страшная: предъ тобою смерть стоитъ, лютый катъ, а подъ тобою пекло и море огня сірчаного” [2:119], в якому душа грішника перебуватиме в муках до судного дня. Натомість праведний “добрим концем і веселою душею преходить от міра сего” [2:124] до світлого Сіону.

Побут, політичний, економічний та соціальний лад, пейзаж та інтер’єр, як елементи “цього світу”, не входять у ПМ у поняття реальності і лишаються поза семантизованим сакральним простором тексту. Якщо речі предметного світу згадуються, то лише як знаки вічного, чому добрим прикладом слугуватимуть найбільш спопуляризовані критиками “Лікарство роскошникомъ того світа”, де замки, палаци, шкатули і т.п. символізують марнотність людського життя. Д. Чижевський слушно спростовує закиди барокової поезії в “нереальності” та “нежитьовості”, говорячи про те, що “для містичних поетів барока” “реальність” земного є реальністю цілком другорядною” порівняно з “абсолютною”, “безумовною” реальністю Бога та божественного [9:44].

В той же час міфопоетичний простір завжди заповнений; речове наповнення (Бог, люди, тварини, рослини, елементи сакральної топографії, сакральні і міфологічні об’єкти у сфері культури) “організує” простір [6:234], тому весь просторовий континуум тексту складається в певний наділений предметністю топос, головними елементами якого є центр і дорога [6:231]. В ПМ сакральним центром є небесний кінець світової вертикалі – “веселий Сіон”, Новий Єрусалим, майбутній вік. Н. Фрай зазначає, що “апокаліптичний світ, або небо релігії, представляє насамперед категорії реальності у формі людського бажання”, яка перетворює ~~рослинний, тваринний та неорганічний~~ світ в організаційні для Біблії та християнського символізму метафори: ягня – овеча кошара, город – дерево, камінь – місто [8:118].

Топос міста пов’язується, перш за все, з Небесним Єрусалимом [Об.3:12;21:22], що постає перед очима праведників як “пресвѣтлая и веселая страна” “жизни и роскоши вічної” [2:122]. Тут перебуває Божественна Трійця, Пречиста Діва Марія, а також чини святих – святителі, пророки, апостоли, мученики, святителі і богословці.

В структурі топосу вони постають в образах “будовців”, “громадян” і навіть “міщан”. Так, автор звертається до апостолів: Радуйтеся, премудрії чоловіковці, / Вы есте первии Іерусалима небесного будовци. / Прето вы небесныи сожителі и граждани / И первии Іерусалима небесного міщане. [2:57–57 зв.]

Образ небесного міста переключається в інший семантичний ряд через алегоричне тлумачення – небесний Єрусалим ототожнюється з церквою, во-

юючою на землі. В цьому контексті іншого значення набуває образ “будовців”: Недармоть вас наречено богословці, / Ибо вы пильны дому Божого будовци. / На то вы посланы от небесного пана, / Абы през вас была церков Его будована [2:65].

Пор. 1 Кор. 3:9-11: “Бо ми співробітники Божі, а ви – Боже поле, Божа будівля... Ніхто бо не може покласти іншої основи, крім покладеної, а вона – Ісус Христос”.

Поширене у пророків звертання до міста Єрусалиму з його мешканцями “дочко Сіону”, “дочко Єрусалиму” зумовлює появу в межах топосу символічного образу міста-діви [7:121], нареченої, що чекає жениха [Об. 21:2], Єрусалиму як дружини Господа: “Як юнак бере панну за жінку, так з тобою одружиться сам Будівничий, і як тішиться той молодий нареченою, так радітиме Бог твій тобою [Іс. 62:5]. Пор. Об. 21:9: “Ходи, покажу я тобі невісту, жону агіня”.

Головні категорії небесного світу поєднуються в образі Христа, що є каменем, відкинутим будівничими [1Петр. 2:7], відбудованим храмом, який ідентифікується з Його тілом [Ів. 2:19-22], церквою земною: “Бог Отець дав Його як голову церкви, яка вище всіх, а церква є тіло Його” [Еф. 1:22-23] і церквою небесною, в якій єднаються Бог і людина: “Ви приступили до гори Сіону, до міста Бога живого – Єрусалиму небесного, до безлічі ангелів, до урочистих зборів Церкви первородних, на небесах записаних..., до посередника Нового Заповіту – Ісуса” [Євр. 12:22-24].

З образом Ісуса Христа як посередника між Старим і Новим Заповітами, між небом і землею пов’язаний 2-й найважливіший топос – топос шляху. В старозаповітній традиції міфологема дороги виступає, здебільшого, в тропологічному значенні, дорівнюючись лінії поведінки, сукупності правил, врівненню: “Дороги Твої дай пізнати мені, Господи, стежками Твоїми мене попровадь, попровадь мене в правді Своїй і навчи Ти мене, бо Ти Бог спасіння мого... [Пс. 24:4-5] Новий Заповіт учить розуміти поняття шляху в аналогічному сенсі: “А коли відійду й приготую вам місце, Я знову прийду й заберу вас до Себе, щоб де Я – були й ви. А куди Я йду – дорогу ви знаєте”. Говорить до Нього Тома: “Ми не знаємо, Господи, куди йдеш, як ми можемо знати дорогу?” Промовляє до нього Ісус: “Я – дорога, і правда, і життя. До Отця не приходить ніхто, якщо не через Мене” [Ів. 14:3-6].

Завдяки топосу дороги з’являється авторська інтерпретація біблійних сюжетів. Розуміючи сюжет як систему подій, поняття “подія” будемо тлумачити за Ю. Лотманом як перехід персонажа через межу семантичного підпростору [3, 282]. У центрі уваги автора – образ Ісуса Христа, Яко Той з волі небесного Отця Свого... / От величества славы и неприступного світа, / Сын Божій в темный вертеп странствует / И на земли добровольне нищету приїмуєт [2:28].

Христос через свій зв’язок з трипостасним божеством відкриває для людини перспективу вічного життя і єдності з Богом: Сам нас из неволі бісовскої визволяєш, / И сынами Божіими зъ милости свої учиняєш, / И небо на приход наш отворяєш... / Ты изъ небесных палацов / Сам на стрітеніє

напе исходиш, И нас ис теміности гріха изводиш, / И до пресвітлого царства Свого приводиш [2:32].

Пор. Ів. 3:13-16: "І не сходив на небо ніхто, тільки Той, Хто з неба зійшов, – Син Людський, що на небі. ...Так бо Бог полюбив світ, що дав Сина свого Однородного, щоб кожен, хто вірує в Нього, не згинув, але мав життя вічне"

Народження Ісуса уподібнюється "странствованію", яке не слід розуміти буквально: "Не містом прехожденіє твориш, но яко Бог истинный, везде сый, но волею и съвітом Отцевским странствованіє твориш, от ядра Отча в ложесна чистои Дівы Маріи" [2:33].

Опис земного життя Спасителя будується на антитезах, і провідним для автора є образ мандрівника, "который въ небі престол свои славы має, Сам ся на земли яко бездолник туляє" [2:89]. Пор. Мт.8:20: "Мають нори лисиці, а гнізда небесні пташки, – Син же Людський не має де й голови прихилити". Квінтесенцією земної мандрівки Христа є хресна дорога: І так того святого назарєя, чудовного небесного архієрея, / Зловірний жидове провадили на смерть зь міста Іерусалима, / Преславного Ісуса, небесного пелgrimа [4:112].

Наступними після страсної смерті Христа є сюжети сходження в пекло, Воскресіння та Вознесіння, що завдяки своєму знаковому характеру стають парадитмою сюжетоутворення для інших образів-персонажів.

Людина, що в своєму земному житті вимушена рухатись лише в межах замкнутого простору, нездатна подолати часо-просторових кордонів. Однак оскільки Божою обітницею вона вже є залученою до Боголюдства і вічного життя, напрямом її "пелgrimства" має бути прогресивно-висхідним, направленим до небесної вітчизни.

В есхатологічній перспективі перемога над гріхом обіцяє вічне життя в небесному царстві, а отже, перетин межі "дольного" і "горнього" світів душею праведника. Однак бінарність світобудови передбачає здійснення не тільки сюжету спасіння, але й сюжету загибелі душі, що користується надзвичайною увагою автора і виконує функцію нагадування. Дидактичний ефект справляє картина пекельної країни, де семантика топосу моря розкривається завдяки ремінісценціям книги Йова, в якій міститься опис страшної потвори Левіафана: "Бухає полум'я з пащі його, вириваються іскри огненні. Із ніздер його валить дим,...і бухає полум'я з пащі його. Чинить він, що кипить глибочінь, мов горня, і обертає море в окріп" [Йова 41].

Пор. у Транквіліона: "Страна то ест зіло страшливая..., страна то смутная и мрачная, страшная пропасть подземная, море огненное... Тамо вітри бурливиы страшного сапаня, походящого з ноздрій оного Левиафама..., котрымъ роздымасть огонь геєнскій на муку грішникомъ... А той Левиафамъ царь то ест діаволскій..., надъ всіхъ катовъ пекелныхъ лютійшій, зготованъ въ пожреніє грішниковъ... Ність бо въ той страні ні единой радости, но точію всегда плачь, стонаня, въздыханя, болізнъ нестерпимая и роспачь вічная" [2:210–211].

Зрештою, в усій збірці біблійні, догматичні та власне авторські художні аспекти виразно переводяться в тропологічну, "учительну" площину. Усвідомлюючи, що її цьогосвітнє існування є дочасним, людина сама обирає напрямок життєвої мандрівки, оскільки "Бог правосудний нікого не тягнет гвалтом ані до пекла, ані до неба" [2, 6 зв]. Завдання автора – заохотити читача до пошуку спасіння, актуалізуючи в його уяві біблійні образи та сюжети, що набувають знакового характеру завдяки часо-просторовій організації тексту.

Література

1. Живов В. Сакральные образы в русской поэзии // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 76–86. 2. Кирило Транквилион Ставровецкий. Перло многоцінное. Могилів, 1699. 3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 4. Маслов С. Кирилл Транквилион-Ставровецкий и его литературная деятельность. К., 1984. 5. Смирнов И. П. Барокко и опыт поэтической культуры нач. XX в. // Славянское барокко. М., 1979. С. 335–361. 6. Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–280. 7. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132. 8. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів, 1996. С. 111–135. 9. Чижевський Д. Український літературний барок // Праці українського історико-літературного товариства у Празі. Т. 3. 1941. С. 41–108.

Л.М. Хавкіна

Особливості Шевченкової міфопоетики (на матеріалі баладних творів)

У Шевченковій поезії відображені узагальнені явища соціальної, морально-етичної, культурної сфер життя сучасного йому суспільства. Синтезуючись, ці шари утворюють своєрідну міфологічну систему.

Для поезії Т. Шевченка є характерною важлива функціональна риса міфу – те надзавдання, яке він повинен виконувати в колективі. Міф є прийнятною для певної спільноти версією світу, такою, що відповідає колективним очікуванням.

Виникнувши в кризовий, критичний момент історії, міфопоетична система Шевченка повинна була запропонувати нові світоглядні орієнтири, сприяти роз'ясненню тих процесів, які відбувалися в усіх сферах життя етнічної спільноти, з якої він сам походив. Для всіх міфологічних систем, у тому числі й для Шевченкової, характерним є те, що вони «стверджують прийняту в даному суспільстві систему цінностей, підтримують і санкціонують певні норми поведінки. Міф ніби пояснює і санкціонує чинний у суспільстві і світі порядок, він пояснює людині її саму і довколишній світ, щоби підтримати цей порядок» [5:14].

Для реалізації такої функції поет-міфотворець має використовувати зрозумілу для людської спільноти мову, апелювати до закладених у свідомості

колективу уявлень про світ. Саме тому в Шевченка зберігається така «найважливіша риса» міфу, як його «символізм» [5:13]. Поет послугується різноплановою символікою, первісним міфологічним надбанням, зафіксованим у національному фольклорі. Частково це є виявом романтичної тенденції XIX століття, коли «інтерпретація міфів ... стає інструментом самостійного міфологізування» [4:640].

Т. Шевченко застосовує властиву й для народної творчості практику зображення надприродного світу, яка передбачає розмитість межі між світами: світ надприродних істот є відображенням і продовженням людського існування. Він фактично є проєкцією реального світу, тому при переході в інший світ людина сутнісно не змінюється. Ми бачимо це в багатьох баладах у зв'язку з найпоширенішими в Т. Шевченка образами – русалки і тополі.

Так само, як і живі, потоплені нехрещені діти ростуть: «*Уже з тиждень, як расту я*» [6:272]. На позначення стосунків між русалками ужито назви ступенів кровної спорідненості в людей: «*кличе мати*» [6:12]; «*поки сестри не зостріли*», «*з сестрами гуляю*» [6:272]. Дівчата-русалки обов'язково мають довге волосся, коси, що в людському середовищі символізувало дівочу чесноту, чистоту: «*З осоки коси, бо дівчата*» [6:11]; «*Хто се, хто се / Сидить сумно над водою, / Чеше довгі коси?*» [6:127]. Світ надприродних істот у Т. Шевченка постає подібним до людського через їх генетичну спорідненість.

Те, що люди, переходячи у світ надприродних істот, переносять туди сутнісні риси свого попереднього існування, виявляється і в зображенні іншого запозиченого з народних вірувань образу – тополі, на яку перетворюється дівчина. Ми бачимо обидві стадії існування героїні (до перетворення і після), в яких є багато подібного. Так, героїня балади «Тополя», яка загинула через ворожість світу, незрозуміння з боку оточення, у своїй новій подобі постає символом самотності: «*Одна, одна, як сирота / На чужині, гине*» [6:47]. Так само й героїні балади «Коло гаю в чистім полі...», які були суперницями і через це загинули, у подобі дерев відтворюють ті стосунки: «*Одна одну хилить. / І без вітру гойдаються, / Мов борються в полі*» [7:114]. Причин перетворення в тополь, як і в русалку, у Т. Шевченка теж дві: неможливість іншого виходу із ситуації морального вибору та скоєний злочин.

Метаморфоза (дівчини на об'єкт надприродного світу) у Шевченковій міфопоетиці є «одним із художніх засобів типологічного осмислення дійсності» [3:127], який взято з багатовікового досвіду українського народу у сфері морально-етичній та естетичній.

Наведені приклади дають уявлення про одну з особливостей міфопоетики Т. Шевченка, найбільш значущу в семантичному і функціональному плані: жертвою довоколишнього світу (у баладах – надприродного, в інших творах – соціального) стає обов'язково дівчина, жінка. Інший наголос знаходимо лише в баладних творах з історико-героїчними мотивами. У них трагічна загибель чоловіка зумовлює страждання жінок, пов'язаних із ними почуттями чи родинними стосунками. На це вказано безпосередньо («Хустина»), або може домислюватися з огляду на інші балади («За байраком байрак...»).

Ці групи баладних творів при співставленні різнобічно розкривають ту саму трагедію. В її основі – вічний конфлікт нездійснених сподівань жінки і невблаганної долі, яка позбавляє її можливості бути щасливою.

У Т. Шевченка стрижневим є саме жіночий образ, розкритий у трагічній колізії, і це набуває основоположного значення. Цей образ може бути спроектований на долю України на різних етапах її історичного розвитку. На цьому вперше наголосив Г. Грабович [2], розглянувши жіночі образи поезії Т. Шевченка саме в такому аспекті і пояснивши обов'язкову їх трагічність станом сучасної Шевченкові України – «жіночої». При цьому «прокляття ... світу», яке «полягає в непримиренній суперечності чоловічої та жіночої сторін», «в жіночій частині цього світу... реалізується в моделі кохання чи спокушування» [3:78]. Дослідник зробив новий наголос і в тлумаченні надприродного світу в Шевченка, перехід до якого героїні розглядається ним як «трансформація», «злиття з природою» [3:78], що забезпечує виживання людини в цьому світі.

Образи надприродних істот у Шевченковій поезії зазнають неоднозначного трактування. Вони зберігають зв'язок зі світом людей, але водночас виступають стосовно нього як ворожа сила. Так, у баладі «Причинна» русалки безжально вбивають жінку, але при цьому щодо них вжито багато слів з емоційно-експресивним забарвленням позитивного характеру. Це стосується й образу ворожки (посередниці між світами – людським і надприродним): дівчина при звертанні до неї вживає такі слова, як *бабусенька, голубонька, серце моє, ненька, моя пташка, бабуся* [6:49-50]. Усе це сприяє реалізації авторського задуму: не дозволяє, щоб у читача склалося однозначно негативне ставлення до описуваного надприродного світу і дій його представників, – бо це було б небажаним у сприйнятті Шевченкового міфопоетичного світу.

Характерною рисою міфопоетики Т. Шевченка є органічне співіснування елементів язичницького та християнського світобачення. Ця риса засвідчує глибоке розуміння поетом національної психології й свідомості, в яких внаслідок історико-культурних процесів відбулося накладання елементів цих двох світоглядних систем. Такий синтез світобачень може виявлятися у психології героїв. Життєві принципи дівчини в «Тополі» не дозволяють їй продовжувати людське існування, але й заперечують самогубство, яке суперечить найсуттєвішим приписам християнської моралі («*Пішла б же я утопилась – / Жаль душу згубити*» [6:49]. Не знайшовши прийнятного виходу межах християнської релігії, дівчина звертається до чарів через посередництво ворожки. Використання чарів, ворожіння входить у конфлікт із християнським світобаченням (ворожка застерігає: «*Та ще, чуєш, не хрестися – / Бо все піде в воду*» [6, 50], але автор не наголошує на цьому, оскільки для нього важливою є вказівка на хай і альтернативну можливість виживання в умовах жорстокого світу.

Автор вказує на запрограмованість долі героїв балад. Причому в «Лілеї», «Русалці», «Утоплений» ми бачимо загибель чистої, невинної людини (дитини, дівчини), яка ні в чому не завинила перед Богом чи долею, але була на-

роджена внаслідок гріховного зв'язку неодружених чоловіка і жінки. Вказується на спадкоємність гріха, коли дитина ніби спокутує своєю смертю гріхи батьків, а потім відроджується для нового життя в природі чи надприродній сфері вже очищеною. Цей момент теж може бути спроектований на долю людської спільноти, коли життя сучасної Шевченкові України розглядається як період спокутування минулих гріхів заради майбутнього відродження.

У «Лілеї» ми спостерігаємо ще й те, що героїня зберігає свої сумніви і роздуми над буттям і після відродження в подібні квітки. Вона не може до кінця прийняти заповідь всепрощення й любові до ворогів, яка лежить в основі християнської релігії: *«Нащо мене Бог поставив / Цвітом на сім світі? / Щоб людей я веселила, / Тих самих, що вбили / Мене й матір?.. Милосердий, / Святий Боже милий!»* [6:271].

Показово, що в усіх баладах Т. Шевченка єдиним випадком справжнього самогубства є загибель козака в «Причинній». Це є ще одним доказом попереднього твердження про відродження України «жіночої», як і те, що в баладі «Коло гаю в чистім полі...» те саме зілля чоловіка вбиває, а жінок перетворює на тополі, даючи їм можливість вижити в природному світі.

У баладах Т. Шевченка повною мірою виявилась і така важлива риса його міфопоетики, як наявність широкої символізації. Щоб зробити свій міф зрозумілим для адресата – колективу, до якого він апелює, поет запозичує багатства народної символіки.

Символізація завжди була характерною як для міфології, так і для мистецтва; символіка є універсальним ключем до розуміння духовного світу. Людина, а тим більше митець, потребує символів, щоб «невимовне ввести у галузь відчутного, дотичного, а потім свідомо розібратися в цьому» [1:6].

У Шевченкових баладах у згоді з народною традицією образи птахів символізують закоханих чи вісників певних подій. Як вісники кохання, пробудження природи постають соловей та жайворонок. Їх спів як на Сході, так і в Європі переважно вважався щасливою прикметою. Для передавання сумного настрою, страждання в розлуці Т. Шевченко послідовно використовує порівняння героїв з голубом та голубкою, яке цілком вписується в народнопісенну традицію: *«День і ніч воркує, / Як голубка без голуба»* [6:48]; *«Чи винна ж голубка, що голуба любить?»* [6:11]. Не меншим трагізмом наповнений у Т. Шевченка й образ зозулі, що передусім виступає в контексті смерті закоханих (у багатьох народів її вважали птахом-духом, провісницею майбутнього). У «Тополі» зустрічаємо образ лебедя, характерний для світової традиції як «символ пліхетності й чистоти» [1:144]. З'являючись під час метаморфози дівчини, він підкреслює, що дівчина переходить у природний світ духовно чистого.

В опозиції до цих чистих образів знаходяться символічні образи хижих птахів – це сич, орел, сокіл тощо. Так, прямою антитезою до образу голуба виступає сокіл: *«Чи винен той голуб, що сокіл убив?»* [6:11].

Згідно з народними віруваннями трактується у Т. Шевченка і символ півня, вживаний у виразі «треті півні». Європейська традиція трактувала

його, як сонячного птаха, який «своїм кукуріканням провіщає прихід світанку і відлякує демонів ночі» [1:204]. У Шевченка «треті півні» символізують часову межу проникнення в реальний світ світу надприродного: «Поки півні не співали, / Умийся водою» [6:50]; «Поки відьми ще літають, / Поки півні не співають» [6:12]; «Треті півні співали. / Провалився козак» [7:7].

Семантично навантаженою виступає в структурі балад і символіка рослинного походження. Це передусім образ дуба – «світового дерева», – біля якого відбуваються трагічні події: «Кругом дуба русалоньки / Мовчки дожидали; / Взяли її, сердешную, / Та й залоскотали» [6:12]; «Зареготавсь, розігнався – / Та в дуб головою!» [6:13]; «... в яру увечері / Під зеленим дубом / ... зійшлися усі троє» [7:114]. Широко використовується символіка рослин, пов'язаних з водою, – осока, очерет, лоза, – які завжди символізують таємничий світ русалок (у «Причинній», «Утоплений», «Русалці»). Смисловим стрижнем однієї з балад стає образ – символ лілеї, яка завжди вважалася «сповненою невинності й чистоти рослиною» [1:149].

Нааявною, хоч і менш розгалуженою, виступає у Т. Шевченка символіка кольорів, майже без відтінків. При цьому вони часто зустрічаються в складі стійких народних словосполучень: білий світ, синє небо, червона калина, біле личко, чорні брови, темний гай. Але іноді кольори виконують іншу функцію, особливо у випадках протиставлення двох по-різному забарвлених об'єктів світу. Так, на початку «Причинної» читаємо: «Біля того гаю, / Що чорніє над водою, / Щось біле блукає» [6:10]. Далі ми бачимо розкриття цієї символіки, коли дівчина (згадане «щось») стає жертвою надприродних сил у цьому гаї. Так само «білий, як сніг, білий» [6:271] копір Лілеї з однойменної балади набуває символічного значення і відіграє смислову роль у створенні чистого, ідеального образу дівчини-квітки. Подібне протиставлення протилежних кольорів, так само, як і птахів, є прикладом типово міфологічного, архаїчного мислення опозиціями.

Отже, різнопланова символіка є важливим структурним і функціональним елементом Шевченкової міфопоетики, допомагаючи сприйняттю творів як цілісної гармонійної системи зі своїми внутрішніми законами.

При аналізі різних аспектів міфопоетичної системи Т. Шевченка на матеріалі його балад видно, що вона характеризується всіма основними рисами міфології як такої. Це забезпечує виконання нею універсальної функції міфу, який, будучи генетично пов'язаним із глибинними структурами народної психології, пояснює чинний світопорядок і формує нові світоглядні орієнтири.

Література

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996. 335 с.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. К., 1998. 208 с.
3. Майстренко М.І. Шевченко і античність: Літературознавчий нарис. Одеса, 1992. 296 с.
4. Мелетинский Е.М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1990. С.634–640.
5. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т.1. М., 1987. С.11–20.
6. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т.1. К., 1989. 528 с.
7. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т.2. К., 1990. 592 с.

К. Хаддад

Елементи екзистенціального мислення в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»

Межа XIX і XX ст є часом переосмислення світоглядних позицій, переоцінки цінностей, характеризується духовною кризовістю, що зумовлена суспільно-політичною, історичною, економічною та соціальною ситуацією того періоду. Пошук виходу з кризи виводить літературу на філософську площину, бо «філософія як знання світоглядне є не просто теоретичним узагальненням тих або інших відомостей про навколишній світ – у ній пізнавально-теоретичний зміст органічно поєднується з ціннісними, спонукально-діяльними та іншими установками» [11:66] людського буття. У зв'язку з цим виникає відмова від традиційної просвітницької думки про те, що людину і світ можна пізнати виключно через рацію, через аналітичне мислення. Таким чином народжуються нові підходи до тлумачення людини і світу, в яких важливе місце посідають проблеми психології, підсвідомого і несвідомого. Виникає модерністичне мислення, в центрі уваги якого стоїть людина та її існування (екзистенція). Серед багатьох напрямків філософії кінця XIX – початку XX ст виділяється екзистенціалізм (від давньолат. *existentia* – існування) – ірраціональний напрямок, який проголошує, що «буття може бути досягнуте інтуїтивно» [14:755]. Особливої популярності він набуває в Західній Європі, проникаючи в Росію, Україну. Українські письменники того часу багато в чому орієнтувалися на західноєвропейські зразки, а серед них – і М. Коцюбинський. В автобіографічному листі до С. Єфремова він писав: «На вироблення мого естетичного смаку мали вплив найбільше письменники європейські» [16:31]. Як слушно зауважив В. Шевчук, М. Коцюбинський цікавився ірраціональним в людині, «метафізикою людської душі» [16:28–29].

Таким чином, питання про елементи екзистенціального мислення в творчості М. Коцюбинського вважаємо актуальними. Але в даному випадку під екзистенціалізмом розуміємо не усталену філософську систему, а своєрідний тип світогляду, тип бачення людини і її буття в світі.

Текстуальною основою для аналізу даної проблеми обрано саме повість «Тіні забутих предків», оскільки в ній модерністичні філософські тези співіснують з елементами народних, ще язичницьких уявлень про світ і людину в ньому. І це поєднання утворює своєрідний загадково-таємничий колорит. До того ж екзистенція є внутрішнім ядром твору, навколо якого обертається сюжет. Найбільше ці проблеми пов'язані з образом Івана Гутенюка.

Не дивлячись на актуальність даного питання, в літературознавстві воно ще не розглядалося. Немає ґрунтовних сучасних праць, що стосуються філософських поглядів М. Коцюбинського, а ті, що є на сьогодні, застарілі та заідеологізовані [9, 6, 4]. Деякою мірою ці проблеми розглядаються в роботах О. Черненко, І. Денисюка, І. Бацули, В. Півторадні, Г. Логвина та ін. [15, 5, 2, 10, 8], проте більшість з них орієнтована на новели М. Коцюбинського, а не на його повість «Тіні забутих предків». У зв'язку з цим спробуємо роз-

глянути деякі аспекти екзистенціального мислення в творі. На нашу думку, найбільш глибоко і яскраво представлені такі з них: людина і природа; самотність і туга; розлад між мрією та дійсністю; колообіг народження (життя) та смерті; людина в часі; митець у бутті; свобода і несвобода.

Розглядаючи проблему стосунків людини і природи в повісті, варто звернути увагу на роль природи в свідомості українців. Відомо, що архетип природи в свідомості українців як етносу є виключно позитивним: вона розглядається як **материнське родове начало** [12:364]. Зумовлюється це ставлення до землі (природи) споконвічною традицією землеробської культури. Нерозривний зв'язок матері-природи та дитини-людини маємо і в повісті «Тіні забутих предків», де його втілено в образах Івана та Марічки. В дитинстві Іван «котивсь зеленими царинками, малий і білий, наче банька кульбаби, безстрашно забирався у темний ліс» [7:205], на полонині він відчув, що «його дихання в одно зливалось із диханням гір» [7:216]. Чи не нагадує це відомого Мауглі Кіплінга, для якого дика природа стала матір'ю в прямому значенні слова? У даному випадку природа-мати, інтуїтивним відчуттям злившись зі своєю дитиною, без слів розуміє всі її рухи, почуття і разом з тим, як дзеркало, відбиває їх у собі (причому, не просто відбиває, а і підсилює – діє як резонатор). Природний світ у повісті сповнений життя, в якому пов'язане реальне та ірреальне, видимі та тасмнічі речі. В цьому світі, наприклад, часник є амулетом від нечистої сили, який носила за поясом Марічка, аби не завагітніти. Це є очевидним елементом прадавніх тотемічних уявлень, вірувань та захисних магічних дій наших предків.

Якщо основним поняттям екзистенції є вихід за свої межі – трансцендування, яке, за релігійним екзистенціалізмом, є виходом до Бога, а за атеїстичним – в Ніщо, то в повісті «Тіні забутих предків» це вихід до **природи**. Вона злита з людським буттям, але в той же час виходить за його межі. А відтак можна сказати, що прагнення Івана до світу природи (хоча і не повністю свідоме), до злиття з ним є тим одвічним прагненням людини до Бога. За пантеїстичними поглядами, Бог «розлитий» всюди, в тому числі і в природі.

На думку деяких дослідників, «у «Тінях забутих предків» природа є ворогом людини, якої вона боїться і з якою постійно мусить змагатися», а Іван – психічно хворий [15:107]. Насправді ж він є надзвичайно чутливою людиною, як би сказали тепер, з екстрасенсорними можливостями. У формі марень, видінь-галюцинацій (чи то звукових – мелодія цезника, чи то зорових – нявка та чугайстир) він отримує певну інформацію, Божественне відкриття. Та, сприймаючи цю інформацію, Іван робить якусь фатальну помилку, що розриває його гармонію із природою. Показником цього є так звана ворожість природи до нього, яка насправді просто відбиває всі рухи його психіки, досить заплутаної на той час. Іван опиняється в стресовій ситуації (втрата Марічки) і виснажується фізично, психічно і духовно.

Традиційно вважається, що першими поетику зла усвідомили романтики XIX ст. І дійсно, виходячи із життєвого досвіду людства, можна говорити про приваблюючу силу зла, яке, тісно переплівшись із добром, утворює

світлотінь у людській душі. Так починається відчуження від природи (Бога), закономірним наслідком якого є туга, самотність або й смерть.

М. Бердяєв, один із представників екзистенціалізму в Росії, писав, що тема самотності для нього – основна. Він говорив, що ніколи не почувався часткою об'єктивного світу, що відчував своє «я» поза цим світом. Ця теза стосується й образу Івана: з дитинства він жив у світі, що не був схожим на оточуючий. Одружившись з Палагною, він тільки **робив вигляд**, що бере участь в житті цього світу. Насправді ж він **захищався** від світу, оберігаючи свою свободу. «Життя в своєму особливому світі не було виключно життям в уяві та фантазії. Уява – один із шляхів прориву з цього світу в інший» [3:213]. А той інший світ відповідав Іванові мелодією поезії, нявкою, та він втомленою душею і розумом не ладен був адекватно сприймати ці відповіді природи. Туга спрямована до іншого світу і супроводжується відчуттям нищоти, порожнечі та тимчасовості цього світу. Вона спрямована до гармонії, кохання, природи, Бога, тобто до трансцендентного. Разом з тим, туга є вірною ознакою незлиття з тим світом, безодні між ним та екзистенцією. «Туга може пробуджувати богосвідомість, та вона є і переживанням богопокинутості» [3:252]. Саме ця «богопокинутість» і є фатальною, призводить до закономірної смерті головного героя повісті.

Як відомо, для романтичного світобачення характерним є розрив між мрією та дійсністю; ці дві площини перетворюються на два світи, які не перетинаються. А «Тіні забутих предків» – твір сокровений, це... етнографічний **неоромантизм**» [16:24]. Мрією в даному випадку і є той свідомо-несвідомий потяг до іншого світу, а традиційний для естетики романтизму розлад між мрією та дійсністю і породжує невимовну тугу та, як наслідок цього, гнітючу самотність. Причина цієї самотності та туги – несприйняття буття та світу такими, якими вони є. Це породжує песимізм, який розвивається на ґрунті надчутливої меланхолійної вдачі Івана. А туга, песимізм – один із семи смертних гріхів за православною вірою. Цей гріх стає кроком до замикання кола смерті, оскільки гріх – то безодня, що відділяє людину від Бога. Іван, засліплений власною тугою та самотністю, не може адекватно сприймати звертання вищого світу до нього, а тому виглумачує їх по-своєму (фатально помилково). Побігли за криком Марічки, він «почув раптом, що його тягне безодня» [7:246].

Ставлення до смерті на рівні менталітету розкривається у фінальній сцені твору: гуцульський звичай влаштовувати веселі заборони при мерці несе сильний життєдайний, життєствердний струмінь. В екзистенціальній же філософії смерть сприймається як точка відліку, з якої починається істинна часовість, тобто набирає ваги «первісна, цілісна форма часу, по відношенню до якої фізичний час є вторинним» [13:539]. На відміну від фізичного часу – чистої кількості, що не залежить від подій, які відбуваються в ньому, екзистенціальний час **якісний**, неповторний.

В повісті «Тіні забутих предків» поняття ЧАС є одним з ключових. Тойбіччя з'являється в назві твору, а також у більшості варіантів назви: «Тіні

минулого», «Голос віків», «Відгомін передвіку», «Подих віків» та ін.

Виходячи з ідейно-естетичної концепції повісті, можна сказати, що М. Коцюбинський прагнув відбити сприйняття гучулами минулого як одного з потойбічних світів. Але час в даному випадку мається на увазі не фізичний, а екзистенціальний, час як вимір людського життя в його цілісності. Фізичний же час в моменти прориву якісного часу в цей світ стає статичним:» В безконечних просторах загинув час, і не знати, чи день стоїть, чи минає...» [7:220].

Таким чином, бачимо, що в повісті відносний час зупиняється, утворюючи так званий часовий вакуум. І всі значні події повісті проходять в такому часовому вакуумі: зустрічі Івана з Марічкою, перебування в оточенні природи. Проте в житті з Палагною Іван набуває втраченого часового виміру.

Філософія завжди говорила про важливу роль мистецтва, творчості. На думку Л. Шестова, представника екзистенціалізму, «творча напруга – це моральний імператив» [17:173]. В повісті «Тіні забутих предків» мистецький аспект теж є вагомим, виступаючи як одкровення з потойбіччя: це мелодія цезника, що з'являлася перед Іваном у формі галюцинацій, пісні Марічки, яких вона знала безліч і «звідки вони з'являлись – не могла б розказати» [7:212].

Проблема смерті прямо пов'язана з проблемою митця: смерть Марічки та Івана має різні витoki. Марічка вмирає у святості кохання і творіння, Іван же після цього в'яне. Апатія огортає його душу. І річ зовсім не в слабкості героя, в якого руки опускаються перед неправдами світу, а в тому страшному гріхові, про який вже говорилося – «тускові». Як романтик, Іван ще з дитинства мав «давній і безпричинний смуток» [7:210]. І замість того, щоб перебороти свою чи не єдину слабкість, він не знаходить (чи не хоче знайти) в собі сили для боротьби з нею. І ось він вже не складає пісень, не творить. Митець, призначення якого є творити, забуває про своє поклонання. А раніше «пісня, здавалось, бриніла... в ньому» [7:208]. Тепер Іван, піддавшись своєму смуткові, своїй тузі, духовно розслабився, а це магнітом притягло до нього ще більший смуток. Він втратив повноцінність буття, що полягає у пристрасті, завзятті, ентузіазмі.

Згідно з екзистенціалізмом, свобода – це саме буття. Вона постає як важкий тягар, який людина повинна нести, оскільки вона особистість. Можна відмовитись від своєї свободи, але тільки ціною відмови від власної особистості. «Віра і є та свобода, яку творець вдихнув у людину разом з життям» [17:177]. У повісті Іван втрачає свободу, оскільки втрачає віру в краще після смерті Марічки. Втративши віру, він отримує тільки страх, а відтак – і не-свободу. Це ще одна з причин трагедії Івана.

Розглянувши елементи екзистенціального мислення в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», ми дійшли висновку, що стосунки людини і природи розглядаються в ній як взаємини частини та цілого; природа є тим трансцендентним, якого прагне людина (хоча і не завжди свідомо); людина розчинена у природі – в цьому її сила, творче натхнення, її урєальнена мрія;

самотність людини є неминучим закономірним наслідком втрати гармонії зприродою, Богом; туга є результатом і причиною цієї самотності, що, утворюючи замкнене коло, підштовхує людину зробити фатальну помилку, призводить до втрати орієнтирів, навіть до смерті; розлад між мрією та дійсністю тісно пов'язаний з проблемою самотності, туги, свободи, причиною розладу є нездатність людини задовольнити вимоги власної екзистенції; колообіг життя та смерті є вічним; смерть стає початком нового якісного часу: смерті як вмирання нема, є смерть як перехід, час має два основних вияви у творі: фізичний та екзистенціальний, перший з яких є звичайним кількісним часом, а другий – якісним, наповненим змістом, вічним, абсолютним виміром; мистецтво, творчість осягаються в повісті як прагнення самого людського буття до іншого, природного світу та як відповідь цього світу, Боже відкриття. Занедбування митцем власного призначення карається смертю; свобода розуміється в творі як природна даність, що полягає у вірі, зневіра призводить до появи страху, деградації, а відтак – до смерті духовної і фізичної.

Можна сміливо висловити думку, що екзистенціальні мотиви у творі досить яскраво представлені, а тому потребують глибшого і ґрунтовнішого дослідження.

Література

1. Автобіографічний лист Михайла Коцюбинського до Сергія Сфремова // М. Коцюбинський. Що записано в книгу життя. Харків, 1994. С. 30–32.
2. Бацула І.Г. Деякі питання психології творчості в новелах Коцюбинського // У вінок Коцюбинському. К., 1967. С. 59–66.
3. Бердяев Н.А. Самопознание. Москва, 1991. 446 с.
4. Брік Я. По слідах М.Коцюбинського. Харків, 1931. 104с.
5. Денисюк І.О. На верховині слова (Про майстерність повісті М. Коцюбинського "Тіні забутих предків") // Укр. літературознавство. 1966. Вип.2. С. 131–136.
6. Євдокименко В.Ю. Суспільно-політичні погляди М. Коцюбинського [до 100-річчя з дня народження] К., 1964. 59 с.
7. Коцюбинський М. Твори: В 2-х т. Т.2. К., 1988. 495 с.
8. Логвин Г. Ще раз про імпресіонізм у Коцюбинського ("На камені", "Fata morgana") // Дивослово. 1999. №4. С. 3–.
9. Партолін М.П. Світогляд М.М.Коцюбинського. Харків, 1965. 308 с.
10. Піторадні В.І. Капрійські оповідання // Рад. Літературознавство. 1964. №4. С. 95–103.
11. Українська культура. Історія і сучасність. Львів, 1994. 455 с.
12. Українська художня культура. Навчальний посібник. К., 1996. 415 с.
13. Философская энциклопедия. М., 1970. Т.5. 740 с.
14. Философский энциклопедический словарь. М., 1989. 816 с.
15. Черненко О.М. Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника. Б.М., 1977. 143 с.
16. Шевчук В. Поетія не живе на смітнику // М.Коцюбинський. Що записано в книгу життя. Харків, 1994. С. 9–29 і 17.
17. Шестов Л. Похвала глупости. По поводу книги Н.Бердяева. "Sub specie aeternitatis" // Бердяев Н.А.: Pro et contra. Антология. Кн.1. Санкт-Петербург, 1994. С. 169–181.

Л.Л. Чернепкая

Эпиграмма и лирика: сходства и различия (в английском литературоведении)

Эпиграмма занимает промежуточное положение между лирическими и краткими эпическими стихотворными формами. Несмотря на такое положение, она не соответствует ни одному из данных поэтических жанров. Понятие «неожиданность» (*der Aufschluss*), введенное Лессингом [12:38], в качестве категорического суждения, не входит ни в сферу лирики, ни в сферу этики. Оно определяет эпиграмму в качестве самостоятельного вида гномической поэзии и, вследствие своего определительного характера, повествовательно завершает выраженное «ожидание» (*die Erwartung*) [12:39], проведя тем самым границу с эпикой.

Ярко выраженное рациональное удовлетворение «ожидания» и снятие тем самым определенного напряжения, отделяет эпиграмму от идейной лирики. Однако это не значит, что лирика не соединима с формой и направленностью эпиграммы. Более того, гармоническое единство обоих формальных признаков, может привести к настоящим шедеврам в истории эпиграммы, о чем в частности свидетельствует творчество Джона Донна, Бена Джонсона и др. Такие стихотворения максимально приближаются к некоторым разновидностям лирики. Так, в эпиграмме Бена Джонсона «*On My First Sonne*» присутствуют черты эпитафии и элегии [9: 86].

Однако, чтобы предельно точно выявить сходства и различия эпиграммы с другими поэтическими жанрами, нужно определиться в понимании жанра эпиграммы. Согласно П. Эрлебаху [4:56], за неимением в Англии собственной теории эпиграммы, следует производить разграничение этого жанра по выработанным им в процессе развития признакам.

В античной поэзии эпиграммой называли короткое лирическое стихотворение произвольного содержания. В Греции жанр эпиграммы развивался из кратких стихотворных сентенций; в систему жанров греческой поэзии вошел в 7-6 веках до н. э., сблизившись с одновременно возникшим жанром элегии. Эпиграмма усвоила стихотворный размер элегии (элегический дистих), ее язык и стиль, отличаясь от нее меньшим объемом (обычно 2-8 стихов) и более узким кругом тем (обычно – дидактические сентенции и надписи в собственном смысле слова). Однако уже в 1 веке до н. э. эпиграмматическая тематика пополнилась христианскими, любовными, посвятительными, надгробными, описательными, увещательными, застольными, сатирическими и другими разновидностями. В латинскую литературу жанр эпиграммы переходит во 2-1 веках до н. э., первый мастер его Катулл, исключительно этому жанру посвящает себя Марциал, в эпиграмме которого впервые становится господствующей сатирическая тема.

В новоевропейской поэзии жанров термин «эпиграмма» закрепляется за малой формой сатирического жанра (традиция Марциала). Ее признаки: конкретность («это стихи на случай»), краткость, сатиричность; первое от-

личает эпиграмму от Spruchdichtung (шпруха), второе — от сатиры (как стихотворного жанра), третье — от мадригала. Основной композиционный прием — противоположность «ожидания» и «неожиданности» (терминология Лессинга), экспозиции и заключительной краткой «остроты» (пуанта) в форме авторского комментария к рассказу, обращения к герою, ответа на риторический вопрос и прочее. Эпиграмма такого рода сложилась во французской литературе 16 века (К. Маро, М. де Сен-Желе), приобрела устойчивую форму как «малый жанр» классицизма 17 — начало 19 веков (Ж. Расин, Ж. Лафонтен, Вольтер, Ж. Б. Руссо и другие) и из Франции распространилась в другие литературы, в частности, в английскую [15:75-84].

Лирическое стихотворение обладает чертами эпиграммы в том случае, если лирическому качеству «ожидания» соответствует высказывание, которое, несмотря на его лирическую форму, содержит разъяснительный характер. В том случае, если за лирически выдержанным «ожиданием» следуют общие выводы, тогда мы можем говорить о «неожиданности».

Лирическими и только внешне эпиграмматическими являются тексты, которые Хердер причислил к изречениям, и которые содержат только описания событий, обращаясь при этом исключительно к чувствам [6:341].

Несмотря на то, что в некоторые эпохи развития литературы, особенно в 17 веке, эпиграмматические черты присутствовали в лирических произведениях, в частности в сонете и мадригале, их нельзя отнести к эпиграммам. Возражение, в котором «разъяснение» уже могло быть дано посредством изложения или находиться в нерешенном состоянии, не соответствует действительности. Согласно этому, почти все литературные формы, которые не имеют эксплицитных суждений, должны быть скрытыми эпиграммами [4:64].

Как правильно заметил Бруно Маркварт, «сама по себе метрическая форма еще не позволяет причислить какое-либо произведение к лирике». С другой стороны существуют эпиграммы, в которых максимально ярко раскрывается поэтическая сила метафоры. Такие тексты встречаются относительно редко, однако само по себе их существование доказывает, что эпиграмме может быть присуща лирическая форма. Маркварт причисляет эпиграмму скорее к эпике, поскольку полагает, что эпиграмма является частью риторики. Однако риторика в эпиграмме является лишь средством убеждения, и не исчерпывает всей сущности жанра. Риторические формы являются средствами выражения определенного вида поэтических высказываний, однако, не тождественны им [13:310-348]. Для современной элегии показательной является не метрическая форма — дистих, а элегически жалобное звучание. Достигается оно посредством того, что возникшее напряжение остается неразрешенным [18:434]. Таким образом, мы имеем лишь последствия «ожидания», которые не приводят к прояснению смысла или расширению познания. Присущие элегии звучание и форма, не свойственны эпиграмме. Элегия может носить эпиграмматический характер, но лишь в отдельных своих частях, в частности в заключении, но не в целом. В любом случае, эпиграмматические черты могут в значительной степени нарушить целостность элегии.

По своей сути ода и гимн имеют очень мало общего с эпиграммой, хотя в редких случаях их заключительная часть может носить эпиграмматический характер. Ода в большей степени, чем гимн соответствует эпиграмме вследствие ее построения в виде триады: строфа, антистрофа и эпод. По своей структуре ее можно сопоставить с трехчленной эпиграммой. Не случайно некоторые исследователи называют иногда короткие оды – «эпиграмматическими одами» [7:364-367]. Только в них удастся достичь расположения трех различных смысловых единиц на ограниченном пространстве, благодаря чему они приобретают сходные с эпиграммой качества (особенно если эпод содержит поворот мысли). Однако, несмотря на это, и ода, и гимн принципиально отличаются от эпиграммы. Хотя с точки зрения эпиграммы, оды и гимны содержат «ожидание», возникшее напряжение снимается не посредством «разъяснения», а через объект высказывания.

Сонет гораздо в большей степени приближается к эпиграмме. И с точки зрения формы, и по содержанию, особенно если понятийно – дефиниционный характер доминирует над музыкальным.

Близость сонета к эпиграмме в меньшей степени ощущалась в Англии, однако, была достаточно точно выражена во Франции и Италии. В частности Бенедетто Варчи полагал, что сонеты Петрарки позволяют поставить его в один ряд с античными эпиграмматистами. Томас Сибиллет называл сонет завершенной итальянской формой эпиграммы [1:82-128].

Терцеты и квартеты сонета сопоставимы с «ожиданием» и «разъяснением» эпиграммы. Направление к решению может содержаться в 9-12 строках, а заключение в эпиграмматическом куплете в 13 и 14 строках, как в частности в сонетах Шекспира. При чем в 13 строке суммируется уже познанное, а в 14 строке содержится окончательный поворот мысли. С другой стороны нельзя полностью отождествлять 1-12 или 1-13 строки сонета с «ожиданием», а 13-14 или 14 с «разъяснением». Тем самым мы были бы не справедливы к сонету как к жанру. Сонет еще и потому нельзя идентифицировать с эпиграммой, что два квартета содержат описание объекта, а терцеты предлагают некое решение, вследствие чего содержательный итог не является результатом поворота мысли. Скорее заключительная часть сонета является своего рода резюме [4:63-66].

Под мадригалом в 17 веке понимали галантное стихотворение, написанное по какому-либо специальному поводу, причем отличительными чертами мадригала являлись быстрая запоминаемость и заострение мысли. Тем самым мадригалу были присущи все признаки эпиграммы. Различие между обеими формами стихотворных форм заключалось в их различном содержании [19:8-9].

Вилланелла (шуточная народная песня) вследствие того, что каждая из ее строф (куплет и припев) состоит из двух частей, а также благодаря тому, что заключительная часть стихотворения состоит из обеих строк припева, обладает определенным сходством с эпиграммой. Однако ее пасторальное происхождение и близость к пасторалиям, противоречат сущности эпиграммы. В то

же время, лирически-музыкальный характер вилланеллы не исключает некоей конфронтации, поворота мысли и интеллектуальной насыщенности. О чем свидетельствует, в частности, вилланелла Е.А. Робинсона "Of Change" [16:80] или вилланелла Джеймса Джойса "Are You Not Weary Of Ardent Ways?" [10:223]. Подобные примеры вилланелл сближают их с эпиграммой. Близость к эпиграмме вилланеллы Джойса обусловлена смысловой насыщенностью и двучленным характером каждой строфы. Это стихотворение можно было бы рассматривать в качестве некоей последовательности эпиграмматических высказываний. Однако, большинство мадригалов и вилланелл не обладают, присущими эпиграмме формальными чертами, подтверждая лишь тот факт, что и вилланелла и мадригал представляют собой самостоятельный жанр.

Вследствие значительного различия в построении, песне и балладе присущ отличный от эпиграммы формальный характер. Это особенно явно показала развернувшаяся в Англии, в 18 веке дискуссия по поводу различия между песней и эпиграммой, несмотря на то, что вся аргументация была построена на рассмотрении любовных песен [8:17f].

Данное противопоставление показало, что присущие песне нежные чувства и страстные побуждения не соответствуют "ожиданию", повороту мысли в "разъяснении" и риторическому стилю эпиграммы. Характерными для песни и баллады являются выражения чувств с одной стороны и описание какого-либо события с другой. Выводы и обобщения возможны только в припеве или в заключительной строфе произведения. Однако они очень редко носят эпиграмматический характер. Ни балладе, ни песне, как правило, не присуще наличие двух составных частей или поворота мысли, за исключением некоторых текстов, носящих фольклорный характер [4:67].

Существуют различные виды эпитафии [11:237-253; 14:25-41; 5:48]. В качестве краткой надписи в прозе, эпитафия относится к проформам жанра эпиграммы; если же в более длинной надписи сообщается исключительно о жизни и деятельности умершего, эпитафия входит в сферу эпики. В обоих случаях эпитафия не имеет ничего общего с эпиграммой. В то же время, четкие эпиграмматические черты присущи другого рода надгробным надписям в прозе или в стихах, носящих либо исконно народный, либо высокохудожественный характер. Некоторые из них имеют четкое деление на две части, соотносящиеся друг к другу как «ожидание» и «разъяснение», что позволяет говорить о них как об эпиграммах [17:463-472]. Это в первую очередь относится к составленным на высоком поэтическом уровне эпиграммам. Такая поэтичность проявляется в так называемых мнимых эпитафиях, которые хотя и призваны высмеивать определенных людей или же какие-либо события, тем не менее, могут иметь глубокое символическое или же мифологическое содержание, как, например, в изречениях Джона Донна "Hero And Leander", "Pyramus and Thisbe" и "Niobe" [3:35-74]. Подобные тексты позволяют понять, почему в Англии эпитафия вплоть до 18 века рассматривалась в качестве особой формы эпиграммы. Отделение эпитафии от эпиг-

раммы происходит в период Классицизма под влиянием творчества Аддисона [5: 9-60].

Относительно устойчивая форма эпитафии (типичное вступление *Here lies...* или *Beneath this Stone...*, название имени или фамилии, характеристика личности, заключительная часть) отделяет ее от эпиграммы. С другой стороны, эпитафия может носить лирический характер или же приближаться к элегии. При изменении настроения в конце такого стихотворения появляются настоящие эпиграмматические формулировки, которые либо подчеркивают безысходность страданий, либо же снимают напряжение и дают новые импульсы, как, например, в произведении Бена Джонсона "On My First Sonne" [9:86].

Как правило, эпиграмматический характер носят мнимые, иронические и парапоэтические эпитафии: «ожидание» образует описание некоей личности или же присущих ей качеств, а сатирический комментарий по этому поводу представляет собой заключительную часть. При этом клевета на некое лицо, содержащаяся в эпитафиях, может, по мнению Эрлебаха [4:69], вызвать у покойного как минимум состояние инсульта, о чем свидетельствует следующая эпитафия Лорда Байрона:

Posterity will never survey
A nobler grave than this:
Here lie the bones of Castlereagh:
Stop, traveler, and ... [2:73]

Анализ подобного рода текстов естественным образом наводит на мысль о неправомерности их причисления к жанру эпиграммы и тем самым определяет эпиграмму в качестве самостоятельного жанра гномической поэзии.

Литература

1. Behrens, I. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Halle, 1940.
2. Byron, Lord. The Poems and Plays of Lord Byron, ed. W. P. Trent. London, 1927.
3. Donne, John. John Donne, The Satires, Epigrams and Verse Letters, ed. W. Milgate. Oxford, 1967.
4. Erlebach, Peter. Formgeschichte des englischen Epigramms von der Renaissance bis zur Romantik. Heidelberg: Winter, 1979.
5. Franke, W. W. Gattungskonstanten des englischen Vers-Epithaphs von Ben Jonson zu Alexander Pope (Erlangen, Phil. Diss., 1964).
6. Herder, J. G. Anmerkungen über das griechische Epigram. Berlin, 1888.
7. Heselhaus, Clemens. Die deutsche Lyrik, ed. Bruno v. Wiese, I. Dusseldorf, 1970.
8. Hudson, Hoyt Hopewell. The Epigram in the English Renaissance. New York, 1966.
9. Johnson, Ben. The Complete Poetry of Ben Johnson, ed. W. B. Hunter. New York, 1963.
10. Joyce, James. A Portrait of the Artist As a Young Man. Harmondsworth, 1971.
11. Ketton-Cremer, R. W. "Lapidary Verse". Proceedings of the British Academy, 45. London, 1959.
12. Lessing, G. E. "Zerstreute Bemerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten". Samtliche Werke, ed. Lachman. 3. Aufl., ed. Muncker. Bd. 11, Vermischte Schriften, Teil 1. Stuttgart, 1895.
13. Markwardt, B. "Lyrik", Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed. Merker/Stammmler, II. Berlin, 1926-1928.
14. Peek, W. Griechische Vers-Inschriften, Bd. I, Grabepigramme. Berlin, 1955.
15. Reitzenstein, R. Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung, hrsg. G. Pfohl, Darmstadt, 1969.
16. Robinson, E. A. Collected Poems of Edwin Arlington Robinson. New York, 1930.
17. Schöne, A.

"Nonsense" Epigramme. Ein Beitrag zur englischen Komik". Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 4 (1956). 18. Vietor, K. "Probleme der literarischen Gattungsgeschichte". Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 9 (1931). 19. Vossler, K. Das deutsche Madrigal. Geschichte seiner Entwicklung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Weimar, 1898.

Т.А. Чернышова

Дебютный сборник стихотворений К.М. Фофанова: зарождение эстетической программы и идиостиля

К.М. Фофанов был последним поэтом, восстановившим в правах в конце XIX века романтическое мироощущение и свойственные ему стилевые черты. Поэтическое пространство, создаваемое Фофановым, двумерно: с одной стороны – реальная жизнь, в которой ему приходилось ежедневно сражаться за свое право на существование и быть вынужденным торговать своим даром, менять свои грезы на деньги, и, с другой стороны, – воображаемый мир, в котором он, поэт, был demiurge, творцом своей собственной жизни. Противопоставление мечты и действительности у Фофанова носит именно романтический характер. Это еще не символистское эзотерическое представление о месте человека в мироздании как о грани между сферами быга и бытия, это именно романтическое утверждение прекрасного царства высшей поэтической действительности, которая исключает возможность своего существования наряду с царством «лжи и прозы».

Некоторые характерные черты идиостиля Фофанова, обусловленные его романтическим мироотношением, определились уже в дебютном сборнике «Стихотворения», вышедшем в свет в 1887 году. И в дальнейшем, говоря об эволюции лирики Фофанова, мы будем говорить о трансформации тех стиливых признаков, которые мы описываем в дебютном сборнике. Кардинального слома ни в мироотношении, ни в стиле Фофанова с течением времени не происходит. Стиль и метод Фофанова, формирование которых началось уже в первом сборнике, претерпев, конечно, в процессе эволюции некоторые изменения, не поменяли в целом своей сущности: поэт не вышел за рамки романтического метода и присущих ему стиливых черт.

При всем своем несовершенстве, при неравноценности включенных в него стихотворений, первый сборник стихотворений Фофанова представляет собой как бы костяк основных эстетических и стиливых принципов поэта, обусловленных идеалистическим характером его мироотношения.

Осью, на которую нанизано все творчество Фофанова, является лейтмотив романтического отрицания мрачной реальной жизни и стремление в «область пламенной мечты». Всему своему сборнику Фофанов предпослал стихотворение «Звезды ясные, звезды прекрасные», представив его своеобразным камертоном, по которому настроен его поэтический инструментальный. Это прекрасное лирическое стихотворение эмблематично для творчества

Фофанова. Муза поэта, очарованная «звездными сказками», становится музой фантазий и снов, вдохновляющей поэта воспеть воображаемый, сказочный мир:

И теперь, в эти дни многотрудные,
В эти темные ночи ненастные,
Отдаю я вам, звезды прекрасные,
Ваши сказки задумчиво-чудные [2:30].

Спасаясь от «*пыток будничных минут*», поэт спешит как бы впасть в забытье, замечтаться, уснуть и переместиться таким образом в сказочное инобытие. Один из разделов своего сборника Фофанов назвал «Фантазии». Все «фантастические» стихотворения этого раздела имеют начало, подобное сказочному зачину «В некотором царстве, в некотором государстве...», которое помогает поэту дистанцироваться от действительности, например: «*Ах, я знаю тот мир, мир волшебных чудес...*» [1:88], «*Там, где обитают наши сны и грезы...*» [1:88], «*Мне чудится, что там далеко где-то, меж облаков фантазии моей...*» [1:89]. И далее автор моделирует желанную для него волшебную реальность за гранью «*земли и небосвода, где сладким нектаром забвенье разлито*» [1:174]:

Там поют на ветвях хоры райские птиц
<...>

И с румяных небес на восходе утра
Сходит призрак любви и добра,
А за ним хороводы безоблачных грез
В диадемах из миртов и роз [1:88];

Там море есть, сверкающее море,
По нем плывут пиратов корабли [1:90];

Из морей веселым хороводом
В бледных ризах выплыли русалки [1:92].

Сны, грезы, фантазии, мечты, причуды – все это инструменты, необходимые поэту для пересоздания действительности. Причем ему легко дается состояние отрешенности от мира, когда граница между сном и явью стирается и сказка вершится воочию: мир становится «*миром чудодейной были*». Поэт может размяться просто от дуновения кожного ветерка, от которого «*издохнулось легче, и в уме недужном Зароились грезы девственной толпой*» [1:24]. Находясь среди людей, поэт без труда абстрагируется от происходящего вокруг него:

Я тихо грежу и украдкой
Дремлю, забившись в уголок,
И так мне радостно, так сладко,
Так я мечтой от всех далек [1:70];

Я шел рассеяннo: аккорды суеты
Мой робкий слух не волновали,
И жадно мчались вдаль заветные мечты
На крыльях сумрачной печали [1:5].

Один из исследователей творчества Фофанова Е.З. Тарланов [5] считает, что творчество Фофанова развилось в русле идеалистических представлений неоромантиков о художнике как творце некоего идеального мира, царства гармонии и красоты. В духе русской романтической школы Жуковского Фофанов интерпретирует поэтическое творчество как состояние особого «поэтического безумия», некоего блаженного полусна. Сон – ключевое понятие фофановской эстетической системы. Слово «сон» наделяется поэтом самыми экспрессивными эпитетами: *«забылся я прекрасным сном»*, в *«снах благословенных юности кипучей»*, *«сны позабытые... знакомцы прекрасные, кроткие, светлые, солнцем облитые, сердцу послушные, думе подвластные»*, *«живые сны»*, *«любовных снов благоуханье»*. Тропеические значения слов «сон», «полусон», «спать», «дремать» – своего рода «магический кристалл» Фофанова, через который он воспринимает реальность как эстетическую ценность» [5:146].

До сих пор мы вели речь о традиционности лирики Фофанова, о ее ориентации на романтический опыт, накопленный русской классической поэзией. Следует отметить, что Фофанов воспринял традицию через призму лирики Фета, которая для поэтов 80-х годов была не только «живым поэтическим фактором» [3:61], но и органической связью с классической русской поэзией. Поэтическая преемственность, которая связывает Фофанова с Фетом, несомненна. На нее указывает общность их эстетических установок и, прежде всего, представление об искусстве как преодолении тягот земного существования, а также убежденность в непреднамеренности, бессознательности поэтического творчества.

Раннюю лирику Фофанова можно было бы вполне считать «варьяциями на фетовские темы» (А. Фет), если бы в ней не заявил о себе мотив иллюзорности чаемой гармонии. Мотив этот у раннего Фофанова еще не звучит в полную силу, которую он обретет в более зрелой лирике, но для нас важно, что потенция диссонирующих мотивов появляется уже в стихотворениях первого сборника. Уже через четыре года после его выхода Д.С. Мережковский первым обратил внимание на то, что Фофанов «мученической любовью полюбил красоту», что он поэт «неровный и дисгармонический» [4]. При всем своем стремлении в мир красоты и гармонии, поэт трезво осознавал несбыточность своих прекрасных грез, что вносило в его внутренний мир диссонанс, в первом сборнике еще еле улавливаемый на фоне тех созвучий, которыми облечен идеальный мир поэта, однако в дальнейшем мотив иллюзорности всякой красоты станет ведущим принципом эстетики и стиля фофановской лирики.

Тревожные нотки звучат в тех стихотворениях первого сборника Фофанова, в которых поэт допускает сомнение в гармоничности мира, созданного

снами и грезами. Мотив сновидений, которые получают у Фофанова самые экспрессивные определения, переплетается с мотивом лжи и обмана, в результате чего становятся возможными такие сочетания, как «*отрава вдохновенья*», «*больные сновиденья*», «*больные грезы моей взволнованной души*», «*лукавая мечта*», «*обманчивые грезы*», «*розовые бредни снов ночных*». Квинтэссенция тех сомнений, которые стали посещать раннего Фофанова, заключается, по нашему мнению, в следующих строках:

... музе прежних дней

И верить невозможно,

Но и не верить ей нельзя [1:28].

Диссонирующие мотивы в наибольшей степени начинают проявляться в первом сборнике Фофанова в характерных для его поэтики контрастах жизненных реалий и «сказок чудных». Даже высшая степень романтической отрешенности не позволяет поэту полностью обрывать связи между поэзией и реальностью. Поэт все же обращает свое внимание на «*житейский шум и гам*» и (пусть даже невольно) поэтизирует ту действительность, которая ему ненавистна. И парадоксально: фантазии Фофанова однообразны по слогу, поэтически банальны, а мир действительности, в дебютном сборнике представленный отдельными деталями и штрихами, — живописно точный, психологически выразительный. Стоит только поэту мимоходом отметить какую-то случайную деталь в жизни природы, как из ниоткуда наплывают на него грезы, пеленают туманами «живую» жизнь, и вновь видятся очарованному поэту и «белопенные каскады», и «гроты, полные прохлады, и золотые терема». Но те впечатления от природы, которые поэту, на какое-то время выпадшему из забытья, все же удалось запечатлеть, свидетельствуют о его поэтической зоркости к реальной красоте.

Некоторые стихотворения первого фофановского сборника построены на контрасте реального и отвлеченного. Мы проанализируем одно из них, которое нам кажется в этом плане наиболее показательным. Это стихотворение «Свежеет воздух...», в котором создается картина наступающих сумерек. Следует сказать, что поэт не интересуется статика в природе, он увлечен «переменной погодой», мельчайшими изменениями в ней, и поэтому его привлекает время наступления сумерек как та пора, когда из одного своего состояния природа переходит в другое, и рисунок ее постепенно меняется. В восприятии поэтом сумеречной природы соединяются сразу несколько чувств — зрение, слух и обоняние. Благодаря такому синтезу ощущений картина природы, погружающейся в темноту, получается объемной и «оживает». Поэт создает безупречную и реалистически точную картину наступающих сумерек, передает игру света и тени, воссоздает блаженную предвечернюю тишину, лишь изредка нарушаемую «робким» плеском воды. Мы присутствуем при постепенном превращении дня в ночь — поэту удалось передать эту динамику: в первых строчках вершины деревьев еще озарены «лучам алеющим заката», в конце стихотворения сумрак уже воцаряется над землей:

стволы деревьев превращаются в черную цепь. После такого блестящего воссоздания меняющейся природы поэт как бы делает паузу (ставит многоточие) и вновь обращается к своим мечтам:

Свежеет воздух, аромата
Аллеи влажные полны,
Лучом алеющим заката
Вершины лип озарены,
В сквозных кудрях листвы узорной
Трепещет тень, мигает блеск;
Стволы деревьев цепью черной
Уходят в сумрак, робкий плеск
Кустами скрытого потока
Тревожит тишь... и предо мной
Из-за волшебного далека
Мечта несется за мечтой [1:75–76].

Мимолетность, случайность поэтических впечатлений Фофанова, интерес к незавершенному, становящемуся рисунку природы являются признаками импрессионистической тенденции, которая явилась в творчестве Фофанова и продолжением традиции, главным образом фетовской, и одновременно обращенностью к «новой» поэзии, принадлежащей уже XX веку. Но в полной мере об импрессионизме Фофанова мы можем говорить только относительно его более зрелой лирики. Что же касается первого сборника его стихотворений, то в нем импрессионистическая тенденция только заявила о себе. Все же у ирреального мира здесь — приоритетное положение в сравнении с бытовой эмпирикой. Однако живописать мир своих грез так же выразительно, как мир действительности, Фофанову не удалось. Волшебный мир поэта облекался в плоть самыми обветшалыми поэтическими штампами, банальнейшими метафорами и сравнениями. Излюбленным стилистическим приемом Фофанова, позаимствованным им из арсенала средств романтической поэтики, является сравнение явлений природы с драгоценными камнями и тканями, например: «*перловые капли росы*», звезды — «*перлы дорожие*», иней — «*как яркий алмаз серебрится*», тучки блистают «*перламутром*», «*моря в парчевой простыне*», небеса опрокинуты «*синим тюлем*», снега и льды — «*снежный глазет да хрусталь ледяной*». В некоторых стихотворениях сборника как следствие необузданной фантазии Фофанова появляются вычурные, ультраромантические образы, такие как «*богиня вечности во глубине эфира*», зевающая «*пастью гробовой*» вечность, земля, блуждающая «*по волне мировой как никем не оплаканный гроб*» и т.п.

В результате традиционные поэтические средства получают характер условно-поэтический, являясь лишь знаком определяемых реалий, не коррелируя с их сущностью. Разобинение условного и буквального смыслов в использовании поэтом традиционных поэтических средств приводит к вычур-

ности и тривиальности создаваемого им инобытия. Описываемый традиционными средствами романтической поэтики мир грез поэта статичен, однообразен, в то время как реальность, воссозданная импрессионистически, существует в движении, в звуках и запахах. Если мы сопоставим «фантастическое» стихотворение Фофанова «Там, где обитают наши сны и грезы» с проанализированным выше, то вполне убедимся в этом. В упомянутом «фантастическом» стихотворении нет динамики. Та реальность, которую поэтизирует здесь Фофанов, является раз и навсегда заданной. Здесь в сказочном тереме живет «царь-девица», образ которой явно позаимствован Фофановым из классической романтической поэзии, равно как и присущие ей атрибуты: «радужные крылья» за плечами и «алая звезда» под косой. Важно отметить, что во всей атмосфере «райского эдема» разлита тоска: грустят березы, «задумались» терема и даже тени в раю «вздыхают». Неподвижности, монотонности жизни в инобытии противостоят постоянные изменения в природе, которые мастерски фиксирует поэт.

Таким образом, первый поэтический сборник Фофанова представляет нам его как поэта с достаточно узнаваемым идиостилем, в котором уже намечены контрасты разных поэтических тенденций, заключающих в себе потенцию последующей стилевой трансформации его лирики.

Литература

1. Фофанов К.М. Стихотворения. СПб., 1887. 244 с.
2. Фофанов К. Стихотворения. Л., 1939. 286 с.
3. Лагунов А.Н. А. Фет и поэзия русского символизма. Харьков, 1999. 242 с.
4. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Эстетика и критика. В 2-х т. Т.1. М.; Х., 1994. С. 137–226.
5. Тарланов Е.З. Мотив «поэзия – сон» в лирике К. Фофанова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1992. Вып. 2. С. 145–157.

В.М. Явтушенко

Натуралістичний імпресіонізм у повісті І. Дніпровського «Фаланга»

І. Дніпровський мав широкий діапазон вияву свого таланту. Розпочавши як поет, видавши кілька книжок лірики й поем, серед яких найкращими є «Донбас» (1922), «Плут» (1924), «Співучі яруги» (1924), він далі перейшов до драматургії, де теж залишив яскраві твори, серед яких вершиною є трагедія «Яблуневий полон» (1926).

До прози цей автор звернувся в останню чергу, вже маючи славу відомого драматурга. Саме тому навіть в останньому найновішому підручнику «Історії української літератури ХХ ст.» (1998) йому відшукане місце серед драматургів [7:411–413].

Разом з тим прозова спадщина письменника ще й досі лишається однією з «білих плям» в історії української літератури, відомою лише вузькому колу фахівців, хоча без його повістей та оповідань картина українського літера-

турного процесу 1920-1930-х років виглядає неповною, а багато творчих проблем не до кінця з'ясованими.

Сучасна дослідниця Р. Мовчан пише про творчість І. Дніпровського: «Саме в прозі він був щирий, у ній знаходила притулок його страдницька душа» [6:19].

Серед прозових творів письменника особливе місце посідає повість «Фаланга» (1930), присвячена подіям першої світової війни. Як зазначив І. Михайлин, «в українській літературі тут йому немає рівного. (...) І Дніпровський був першим серед українських письменників, хто збагнув величезну значимість тієї жакливної події, її самодостатню цінність» [5:14].

Повість «Фаланга» слід розглядати у контексті такого відомого світового художнього явища, як створена наприкінці 1920-х років література «втраченого покоління». Найбільш яскравими творами тут є романи «На Західному фронті без змін» Е.М. Ремарка (1929), «Смерть героя» Р. Олдінгтона (1929), «Прощай, зброє!» Е. Хемінгуея (1929).

Уже в 1932 році українська критика помітила спорідненість творів І. Дніпровського з літературою «втраченого покоління», але сприймала цей факт з негативним відтінком. Так, О. Гренер писав: «Ацельдама» (друга назва повісті «Фаланга» – *В.Я.*) – це лише жак і муки війни і цим щонайменше зворушливо єднає радянського письменника з Ремарком та іншими буржуазними пацифістами. Письменник в покорі схиляється перед війною, не можу-чи її пояснити й зробити відповідні висновки, як то годилося б революційно-му письменникові» [2:113].

Пізніші дослідники поставились до твору більш прихильно. Так, В. Лесин та О. Романенч писали з цього приводу: «Письменник з великою викривальною силою показав жакі війни, безглузде винищення людей...» [4:7]. До більш детального аналізу повісті та її поетики історики літератури, за ви-нятком наведених принагідних суджень, ніколи не вдавались. Наша робота є спробою аналізу стильової домінантї повісті «Фаланга».

Художній світ твору базується на притаманній І. Дніпровському творчій моделі «я-дійсність», яка є однією з конститутивних ознак імпресіонізму. Оповідь у творі ведеться «з точки зору» головного героя повісті – Григорія Люшні, українця, колишнього коваля, а нині рядового російської армії на російсько-німецькому фронті. Автор відтворює світоглядні цінності героя, показує глибину психічних процесів і зрушень, які відбуваються в його свідомості під впливом жакливого видовища війни.

Війна сприймається героєм як щось надто жакливе, вороже, безглуздо жорстоке, викликає відразу й несприйняття. Тому І. Дніпровський вдається до жакливих натуралістичних картин, які відбилися у загострених відчуттях відповідним чином налаштованої психіки головного героя. Такий акцент у показі війни дає нам підстави кваліфікувати стиль повісті як «натуралістичний імпресіонізм».

Поняття «натуралістичний імпресіонізм» в українській літературі було вперше застосоване А. Музичкою стосовно раннього етапу творчості М. Ко-

цюбинського. Цьому була присвячена стаття дослідника «Натуралістичний імпресіонізм Котцюбинського» (1931).

Натуралізм за природою був близький до імпресіонізму. Він був останнім варіантом реалізму, який власне й передував народженню імпресіоністичного бачення світу. Імпресіонізм засадничо вклучає у себе вимогу відображати враження від побаченого, почутого (у цілому – відчутого), що й споріднює його з натуралістичним стилем. Тому цілком природним є поєднання натуралістичних та імпресіоністичних елементів у повісті І. Дніпровського.

Війна в житті головного героя – Григорія Люшні стає зламним моментом, дійсність для нього постає розколотою на дві частини – до окопів і після того, як він опинився в них: «Власне, ціле життя його розірвалося на дві половини – *до окопів* – і *самі окопи*, причому все перше одійшло в таку далечину, що сам не йняв віри; чи дійсно колись ходив по землі, мав свою хату, жінку, дочку і двох матерів – «рідну й двоюрідну?» Женою тут звали рушницю, а кузню його – гупання двох молотів замінила тисяча «кузень» [3:6. – Підкреслення І. Дніпровського. – В.Я.]

Для Люшні дружина й кузня як дві найважливіші життєві цінності виступають мірилом всього життя, засобом порівняння з усім, що відбувається навколо нього. Гуркіт бою він порівнює з «тисячею кузень», а рушницю називає дружиною.

Попереднє життя відкарбувало в свідомості головного героя приємні асоціації, пов'язані з задоволенням від мирної праці, від кохання до дружини, батьківських почуттів. Спогад про дружину з донькою як найсвітліший образ постійно живе в свідомості героя й виникає перед його внутрішнім зором унаслідок незначного зовнішнього поштовху. Річка *Сан*, яку переїздить Григорій зі своїм полком, асоціюється в його свідомості з дружиною Оксаною й донькою: «І ви'явшись у степ, де хитрувала в очеретах синьоока річка, почав думати коваль про славу австрійську фортецю, потім про *Сан*, що асоціював йому *Оксану*, а через кілька секунд, заколисаний поїздом, вклучився в одне, останнє видіння – в *Оксану* з *Оксанкою*» [3:9]. Незначний поштовх, викликаний алітераційною співзвучністю назви річки *Сан* з іменами дружини й доньки збуджує в свідомості героя їхні образи. Вони є ключовими у творі, вони різко контрастують з жахіттям воєнних дій.

Уже перші наслідки повітряної атаки постають у уяві головного героя як лиховісне знамення. Люшні здається, що страждають не лише люди, але й техніка: «З *інваліда-теплушки* прибіг на узлісся фельдфебель» [4:15. – Курсив наш. – В.Я.]. Після першого ж нападу ворога відбиток смерті спостерігає він на обличчях товаришів: «Лише наостанку, як завжди, причувала «пара гнідиш» – Папакіца й Маруся, – обидва як вириті щойно на цвинтарі» [3:15].

Смерть починає скошувати бійців ще на підході до позицій: «Гуде, ку-маньки, гуде, – прогудів пароплазом Міхеїч. Аж ось вона смерть видима іде... Ще його борода не впала на грудь, як його пророцтво збулося. Почались соняшні удари» [3:17]. Рота Люшні зазнає перших втрат ще не дійшовши до передової, що також підсилює настрій передчуття неминучої трагедії.

Змальовуючи нагнітання трагічних деталей, які фіксуються свідомістю Люпні, І. Дніпровський показує, що бій неминуче асоціюється в героя зі смертю. Коваль починає чекаги на неї вже під час першої атаки: «І він знав, що вони звалють його, він був уже готовий упасти» [3:24. – Виділено І. Дніпровським. – В.Я.]. Образ ворога постає в його уяві як якесь страхотливе видіння: «Саме слово *атака* обернулося в образ-почвару. Вона зрослася з його життям, оплела йому мозок, разом просипалась, лягала разом, кидалась здогами в сні крізь піт і кошмари» [3:26]. Найжахливішим же для героя є штикова атака. Щоб змалювати усю відразу до неї з боку фізично могутнього, але мирного за вдачею коваля, автор змальовує її з натуралістичними подробицями: «Але в цій почварній видінні було одне, найстрашніше – штикова атака. Той самий момент, коли німецькі ножі й пили виростуть проти його «тригранного». Коли він, Люпня, кине вперед свій багнет, а той застряне в німця в грудях, а друга пила на всьому бігу проколе йому живіт і порве йому кишки...» [3:28].

Фронт, атака й смерть ототожнюються в уяві головного героя. Він з усе більшою силою починає відчувати неминучість смерті: «... все тіло Люпні поровилось, а вона наближалась, сама стрибками й повзком посувалася на зустріч. Неминуча. Кошлато-причайна...» [3:29. – Виділено І. Дніпровським. – В.Я.].

Найбільш натуралістично автор змальовує наслідки атаки: «Машина війни, розтропивши в своєму нутрі три свіжі полки, припинила свої жорня і тепер зворотним шляхом викидала неперетравлене м'ясо» [3:31]. І майже одразу автор подає картину жахливих каліцтв, яка впадає в око Люпні: «Ранені в пальці несли їх, як грона калини. Ранені в п'ясті, в лікті чи в м'язи несли одну руку в другій, притискаючи рани до серця.

Ранені в обидві руки бігли прямо, мотляючи, наче підбитими крилами (...)

Ранені в обидві ноги повзли животом і руками (...)

Навіть люди-обрубки робили спроби до руху. Але вони не мали точки опори, підіймаючи козирки і чуби і чіпляли за ноги передніх тоску, розпач, покору» [3:32].

Особливого ж натуралістичного художнього ефекту автор досягає у картині показу пораненого товариша Люпні, де нагромаджені жахливі зорові деталі. У цьому епізоді тісно з'єднані елементи натуралізму й імпресіонізму: «Інстинктивно глянув униз і виглядів: каску. Чорну забруднену каску. На ній крутилися очі. Це була чиясь голова – верхня частина обличчя – по вуса (...) Тільки «по вусах» можна було ще так-сяк признати, що це могла бути голова того самого цигана Радка (...) Він був поранений у стегна й щелепи. Власне, щелепів у нього не було, і прямо з горла йому висів довгий опухлий язик – як цапина борідка» [3:35].

Атмосфера смерті стає всюдисущою. Автор показує це за допомогою імпресіоністичної картини атаки: «Табун здіблених хтивістю огирів закладав зубами. Другий. Третій, четвертий демони злоби прошуміли холодом

крил, упали на землю і розскочились в різних місцях криком чорного смороду і полум'я» [3:75]. Разом з тим, не можна не помітити звертання письменника в цьому місці до прийомів символічної поетики, адже до неї виразно тяжіє створений ним образ «демонів злоби». Такий універсальний, багатозначний за своєю змістовою сутністю образ покликаний увиразнити жакливу картину атаки. Поруч з імпресіоністичними й натуралістичними деталями символічний образ надає епізодові певного фантастичного звучання, запліднює свідомість читача містичним жахом.

Для показу того, що насувається смерть усьому живому, автор вводить імпресіоністичний опис позицій російської армії: «Окопи не рятували. Окопи тільки держали на місці, душили, стискали, випинали сховану в них самоплинну матерію. За кожною стіною чатували струси, обвали, завали. Не було і жодного бруствера, де не була б в гостях смерть» [3:89]. Письменник скрутий потребою бачити світ лише очима свого героя. Це і є та «я-дійсність», творення якої є визначальною особливістю імпресіонізму. Незважаючи на це в повісті все ж заявлена відчутна потреба створити не лише образ героя – носія головного погляду на події, але й образ фронту, передових позицій, а відтак і війни в цілому. Це дає можливість говорити про панорамність «Фаланги». Але це імпресіоністична панорамність, яка випливає з нерозлучності автора й героя. Вона нетотожна панорамності реалістичних творів, скажімо епопеї «Війна і мир» Л. Толстого. Для її досягнення письменник проводить свого героя по горизонталі простору війни, від прибуття ешелону з новобранцями в прифронтову смугу до участі роти Люшні в бойових діях і цілковитого винищення його частини, включно з головним героєм.

Засобом створення панорамності виступають і окремі символічні деталі, які ощадливо використовує письменник серед імпресіоністичної стильової домінанти. Пил від вибуху й кіптяви настільки насичує повітря, що коли пішов дощ, то він здався воякам кривавим: «– кривавий дощ!.. Кривавий дощ!.. – Маймай обернув назад своє іконописне лице і трусив перед очима Люшні чашо-зігнутими пальцями. В брудних долонях його скакали глиняно-рижі краплини» [3:93]. Образ кривавого дощу забарвлює всі події в лиховисний колір, пророкує трагічний фінал.

І він, цей фінал, не забарився. Тоді, коли Люшня прийшов до усвідомлення необхідності у будь-який спосіб врятуватися від війни, хоча б для цього довелося здагтися у полон, його розчавило танком. Смерть головного героя також подана засобами імпресіоністичної поетики, яка в дивовижний спосіб підсвічується й символічними контамінаціями: «Чорна гора з'їхала прямо на горб, хитнулася набік, щось хруснуло так, як волосський горіх – і Люшня заметався за колесом» [4:99]. Машина війни, яку символізує ворожий танк, розчавила героя фізично, перед цим, фактично, знищивши його морально.

Усі рефлексії психіки головного героя «Фаланги» є його реакцією на жакливу воєнну дійсність, демонструють цілковите несприйняття й заперечення антигуманної сутності війни, є спробою втечі від цієї дійсності, що, як зазначила В. Агесва, характеризується як імпресіоністичний хронотоп [1:157].

Разом з тим сам предмет під кутом сприйняття його в імпресіоністичній поетиці продиктував потребу і нових стильових вимог. Так у повісті з'явилися й рясно вживані натуралістичні описи, які були виправдані, доцільні, адже саме завдяки їм письменникові вдалося створити переконливий образ війни, в усій її естетичній непривабливості й потворності, ворожості людській сутності.

Література

1. Агеева В.П. Українська імпресіоністична проза. К., 1994. 158 с. 2. Гренер О. [Рецензія] // Червоний шлях. 1932. № 4. С. 112–114. 3. Дніпровський І. Фаланга // Дніпровський І. Твори. Х., 1931. Т.3. С. 5–99. 4. Лесин В., Романець О. Іван Дніпровський // Дніпровський І. Яблуневий полон. Вибране. К., 1964. С. 3–17. 5. Михайлин І. Потреба у Івані Дніпровському // Художній світ І. Дніпровського. 36. статей. Херсон, 1995. С. 3–15. 6. Мовчан Р. Невідомий Дніпровський // Слово і час. 1995. №3. С. 17–19. 7. Наєнко М.К. Іван Дніпровський // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. К., 1998. Кн.1. С. 411–413.

От редакції

К 200-літтю опублікування «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

В 1800 году А.И. Мусян-Пушкин в содружестве с Н.Н.Бантышом-Каменским и А.Ф. Малиновским осуществили первую публикацию выдающегося произведения древнерусской литературы – «Слова о полку Игореве». Со времени выхода в свет первого издания начинается вторая литературная жизнь памятника XII столетия: «Слово о полку Игореве» становится неотъемлемой частью славянской и мировой культуры XIX-XX веков. В 1803 году был издан первый стихотворный перевод «Слова...» И. Серякова. С тех пор появилось множество как прозаических, так и стихотворных переложений этого уникального произведения. К «Слову...» обращались Н. Карамзин и В. Жуковский, Д. Минаев и Л. Мей, Н. Заболоцкий и И. Шкляревский, М. Рыльский и Я. Купала. Профессиональные поэты и аматоры вновь и вновь пытаются передать современным языком поэзию древнего памятника. Мы публикуем стихотворное переложение «Слова...», выполненное харьковчанином Вячеславом Михайловичем Пыжом (1940-1998). Физик-теоретик, много лет проработавший в Харьковском университете, он был известен в поэтических кругах под псевдонимом Вячеслав Гончаров. Этот перевод – результат многолетних поисков и творческих усилий, дань любви и уважения к отечественной истории и культуре.

СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ

в переложении В. Гончарова

ПРОЛОГ

Песнь первая

Омрачать ли память, братья, нам
Злых усобиц тяжким бременем?
Иль воспеть походы ратные
По былинам сего времени?
Гоже ль нам враждою ярою
Чтить поныне распри прежняя
Да Бояна песнью старую
Беспокоить раны свежая?
Лепо ль вымыслом Бояновым
Воздавати трудной повести,
А не речью покаянною,
Как пред Богом, перед совестью?
Нам ли дьявольскими играми
Тешить козней взоры узкия,
Рознью чтя походы Игоря,
А не общей правдой русскою?
Вещих струн Боян торкается —
Ищут славы пальцы быстрыя,
Мысль по древу растекается —
Не поспеть словам за мыслню.
Рыщет в поле серым волком ли
Иль орлом летит за облако —
Ищет: как бы приспособиться
К старым распрам да усобицам.
Так князей ли раньше славил?
Так ли песни пели давеча
Ярослав ли, Мстислав ли
Иль Роману Святославичу?
Сеть словесной паутинною
Не плели вокруг да около,
А на стадо лебединое
Напускали десять соколов.
Чьим посланцем лебедь белая
Всех быстрее настигалася,

Так тому и князя смелого —
Песней славить полагалось.
И взлетала песнь высокая
Ввысь по Божьему велению...
А Боян не десять соколов
Напускал на стадо лебедей.
Нежно он перстами тонкими
Струны вещия поглаживал,
Те же сами речью звонкою
Рокотали славу княжью.
Сладкозвучна песнь Боянова,
Да в бою иные правила...
Не сыграть ли нынче заново
Песню ту, что князя славил?
Так почнем же повесть, вратия!
Пусть она тропой Владимира
Идет с Игоревою ратню
В вой за землю за родимую!
Пусть, свой долг исполнив
ревностно,
Единяет души дружеством,
Ум взбодряет воли крепостью,
Поостряет сердце мужеством!
Аль не любо степь Донецкую
Исходить тропкою старую
Да край поля Половецкаго
Преломить копье усталое?
Знает Бог, еще случится ли
Получить от неба почести?
Да уж больно Дону чистаго
Понспить шеломом хочется!
Пусть же песнь шагает с
воинством
В ногу с силой молодецкою
В вой за русское достоинство
Да на землю Половецкую!

Песнь вторая

В трех шагах кордон нль менее,
Позади дорога длинная...
Вдрут — недоброе знамение
Застит свет анхой годинною.
Игорь зрит на солнце красное:

Ба! Осветило во мгновение
 Замутилось тьмой ненастной,
 Будто дьявольскою теннью.
 Пуще стрел набега вражьего
 То знамение недоброе!
 И с надеждой слова княжьего
 Ждало воинство хороброе.
 Неба вещее посланье
 Гнет мысли неприятный,
 Но стыдится князь желанья
 Повернуть тропой обратною.
 Кто другою, дружини двигая,
 Мог вернуть полки с повинною.
 Да в характере ли Игоря
 Делать дело половинное?
 Молвил он: «Дружина бравая!
 Братья — воины бесстрашные!
 Лучше в битве пасть со славою,
 Чем бежать тропой вчерашнею.
 Нам ли в диво муть небесная?
 Лучше лечь главою на плаху нам,
 Чем поддаться козням бесовым,
 Полонясь пустыми страхами.
 Братья! В битве опрокинем мы
 Ханских полчищ тучи грозные,
 И стрелою к Дону синему
 Понесут нас кони борзые.
 Там край поля неоглядного
 Отобьем копьем преломленным
 И Донскую влагу хладную
 Будем черпати шеломами!»

Песнь третья

О Боян! Поспеть ко времени
 Смог бы ты ли песнью быстрою,
 Чтоб сердца возжечь искрою
 Вопреки зловещей темноте?
 Лепо ль песнью соловьиною
 Восхваляти время старое
 Да на головы невинныя
 Кликать громы Божьей карою?
 Лепо ль нынче, песнь Боянова,
 Вольно течь по древу мыслию,

Волком вечь тропой Трояновой
 Иль орлом парить под высьню?
 Подсохнет ли песнь вчерашняя.
 Явь с грядущим скленть заживо?
 Рать вести сквозь темень
 страшную
 Может только слово княжее.
 Вам бы, струны шалованвья,
 Не щадить персты белесыя,
 А такую песнь правдивую
 Спеть для внука для Велесова:
 «В небе низко ли, высоко ли
 Гонит буря да не соколов.
 То на пир в Донскую сторону
 Черной тучей мчатся вороны!»
 Верно: горше правда трудная
 Лести сдобренной нектарами...
 О Боян! Не проще струнам ли
 Петь по-прежнему, по-старому?
 «За Булою ржанье конницы —
 Киев, бей во славу звонницу!
 В Новограде звуки медные —
 Стяги ставь, Путивль, победные!»

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Песнь четвертая

Грустно время ожидания,
 Голнце скрыто мглою серою.
 Игорь с братом ждет свидания,
 И речет ему Тюр Всеволод:
 «Брат любимый,
 Игорь светлый мой!
 Шватославичи не оба ль мы?
 Шпорь коней — мон уж седланы
 Под кuryнами хоробрыми.
 Не первой от Курска молодцам
 Днем идти нль ночью черною.
 Нынче вместе да на половца
 Двинем ратню сплоченною!
 Все кuryне — добры воины,
 Не отступят перед ведами,
 В стан врага чрез степь привольную

Им пути-дороги ведомы,
Во лесах не заблудились,
Все холмы, яры знакомы им.
Не под трубами ль родились?
Не с конца копья ли вскормлены?
Под шеломами взлелеяны,
Ждут куряне, где положено,
Разлучити лук со стрелами,
Ну а востры сабли — с ножами.
Серым волком скачут по полю,
Разудалые и бравые,
Честь себе добыти копылами
Да воздати князю славою!»
Став на лук золотого стремени,
Игорь мчит по полю чистому,
Голнца свет — темнее темени,
Стонет ночь грозой неистово.
Пробудились птичьи гомоны,
Поляны свистами звериными.
Дива крик, смешавшись с громами,
Вдаль пронесся над долинами.
Невеселыми посулами
Разлетелся дикий ор его
От соседского Посулия
До ворожьего Поморья.
Крепким словом поминаемый,
Ворогам добавив куражу,
Вестью мчит к земле
неизвестной —
К Волзе, Корсуню и Бужу.
Долетит до уха ханского,
Вспыхнет гневом да обидою
Во глазах Тмүтороканского
Размелеваннаго идола.
Ночь звериным криком полнится:
То не страхи плачут лебедем —
Поспешают к Дону половцы,
По ярам скрипя телегами.
Одолев сомненья-домыслы,
Не пугаем злыми криками,
Направляет Игорь воинство
К Дону синему, великому.
Тень беды крадется птицею,
То ль сорокой, то ли вороном,

Брешет хитрою лисицею
На щиты да на червонья.
То над сонною равниною
Взмает в небо хищным веркутом
И на пир полки звериный
Позовет орлиным клекотом,
То за волчьей песнью грустной
Вдрут испуганным кономом ржер
О Земля родная Русская,
Ты в тумане за холмом уже!

Песнь пятая

Долго войско ночь тревожила,
Злыми криками пугаючи...
Вот заря на небе ожила,
Свет над лесом зажигаючи.
Тают тени неприветныя
Над полями, над полянами,
И клунется мгла рассветная
Серевристыми туманами,
Задымилась долы длинныя,
Под росой спят луга еще,
Дремают трели соловьиныя,
Да не дремлет гомон галочий.
Вслед за галочию речию
Путь далек еще до Дону ли?
Пусть ли звон, пророчит встречу ли
О Половецкими кордонами?
Жаждут встречи сабли вострыя
О Половецкою оравою —
Время честь добыти воинству
Да воздати князю славою!
Взвились сабли харалужныя
Вихря мощью ураганною,
Засвистели песню дружиною,
Потоптав полки поганая,
Насладясь красой девичьей
Да богатою добычею.
Аль не краше девы красныя
Во честном бою добытыя
Под одеждами атласными
О дорогими оксамитами?
Путь трофеями богатыми

Щедро стелется пред взорами
То плащами, то халатами
О Половецкими ўзорами.
И над топкими волотами
Или там, где место грязное —
То шитьем да с позолотою,
То еще мехами разными.
А трофеям князя смелаго
Счет идет иными толками:
Красный стяг, хоругвь белая,
Сребно древко с красной челкою.
Вспомни, время ненапрасное,
Наперед надолго знаючи,
Как склонялись стяги красныя
В ноги князю Овятославичу!

Песнь шестая

Припоминались кони быстрыя,
Спит гнездо хоровре Ольгово,
Неуютно поле чистое,
Что оленю волчье логово.
Темным солнцем ўпрежденныя,
Далеко забрались птенчики,
Не потехи для рожденныя
Али соколу, ни кречету,
Ни тебе, дурному ворону —
Половчанину поганому!
То не ты ль в Донскую сторону
Прешь ордою балаганною?
Гзак ведет тропю волчьею
Стаю волков, страшным анками,
А за ним Кончака полчища
Движут к Дону ко великому.
Стынет зорями кровавыми
Ўтра хладное безмолвие,
А от моря тучи рваныя
Мечут копьа — сини молнии.
Див хохочет молний банками:
Скоро грому быть великому!
Скрыть грозятся тучи вражия
Все четыре солнца княжия.
Тут стрелами дождь обрушится,
Копья взомятся соломою.

Поострятся ль сабли русичей
Половецкими шеломами?
Ўстоят ли кони курския
На Каяле, на Донской меже?
О Земля родная Русская,
Ты в тумане за холмом ўже!

Песнь седьмая

Не Стрибожьи ль внуки буйныя
Гонят ветры, ваяясь играми,
Мечут стрелы с моря бурнаго
На полки хоровры Игоря?
Не до игр веселых воинству!
Замутились реки светлыя,
Ўж земля гудит под конницей,
Закубнулась пыль под ветрами.
Вражьих стягов, что в лесу ворон,
— То идут от Дона половцы,
И от моря, и со всех сторон,
И во пеший строй, и конницей.
Знать, не даром муть небесная
Навевала мысли грустныя —
Отвсюду рати бесовы
Обступили войско русское.
Аает бес в щиты червоня,
Птиц пужая злыми криками,
Кони ржут, томятся конны —
Быть сраженню великому!
Али вык ты яр, Түр Всеволод!
Виден в битве статью ладною,
На поганых брызжешь стрелами
Да велишь мечу булатному
Пуще молний грохать громами
Над ворожьими шеломами.
Твой же шлем где вспыхнет
Золотом,
Там ложатся главы вражия,
Ўдалым копьем ли колоты,
Сражены ли саблех княжею.
Но над бранными посевами
Что взойдет, о Яр Түр Всеволод?
Иль не ранит брата Игоря

Мысль про отчий трон
Чернигова?

Шлемы гнутыя аварския,
Сняты саблею каленою,
Исцелят ли раны царския
Во душе не заживленные?
Жизнь и честь, в боях добытыя,
В мирных буднях не потребны ли,
И желанья позабытыя,
И веселье милой Глебовны?
Да и нам к лицу ли, братия,
Наливаться злобой бычьей,
Коль друтие есть занятия,
И привычки, и обычаи?

Песнь восьмая

Далеки века Трояновы,
Ближе годы Ярославовны,
Вовсе рядом песнь Боянова,
Что Олега время славил.
Не Олег ли, вспетый одами,
Снял страх мечем да стрелами,
До черна озлив походами
Голу степь да пни горелы?
Ярослав было ведомо:
То пожнетса, что посеетса.
Не корми собак обедами,
Копи страх к соседю селитса.
Время ль вавиться охотами,
Накормивши борзых досыта?
Воля княжья — меж походами
На пирах гулять без просыпу.
Ярослав — да не ко времени,
Быт Олег пирами оными.
Став на лук золотого стремени,
Мчитса он стрелой за звонами.
Славны дни Тмүтороканския,
Красен брег морскими видами!
Не в Руси ли звоны ханския
Отзовутса панихидами?
Не Черниговский Владимир ли,
По отцу премудрый Всеволод,
Пожалев края родимыя,

На пустыя звоны сетовал?
Уж не звоны ли Олеговы,
Свистом стрел на уши давячи,
Пали вражьими набегами
На Бориса Вячеславича?
Не грехи ль да звоны старыя,
Расстелся зеленым сабаном,
Обернулися лютой карою
Молодому князю славному?
Те же распри постоянныя,
Что от прежних дней тянулися,
Не рекою ли Каялою
Святополку обернулися?

Не за ним тропкою ль горестной
Прах отца несли полки его
С иноходцами угорскими
Ко святой Софии, к Киеву?
Так и жили, князя славичи,
При Олеге Гориславиче!
Всеешь страх — пожнешь усобицы
С бабьим плачем да с разлуками,
А князья друг с другом ссорятся —
В споре жизнь с Дажь-Бога
внуками.

Редко пахарь тянет ворону,
Укоряя время глупое,
Часто спорят ворон с вороном,
Разругавшись над трупами.
Кратки песни человечесий —
Дело смерти не убыточно.
Галки кружат. Длинные речи их
Пред полетом за добычею.

Песнь девятая

Уследить пером за мигом ли?
Были вспеты рати разные...
О такой же, как у Игоря —
Нет, не слыхано, не сказано.
Было ль кем когда замечено,
Чтобы так сражались до смерти,
Как от ранних зорь до вечера
Да от вечера и до свету?
Шумно битвы поле пестрое:

Воет стрелами калеными,
То мечем, то саблей вострою
Громыкает над шеломами.
Стонет окриками ратными
И знакомыми, и чуждыми,
Звонит копьями булатными
По железу по кольчужному.
Травы скошены копытами —
Поле брани черной сажю
Расстелалось под убитыми
И затоптанными заживо.
Тех костей посева грустных,
Кровью русскою политые,
Прорастут над нивой русской
Плачей горькими молитвами.
Что за шумы в память врезались
Пред зарею с птичьим гомоном?
Что за звуки мне пригрезнились —
Уж не звоны ли знакомы?
Не казните, мысли вольные,
Память чувственными стрелами!
Завернул князь Игорь воинство:
Больно мня ему Түр Всеволод.
Бились день, другой сражались,
Третий мял силу вражью...
И над войском Игорь сжался —
В полдень пали стяги княжия.
Вражий плен — беда немалая,
Не казлись печалью воинство:
Пали стяги под Каялою,
Но не русское достоинство!
Или братству не учились,
Тех три дни в сраженьи выстояв?
А два брата разлучились
На брегах Каялы быстрых...
Не судите, люди добрые,
Не ищите виноватого,
Аль не здесь князь хоробрый
Познакомился со сватами?
Вдосталь взял вина кровавого
Пир с железною закускою.
Вечно дружен стал со славою,
Кто poleg за Землю Русскую!
Не пытайте же, пожалуйста,

Что же в мире изменилось?

А трава поникла жалостно,
Древо горем наклонилось.

Песнь десятая

Нынче время, братья милые,
Невеселое и стыдное:
Прах усопших не могилою,
А травой укрыт пустынною.
Крест погившим не поставити
Вслед за горькой панихидою —
У Дажь-Бога внуков в памяти
Бренный прах возрастет обидою.
Не изменишь, что содеяно,
Не воскреснуть мертвым заново.
И пойдет овина девою
По тебе, земля Троянова.
На Дону у моря синего
Восплеснет, как лебедь крыльями,
Вострубит о том, что минуло,
Невылицами и былями.
По-лебяжьин, не по гусячи
Напророчит, как проклятие:
Не пойдут с князьями русичи
На поганных дружной ратию.
Будет доброе повержено
Ненасытной злою волею,
Скажет брату брат невежливю:
«То мое, и то — тем более!»
Вспыхнут свары невывалы,
Пересилит в людях дикое,
Останет стыдное и малое
Выдаваться за великое.
И, прознав про ссоры княжия,
Друг на друга русских уськая,
За поведой рати вражия
Побегут на Землю Русскую.

Песнь одиннадцатая

Далеко летели соколы,
Рвались к морю, дичь преследуя.
Не взлетать им в высь высокую,

Не гоняться за победою.
Согревая ночи длинные,
Дружбы жар в душе не выгорит.
Но дружину соколиную
Не вернуть уж князю Игорю.
Не по ней ли горько плачущи,
Кличет Карна с ликом каменным?
Не по ней ли, Русью скачущи,
Машет Желя рогом пламенным?
Поминая павших на поле,
Жены русские восплакали:
«Мыслью смерти не осмыслити,
Думой к жизни жизнь не вызвать.
Не вернуть любимых взглядами,
Ни богатыми нарядами.
К злату ль взвать? Да в злате менее
Животворного умения.
Вдовья доля нам досталась —
Только плакать и осталось».
Всплачет Киев-град под
горюшком,
А Чернигов — под напастями.
Потекут печали полюшком,
Щелкнут веда черной пастною.
Розни тьма да свары бранная
Оплетут князей крамолою,
И пойдут топтать поганая
Русь несчастную и голую,
Дань взымати, нищих грабячи,
Возжелают с алчной жаждою.
Что ж тут брать? По белке
разве что
В щедрый год с подворья каждого?
Песнь двенадцатая
Храбры братья Овятославичи —
Игорь-князь и князь Тур
Всеволод!
Враг хитер. Лисицей лаючи,
Ищет он, где рознь посеяна.
Гон дурной да не упоминится!
Омрачать ли братство ссорами?
Не буди коварство половца

Говорливыми раздорами!
Белый снег не сделать сажеею,
Мудрость глупостью прикинется.
Усыпил коварство вражее
Овятослав великий Киевский.
Братьям он отец и годами,
И величем трона стольного,
Дорог князю меж походами
Остров времени спокойного.
А давно ль рукою твердою
Воеводя ратью грозною,
И трепал, и гнал он врага
Ясным днем и ночью звездною?
Вместе с воинами-друзьями
Позабыв забавы светския,
Шел холмами да ярутами
На кордоны Половецкия.
Шел полями ли, лугами ли,
Все ручьи-болота высушив,
Ковьяка — врага поганого
Из полков железных вытащил.
Вихрем, взмахом ли руки его
Вынут хан из лукомория?
Без псарей шел князь от Киева,
Воротился ж с ханской сворою.
Знайся, хан, но лишь под стражею,
Со столицей златоголавою!
Пал Ковьяк — и стяги вражия
Во гриднице Овятославовой.
Овятослава дело правое
Славой велели и Венеция,
И славянская Моравия,
И Неметчина, и Греция.
Дело ж Игоря укорами
Да хулою жирной встречено.
Леведями вести скорыя
Кличут близко ли, далече ли:
Мол, не славу Игорь взращивал,
Что в вылах сраженьях добыта,
А Каялы дно вымачивал,
Что песками — русским золотом.
В скорбный день дано не каждому
Получать молевы прощение,
Из седла златого княжьего

Пересев в седло кощеево.
О Юга, с Запада, с Востока ли
Будит власть молва жестокая.
На Руси ж — во градах, в селах ли
Вести пуще невеселыя...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Песнь тринадцатая

Святослав же видит в Киеве
Сон неясный смысла странного:
«Будто к ночи мне накиннули
Покрывало черным саваном,
И вино хмельное, синее,
Аки с ядом, с горем смешано, —
Говорит он, — подносили мне.
И, лаская с дивной нежностью,
Крупный жемчуг сладкой тяжестью
Из пустых колчанов вражеских
Мне на грудь обильно сыпали.
И спокойно, и уверенно,
То ль без скрипов, то ль со скрипами,
Сняли доски с кровли терема
Да князька... И с тем утопали...
Ближе к Югу ли, к Востоку ли
Тучи черныя вороньи ли
По-вороньи громко граяли
У Плесенька во Болонии ли,
Во лесах ли на Киянии ли».
Наклоня с почтеньем головы,
Тут бояре слово молвили:
«Уж не сон умом ли тронулся,
Коль такое насоветовал?
Полетела с тренов к половцам
За добычей безответною
Пара соколов — не вороны —
Посмотреть Донскую сторону,
Поискать Тмутороканский град,
Постоять у золоченных врат,
Да давалась дичь с наскоку ли?
Не испили Дону соколы.
Не сваты ли их любезныя
Изловили парю резвую,

Крылья саблями подрезали,
Взяли в пугины железныя?
То не сразу, а на третьем дне
Притомлилися лететь оне,
Угодили в волчье логово,
И померкли солныщи оба-два.
Оба-два столпы вагрянныя
Будто в море синие канули,
С ними месяцы румяныя —
Не Олег со Святославом ли?
А Каяла тьмою полнится —
Месяц млад во тьме ли сыщется?
Русску Землю топчут половцы,
Озверевши, точно хищники.
В ханов буйство вновь вселнялося,
Уж хула хвалою кажется!
А беда рекой разлилася,
А земля под Дивом вражеским.
Уж у моря девы готския
Отпевают Русь сиротскую,
Надевают золото русское,
Оживляют время Бусово,
С хитрецой Тмутороканскою
Месть лелеют Шароканскую...
Ну а нам ли до веселия?
Впорю плакать во спасение.»

Песнь четырнадцатая

Не на ветер слово брошено,
Чуткий слух да не обманется!
И скупой слезой непрошенной
Святослава взор туманится.
Тронути речию боярскою,
Князь роняет за беседою
Золотое слово царское:
«О сын Игорь и сын Всеволод!
Иль не рано славою веждому
Рваться в бой для слова красного?
Не напрасна кровь победная,
Да бесчестна кровь напрасная!
Бьются в вас сердца хороверыя,
Боевым булатом кованы.
Уж от вас не ждал сорому я

На свою седую голову!
Что ж не вижу власти сильного
Ярослава — брата славного?
Не богатства ли обильные
Нам порою застыть главное?
Так богатства ль велики его,
Что не грех — не знаться с братьями?
Аль забыл дорогу к Киеву
Со Черниговскую знатию?
Почивать в тиши не рано ли
С забияками-задирами?
А с могучими, с татарами,
С топчаками да с шельмирами,
С ревунами да с альверами
Дел немало сделать можно бы!
Не они ли в битвах первые
Лишь с ножами засапожными
Без щитов, без облачения
Множат вражий огорчения?
Не они ль в бою лишь кликами,
Духом дружбы и бесстрашия
Да разгневанными ликами
Повергают рати вражия?
И, горды своей победою,
Звонят славою прадедовой.
Вы же: «Сами не с усами ли?
Перехватим славу раннюю,
А свою — поделим саблями
В передышках между враньями!»
За отца ли сын помолится
За раздором иль за сварою?
Аль не в диво нынче молодцам
Молодити славу старую?
Воспарит ли птенчик голенький
Без пера в хвосте и прочего?
Далеко еще соколик
До величья лика отчего!
А наденет оперение
Удалого стара сокола —
И к свободному парению
Устремится в высь высокую.
Оглядит края обширные,
Дальше дали сдобный видети,
И добудет дичи жирных,

И гнезда не даст обидети.
Нынче ж яйца учат курицу:
Кто в гнезде, кому на улице.
Так теперь. А то потом еще
Дозовусь я княжьей помощи!
Помощь ладно... Худо мщение —
Злой години возвращение.
Уж взошел бедою зримою
Ваши игры молодецкия —
Вон Владимир-князь под Римовом
Принял саблн половецкия.
Ждущий славы пленник гордости,
Поразмысли: в бой не рано ли?
Не тоскливо ли, не горестно ль
Сыну Глебову под ранами?»

Песнь пятнадцатая

О великий княже Всеволод!
Князь Владимирский и
Судальский!
Мысль-коня давно ль ты седловал,
Дабы в Киев рысью удалской
Прилететь гостей попотчевать,
Поблаusti престолу отчего?
Рать твою числом не высчитать,
Ей веслом бы Волгу выплескать,
Ей шеломом Дону в вычерпать!
Где ж ей славы да хвалы искать?
Где ж смирять набеги резвыя?
Буди ты — утихан в половцы!
За раба давать по резани,
По ногате — за невольницу.
По земле, воде, по небу ли
Ходят славны дети Глебовы.
С удалым копьем — не с посохом,
Что водой илти, что посуху!
Брат Давид, и ты, брат Рюриче!
Оба буйны Ростиславичи!
Что задумались горюющей,
Аль не помнят больше зла мечи?
Чья дружина обозленная
Бродит во поле неизвестном,
Вострой саблею каленою,

Аки түр, в бока пинаема?
Чьи шелома золоченыя
Во крови обильной плавают?
Аль не злей не обреченныя
Во молве с капризной славою?
Господа! Обиды времени
Жаром ратной чешуи горя,
Вас зовут к золотому стремени
В вой за Русь, за раны Игоря!
Осмомысл Великий Галицкий!
Ярослав, король Верховия!
Лютый зверь и тот пугается
Стать пред троном
злакокованным.

Высоко вознесся в горы ты,
Главено правя жизнью горскою!
Поделом тобою пороты
И не раз цари Угорския.

Для врагов ты грозен обликом,
Не берешь дары данайския,
Мечешь рати через облаки,
Затворив врата дунайския
Не для Киева — для ворога —
Осмомыслу братство дорого!
Жжешь грозой ты зло султанское
С гор высоких, с трона отчего.
Да не злее ль зверство ханское,
До недобрых дел охочее?

Бей грозой в коварство ханово,
В Кончака — раба поганого!
Львом с вершин Карпатских
прыгая,
Буд небесный славно правячи,
Отплати за раны Игоря —
Буйна князя Святославича!

Песнь шестнадцатая

О лихой Роман, и ты, Мстислав!
Недалек обман от вымыслов.
Без обману ж песнь правдивая
Нынче умному не в диво ли?
Доброй песнью мысль хоробрая
Стронет ум на дело доброе.

Знамо ваше к делу рвенне!
Ветер, ширя крылья соколу,
Взбудит дерзость да умение
Одолеи цель высокую.
Одюжит сокол дичь желанную!
Храбры войны волынския
Главено топчут поле бранное
Под шеломами латинскими.
Не от их ли рыка львиного,
Не от ржания ли конского
Задрожали земли Хинновы,
Половецкия, Литовския?
Не под их мечами ль голыми
Наклонялись вражьи головы
И ложились стяги на землю
И на лета впредь, и на зимы?..
К Дону Игорь шел с дружиною,
И померкло солнце светлое.
Грают вранов стан жирныя.
В листьях горе звонит ветрами.
Зря ли громко грают вороны?
Зря ль слетают листья с дерева?
По Буле, по Роси поровну
Грады ворогом поделены.
А земле от горя треснути —
А дружинне не воскреснути.
Ты, Ингвар, и ты, о Всеволод!
И еще все три Мстиславичи!
Из гнезда хоробра все вы тут.
Аль теперь не то, что давеча?
В мощных крылах много проку ли,
Если в клеть упрятать сокола?
Или небо волей жребия
Дарит власть, побед не требуя?
Лишь усердие да бдение
Ширят княжия владения!
Где златые шлемы польския
Для мечей ворожьих скользкия?
Что не идут щиты да сулицы
Со двора гулять на улицу?
Затворите врата иглами
Вострых стрел своих, Мстиславичи!
В вой за Русь! За раны Игоря,
Буйна князя Святославича!

Песнь семнадцатая

Что шумите, ветры буйныя?
Аль сулы течение ясное
Вод серебряными струями
Уж не катит к Переяславу?
Аль Двины волота топкия
Под когда-то грозным Полоцком
Не взрыдали свистом-топотом
Под стопою тяжкой половца?
Не на жизнь стоял, а до смерти
Изяслав лишь, Васильковский сын,
Прозвонив мечами острыми
О шеломах о Литовския.

Да не всякий раз победою
Внуки множат славу дедову.
Под щитами под червлеными,
Под мечами под калеными,
Поминнаем громкой славою,
Он упал в траву кровавую.
И с надеждой на спасение
Вместо райского отрадного
Слышал перед вознесением
Только вражее злорадное:
«Рать уккрыли птицы крылами,
Звери ж кровь долижут рылами!»
Шнеко ль было братьям боляще?
В бой ли брат за брата кинулся?
Брячяслав не подал помощи,
Да и Всеволод не двинулся.
И восславив братство дружное
Соловьиной нежной трелию,
Изошла душа жемчужная
Через золотое ожерелье...
И унылы песни день-деньской
Трубят трубы Городенския.
Мудро племя Ярославово!
Внуки верныя Всеславовы!
Приспущайте стяги скорвныя,
Не скверните славу дедову!
Полно жить былыми ссорами,
Да раздорами, да бедами!
Грех гувить ростки зеленыя
Злобной бранью, рознью ложною,

Час мечи, враждой щербленыя,
Зачехлить глухими ножами.
От нее — вражды-усобицы
Огнедышащею лавою,
Черной тучей залье половцы
Шли на Русь, на жизнь
Всеславою!
От нее — не с моря синего —
Бабьим горем, волью детскою
Идут беды да насилие
За полками половецкими!

Песнь восемнадцатая

Не за морем-океянами,
На седьмом веку Трояном
Жребий-друг, как в сказке деется,
Дал Всеславу любовь девичью.
А любовь, как ангел скорая,
Добру молодцу опорю.
Оседлав коня крылатого,
Облачась златыми латами,
Взмыл стремглав он птицей
Вольною
Над полями, над лесами ли,
И достал престола стольного
Древка ласковым касанием.
Посидел на троне в Киеве
Да из Белгорода полночью,
Укрываясь мглою синюю,
Аки зверь себя не помнячи,
В три укуса зева адскаго
Стрыз ворота Новоградския
О Ярослава громкой славою
Да с закускою кровавою.
Былью был, а сказка — сказкою!
Вот уж он, под волчьей маскою
От дудток волком прыгая,
Стал на бреге над Немигою.
Глады речная. Вольно дышится.
Время жатвы. Рожь колышится...
Что уж звери кровожадные —
И оне дивились жатве той!
Там жнецы мечами голыми

Не снопы кладут, а головы.
 Там стучат цепи булатные
 Молотью жаркой ратною.
 Души там, как в адской мельнице,
 На ток от тела веются...
 Ох, недобрыми посевами
 Под кровавыми поливами
 Кости русские посеяны...
 Будет жатва несчастная!
 А Всеслав, вассалов судячи,
 Тех казнит, а этих балует,
 От души широкой, любящей
 Всем князьям по граду жалует.
 Главно правит Бескорыстие,
 Тех браня и тех ругаючи,
 Темной ночью волком рыская,
 Хорсу путь перебегаючи.
 И дорыскалось от Киева
 До дворца золотого ханского.
 Там воспели петухи его
 Не свои — Тматороканские!
 Не затем ли раньше в Полоцке
 Звон был дан святой Софии,
 Чтобы русские — не половцы —
 Звоны слышали и в Киеве?
 В храбром теле души вещьую
 Князь носил. Но, света жаждучи,
 Был напуган тьмой зловещею.
 Да простится всякий страждущий!
 Не Всеславу ль, князю смелому,
 Речь Бояном вещим сложена:
 «Ни пройдохе, ни умелому
 Не избежить ока Божьего!»

Землям Русским долго плакати,
 Поминая время ранее
 Да князей утехы лакомы
 Меж походами и бранями.
 Все бранились да ходили вы
 Зря: куда в еще полки вести?
 Даже старого Владимира
 Не держали горы Киевские.
 Есть еще на что надеяться,
 О былых делах толкующи:

Вот уж братьев стяги веются —
 И Давидовы, и Рюрьичи!
 Или вещи сны сбываются,
 Коль враги уже зафлажены?
 Стяги ж розно развеваются,
 Копий хор поет неслаженно...

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Песнь девятнадцатая

На широком на Дунае ли
 Утром ранним, утром зористым
 В лад с кукушкою неизвестной
 Ярославна плачет горестно:
 «Полечу я по Дунай-реке
 Неприметною зегзицею,
 Измочу отсюда вдалеке
 Я бровей рукав водицею.
 Измочу бровь рукава,
 Смою я водой Каяловой
 О тела стройного супруга
 Раны тяжкие кровавые».
 На Путивля городской стене
 Ярославна плачет горестно:
 «О, ветер! Ветер яростный!
 Лепо ль дуть навстречу парусу?
 Что ж ты носишь стрелы вражьи
 На полки хоробры княжьи?
 А тебе в над морем везти,
 Корабли-ладьи лелеять,
 Разгоняли тучи серые,
 А не бабье гнать веселые!»
 На стене Путивля-города
 Льет княгиня слезы горькие:
 «О, Днепро-Славутич добрый мой!
 Ты провнал преграды горные,
 И носады Святославовы
 За тобой к победе плавали.
 Возледей ладью слезы моей,
 Возврати мне князя милого,
 Давы к морю слезы с болями
 Я тобой не слала более!»
 Во Путивле на градской стене

Ярославна плачет горестно:
«Волнце светлое-пресветлое!
Ты теплом приветнишь каждого,
Да не шивко ль ты приветливо,
Коль дружини мучишь жаждою?
Лучше б к другу поумерло
Ты любовь свою горячую:
Сохнут с нею лүки верныя,
С ней в колчанах горе прячется!»

Песнь двадцатая

Стало к ночи море взыгрывать,
Встали к тучам смерчи страшныя.
То не Бог ли кажет Игорю
К дому путь из плена вражего?
Луч заката скрыт химерами.
Игорь спит, но водры сны его —
Князь дорогу мыслью меряет
Ко Доницу от Дона синего.
Конь заржал. А вслед за ржаньем
Свист Овлүра — стража вернаго —
Кланчет князя к послушанию
Да к деянию мгновенному.
Упреждает страж испытанный,
За рекой укрывшись с конями:
Застучит земля копытами,
Зашумит трава погонями.
Князю ль быть, что зверю
веглому?
Свист велит же князю гордому
Горностаем стлааться к берегу,
В воду прыгать белым гоголем.
Конь заржет — садиться на спину,
Давы восьм волком спешиться
Да в Донецких чащах наскоро
По дороге дичью тешиться.
К тучам низко ли, высоко ли
Вознестись стрелою-соколом,
Свить на нынче ли, на завтра ли
Лебедей-гүсей с полдюжины —
Ли достанет князю к завтраку,
И к обеду-де, и к ужину!
Игорь — птицей в небо денное,

Так Овлүру — волком ползати,
Растрүснв росу студенюю...
Рано пали кони борзые!
«Игорь-князь! — Донец
раскланялся, —
Благ тебе да почитания!
Кончак — конца бесславнаго,
Русским землям — процветания!»
Князь в ответ: «Донец
приветливый!
Ты велик не полноводнем,
А душой своею светлою,
Красотой да благороднем.
Под лазүрию небесною
Князя ты волнами пестовал,
Отлаа душисты травы берегом,
Укрывал тенистым деревом.
Осторожил прилежной челядью:
Над водою — шүстрым гоголем,
На ветру — пүгливой чернядью,
Над стремниной — чайкой гордою.
То ли — стүтны муте жестокая,
Что худю слабой помнится,
Да несветлыми потоками
Насыщаясь, к үстью полнится?
Не она ли худоструйная,
Лютот злобой обүянная,
Ростислава — князя юнаго
Проглотила окаянная?
А над кручею Днепровскою
Мать истошным плачем вилася,
И цветы рыдали росами,
Древо горем наклонилося».

Песнь двадцать первая

Не сороки говорливыя
Бүдят дол Донецкий гомоном —
То ндүт по следу Игоря
Сам Кончак да Гзак погонюю.
Дремают вороны над лозами,
Приумолкли хоры галочьи,
Только гады в травах ползают,
Ханов шорохом пүтаючи.

Засветилось небо мглистое,
Дятла стук за кем-то следует.
Головей зарю высвистует,
Ханы дружески беседуют.
Молвит Гзак: «Коль сокол
прячется
Белым днем и ночью черною,
Соколенок пусть поплачется
Под стрелою золоченою!»
А Кончак: «За этой птицею
Шлет ли егеря стрелы звонкия?
Лучше красною девицею
Оплести, что сетью тонкою!»
Гзак в ответ: «На что ж
надеяться?
Вот — преграда вельми легкая.
А соколики с красной девицей
Улетит в гнездо далекое.
И опять дорогой длинною
За гусьями половецкими
Станут стан соколиныя
Налетать на степь Донецкую».
Говорят, во время давеча
Святослава Ярославича
Пели так Боян с Ходыною —
Други Ольговы любимыя:
«Без плеча главе не тяжело ли?
Без главы плечу не грустно ли?»
Как тебе без слова княжьего,
О Земля родная Русская?

ЭПИЛОГ

Песнь двадцать вторая

Ярко светит солнце ясное.
Игорь дома! «Глава Игорю!
От Дуная песни красныя
Морем выются аж до Киева.
Как в таких случаях водится,
По старинному обычаю
К Пирогощей вогородице
Едет Игорь по Боричеву.
Бела рады! Грады веселы!

Всем князьям, младым ли, старым
ли,
Да воздается громкой песнею!
Пойте девицы с гуслярами!
Все смеются, князя славячи,
Все ликуют буйно, все поют:
Слава князю Святославичу!
И тебе, о Буй Тур Всеволод!
Слава княжичу Владимиру!
И тебе, земля родимая!
И дружине, что сражалася
О многоликой ратью ханскою!
Крепнет пусть и умножается
Наше братство христианское!
Слава воинну служивому!
Слава князю со дружиною!
Аминь!

Зміст

МОВОЗНАВСТВО

Анютина А.А.	
Выражение объектных отношений в английском и русском языках	3
Берест Т.М.	
Семантика художніх слів <i>сонце</i> й <i>місяць</i> у сучасному поетичному мовленні	7
Волкова І.В.	
До питання синонімії в сучасній українській фізичній термінології	11
Воробьева О.Л.	
К проблеме семантики и структуры фразеологических единиц компаративного типа (на материале английского, французского и украинского языков)	15
Гавриш І.В.	
Мовні одиниці різних рівнів у науковому стилі	19
Губарева Г.	
Семантика та стилістичні функції назв зеленої гами кольорів у поетичному словнику Ліни Костенко	24
Гулак Т.В.	
Концепт «власти» в современном политическом дискурсе (на материале российской прессы)	28
Гуторов В.А.	
Лингво-философские концепции мистических свойств слова	35
Демуцкая А.В.	
Роль предметного мира как определяющий фактор при портретировании человека	39
Довбах С.П.	
Смысл: синтаксис и семантика прототипических контекстов	43
Дудка О.О.	
Наголос у системі правил українського правопису	48
Кибец Е.А.	
Дискурсивные слова именно и/или действительно как маркеры истинностной и этической оценок	51

Кохан Ю.

Особливості функціонування фразеологічних одиниць
в авторській мові та мові персонажів як одна з рис ідіостилю
письменника (на матеріалі прози Олеса Гончара) 58

Кравченко О.В.

Что общего у делимитативов, образованных от глаголов
различных таксономических категорий? 63

Кратива Ю.В.

Прагматический аспект короткой журнальной статьи как типа
текста 68

Крысенко Т.В.

Нормы речевого поведения в языковой картине мира 73

Куринный Б.Н.

Метафора в рекламном тексте 77

Кучеренко О.Ф.

До питання про сучасну українську пожежно-технічну терміно-
систему 80

Лапухіна Н.О.

До питання про створення словника харчової промисловості 84

Лисенко Н.О.

Символіка червоного та чорного кольорів у поетичній мові
Тодося Осьмачки 86

Литвиненко О.О.

Особливості діслівних форм “Книжиці для господарства”
(1788) 91

Лихинин М.В.

Принцип комплементарности этнокультурных моделей мира
в свете идей когнитивной лингвистики 95

Любицька О.Є.

До проблеми вивчення табу та свфемії 99

Маринчак В.А.

Ценностное отношение в пушкинской интерпретации 106

Матлина М.М.

Условия и возможности трансформации характеризующих
предложений в рамках субъекта высказывания 114

Махнева Е.Ю.

О формальной и функциональной адаптации англо-
американизмов к системе современного немецкого языка 119

Медведь О.В.	
Синонімія та антонімія як типи системоформувальних відношень в українській граматичній терміносистемі	124
Мосьпан Е.П.	
Функциональные особенности собирательных имен в аспекте логико-грамматической референции	128
Немцева В.В.	
Коннотативно-прагматические свойства имен родства в современном русском языке	135
Ніколаєва А.	
Лексико-семантичні особливості термінів програмування, баз даних, мереж та обробки інформації	140
Панкова М.О.	
Метафора как главный фактор антропометрической картины мира	146
Педченко Л.В.	
Моделирование семантического поля «огонь» как микро-системы русской диалектной лексики	150
Плаксіє О.В.	
Структура та семантика двокомпонентних словосполучень економічної терміносистеми	155
Приймак О.О.	
Власні назви як твірні основи в українському словотворенні... 159	
Прилуцкая Я.Н.	
Особенности структурно-семантической организации разно-скрепного блока в элементарных сложных предложениях	163
Пугачева И.О.	
Жанровые особенности и специфика коммуникативной ситуации в стихотворном тексте	166
Радченко О.І.	
Терміни-варіанти в термінологічних словниках 90-х років ХХ століття	170
Сапалєва Н.В.	
О терминологии лингвистической теории понимания текста	174
Селіверстова Л.І.	
Топонім-поетизм “Москва” в українській поезії	179
Сергєєва Г.А.	
Про склад української правничої термінології з погляду її походження	183

Сергеева О.М.

Збірка М. Номиса “Українські приказки, прислів’я і таке інше”
як джерело вивчення народної фразеології 187

Г.П. Соколова

Пространственно-темпоральные ассоциации в семантико-
прагматическом и логико-философском аспектах 192

Тарлева А.В.

Концептуально-семантические характеристики лексемы
“терпение” в рассказах А. Платонова 199

Фроляк Л.Д.

Ненаголошений вокалізм говірок донеччини:
фонemi [e] та [и] 204

Халина Е.В.

Прагмасемантические особенности слова *ладно* в группе
средств выражения согласия 210

Ходаковська О.О.

Питання варіантності в мовознавчій науковій літературі 217

Шапошникова О.О.

Афористичні вислови на тему сенсу життя у творах української
літератури другої половини ХХ ст. 221

Шестакова С.

Лексико-семантичні інновації у системі номінації порейонімів 225

Шумейко О.А.

Стилістичні функції ускладненого речення в поемі-баладі
Ліни Костенко “Скіфська одиссея” 231

Ярошек Л.П.

Семантика епитета “золотой ” в лирике М. Цветаевой 238

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Безхутрий Ю.М.

Інтертекстуальність в українській неobarоковій прозі 20-х років
(новели “Кіт у чоботях” і “На глухій шляху” М. Хвильового) .. 243

Белокудря Н.А.

Архетипический образ тени в поэзии И. Анненского и раннего
Б. Пастернака 254

Богданова С.В.

Специфика комедийной интерпретации мифологических
образов в диалогах Лукиана 259

Борзенко О.	
П. Гулак-Артемовський: мовна карта особистості письменника	263
Бубликов А.В.	
Специфика научно-фантастических произведений П. Буля....	271
Бурлакова І.	
Функції ретроспекції та ремінісценції в структурі художнього простору і часу творів У. Самчука	275
Вахнічева Г.М.	
Усна народна творчість у шкільних підручниках з української літератури	281
Вачуку Л.І.	
Иные миры Владимира Набокова	286
Вержанская О.Н.	
Добро и красота в эстетике С. Мозма	290
Гавриш І.П.	
Специфіка та функції засобів суміжних мистецтв у творах Михайла Яцківа	294
Го Шичан	
К проблеме художественного метода К. Бальмонта-пейзажиста .	299
Гомон А.М.	
Смех «язвительного Леонида» (поэтика фельетонов Л. Андреева)	302
Довгань Я.	
Українські фольклористичні школи II половини XIX століття .	307
Жадан С.В.	
Деякі аспекти характеристики панфутуризму	311
Журавльова О.С.	
На шляху до відкритого суспільства: твори письменників-членів Вільної академії пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ) у фондах ЦНБ	315
Зубань В.	
Дитяча психологія Т. Шевченка: проекція на літературну творчість	320
Ивакина И.В.	
Женские типы в русском романе 1860-х годов	324
Калініченко О.	
В. Підмогильний в оцінці зарубіжного літературознавства	328

Калюжный В.Н.	
Круговорот мотивов в туманности возможных миров (о стихотворении Есенина «Пойду в скуфье смиренным иноком...») ..	333
Кисіль В.В.	
Євангеліє від Едварда Стріхи: трансформація біблійних сюжетів у пародіях Костя Буревія	338
Коваленко О.Ю.	
Фантастическое в литературной английской сказке	342
Колесникова О.В.	
В. Шаламов – Ф. Достоевский: «за» или «против»?.. (К вопросу о преемственности)	346
Корневская Л.Е.	
«Потенциальный Шукшин» (О трансформации комического в творчестве писателя)	351
Кудря Г.М.	
Риси національної ментальності і художня творчість	356
Лавренчук О.	
Особливості відображення характеру гунула в творчості Гната Хоткевича («Камінна душа», «Довбуш»)	361
Лагунов О.І.	
Два поэта-музыканта (А. Фет и К. Бальмонт)	366
Матвеева Т.С.	
Харківська психологічна школа про природу творчого акту	372
Мікуліна О.М.	
Український роман у критиці 20-х рр.	378
Наріжна Л.Г.	
Внутрішнє мовлення як засіб психологічного аналізу у романі Л. Первомайського «Дикий мед»	382
Олейникова Е.Ю.	
О психологии творчества в “Театральном романе” М. Булгакова	387
Олешко С.Ю.	
Літературна автобіографія Майка Йогансена	391
Плетньова Г.М.	
Історична проза Катрі Гриневичевої	397
Полулях Н.С.	
Кириллов в романе Ф. Достоевского «Бесы» (от идеи Человекобога – к бесовству)	402

Рожевська С.В.	
Романтична літературна історіографія П. Куліша	407
Роженко І.В.	
Ужасное и фантастическое в структуре художественного мира С. Кинга	411
Сарановская И.В.	
Фантастика в творчестве Пьера Гюппари	416
Серая Т.	
«Петербург»: кривые зеркала Андрея Белого	420
Скляр О.В.	
Импрессионизм в поэзии К. Бальмонта	423
Трофименко Т.	
“Перло многоціннос” Кирила Транквіліона Ставровецького: часо-просторові параметри тексту	428
Хавкіна Л.М.	
Особливості Шевченкової міфопоетики (на матеріалі баладних творів)	433
Хаддад К.	
Елементи екзистенціального мислення в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»	438
Чернецкая Л.Л.	
Эпиграмма и лирика: сходства и различия (в английском литературоведении)	443
Чернышова Т.А.	
Дебютный сборник стихотворений К.М. Фофанова: зарождение эстетической программы и идиостилия	448
Явтушенко В.М.	
Натуралістичний імпресіонізм у повісті І. Дніпровського «Фаланга»	453
<i>От редакции</i>	
К 200-летию опубликования «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»	458
СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ в переложении В. Гончарова	459

НАУКОВЕ ВИДАННЯ
Міністерство освіти і науки України

Харківського національного університету

Праці молодих учених
філологічного факультету

Відповідальний за випуск доц. Ю. М. Безхутрий

9-25

Підписано до друку 1 березня 2000 р.

Формат 60х90/16. Бумага офсетна

Гарнітура Таймс. Тираж 300 прим.

Умовно-друков. арк. 29