

Міністерство освіти і науки України
Полтавський державний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка

Актуальні проблеми літературознавства

Збірник наукових праць

Випуск 2

Полтава – 2009

УДК 821.161.1/2 (100)+81(060.55)

ББК 83.3(0)+81

**Актуальні проблеми літературознавства: Збірник наукових праць.
Полтава: ПДПУ, 2009. – Випуск 2. – 68 с.**

Збірник містить наукові статті з проблем історії світової літератури та компаративістики. Автори пропонують нові підходи до вивчення творчості письменників різних країн на тлі світового літературного процесу. Визначений особистий внесок письменників в історію культури.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів гуманітарних та педагогічних закладів освіти.

Редакційна колегія

Ніколенко О.М., д. філол. н., проф. (**головний редактор**)

Степаненко М.І., д. філол. н., проф.

Мацапура В.І., д. філол. н., проф.

Дереза Л.В., д. філол. н., проф. (**заступник головного редактора**)

Казарін В.П., д. філол. н., проф.

Теплінський М.В., д. філол. н., проф.

Зуєнко М.О., канд. філол. н., доц. (**відповідальний секретар**)

Рецензенти:

Гусєв В.А., д. філол. н., проф. (Дніпропетровський національний університет)

Кеба О.В., д. філол. н., проф. (Кам'янець-Подільський державний педагогічний університет)

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 14 від 25 червня 2009 року).

ЗМІСТ

Ніколенко О.М. Традиції М. Гоголя в драматургії Фрідріха Дюррематта.....	4
Мацапура В.І. Поезія Пушкіна в художньому сприйнятті П.О. Куліша.....	15
Дереза Л.В. Функції епіграфа в ліричному творі.....	24
Орлова О.В. Віддзеркалення як структурний принцип і літературний прийом.....	28
Конєва Т.М. Г. Ібсен «Бранд» (до проблеми драматичного конфлікту та новітніх тенденцій).....	36
Зуєнко М.О. Проблеми жанрово-стильового аналізу лірики.....	42
Чередник Л.А. Біблійні мотиви у п'єсі М. Булгакова «Олександр Пушкін».....	46
Чеботарьова А.М. Особливості суб'єктної організації лірики Йосипа Мандельштама.....	52
Кушнірова Т.В. Патріотичні мотиви у художній прозі Андрія Платонова.....	58
Грінченко Н. Основні етапи дослідження творчості О.Ф. Писемського.....	62

ТРАДИЦІЇ М. ГОГОЛЯ В ДРАМАТУРГІЇ ФРІДРІХА ДЮРРЕНМАТТА

Ключові слова: традиція, комедія, гротеск, сміх.

Швейцарського письменника Фрідріха Дюрренматта (1921-1990) вважають одним із визначних новаторів у драматургії ХХ століття. Дюрренматт оновив структуру сучасної драми, зробив значний крок у розвитку теорії й практики драматургії. І все ж таки Дюрренматт був не тільки новатором, але й традиціоналістом. Сам він заперечував свою приналежність до будь-якого угруповання. “Я не зараховую себе до теперішнього авангарду”, — писав митець у примітках до п’єси “Гостина старої дами” [7, с. 160]. Серед впливів, яких зазнав письменник, слід відзначити Кіркегора, Кафку, Брехта, французьких екзистенціалістів та ін. І в цьому ряду почесне місце посідає і Микола Гоголь.

Дюрренматт високо цінував Гоголя. “Вечори на хуторі біля Диканьки” він вважав шедевром. П’єси “Фізики” та “Ахтерлоо” написані під впливом “Нотаток божевільного” Гоголя. У творах Дюрренматта нерідко використовуються характерні гоголівські прийоми. Однак зв’язок між творчістю Гоголя й Дюрренматта набагато глибший за окремі подібності у текстах митців. Гоголя й Дюрренматта єднає сам естетичний підхід до дійсності. Обидва письменники відчували потребу у глибинному дослідженні людської психології, духовної трансформації особистості та суспільства. Вони відкрили великі можливості комедії, широко використовували гротеск, карнавалізацію, гру світлотіні трагічного й комічного тощо. Усе це дозволяє говорити про типологічну схожість між художніми системами Гоголя й Дюрренматта, вивчення якої сприятиме кращому розумінню творчості обох митців, а також традицій і новаторства у драматургії.

Світ у зображенні Гоголя й Дюрренматта постає надзвичайно складним, строкатим, різноманітним у своїх проявах. Він неоднозначний й зображується письменниками також неоднозначно. І якщо говорити про драматургію обох митців, то тут вони обидва йшли шляхом комедії, яка сприяла виявленню цієї складності світу і його глибинної сутності. Гоголівська комедія насичена гострою інтригою, різними видами комізму, прихованим другим (трагічним) планом, яскравою образністю, несподіваними поворотами сюжету. Її основу складає дія, що розгортається у різних площинах – зовнішній та внутрішній, співвідношення між якими й зумовлює розвиток конфлікту, який є багатоплановим.

Дюрренматт також убачав у комедії невичерпні можливості для відображення складного сучасного світу. Роздуми про комедію він виклав у статтях (“Нотатки про комедію” – 1952 та ін.) й книзі “Проблеми театру” (1955) і втілював ці ідеї у власній художній практиці. На думку Дюрренматта, тільки комедія здатна відтворити в конкретних образах “забуте” (“втрачене”) обличчя

світу. Оскільки між добром і злом у свідомості сучасної людини нерідко немає межі, а всі цінності нівельовані, то й світ постає, за словами Дюрренматта, “безликим”: натомість замість конкретних особистостей – якась безлика машина, що скеровує долі й життя людей. Отже, комедія розуміється швейцарським драматургом як своєрідний засіб боротьби проти нівелювання цінностей, загальної “безликості” світу. Сьогодні письменник, як пише Дюрренматт, повинен вдаватися до хитрощів, щоб глядач слухав про ті речі, які йому не подобаються, тому “комедія є тією пасткою, в яку публіка постійно потрапляє і буде потрапляти”. Комедія, за його словами, якнайкраще підходить для відображення заплутаних і складних умов ХХ століття. У “Проблемах театру” Дюрренматт обстоює думку про те, що комедія є єдиною драматичною формою, яка спроможна показати за часів атомної бомби трагічне. Тому комедії Дюрренматта у переважній більшості є трагікомедіями, а трагікомічне сприйняття, за словами Є. Волощук, пов’язане з відчуттям відносності критеріїв життя, воно виникає під впливом духовної кризи в певні переломні моменти історії. “Сучасна трагікомедія не має чітких жанрових ознак й характеризується переважним чином “трагікомічним ефектом”, досягнення якого передбачає, що драматург бачить і відображає одні й ті самі явища дійсності водночас у комічному й трагічному висвітленні, причому комічне й трагічне не зменшують, а часто посилюють одне одного” [2, с. 10].

Дюрренматт відхиляє героя як драматичну постать, але вбачає у “мужній людині”, котра живе в безжальному світі, хоробрість як єдино можливу форму її існування. “Світ (а разом з ним і сцена, яка означає цей світ), є для мене щось незвичайне, загадка про нещастя, яке необхідно мужньо сприймати, але перед яким не можна капітулювати”, – писав Дюрренматт [10, с. 272].

“Мужність сприйняття” жахливого світу, сповненого нещастя і трагедій, втілюється передусім у гротеску, що також єднає Гоголя й Дюрренматта. Гротеск не є окремим художнім прийомом, він організовує всю структуру багатьох творів Гоголя й Дюрренматта, виявляючись на різних рівнях тексту. Гротеск, що передбачає химерне поєднання в єдиному цілому різних начал – фантастичного і реального, прекрасного і потворного, трагічного і комічного, раціонального й ірраціонального та ін., сприяє виявленню глибинної сутності явищ, зображенню аномального, дивного світу. У Гоголя гротеск – другий бік реальності, засіб проникнення у той прихований план, що є невидимим зовні. Гоголівські гротескні образи та ситуації є по-своєму знаковими для його доби. Вони відображають абсурдність світу ХІХ століття й духовні трансформації, що відбулися із суспільством та людиною того часу. Гротеск у Гоголя містить комічне й трагічне, він є способом заперечення, боротьби з недосконалістю буття і водночас сприяє утвердженню авторського ідеалу. М. Бахтін у праці “Рабле і Гоголь” відзначає: “Гротеск у Гоголя не є простим порушенням норми, а запереченням всіляких абстрактних, непорушних норм, що претендують на абсолютність і вічність. Він заперечує очевидність і світ “усього сталого” заради несподіваності й непередбачуваності правди. Він неначе говорить, що

добра слід чекати не від усталеного й звичного, а від “дива”. У ньому втілена народна оновлююча, життєстверджувальна ідея” [3, с. 495].

Дюрренматт також уважав себе передусім письменником гротеску, а не абсурду. “Абсурдного я не люблю, бо воно означає відсутність смислу”, — писав він. Гротеск він розглядав як можливість проникнути в смисл сучасного життя, бути “правдивим” у відтворенні “обличчя безликого світу”. Дюрренматт зазначав: “Гротеск – це одна із надзвичайних можливостей бути точним. Немає сенсу заперечувати, що гротескне мистецтво віддзеркалює жорстокість об’єктивної дійсності, але воно – мистецтво не нігілістів, а радше моралістів; воно не милується розпадом, а посипає сіль на рани. Воно є незручним, але необхідним” [7, с. 160]. Дослідник В. Седельник слушно зауважує: “Його найкращі книги залишаються гротескним дзеркалом, яке шаржує зображення, проте не спотворює його сутності; дзеркалом, в якому без прикрас, у жахливій достовірності “відобразився час і сучасна людина” [8, с. 98].

Оскільки світ гротескний, то й драма, за Дюрренматтом, неминуче мусить бути гротескною. Виходячи з цієї основної думки, Дюрренматт розгортає абсолютно нову драматичну концепцію – концепцію трагікомедії. Ф. Беккер у новому виданні “Історія літератури. Епохи” (2003) визначає провідні риси трагікомедії Дюрренматта. Якщо в класичній трагедії мова йде про персональну провину й відповідальність, то в трагікомедії головне, що цікавить митця, – це колективна провина. У трагедії дії героїв мають трагічні наслідки, а в трагікомедії, що розробляє Дюрренматт, можливості для дій героїв взагалі відсутні. Трагічне в трагедії слугує показу основного конфлікту героя, а в трагікомедії – зображенню абсурдного й гротескного світу. Таким чином, трагікомедія, згідно з концепцією Дюрренматта, має не повчати, як трагедія, а тим більше не відлякувати глядачів, а хвилювати, бентежити, спонукати працювати думку й почуття. Дюрренматт, як і Гоголь, прагнув не втішати, а тривожити, застерігати. Тому нерідко його п’єси називають творами-пересторогами. Та якщо, “незважаючи на всі перестороги, врятувати світ все ж таки не вдасться, то хоча б посміятися над люською сліпотою й дурістю, бо гіркий сміх очищує душу й підносить над темрявою лабіринту” [8, с. 99].

На відміну від багатьох драматургів ХХ століття, у творах яких дія послаблена, де нічого не відбувається, Дюрренматт повернув у сучасний театр напружену, розгорнуту, складну дію. У своїх теоретичних працях він обстоює насичену фабулу, вибудовану за старими правилами, як основу своєї драматургічної техніки. У п’єсах Дюрренматта завжди багато подій, у них відчувається живе кипіння життя, а в різних перипетіях доль персонажів автор намагається відтворити загальні закономірності світу. Від випадку (подекуди неймовірного) до закономірності, від окремого сюжету – до створення моделей світу. Таким був напрям естетичних пошуків Дюрренматта. І в цьому також виявляється його близькість із Гоголем. Обидва митці шукали типове у випадковому, а модельність художнього мислення дозволила їм показати характерні риси епох, у які вони жили.

Гоголь і Дюрренматт були великими майстрами інакомовлення. Їхні твори нерідко сприймаються як своєрідні метафори людського життя, де засобами художньої умовності говориться про нагальні проблеми. І все ж таки при всій умовності й схильності до інакомовлення художні образи у творах Гоголя і Дюрренматта – не маріонетки, а живі люди. У примітках до п'єси “Гостина старої дами” швейцарський драматург писав: “Я змальовую людей, а не маріонеток, дію, а не алегорію, показую світ, а не мораль, як мені часто приписують...” [7, с. 159]. Щодо тієї ж п'єси письменник відзначав: “Героями виступають гюленці, люди, як усі ми. Їх не можна зображати лихими, аж ніяк не можна...” [7, с. 160]. Як бачимо, митець прагнув змальовувати людей “не лихими”, а духовно збіднілими, трагічно знедоленими, такими, якими зробило їх саме життя. Він наголошував на тому, що п'єсу треба грати “не гнівно, а сумно, але й з гумором, бо цій комедії, що кінчається так трагічно, ніщо так не шкодить, як тваринна поважність”. Отже, відлуння гоголівського “сміху крізь сльози” звучить й у творах Дюрренматта.

Крім зазначених типологічних подібностей, є ще одна риса, що єднає художні системи Гоголя й Дюрренматта. Це ігрове начало творчості. Захоплююча гра, що дозволяє швидко міняти ракурс зображення, вдаватися до неймовірних ситуацій, міняти маски, маніпулювати з реальністю, визначає художню структуру багатьох творів обох митців. Естетична гра дає митцям особливу свободу в підході до дійсності. Гра робить напрочуд доступними серйозні речі, про найскладніші категорії вона дозволяє говорити мовою, зрозумілою кожному. У грі немає чіткої межі між трагічним і комічним. А сміх стає неодмінною умовою цієї гри, він звучить по-різному – то доброзичливо, то викривально. Гра у Гоголя й Дюрренматта – головний засіб випробовування на духовну міць дійсності і людини.

Чимало гоголівських мотивів розробляються у п'єсах швейцарського драматурга. І було б цікаво простежити, як вони впливають на структуру новітньої драми, яка їх роль у створенні художнього світу митця. Репрезентативною у цьому відношенні є трагікомедія Дюрренматта “Гостина старої дами” (1956), одна з найкращих п'єс письменника. Зав'язка твору Дюрренматта нагадує “Ревізор” М. Гоголя. У провінційне містечко Гюлен, що знаходиться десь у Середній Європі, приїжджає стара дама – Клер Цаханасян, мультиміонерка. Як і у Гоголя, приїзд однієї особи каталізує всі події твору, призводить до дії всю образну систему, є рушійною силою сюжету. І у Гоголя, і у Дюрренматта до зустрічі поважної особи готуються всі чиновники міста, намагаючись якомога краще постати перед нею.

Місто Гюлен нагадує гоголівські провінційні містечка з творів “Ревізор”, “Мертві душі” та ін. Як і Гоголь, Дюрренматт надзвичайно уважний до кожної деталі, кожної подробиці. Першу дію відкриває довга авторська ремарка, в якій відтворена атмосфера занепаду: “Поки підіймається завіса – станційний дзвінок. Потім напис: Гюлен. Певне ж, містечко, що ледь позначене в глибині: зруйноване, занепале. Будинок станції також занепалий, залежно від країни – з відгородженим пероном чи ні. Наддертий розклад потягів на стіні, заіржавілий

семафор, двері з написом “Вхід заборонений”. Далі, посередині, розбита дорога до станції. Вона також ледь позначена. Ліворуч – будка: гола, без вікон, череп’яний дах, пошарпані плакати на стінах. Зліва табличка “Для жінок”, справа “Для чоловіків”...” [6, с. 100]. Ось у такому жахливому вигляді постає вперше Гюлен у п’єсі. Тут усе зруйноване, розбите, занедбане. Гюлен перетворений автором на символ спорожніння життя, мертвотності, занепаду. Не випадково письменник уважав, що твір буде актуальним для різних країн, тому й зазначав у ремарці: “залежно від країни – з відгородженим пероном чи ні”.

Хронотоп дороги, характерний для творчості Гоголя, з’являється й у п’єсі Дюрренматта. Однак якщо у Гоголя дорога при всьому трагізмі картин, що вона відкривала, містила можливість руху, втілювала надію митця на зміни, то у Дюрренматта вже немає такої відкритості простору. Дорога тут нікуди не веде, це глухий кут. Дія починається на станції, тобто на перехресті різних доріг. Але, як бачимо, дорога до станції розбита. А великі потяги не зупиняються в Гюлені. “Нам тільки й лишилося втіхи, що дивитися на потяги” [6, с. 100], – каже один із мешканців. У Гюлені життя неначе спинилося. Занепад триває вже дуже давно, і гюленцям нічого не лишається, крім спогадів про те, що колись містечко “було осередком культури”, “одним із найпередовіших у країні”. Тут ніхто нічого не виробляє, всі живуть у борг, ледь існують за рахунок допомоги для безробітних.

У п’єсі Гоголя “Ревізор” діють городничий, почтмейстер, міські поміщики, лікар, поліцейські, суддя, наглядач училищ, купці, міщани та ін. Швейцарський драматург також створює узагальнений образ містечкової громади, показуючи різні верстви суспільства. Серед господарів Гюлена – Бургомістр, Учитель, Священик, Лікар, Поліцай, а також інші мешканці. Якщо у “Ревізорі” чиновники ще мають імена, то у Дюрренматта імена відсутні, що само по собі є промовистим. Людина втрачає своє обличчя, губить особистісне, вона – ніхто у сучасному світі, наголошує Дюрренматт. Мотив заміни людини чином, що звучить у Гоголя і в “петербурзьких повістях”, і в “Ревізорі”, і в “Мертвих душах”, доводиться Дюрренматтом до абсурду. Чин, соціальний стан, посада – тільки це важливо у світі, створеному швейцарським письменником. Тому імена його персонажів можуть мінятися, їх може взагалі не бути, а чоловіки Клер, наприклад, мають тільки номери.

У процес підготовки до візиту мільйонерки втягнуте все містечко. У першій дії намагання гюленців виглядати якомога краще перед Клер смішні й жалюгідні. Сміх викликає не те, що вони бідно одягнені, не те, що в них один на всіх циліндр, що автомобіль (і то старий) має тільки лікар, а те, що вони заради грошей готові на все: бути не тим, ким є насправді, говорити не те, що думають, робити не те, що хочеться. Гюленців і гоголівських персонажів об’єднує побожне ставлення до влади й грошей. Однак якщо герої “Ревізора” бояться втратити свої накопичення й посади, то гюленці навпаки – хочуть їх здобути.

Перед ким же плазують гюленці? Як і в “Ревізорі”, Хлестаков виявляється “тряпкой”, “фитюлькой”, зовсім не тим, за кого себе видає, і це ще більше

підкреслює комізм ситуації, так і Клер Цаханасян зовсім не варта того, щоб перед нею принижувалися. Колись Клер обманув її коханий чоловік – Іль, і вона, вагітна, позбавлена підтримки, мусила полишити Гюлен. З того часу минуло чимало років. Клер втратила дитину, потрапила на саме дно суспільства, але згодом вигідно вийшла заміж, потім вона виходила заміж ще багато разів (про що свідчать номери її чоловіків) і стала найбагатшою жінкою у світі. Душа головної героїні давно померла, і сама вона несе тільки смерть. Не випадково Клер порівнюється автором з Медеєю, а її появу супроводжують промовисті деталі: домовина, яку вона привезла в Гюлен, вінки тощо. Отже, Клер – символ духовної смерті, сама є смертельною небезпекою для суспільства.

Клер приїздить у Гюлен для того, щоб, як вона каже, домогтися “справедливості”. Однак “справедливість” вона розуміє по-своєму. Її охопило бажання помститися Ілеві за стару зраду, і вона обіцяє Гюлену мільярд в обмін на смерть Іля, що має стати покаранням за гріхи молодості. Як і в гоголівському “Ревізорі” герої випробовуються на духовну міць за певних обставин, так і у п’єсі сучасного драматурга головна тема – моральне випробовування людства. Гоголя й Дюрренматта цікавить процес внутрішньої трансформації особистості й суспільства. У першій дії “Гостини старої дами” гюленці відкидають пропозицію Клер, захищаючи Іля. Однак мультимільйонерка говорить: “Я почекаю”. Вона добре знає, що час і гроші здатні змінити все на світі. І так воно зрештою й сталося. У другій дії Іль намагається зберегти єдність з гюленцями, а ті вже змінилися, вони тепер наділи нове вбрання й взулися в нові черевики, та головне – вони змінилися внутрішньо. Згодом мешканці містечка вже не вбачають у пропозиції Клер чогось незвичайного чи безглузлого, вважаючи, що врешті-решт “справедливість” має торжествувати й заради цієї “справедливості” можна пожертвувати одним заради щастя всіх. Гюленці, котрі відвідують крамницю Іля в другій частині драми, приходять сюди не для того, щоб висловити йому свою підтримку, а щоб скористатися ситуацією і безкоштовно отримати товари, бо знають, що Іль за даних обставин не відмовить їм. Гюленці озброюються, мотивуючи це тим, що у Клер утік чорний леопард. Колись Клер називала “чорним леопардом” Іля, а це наводить на думку, що триває полювання не на звіра, а на людину. І рушниці, і револьвери, які носять зарядженими і періодично направляють на Іля чи навіть дають йому потримати, символізують невідворотну смерть. Отже, Дюрренматт, як і Гоголь, показує духовну трансформацію суспільства, яке під впливом згубної влади грошей опиняється у глибокій прірві.

І в “Ревізорі”, і в “Гостині старої дами” мешканці містечка опускаються у моральному відношенні все нижче й нижче, протягом розвитку дії вони дедалі більше втрачають людські якості. У Дюрренматта моральний занепад людства доводиться до крайньої межі: гюленці з людей (бідних, але все ж таки людей) перетворюються на вбивць, вони убивають Іля і тим самим убивають у собі людяність назавжди. І все ж таки у Дюрренматта, як і Гоголя, немає ненависті

до людей. “Громада поволі улягає спокусі, — пише драматург у примітках до п’єси, — але це улягання має бути зрозумілим. Спокуса надто велика, злидні надто тяжкі” [7, с. 160]. Глибоке співчуття до людства, що перетворилося на “мертві душі”, проймає всю п’єсу “Гостина старої дами”. Взагалі, тема “мертвих душ”, омертвіння самого життя зближує творчість митців двох різних століть.

Обох письменників єднає також пронизлива тема “маленької людини”, яку розпочав Гоголь у повісті “Шинель”. Увага до пересічної людини, до її почуттів, до її важкої долі є спільною для Гоголя й Дюрренматта. Гюленці говорять про себе, що вони не “живуть”, а “животіють”. Іль в розмові з Клер зізнається: “Я живу в пеклі”. Ситуація переслідування Іля нагадує гоголівські твори “Шинель” і “Нотатки божевільного”. Людина, що стає об’єктом полювання з боку системи, завжди викликала глибокий біль у Гоголя. Але цей біль відчуває й письменник ХХ століття. Дюрренматт, як і Гоголь, став на захист “маленької людини”. Вона нічим не визначна ця людина, можливо, вона нічого й не заслужила у своєму житті, але вона – Людина, і тому її головне право на землі – жити по-людськи, а не животіти чи вмирати.

У п’єсі Дюрренматта звучить і традиційний гоголівський мотив суцільного божевілья, що охопило весь світ. Те, що відбувається у “Гостині старої дами”, відбувається на межі реального та ірреального. Письменник показує, як страшна хвороба заповонила душі людей, і вони, ще живі, насправді повільно вмирають у духовному плані. І посеред всього цього божевілья у творі постає один-єдиний справжній герой – Іль, який є надзвичайно цікавим у художньому відношенні образом.

Лінія “Клер – Іль” не є традиційною любовною лінією, хоча вся інтрига п’єси ґрунтується на їх колишньому коханні (до того ж постійно згадується твір В. Шекспіра “Ромео і Джульєтта”). Те, що відбувається між цим чоловіком і жінкою, зовсім далеке від найкращих людських почуттів. Гюленці прагнуть отримати від Клер грошову допомогу, а Іль як чоловік, якого вона колись любила, використовує колишні стосунки задля реалізації прагматичної мети. Ілем, як й іншими мешканцями містечка, із самого початку п’єси керує тільки розрахунок. Тому на першому ж побаченні він запитує її, чи pomoже вона гюленцям. “Важайте, що вона вже в мене в кулаці” [6, с. 106], – з гордістю провінціала каже він Учителю. Іль на початку твору – такий, як усі. Звичайна людина у звичайному збіднілому містечку. Пересічна людина, котра живе злидним життям, не має високих ідеалів. “Задрипаний крамар у збіднілому містечку”, – так характеризує його сам письменник. Цей герой зовсім не є героїчною чи винятковою особистістю. Якщо з Клер гроші зробили те, чим вона є, то з Іля бідність зробила жалюгідного дрібного торговця, весь сенс життя якого зосередився на його крамниці. У моральному відношенні він зображується автором у першій же дії як досить ница людина. Ми дізнаємося, що Іль колись зрадив Клер і абсолютно не відчував провини за це. Навіть коли вона приїхала до міста знову, почуття сорому в нього не виникає. Він лицемірно каже, що хотів дати Клер щастя, тому “мусив відмовитися від

свого”. Насправді ж він одружився з іншою жінкою з розрахунку, бо у Клер на той час на було грошей. Однак приїзд Клер, котра вимагає “справедливості”, змусив його по-іншому подивитися і на себе, і на людей, і на Гюлен, і на все життя. Не-герой Іль протягом твору стає справжнім героєм. Дюрренматт зазначав: “Якщо Клер Цаханасян як образ не розвивається, вона героїня від самого початку, то її давній коханець *робиться героєм*. Задрипаний крамар, він зразу стає, не здогадуючись про те, її жертвою. Маючи за собою вину, він вважає, що життя саме скасовує її. Це образ легковажного, простого чоловіка, якому через страх, а далі через смертельний жах щось помалу починає відкриватися, щось украй особисте; чоловіка, який у собі переживає справедливість, бо визнає свою вину, і якого смерть робить великим (його смерті не бракує певної монументальності). Його смерть водночас і сповнена змісту, і безглузда. Сповнена змісту вона була б тільки у міфічній державі античного полісу, але дія відбувається в Гюлені. У наші часи” [7, с. 160].

Якщо Іль спочатку належить до групи “Господарів”, то протягом твору він дедалі більше віддаляється від них і насамкінець – протистоїть їм. Але на цьому розвиток образу Іля не завершений. У третій дії Іль перемагає сам себе, долаючи свій страх, піднімаючись духовно. Перед лицем смерті Іль змінюється внутрішньо. Хоча й запізно, та він відчуває провину: “Врешті, я сам винен... Я сам зробив із Клари те, чим вона є, а з себе самого те, чим я є, нікчемного, задрипаного крамаря. Що ж я маю робити?.. Вдавати невинного? Все це моя робота: євнухи, ключник, домовина, мільярд. Я не можу врятувати ані себе, ані вас” [6, с. 142-143]. Іль вже не боїться смерті, не боїться Клер, не боїться гюленців, не боїться зради (його й так уже всі зрадили – і дружина, і діти, і мешканці міста). Іль знаходить у собі сили подивитися прямо в обличчя смерті й людям. Він відмовляється від самогубства тільки з однією метою, щоб вони, якщо вже зважилися, теж пройшли через смерть – його смерть. Для чого? Він і сам не знає, але цей досвід смерті, як відчуває Іль, є трагічною необхідністю і для нього, і для всіх. У промові, зверненої до Бургомістра, для Іля настає момент істини: “Бургомістре! Я пройшов крізь пекло. Я бачив, як ви робите борги, відчував, як із кожною ознакою добробуту до мене все ближче підкрадається смерть. Якби ви були не накинули мені того страху, того моторошного почуття, все було б інакше, в нас могла б вийти не така розмова, я взяв би зброю. Задля вас. Та тепер я замкнувся, перемиг свій страх. Було важко, але все вже позаду. Вороття нема. Тепер ви мусите бути моїми суддями. Я скоряюсь вашій ухвалі, хоч би яка вона була для мене вона буде справедливістю, а чим буде для вас, не знаю. Дай Боже, щоб ви встояли перед вашим вироком. Ви можете мене вбити, я не нарікаю, не протестую, не боронюсь, але вашого вчинку не можу у вас відібрати” [6, с. 145-146].

Зіткнення людського й нелюдського в людині є одним із характерних гоголівських мотивів. У “Нотатках божевільного” Поприщин, який був “ніхто”, “нуль”, зважився спокуситися на “бідне багатство”, плекаючи у своїй душі мрію про одруження з дочкою директора, і суспільство, яке раніше його не помічало, одразу звернуло на нього увагу. Начальник департаменту говорить

йому: “Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя ни гроша за душою...” [4, с. 145]. Поприщин не відмовляється від свого бажання, однак неймовірна подія – знайомство з листуванням собак – відкрила йому очі на себе й на світ. Герой зрозумів: “Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал” [4, с. 152]. Поприщин замислюється над загальним порядком у світі, він замислюється й над самим собою: “Может быть, я сам не знаю, кто я такой?.. Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин, — и вдруг открывается, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже государь” [4, с. 153]. Коли Поприщин уявив себе іспанським королем, він в очах чиновників постає божевільним. Але насправді, прийнявши звання короля, Поприщин уперше відчув себе Людиною, він зрозумів, що немає необхідності плазувати перед начальством. Побачивши начальника департаменту, він тримається тепер вільно, з гідністю і навіть под. – умав про себе: “Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которою закупоривают бутылки” [4, с. 155].

Отже, як бачимо, Гоголь і Дюрренматт кожний по-своєму показують духовну трансформацію людства. Мотив божевільня дозволяє митцям відтворити “світ навпаки”, світ, який втратив справжні цінності, де добро і зло, справедливість і несправедливість помінялися місцями, де людина, справжня жива людина, сприймається як божевільна істота, а “маріонетки” – за людей. Обоє митців цікавить і те, як поводить себе окрема особистість в умовах цього суцільного божевільня. І Гоголь, і Дюрренматт відзначають, що людина втрачає у собі людське, моральні якості, проте митці остаточно не втрачають віри в людину. Так, через хворобливу свідомість Поприщин у Гоголя нарешті побачив світ у справжньому обличчі, усвідомив себе людиною. Він тепер “стал видеть далеко-далеко”. За мареннями й фантазіями Поприщина постає гірка й трагічна російська дійсність, за ними вгадуються болісні роздуми про людину й прозоріння самого автора.

Іль у п’єсі Дюрренматта також приходить до трагічного усвідомлення істини: “Мене засудять на смерть, і хтось мене вб’є. Я не знаю, хто саме й де, знаю тільки, що моє безглузде життя доходить до кінця” [6, с. 150]. Так само як для Поприщина божевільня стає своєрідним звільненням від трагедії його злиденного існування, так і для Іля смерть стає виходом із глухого кута, бажаним порятунком від “безглузлого життя”. Обидва герої здійснюють прорив у своїй свідомості, і над їхніми душами вже не владні ні суспільство, ні сама смерть. Не-герої, “маленькі люди” Гоголя й Дюрренматта відчули себе людьми, і в цьому виявляється гуманістична позиція митців. М.Бахтин писав про своєрідний “катарсис пошлости”, який створює Гоголь [3, с. 495]. Ю.Манн у своїх працях вживає термін “гротескний катарсис”. В обох випадках мова йде про гірке прозоріння, про переможне начало творчості Гоголя. Крізь “невидимі світу сльози”, крізь неймовірні випадки, гротескні ситуації у творах Гоголя

відчувається світла надія письменника на відновлення справжніх цінностей, на відродження людського в людині. Катарсис переживає і герой п'єси Дюрренматта "Гостина старої дами". Фінальна сцена твору нагадує "віднесений далеко в море корабель, що зазнав аварії, який дає останні сигнали". Два хори гюленців (як в античній трагедії) співають гімн на честь багатства, що тепер прийшло в містечко. У п'єсі Дюрренматта, образно кажучи, гине хор, тобто людство, хоча воно, на перший погляд, досягло благополуччя. Використання прийомів античної драми тільки підкреслює глибину цієї трагедії. І все ж таки смерть Іля освітлює фінальні сторінки твору. Через важкі випробування герой здобуває істину, звільняючись від жаху буття й хоча б перед смертю відчувши себе людиною.

Змальовуючи трагедію світу, Дюрренматт закликав не миритися з нею. Він завжди шукав вихід, і передусім – у душі людини. "Якщо людина усвідомить себе людиною, вона зможе піднятися над лабіринтом", – писав Дюрренматт. Тому хоча у фіналі п'єси "Гостина старої дами" Іль загинув, його готовність до смерті означала початок нового життя – без страху, з усвідомленням істини, яка колись була втрачена. Він помирає нескореним, його душа вже не належить ні Гюлену, ні старій дамі, ні будь-кому. Фінал п'єси пройнятий духом страдництва Прометей, котрий зважився повстати проти жорстоких богів і самої невідвортної долі. І особливо величним є те, що до прометеїзму змогла піднятися звичайна "маленька людина", "задріпаний крамар у занепалому містечку".

Дюрренматт говорив про себе: "Хоч я й найсумніший із сучасних драматургів, жарт мені дуже подобається, я зовсім не безнадійний похмурий тип". У п'єсі панує захоплююча карнавальна стихія з переодяганнями, змінами масок, стрімкими несподіваними поворотами сюжету, фарсом, буфонадою, а сміх – неодмінна умова карнавалу. Сміх здатен подолати смерть. Сміх є засобом звільнення від трагічної необхідності. Врешті-решт сміх – протидія апокаліпсису. Як і у Гоголя, сміх Дюрренматта амбівалентний: він звучить то гнівно, то викривально, то сумно. У Дюрренматта, як і у Гоголя, знаходимо так звані "веселі смерті", "карнавалізовані колективи", "карнавальну гру зі смертю й межами життя й смерті" (М. Бахтин). Як і у Гоголя, сміх у Дюрренматта – "єдиний позитивний герой", а сміховий світ не замкнений на собі, він відкритий для вічності, для майбутнього.

У творчості Дюрренматта виявилися характерні риси сучасної драматургії: складна інтелектуальність, форма параболи, інтертекстуальність, монтаж, притчевість та ін. Однак при цьому традиція була тим стрижнем, який зв'язував й утримував усі ці новітні прийоми. І в цьому плані гоголівська традиція дала поштовх для активних шукань швейцарського митця, для його роздумів про сучасний світ і відтворення його у нових художніх формах.

Гоголь і Дюрренматт мислили не в національних, а в глобальних категоріях. Вони прагнули створювати узагальнені картини, художні моделі, важливі для всього людства. Вони сміялися самі й вчили сміятися світ. І кожний із них усвідомлював проповідницьку місію для свого часу. Вони

повчали, але не з нудним моралізаторством, а щиро й весело. І їхня проповідь мала відкрити людству весь жах його глибокого занепаду й водночас – перспективу духовного спасіння.

Література

1. Волошук Є. У пошуках утраченого гуманізму: нарис про драматургію Ф. Дюрренматта // Вікно в світ. – 2002. — № 1. – С. 87-98.
2. Волошук Є. Фарс Апокаліпсису на сцені: театр Ф. Дюрренматта // Всесвітня література та культура в середніх навчальних закладах України. – 2002. — № 3. – С. 9-12.
3. Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 484-495.
4. Гоголь Н. Записки сумасшедшего // Петербургские повести А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. – М., 1987. – С. 141-160.
5. Гоголь Н. Повести. Ревизор. – М., 1984.
6. Дюрренматт Ф. Гостиная старої дами / Пер. з нім. В. Вовк та Є. Поповича // Вікно в світ. – 2002. — № 1. – С. 99-59.
7. Дюрренматт Ф. Примітки до п'єси "Гостиная старої дами" // Вікно в світ. – 2002. — № 1. – С. 159-160.
8. Седельник В. Фридрих Дюрренматт и швейцарская литература XX века // Вікно в світ. – 2002. — № 2. – С. 96-103.
9. Becker, Frank. Literaturgeschichte / Epochen. – Stuttgart, Duesseldorf, Leipzig: Klett, 2003. –120S.
10. Albrecht, Guenter, Boettcher, Kurt u.a. Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. –Leipzig, 1987.– 820 S.

В статье рассматриваются типологические взаимосвязи между творчеством Н. Гоголя и Ф. Дюрренматта на уровне сюжетно-композиционной структуры, образной системы, гротеска, средств комического. Основное внимание уделено пьесе Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы», в которой нашли развитие традиции комедии Н. Гоголя «Ревизор». Определено роль наследия Н. Гоголя в формировании художественного сознания XX века.

Ключевые слова: традиция, комедия, гротеск, смех.

In the article the typological intercommunications between creative works of N. Gogol and F. Durrenmatt at the level of plot and composition structure, vivid system of characters, grotesque, methods of comic creation are examined. Basic attention is given to the play of F. Durrenmatt «Old Lady Living Room» in which the traditions of N. Gogol comedy «The Inspector General» had been developed. The role of N. Gogol literary heritage in forming of XX century artistic consciousness is defined.

Key words: tradition, comedy, grotesque, laughter.

ПОЕЗІЯ ПУШКІНА В ХУДОЖНЬОМУ СПРИЙНЯТТІ П.О. КУЛІША

Ключові слова: рецепція, варіація, наслідування, лірика, роман у віршах, інтертекстуальність, асоціація, ремінісценція, алюзія.

П.О. Куліш був справжнім поціновувачем російської культури. У своїх працях він неодноразово закликав до культурного єднання України з Росією. У переліку його улюблених поетів ім'я Пушкіна стоїть на першому місці поряд з іменами Міцкевича і Байрона. Про інтерес українського письменника до творчості Пушкіна свідчить його рукописний альбом [6], що зберігся до нашого часу, у якому переписані пушкінські вірші, а також уривки із «Каменного гостя», «Медного всадника», «Евгенія Онегина». Цей альбом датований 1840 роком, а копії, які містяться в ньому, були зроблені для Ганни Барвінок. Проте найбільш повно пушкінські матеріали представлені в записній книжці Куліша, датованій 1856 роком [3]. Цей документ свідчить про те, що пушкінська поезія була знайома йому у всій своїй багатогранності. Джерелом копій, уміщених у альбомі, слугувало, очевидно, одне з зібрань творів поета – посмертне, або видане П.В. Анненковим. Вірші розташовані в ньому в хронологічному порядку, переписані тільки ті, які друкувались у той час у Росії. Наприклад, «Деревня» представлена лише першою частиною, яка була надрукована за життя поета, проте віршований рядок «Я твой, я променял роскошный двор цирцей», поданий у такому вигляді, у якому він найчастіше зустрічався в списках – зі словом «царей» замість «цирцей». [3, с. 27]. Саме так він був надрукований у герценовському альманасі «Полярная звезда». Подібна заміна довгий час побутувала в рукописних копіях і навіть перейшла в окремі друковані видання, починаючи з 1870 року. У рукописних копіях, зроблених Кулішем, помітний його інтерес до теми поета і поезії в творчості Пушкіна, який невдовзі віднайде відображення в його оригінальній творчості, а також в варіаціях на пушкінські теми.

Поезія Пушкіна залишила помітний слід в художній спадщині Куліша, проте пушкінський дискурс у його творчості вивчений недостатньо повно у порівнянні, наприклад, з гоголівським дискурсом. Проблема «Куліш і Гоголь» розглядалась дослідниками з різних боків (Куліш як критик гоголівських творів, Куліш як біограф Гоголя і т.п.), їй присвячені окремі статті і навіть дисертації, чого не можна сказати про проблему «Куліш і Пушкін». У передмовах до видань творів поета вона, як правило, не висвітлюється. У даній роботі ми спробуємо визначити особливості пушкінського впливу на творчість українського поета, проаналізуємо окремі його твори, пов'язані з творчістю Пушкіна і визначимо характер цих зв'язків.

Твір П.О.Куліша «Евгеній Онегин» нашого времени» прийнято вважати наслідуванням «Евгенію Онегину» О. С. Пушкіна. Створений наприкінці 40-х років ХІХ століття, віршований роман українського поета не залишив

помітного сліду в історії літератури. Почасти це пояснюється тим, що він був видрукуваний у 1927 році (через багато років після його написання), а також тим, що на нього дивилися як на твір наслідувальний. Автор роману сам дав підстави для подібних міркувань, оскільки не тільки не приховував зв'язку свого твору з романом Пушкіна, а й усіяко підкреслював його.: «Простите крадений мне стих: Равно у нас довольно их...» [4, с. 186]. Під «краденим віршем» у даному випадку малися на увазі цитати, ремінісценції, алюзії. Були й інші причини того, чому одна з перших літературних спроб українського поета залишилася непоміченою. Причини ці мали, безумовно, ідеологічний характер, оскільки творчість Куліша упродовж багатьох десятиліть оцінювалася з ідеологічних позицій.

О.Дорошкевич, публікуючи роман „Евгений Онегин нашего времени”, написав до нього передмову «Куліш – героєм роману», в якій зосередив увагу на автобіографічному характері твору, убачаючи його значення саме в цьому [2]. Дійсно, в романі знайшли відображення такі факти біографії автора, як його робота в Київській археологічній комісії, кохання до Олександри Білозерської, стосунки з матір'ю нареченої, перебування у Петербурзі у Плетньова, поїздка в Мотронівку в 1846 році. Проте не слід ставити знак рівності між автором і героєм роману, як робить це О.Дорошкевич. Не можна погодитись з висновками дослідника про те, що значення роману обмежується лише його автобіографічними і побутовими рисами.

Назва роману Куліша, епіграфи, які містяться в ньому, строфічна побудова, ямбічний розмір, авторські роздуми, примітки, окремі ремінісценції, сюжетні мотиви – усе це асоціюється з «Євгенієм Онегіним» Пушкіна. Цей твір є важливим документом, у якому відбилися прикмети пушкінського впливу. Орієнтуючись на пушкінський роман у віршах, український поет намагається розгадати таємницю героя нового часу – 40-х років ХІХ століття. Не випадковим є те, що місцем дії перших глав його віршованого роману є Україна, а головний герой – українцем, поетом, любителем старовини, який захоплюється розкопкою курганів. П.О. Куліш розпочинає свій роман з приїзду Онегіна до свого друга Виговського, який відразу помічає зміни, що відбулися з ним.

Его рассеянность и вялость,
В движеньях и словах усталость,
То нежный, то печальный взгляд,
Довольно ясно говорят, что мир души его нарушен,
Что в сердце сильный перевес,
Что нежной страсти хитрый бес
В него вселился... Безоружен
Ему предался мой герой
И с тем – прости души покой! [4, с. 172].

Слід зазначити, що Куліш відтворює деякі ситуації пушкінського роману з точністю до навпаки. Зокрема, він наділяє свого героя такими рисами, як закоханість, емоційність і чутливість Ленського, змальовує його як поета романтика. Його Онегіна більше не цікавлять попередні захоплення, заради поезії він залишає заняття археологією. Його друг Виговський бачить на столі Онегіна «какой-то манускрипт вчерне» і дізнається про те, що він займається перекладом «Мицкевича любовных грез!» – його поемою «Дзяды». У примітках до твору Куліш зазначає, що в цій поемі змальовується кохання юнака «сродни Вертеру». Під впливом друга герой на деякий час залишає свої романтичні мрії.

С Виговским он по нивам бродит,
Курганы древние находит,
И кости бранных казаков
Выбрасывает из гробов.
За стрелку, за кусок железа
Готов отдать он кошелек
И, лишь могила на восток,
Не пощадит он в ней и беса:
Сквозь дивные его очки
Все скифы, Черны-клубуки... [4, с.173].

Через деякий час Онегін впевнюється в тому, що він не в змозі побороти свої почуття, а тому припиняє розкопки і вирішує повернутися до коханої: «Приехав в Смилу, на Черкасы // Велел он почтовых впрягать...». Так, у герої роману, створеного Кулішем, дійсно проглядають деякі автобіографічні риси. Проте це не є підставою для ототожнення героя з автором, тим паче, що сам поет проводить різку межу між героєм і автором, подібно до того, як це зробив Пушкін, намагаючись побороти байронічну традицію створення авторизованого героя. «Всегда я рад заметить разность // Между Онегиным и мной...», – писав творець знаменитого роману у віршах [7, с.206]. Як і у пушкінському романі, в «Евгении Онегине нашего времени» Куліша є автор-розповідач і автор-учасник описуваних подій, а авторське «я» знаходить безпосереднє вираження в ліричних відступах. Тематика цих відступів дуже різноманітна – пейзажні замальовки, роздуми про мораль і побут, про поетів і поезію, звернення до музи і т.п. Наприклад: «Поля родной Украины! // Когда вас вновь увижу я? // О, как стремится из чужбины // На ваш простор душа моя. // Увижу ль нивы золотые, // Сады в цвету, леса густые, // Безбрежны степи и луга // И рек картинных берега?» [4, с. 194]. Але, якщо автор небайдужий до рідної природи, то його герой «Равнодушным взором // Родные степи измерял...». Намагаючись відокремити себе від героя, Куліш, подібно до Пушкіна, зазначає в одній із приміток: «Друг мой, которого биографию я предпринял написать в виде поэмы, был престранное существо. Иногда он рассказывал такие вещи, которым бы поверил разве какой-нибудь украинский

панок» [4, с. 198]. Далі він пише про те, що героя переслідували різні видіння. В тексті віршованого роману цій примітці відповідає епізод, в якому Онегін чує пісню русалок.

Кохану героя Лізу Куліш наділяє рисами пушкінської Тетяни Ларіної: «Характер ровный и глубокий // В нем выше всякой красоты. // Ее глаза, ее черты // Полны души ее глубокой» [4, с. 175]. З пушкінським «Евгением Онегиным» асоціюється така важлива структурна особливість роману Куліша, як листи Лізи до Онегіна і Онегіна до Лізи. Ускладнивши сюжет роману епізодами, в яких розповідається про небажання матері видати дочку за бідного поета, про заплановане весілля Наді (сестри Лізи), автор змушує свого героя залишити Остапівку і вирушити до Петербурга. При цьому в перших трьох главах роману, дія яких відбувається в сільській місцевості, підкреслюється його закоханість і розчарованість, несхожість на оточуючих. Куліш змальовує свого Онегіна як типового представника 1840-х років. Його висловлювання часто мають викривальний характер. Головний герой дає сатиричні оцінки українському панству, зокрема, таким його представникам, як «Товкач, Батог и Гречкосей...». Він не сприймає того способу життя, який вони ведуть:

Блаженствуя, как древни боги,
Людьми зовут они крестьян;
Но я козак, певец убогий,
В самих их вижу обезьян [4, с. 182].

У романі П. О. Куліша «Евгений Онегин нашего времени», як і у пушкінському романі, важливу роль відіграє конфлікт героя з соціальним середовищем, яке оточує його:

Им танцы — мне народ печальный,
Им музыка — мне горький плач,
Им кавалер, а мне палач... [4, с. 182].

У цьому та в інших фрагментах тексту вимальовується тенденція подальшого розвитку пушкінських образів у відповідності з духом часу та особливостями світогляду Куліша кінця 40-х років XIX століття. Як і Євгеній Онегін Пушкіна, герой роману Куліша нудьгує в оточенні сусідів, не поділяючи їхніх дрібних інтересів, але при цьому він позбавлений глибини й трагічності онегінського типу. Його образ, як уже зазначалось, частіше асоціюється з Ленським, ніж з Онегіним. Як і його літературний попередник, він захоплюється поезією і наділений сентиментальністю. Думка І.М. Розанова про те, що авторам поем, написаних на зразок «Онегіна», ближчим виявився образ Ленського, ніж Онегіна [9, с. 239], поширюється і на віршований роман П.О. Куліша. В характері героя цього твору не знайшла втілення глибина і складність головного героя пушкінського роману, хоча Куліш і декларує «образ мыслей вольных» свого Онегіна [4, с. 182, 184].

Український поет зберігає такі важливі структурні особливості пушкінського роману, як опис провінції, села і Петербурга. Четверта і п'ята глави його роману присвячені перебуванню героя в північній столиці. «Его мечтой давнишней было – // Увидеть эти берега, // Где муз возвышенный слуга, // Как яркий метеор струился...» [4, с. 184–185]. Петербург асоціюється в свідомості Куліша з творцем «Медного всадника». Не випадково епіграфом до четвертої глави роману є знаменитий уривок з пушкінської поеми: «Люблю тебя, Петра творенье...». У подальшому розвитку дії петербурзька тема знайшла своє продовження.

Великого Петра творенье
Изящный Пушкин довершил:
Он царский подвиг песнопеньем
Для лет грядущих осветил [4, с. 185].

Важливе місце у творі посідає образ поета Пушкіна. У авторських відступах, що нагадують ліричні роздуми, знайшли відображення суперечності, характерні для сприйняття відомим на той час представником української інтелігенції особистості російського поета. У 1840-ві роки Куліш був пристрасним шанувальником Пушкіна. Він пише про російського поета з великою пошаною. Він для нього «великий», «гений прозорливый», «душа вовек живая» [3, с. 184, 185]. Пушкін і Міцкевич у його сприйнятті — поети-брати:

Один — мечтательный, высокий,
Другой — и нежный, и глубокий;
Один — на Западе чужом,
Другой — на Севере глухом [4, с. 186].

Разом з тим висловлювання Куліша про Пушкіна в його романі «Евгений Онегин нашего времени» характеризуються суперечливістю. Не випадково в переліку заслуг поета, які перераховує Куліш, на першому плані стоїть формула «И был державным ты любезен...». Пушкін — співець свободи – не знайшов відображення в тому образі поета, який намагався створити український письменник. Використовуючи розповсюджені в той час офіційні тенденції в оцінках Пушкіна і його спадщини, він в ідилічному плані витлумачує проблему стосунків між поетом і владою: „О Пушкин, светлый русский гений! // Царя ты понял своего: // Ты на одре своих мучений // Сказал: «Я был бы весь Его» [4, с. 195]. Коментуючи ці рядки в примітках до твору, Куліш посилається на описи останніх хвилин життя поета, залишені В.А.Жуковським. Фактично, змальовуючи ідилічні стосунки між поетом і російським монархом, Куліш закріплює в своєму романі розповсюджений міф про Пушкіна як вірнопідданого. Текст його роману пронизаний алюзіями на пушкінську творчість і ремінісценціями з його творів. Важливим є те, що український поет пише про Пушкіна з великою любов'ю. Важко віднайти ще один такий твір

українського автора, у якому б образ російського поета був таким опоетизованим і піднятим на таку висоту, як у романі Куліша.

И кто без страстных увлечений
Добро душою возлюбя,
Проник в твой дивный, вечный гений
Те не оставили тебя.
И был Державным ты любезен,
И был народу ты полезен:
Восторгом души поднимал
И милость к падшим призывал.
О тень святая, дух могучий!
Как божеству тебе молюсь:
Пускай с тобой и я сольюсь
И ум мой, буйный и кипучий,
Вкусив твоей воды живой,
Да успокоится с тобой [4, с. 195].

У цьому фрагменті Куліш використовує мікроцитати з вірша Пушкіна «Памятник», а в примітках до тексту роману вказує, що слова, виділені курсивом, належать самому поету.

Отже, в романі П.О. Куліша «Евгений Онегин нашего времени» знайшли відображення такі особливості пушкінського роману в віршах, як предметність описів, зображення побуту, зовнішні особливості онегінської строфи, ліро-епічна манера розповіді, поліфункціональність образу автора, сатирична спрямованість твору. Для розвитку літературного процесу в Україні особливе значення мало освоєння досягнень поета в області віршування. Оволодіння онегінською строфою, яка має строгу систему римування, було пов'язане з великими труднощами і вимагало неабиякої майстерності. Не слід забувати, що перша спроба перекладу українською мовою пушкінського «Евгения Онегина» була здійснена тільки наприкінці ХІХ століття (перша глава роману у віршах була перекладена П. Грабовським). Проте Л. І. Глібов у поемі «Надя» і П. О. Куліш в романі «Евгений Онегин нашего времени» оволоділи цим оригінальним досягненням пушкінської строфіки ще наприкінці 40-х років ХІХ століття, що позитивно позначилося на їх подальшій творчості. Онегінськими строфами написана, наприклад, поема Куліша «Грицько Сковорода».

Віршований роман українського поета сприймається сьогодні не просто як наслідування, а як варіація на пушкінську тему. Куліш демонстративно підкреслює, що він намагається відтворити дух, жанрові і стилістичні особливості пушкінського «Евгения Онегина», а тому його твір можна віднести до такого виду стилізації, як пастиш.

Лірика Пушкіна теж залишила помітний слід в поезії Куліша. Вона надихнула його на створення таких віршів, як «Поетові», «Троє схотінок», «Заворожена криниця», «Видінне», «Хмари», які були написані в 1870-і роки.

За своїм характером вони теж є зразками наслідування-засвоєння, варіаціями інтимної лірики Пушкіна, а також його віршів про поета і поезію. Інтертекстуальний характер віршів Куліша підкреслюється за допомогою епіграфів із Пушкіна, у яких запрограмована тема тієї чи іншої варіації. Так, епіграф до вірша «Поетові» – «Поэт, не дорожи любовью народной» – вказує на його зв'язок з пушкінським сонетом «Поэту». Куліша приваблювала думка про свободу і незалежність поета від поглядів і оцінок натовпу, яка знайшла яскраве вираження в поезії. Саме ця думка покладена в основу варіації Куліша на пушкінські теми:

Кобзарю! Не дивись ні хвалу темноти,
Ні на письменницьку огуду за пісні,
І ласки не шукай ні в дуків, ні в голоти:
Дзвони собі, співай в святій самотині [5, с. 487].

Український поет розвиває близькі йому мотиви зразка, на який він орієнтувався і не відтворює тих думок, які хвилювали його меншою мірою. О.І.Білецький справедливо зауважив, що у Куліша немає навіть згадки про «вищий суд» поета над самим собою, про його вимогливість до своєї творчості [1, с. 195]. Дійсно, пушкінське звернення до поета – «Всех строже оценить умеешь ты свой труд» – не знайшло відображення у вірші Куліша. Разом з тим він акцентує і по-своєму розвиває романтичну тему несумісності високого мистецтва і меркантильних інтересів, які властиві представникам натовпу:

Їх небеса – базар, їх божество – мамона...
Купують, продають, міняють крам на крам,
І буквою свого житейського закона
Готові зруйнувать духовний правди храм [5, с. 488].

Куліш «доповнює» Пушкіна і в інших варіаціях на теми його віршів. Наприклад, рядок із пушкінського вірша «Мадонна» – «Одной картины я желал быть вечно зритель» – слугує для нього не тільки епіграфом, а й своєрідним поштовхом до створення вірша «Троє схотінок», у якому автор висловлює своє життєве і естетичне кредо. Кожен із трьох катренів його вірша містить антитезу і тезу. Спочатку поет пише про те, що не сприймає «царських палат», «вертоградів пишно-прохолодних», «світових утіх», «багатства, висоти і популярності, ума отрути». Після цього він висловлює свої ідеали і устремління: «Аби у мене був з душею добрий лад», «Аби у мене був веселий в серці сміх». Закінчується вірш пушкінською ремінісценцією:

Аби Мадонною, о серце доброти
Сіяла ти мені в мої хмарні минути [5, с. 492].

«Заворожена криниця» Куліша тісно пов'язана з пушкінським віршем «Вертоград моей сестры...», який насичений підтекстом і символічними образами. Проте ця схожість є швидше зовнішньою, ніж внутрішньою. Епіграф до вірша – «Вертоград моей сестры...» вказує на джерело варіації, у якій повторюються окремі слова і образи пушкінського твору. Але у пушкінському тексті центральним образом є образ «вертограду», який є символом любові, а у вірші Куліша ключову роль відіграє образ замороженого джерела. Український поет збільшує кількість строф до семи (нагадаємо, що пушкінський твір складається з 12 віршів). Він зберігає в своїй варіації такі образи-символи, як «нард, алой и кинаммон», «аквилон». Порівняємо останню строфу пушкінського вірша з варіацією Куліша.

Нард, алой и кинаммон	Вітре, буйний аквілоне!
Благовонием богаты:	Подми чарами, крилатий.
Лишь повеет аквилон,	На ті нарди, кінамони,
И закаплют ароматы [8, с. 364].	Нехай капають аромати [5, с. 493].

Епіграфом до свого вірша «Видінне» Куліш обирає першу строфу пушкінського шедевр «Я помню чудное мгновенье...». Цей епіграф виконує функцію маркера, налаштовує читача на певний лад. Але, як і в попередніх випадках, поет не є сліпим наслідувачем. Він створює свій варіант послання про любов, у якому закодовані певні факти його власної біографії. Вірш «Видінне» був написаний у 1890 році і присвячений М. Карачевській-Вовківні. Піднесений характер любовної тематики підкреслюється у його тексті за допомогою шестистопного ямбу, який звучить досить урочисто.

Я згадую той день і час благословенний,
Як дух твій молодий мене з землі підняв
І побут хуторний, захмарений, буденний.
Огнем твоїх очей живущих осіяв [5, с. 495].

Об'єкт оспівування у Пушкіна може бути витлумачений по-різному, тому що поетичні формули «гений чистой красоты», «мимолётное виденье» асоціюються і з прекрасною жінкою, і з музою. У вірші Куліша така двоїстість асоціацій відсутня, а кохана ліричного героя наділена рисами святості:

Ти з раю пахощів з собою принесла
І світом божества душа твоя світилась...
Ні, не мечта свята, небесний херувим;
Бо дух мій загорівсь огнем твоїм живим [5, с. 496].

Як відомо, епіграф є сильним місцем у структурі художнього тексту. Епіграфи з пушкінських творів виконують інтертекстуальну функцію і в інших віршах українського поета – «Метаморфоза», «Хмари», «Рай», «Слов'янська

ода». Поряд з алюзіями і ремінісценціями вони є свідченнями впливу Пушкіна на творчість Куліша. Аналіз його творчої спадщини свідчить про те, що Пушкін був його духовним «супутником» упродовж усього творчого життя поета – і в 1840-і, і 1890-і роки. Поезія Куліша – цікавий матеріал для дослідження інтертекстуальних зв'язків та проблеми побутування творчості відомого російського поета в інонаціональному середовищі. Її аналіз під таким кутом зору заслуговує подальшого вивчення.

Література

1. Білецький О.І. Пушкін і Україна // Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. – Т. 4. – К., 1966.– С. 182–267.
2. Дорошкевич Ол. Куліш – героєм роману // Збірник праць для видання пам'яток новітнього письменства. – К., 1927. С. 157–170.
3. Кулиш П.А. Записная книжка 1856 г. // Отдел рукописей ЦНБ Украины. – Ф. 1. – № 28436. – 111 с.
4. Кулиш П. Евгений Онегин нашего времени. Роман в стихах. Ч.1. (Публ. Ол. Дорошкевича). // Збірник праць комісії для видання пам'яток новітнього письменства. – К., 1927. – С. 171–199.
5. Куліш П.О. Твори: У 2 т. – 2-е видання. – К.: Наукова думка, 1998. – Т.1. Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади / Вступна стаття, упоряд. і примітки Є.К. Нахліка; Ред. тому М.Д. Бернштейн.
6. Пушкин А.С. Копии произведений поэта 40-х годов XIX века, сделанные рукой П.А.Кулиша // Отдел рукописей ЦНБ Украины. – Ф. 1. – № 28694.
7. Пушкин А.С. Евгений Онегин // А.С.Пушкин. Сочинения: В 3 т. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 186–353.
8. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1985.
9. Розанов И.Н. Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. – Т. 2.– М.–Л., 1936. – С. 213–239.

В статье рассматриваются особенности пушкинского влияния на поэзию П.А.Кулиша. Осуществлён сравнительный анализ романа Кулиша «Евгений Онегин нашего времени» с пушкинским романом в стихах. Определяются интертекстуальные связи между лирическими произведениями поэтов на уровне использования в поэзии Кулиша пушкинских цитат, реминисценций, аллюзий.

Ключевые слова: рецепция, вариация, подражание, лирика, роман в стихах, интертекстуальность, ассоциация, реминисценция, аллюзия.

The peculiarities of Pushkin influence on P.Kulish poetry is considered in the article. It is realized the comparative analysis of the novel written by Kulish “Evheniy Onehin of our time” with the Pushkin novel in verses. Intertextual

connections between lyric works of poets at the level of the use of Pushkin quotations, reminiscences, allusions in the poetry of Kulish are determined.

Key words: *reception, variation, imitation, lyrics, novel in verses, intertextuality, association, reminiscence, allusion*

Людмила Дереза

ФУНКЦІЇ ЕПІГРАФА В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

Ключові слова: *епіграф, цитата, текст, прототекст, мета текст, інтертекст.*

Одним із різновидів цитації в художньому тексті є епіграф. Епіграф (з грецьк. *epigraphe* – напис) – архітектонічний складник твору – цитата перед текстом або його частинами (розділами оповідного твору, піснями поеми), що містить ключ до розуміння авторського задуму, жанрово-емоційних і стилістичних особливостей [4, с. 179-180]. Енциклопедії відносять появу епіграфа до початку XV століття. Уперше він був відмічений в „Хроніках” Фруассара (написані в 1404 році, опубліковані в 1495 році), „Максимах” Ларошфуко.

Широкого розповсюдження епіграф набув наприкінці XVIII на початку XIX століття: у західноєвропейській літературі – в творчості Ж.-Ж. Руссо, Стендаля, В. Гюго, Ф. Шиллера, Й.-В. Гете, А. Франса, в Росії – у М. Карамзіна, К. Батюшкова, В. Жуковського, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, М. Некрасова, на початку XX століття – у О. Блока, Анни Ахматової, В. Брюсова, у сучасній поезії – у П. Антокольського, А. Тарковського, М. Аввакумової та ін.

Прикметно, що активність звернення до епіграфа залежить перш за все від специфіки творчого мислення і стильової манери автора. Так, якщо у О. Блока епіграф – яскравий стильоутворюючий засіб, то для його сучасника Андрія Белого він не актуальний, оскільки останній значно частіше використовує як інтертекстуальний знак форму посвяти.

На наш погляд, можна виділити декілька джерел епіграфів у художньому тексті. Перша велика група епіграфів – прислів'я, приказки, цитати з фольклорних творів, афоризми. Активність таких епіграфів, як зазначає Н. Кузьміна, порівняно невелика в XIX столітті, але виростає до середини XX століття [2, с. 143]. Наприклад: *У мене одна дорога: // От окна и до порога* (А. Ахматова „Последнее возвращение”); *Перевозчик-водогребщик, // Парень молодой, // Перевези меня на ту сторону, // Сторону домой. Из песни* (О. Твардовський „Ты откуда эту песню...”); *Из-за острова на стрежень. Песня* (Вс. Рождественський „Психея”); *То, что дозволено Юпитеру, не дозволено быку* (Й. Бродський „Стихи под эпитафой”).

Малочисельною є група епіграфів-афоризмів, авторами яких є політичні та державні діячі, вчені, художники. Наприклад, у Анни Ахматової в вірші

„Путем всея земли” епіграфом є слова з „Поучения Владимира Монаха”: *В санях сидя, отправляясь путем всея земли.* У сучасній поезії менш частотними є й епіграфи з Біблії (у порівнянні з поезією ХІХ століття). Але, наприклад, у Анни Ахматової кожен з трьох віршів циклу „Біблейські вірші” супроводжуються епіграфами з Книги книг, а до вірша „Распятие” (з „Реквиема”) поетеса взяла епіграф: *Не рыдай мене, Мати, во гробе зрящи* (из ириоса ІХ песни канона службы в Великую субботу). Часто цитував Біблію в епіграфах О. Блок. Так, у вірші „Верю в Солнце Завета...” він використовує рядки з Апокаліпсиса: *И Дух, и Невеста говорят: прииди.*

У поезії ХХ століття рідкісними є епіграфи з античних авторів. Якщо в ХІХ столітті тільки, наприклад, у К. Батюшкова можна знайти епіграфи з Тассо („Стихи г. Семеновой”), Петрарки („На смерть супруги Ф.Ф. Кокошкина”), Проперція („Тень друга”), то в сучасній поезії таких епіграфів небагато. У А. Тарковського можна відшукати епіграф, взятий із творчості Овідія („Надпись на книге”), у Й. Бродського – із Вергілія („Эклога 4-я (Зимняя”). Цікаво, що в ХІХ столітті епіграф зазвичай подавався мовою оригіналу – обов’язкова класична освіта забезпечувала його розуміння навіть середнім читачем. Наприклад, епіграф до вірша „Тень друга” К. Батюшков подає в такому варіанті: *Sunt aliquid manes: letum // non omnia finit; // Luridaque evictos effudit // umbra rogos. Propert.* У перекладі з латинської це значить: *Душі усопших не привид: смертю не все закінчується; бліда тінь вислизає, перемагаючи багаття.* У російській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття часто як епіграфи використовувалися цитати з творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, Блейка, Е. По, Еліота, Гете, Шиллера та ін.

Найбільшою і найбільш стійкою в часі є група епіграфів, де цитується поезія попередників і сучасників. За спостереженнями дослідників, найпопулярнішим у ХХ столітті є О. Пушкін, далі – М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Фет, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Заболоцький, Б. Пастернак [3, с. 148]. Серед авторів епіграфів зустрічається Вл. Соловйов, М. Язиков, Я. Полонський, І. Тургенєв, А. Майков. Так, О. Блок до твору „Скифы” використовує епіграф-цитату з Вл. Соловйова: *Панмонголизм! Хоть имя дико, // Но мне ласкает слух оно.* Б. Пастернак у вірші „Девочка” використав як епіграф рядки М. Лермонтова: *Ночевала тучка золотая // На груди утеса великана.* О. Плещеев у вірші „Зимнее катанье” бере за епіграф рядки з творчості свого сучасника А. Фета: *Зимней ночью при луне // Я душе твоей раскрою // Все, что ясно будет мне.*

Серед епіграфів можна виділити ще одну досить компактну групу – автоепіграфи. Вони зустрічаються у багатьох поетів – О. Блока, В. Брюсова, П. Антокольського, А. Ахматової, А. Тарковського. Феномен автоепіграфа доводить, що твір, відділившись від автора, живе власним життям, стає об’єктивною даністю, закріплює унікальний стан душі поета у певний момент історичного часу.

Особливий вид епіграфа – два чи рідше три епіграфи до одного твору. Однак якщо для прозових творів це не рідкісний випадок, то для лірики такі

цитати використовуються як епіграфи до циклів віршів чи до поем. Унікальність цього виду епіграфів полягає в тому, що виникає діалог не лише між епіграфом і текстом твору, а й між самими епіграфами: „Два зіставлених чужих висловлювання, які нічого не знають одне про одного, якщо вони хоча б краєчком торкаються однієї теми (думки), обов'язково вступають між собою в діалогічні відносини” [1, с. 293]. Такі відносини, на наш погляд, можна звести до еквівалентності або опозиції. Найпоказовішим прикладом еквівалентного відношення декількох епіграфів є три епіграфи до вірша А. Ахматової „Нас четверо”: *Ужели и Гитане гибкой // Все муки Данта суждены* (О.М.); *Таким я вижу облик Ваш и взгляд* (Б.П.); *О, Муза Плача* (М.Ц.). Як відомо, усі три епіграфи взяті з віршів, присвячених самій Анні Ахматовій її сучасниками – Осипом Мандельштамом, Борисом Пастернаком, Мариною Цветаєвою. Принципово, що в збірці епіграфи розташовані не один під одним, а поряд. Н.А. Кузьміна вказує й на асоціацію, яка виникає між заголовком вірша Ахматової „Нас четверо” з віршем Б.Пастернака „Нас мало, нас, может быть трое...” [3, с. 151]. По суті, виникає розмова поетеси не лише з друзями, які вже померли, а й померлих між собою.

Як бачимо, епіграф – особливий комунікативний знак, сутність якого може бути проявлена лише у процесі функціонування, включення його в загальний текст твору, тобто метатекст. Н.А. Кузьміна виокремила чотири можливі варіанти співвідношення епіграфа і тексту в процесі творчості: а) епіграф існує до появи тексту; б) епіграф виникає одночасно з текстом; в) епіграф добирається до готового тексту; г) епіграф знімається при першій чи подальшій редакціях [3, с. 147]. В. Шкловський виявив, що до „Арапа Петра Великого” О. Пушкін заготовив 5 епіграфів, які так і не були використані [7, с. 32 – 33]. Загальновідомо, що М. Гоголь до комедії „Ревизор” поставив епіграф через шість років після публікації твору у відповідь на критику. Очевидно, епіграф спонукає читача до індивідуальних асоціацій, які можуть значно віддалятися від власного значення епіграфа, тобто переосмислюватися, про що говорив В. Шкловський [7, с. 52].

Як елемент тексту епіграф поліфункціональний. Інформація, яка подається ним, може бути як інформацією про автора, так і інформацією про текст. Так, наприклад, знаючи, що О. Блок часто використовував як епіграфи цитати з творчості Вл. Солойова і А. Фета, ми можемо висловити гіпотези щодо його літературних смаків і уподобань. Але виявлення авторської позиції можливе лише при аналізі конкретного твору під епіграфом.

Якщо говорити про інформативний зміст епіграфа, то можна виділити епіграфи, які задають тему твору. Такими, наприклад є епіграфи з народної творчості, які передують трьом частинам казки П. Єршова „Горбоконик”: 1-а частина – *Начинает сказка сказываться*, 2-а частина – *Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается*; 3-я частина – *Доселе Макар огороды копал, а ныне Макар в воеводы попал*. Епіграфи до „Сорочинской ярмарки” М. Гоголя намічають тематичні лейтмотиви окремих частин. Такими ж є

епіграфи до більшості ліричних творів. Цей тип інформації, який міститься в епіграфі можна назвати змістово-фактуальним.

Інший тип інформації можна вбачати в епіграфах, які виявляють ідею твору. Така інформація характерна для епіграфів до прозових творів, у яких він актуалізує змістову домінують тексту. Таким є уже згадуваний епіграф до комедії „Ревизор” М. Гоголя: *Неча на зеркало пенять, коли рожа крива*. Такий вид епіграфа можна назвати змістово-концептуальним.

Бувають випадки, коли епіграф не тільки дає інформацію про текст, а й одночасно свідчить про ставлення автора, тобто виявляє авторську модальність. Друга глава „Евгенія Онегіна” Пушкіна включає два епіграфи: *O Rus! (Hor.); O Русь!* Переклад латинського епіграфа із Горація російською звучить: *О деревня!* Таким чином, за влучним висловом Ю. Лотмана „подвійний епіграф створює каламбурну суперечність між традицією умовно-літературного образу села і уявленням про російське село” [6, с. 175].

Три вищеназвані функції епіграфа можна назвати інформативними. У віршованому тексті епіграф може не тільки вміщувати певну інформацію, а й визначати стилістику чи архітектоніку вірша. Ця функція притаманна в більшій мірі епіграфам до пародій чи стилізацій. Цікавою в цьому відношенні є збірка пародій харківських авторів Е. Паперной, О. Розенберга і О. Фінкеля „Парнас дыбом”.

Епіграф з „Войны и мира” Л. Толстого до вірша М. Заболоцького „Встреча” *И лицо с внимательными глазами, с трудом, с усилием, как отворяется заржавевшая дверь, улыбнулось* вводить ключовий образ: *Как отворяется заржавевшая дверь, // С трудом, с усилием, – забыв о том, что было, // Она, моя нежданная, теперь // Свое лицо навстречу мне открыла*.

Отже, епіграф, з одного боку, виявляє позицію автора, а з іншого – створює умови для розуміння тексту. Подвійна природа епіграфа, який є одночасно і самостійним текстом, і частиною іншого тексту (усього твору), допомагає зрозуміти інтертекстуальну природу літератури, оскільки для автора епіграф – це частина прототексту в широкому розумінні слова: це не тільки якийсь одиничний текст, а це й літературна традиція, школа тощо.

Для художньої комунікації було б ідеально, якби інформація, закладена автором, і та, яка сприймається читачем, збігалися. Але реальний читач завжди знаходиться на відстані від автора. Мабуть, саме тому М. Бахтін вводить поняття „наадресат”, „ідеальний читач” – сам автор, коли він поставив крапку у своєму творі. Але в реальному житті вступають в силу два фактори: читач як особистість і час. Тому Ю. Лотман вважав, що в поетичному тексті слова перетворюються в знаки слів, індекси, повідомлення замінюються кодом [5, с. 23]. Чим віддаленіші в часі автор і читач, тим більша ймовірність того, що останній сприйматиме метафоричний чи метонімічний зміст епіграфа лише як автономне повідомлення.

Література

1. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа – М., 1979.

2. Гинзбург Л.Я. О поэзии. – Л., 1974.
3. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М., 2004.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
5. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996.
6. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий. – Л., 1983.
7. Шкловский В.Б. Заметки о прозе Пушкина. – М., 1937.

В предложенной статье рассматривается проблема эпиграфа как части текста, определяются его виды. На примерах анализа эпиграфов к отдельным лирическим произведениям выявляются функции эпиграфа в художественном тексте.

Ключевые слова: *эпиграф, цитата, текст, мета текст, прототекст, эпиграф.*

This article reveals the issue of epigraph as a part of metatext, and its forms are determined. The functions epigraphs are determined with the help of the examples of epigraphs in different lyrical work in the context.

Key words: *epigraph, quotation text, metatext, prototext, intertext.*

Ольга Орлова

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП І ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРИЙОМ

Ключові слова: *знак, симетрія-асиметрія, іконічність, візія, семіосфера*

У центрі моделей Всесвіту видатні мислителі минулого та сучасного помістили дзеркальну поверхню. Л.-Х. Борхес у конструкцію Бібліотеки (аналог Всесвіту) увів безкінечні шестигранні галереї з широкими вентиляційними колодязями, з яких видно два верхніх і два нижні поверхи. У кожній галереї дзеркальна стіна, що достеменно подвоює видиме. Призначення дзеркал у безодні Бібліотеки, яка не потребує, здавалося би, ілюзорного подвоєння, – «виражати й обіцяти безкінечність» [2, с.217]. Леонардо да Вінчі у центрі свого уявного проекту – Лабіринту теж помістив дзеркальну кімнату як символ початку та межі пошуку. Платон стверджував, що увесь світ є царина взаємного споглядання та дзеркальних перетинань. Наш сучасник Юрій Лотман висунув гіпотезу, що увесь культурний контініум – семіосфера, побудована за дзеркальною симетрією.

Дзеркало як семіотичний знак стало предметом дослідження Тартуської наукової школи, цьому питанню був присвячений випуск наукових розвідок

1988 року. Знаком вважають «значущий елемент, що має подвійну природу: він наділений матеріальним виразом, яке становить його формальну сутність, та має у межах існуючої мови певне значення, що є його змістом» [10, с.31-32]. Знак – це завжди *заміна*. У процесі соціального спілкування він виступає як заміник певної сутності, яку він репрезентує. Відношення між замінником та тим, що він заміняє, вираженням і змістом становить семантику знака. Сутність цих відношень є основою для класифікації знаків. Якщо вираження та зміст не мають нічого спільного та їхня тотожність реалізується лише у межах даної мови (слово та предмет, що воно називає), такий знак називають умовним. Якщо між змістом та вираженням існує подібність (обличчя та портрет) – знак називають іконічним. Ю.Лотман застерігає від спрощення цієї класифікації: «поняття «подібності» знака та об'єкта, що він позначає, має велику ступінь умовності й завжди належить до постулатів даної культури: малюнок урівнює тримірний об'єкт двомірному простору» [10, с.32]. Приклад Ю.Лотмана щодо іконічних знаків – обличчя та портрет – дуже близький до іншої аналогії: обличчя – дзеркало. Дзеркало є знаком віддзеркалення, яке на перший погляд здається повторенням обличчя. Дзеркало переставляє місцями ліве і праве, і це значно змінює семантику знака, висуваючи на перший план значення відбиття, але хибного, перевернутого, закодованого. Як пише поет Вяч.Іванов: «Усе, що пізнає людина, є дзеркальним відображенням, підкореним закону заломлення світла й, отже, неадекватним відображенню. Праве перетворюється на ліве, ліве на праве; зв'язок і відповідність частин залишилися, проте частини перемістилися, фігура відображення й проекція тіла, що відображується на площину, не можуть бути накладені одна на одну з повним збігом ліній» [6, с.89].

Думкою про неадекватність сприйняття крізь дзеркало просякнутий і вислів апостола Павла з метафоричним використання цього знаку, що надає йому сакрального змісту: «Зараз ми бачимо Господа наче у дзеркалі, розпливчастим зображенням; потім же побачимо обличчя до обличчя. Зараз я знаю лише частково; а тоді пізнаю, подібно до того, як я пізнаний» [4, с.165]. Дзеркало в словах Павла виступає як інструмент первинного, смутного, неясного знання, яке повинно виправитися пізніше шляхом пізнання. Використання дзеркала пов'язане із прагненням Апостола, як справжнього учня Христа, говорити його мовою – передавати через побутове прихований складний зміст. Неадекватність дзеркала, його здатність до передачі інформації, але із певними змінами, не випадково з'являється як символ зв'язку людини й Бога. Дзеркало вказує, по-перше, на подібність людини й Бога, а, по-друге, слугує захисним екраном між чимось таким, що людина поки ще не може витримати або зрозуміти. Борхес, міркуючи над словами Апостола, використовує свою улюблену форму цитатного діалогу, який він веде із філософами, теологами, кабалістами. Цей діалог порівнюють із розмотуванням кола за колом «метафоричних візерунків культурної тканини» [4, с.159]. Борхес, наводячи висловлювання віруючих і не дуже віруючих, змушує побачити у словах Павла, перш за все, – потребу людини у самопізнанні, бажанні зрозуміти, хто він є й навіщо залишає сліди на землі. У примітці

письменник пише, що візерунок слідів людини Божественним розумом читається легко, наче ми сприймаємо фігуру трикутника. Пізнавши себе, безодню свого «я», пізнаєш своє дзеркальне відбиття – Бога.

Отже, дзеркало як знак має взаємовиключні, полярні значення: копіювання та видозмінення. Умберто Еко взагалі заперечує іконічність дзеркала, вважаючи його не знаком, а протезом образу, проте це парадоксальне твердження мало б сенс, якби дзеркальність не породжувала безліч смислових відношень між вираженням та змістом.

Можна визначити певні відношення, тобто семантику віддзеркалення:

- повторення, копіювання;
- видозмінення відображення, заміна частин;
- викривлення зображення;
- виправлення дзеркального зображення іншим дзеркалом;

Мистецтво в дусі традиційної метафорики розглядали як «дзеркало» реальності, що символізувало принцип відображення/відтворення чи репрезентації дійсності як визначальний художньо-організаційний принцип творчості. У ХХ столітті метафора мистецтво-дзеркало змінила метафора мистецтва-вікна. Модерні теорії літератури сповідують концепцію суб'єкта як володаря смислової палітри тексту й охоронця його рецепійного поля, тому змінився і візуальний ряд. Цікаво, що Ж.Дерріда теж використовував метафору дзеркала, коли порівнював принцип вільної гри з алгебраїчними принципами: «ми повертаємо можливість алгебри в поле класичної думки або ще більше ми розглядаємо її як неспокійне дзеркало світу, яке абсолютно алгебраїчне» [3, с.635]. М.Зубрицька вважає, що метафори «дзеркала» та «вікна» схематично окреслюють дві візії літератури як проєкції світу [5, с.39]. Якщо пригадати наведені вище слова Апостола Павла, то саме в них окреслений шлях, який проходить мистецтво: від розпливчастого дзеркала до відкритого вікна, – це шлях сходження і пізнання людиною себе і Бога у собі за допомогою мистецтва. Думається, що цей шлях все ж таки ще не пройдений, а лише перспективно окреслений, бо природа мистецтва відмінна від процесу безпосереднього споглядання-пізнання, світ літератури – це не «перша», а «друга» реальність, створена уявою автора-творця. Г.Башляр так підсумовує відношення літератури із дійсністю: «Найкращий доказ своєрідності книги полягає у тому, що вона водночас є реальністю віртуального і віртуальністю реального» [5, с.48].

Але повернемося до візії дзеркала та вікна у з'ясуванні стосунків між мистецтвом і предметом її зображення. Первинною слід визначати візію дзеркальності мистецтва по відношенню до дійсності. Метафора «дзеркало-мистецтво» набувала різних потрактувань, які визначені та проаналізовані теоретиками літератури як культурно-стильові епохи. Від Аристотеля, Шекспіра, Вінчі пішло уподібнення мистецтва дзеркалу, призначення якого відбивати події та пристрасті людей. Отже, перша модель – дзеркало **міметичне**, коли реальність відбивалася максимально наближена до себе самої. Друга модель взаємодії дійсності та мистецтва парадоксально окреслена у



формулі О.Уайльда: «реальність тримає дзеркало перед мистецтвом». Якщо реальність знаходиться за дзеркалом, то відбитком на дзеркалі-мистецтві буде само мистецтво в його **ірреальних** формах відомих як «мистецтво для мистецтва», «чисте мистецтво».

Іспанський культуролог Х. Ортега-і-Гассет у праці «Дегуманізація мистецтва» продемонстрував перехід від міметичного до неміметичного типу художнього мислення на такому наочному прикладі: «Уявіть, що ми роздивляємось сад крізь віконне скло. Очі наші мають пристосуватися у такий спосіб, аби зоровий промінь пройшов крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупинився би на квітах та листі. Позаяк наш предмет – це сад і зоровий промінь спрямований на нього...Проте, зробивши зусилля, ми можемо абстрагуватися від саду й перевести погляд на скло. Сад зникне з поля зору, і єдине, що залишиться від нього, – це розпливчасті кольорові плями, немовби нанесені на скло... Однак більшість людей не може пристосувати свій зір так, аби, маючи перед очима сад, бачити скло, тобто ту прозорість, яка і утворює мистецький твір: замість цього люди проходять повз – або крізь, – не затримуючись, бажаючи зі всією пристрасністю вхопитися за людську реальність, що пульсує у творі» [11, с.233-234]. Яскравим прикладом переходу від міметичного мистецтва до ірреального, вважають імпресіонізм, який поєднав тенденцію максимального наближення до об'єкту зображення у найменших його порухах та одночасне нехтування загальновідомими уявленнями про реальність.

Імпресіонізм з'явився наприкінці ХІХ століття як нова художня система акцентування суб'єктивних вражень за рахунок традиційно усталених принципів зображення. Широко відома реакція сучасників на появу живописної школи імпресіонізму, коли само слово «імпресіонізм» було синонімом скандалу, виклику, епатажу. Заглиблення у сферу особистісних, індивідуальних, а тому і відмінних від загальноприйнятих переживань викликало неприйняття й протест у глядачів і критиків. Зараз вже важко сказати, що більше дратувало у манері імпресіоністів – загальні принципи творчості чи техніка втілення цих принципів у творах. Проте сьогодні це вже неважливо, імпресіонізм довів свою значущість як художнє явище, проріс могутньою гілкою у тіло мистецтва, перетворився з цехової спільноти у стильову домінанту багатьох мистецтв і митців сучасності.

Імпресіоністичні принципи сприйняття та зображення світу знаходимо у живописі та літературі, музиці й театрі, дизайні. Імпресіоністичний спосіб відношення до життя існує поруч із реалістичним і романтичним як певна альтернатива, з одного боку, наслідуванню натурі (реалістична традиція), з іншого – її надмірної ідеалізації (романтична традиція). Не намагаючись відтворити повну картину дійсності з усіма складностями і зв'язками, не заглиблюючись у вирішення глобальних питань, художник-імпресіоніст концентрується на процесі творення та власних психологічних відчуттях. Автора цікавить не стільки реальність, скільки «рефлексія над самим мистецтвом», за словами О.Лосева.

Генріх Вельфлін році першим визначив імпресіонізм не як історико-культурне явище, а як стильову категорію пасивності, спостереження і вразливості, що існує у різні часи розвитку мистецтва. Імпресіонізм потрактовувався як вічна категорія, що протягом історії мистецтва у різні періоди розвитку хвилеподібно піднімається та падає [8, с.466].

Одним із продовжувачів ідей Г.Вельфліна є відомий німецький літературознавець О.Вальцель, котрий запропонував термін «взаємного освітлення мистецтв», який дозволяє говорити про взаємодію різних літературних епох і різних видів мистецтва: «імпресіонізм походить із зорових образів..., із відносних світлових та кольорових цінностей, дії контрасту й додаткових кольорів, тобто з тих явищ, що, якщо вони досягають особливої сили, призводять до оптичних ілюзій. Імпресіоніст зображує саме безформність і неясність, навіть там, де їх немає, що підтверджує твердження про імпресіонізм як мистецтво короткозорих» [8,с.38-39].

Імпресіонізм заслуговує детального аналізу з точки зору поєднання в одній художній системі міметичного та ірреального підходів до зображення дійсності. **Універсальний закон** мистецтва об'єднує міметичне та ірреальне – це як теза та антитеза, що за законами діалектики вимагають синтезу. Мистецтво завжди створювало нову, «другу» реальність, перетворюючи, за словами Л.Виготського «воду реальності у вино мистецтва». Дзеркальне відображення – не тотожне відбиття, воно перевертає, змінює реальність. Якщо дзеркало обрати символічним знаком мистецтва, то семантика знака, тобто відношення між значенням мистецтва та заміником (дзеркалом), розповсюджується на поняття віддзеркалення – пряме без змін (міметичне), перевернуте, криве (ірреальне), симетричне (універсальне).

Порівняння із дзеркалом, як довів у своїй теорії Юрій Лотман, це не візуальний образ, а один з кардинальних принципів побудови семіосфери, названий так за аналогією із біосферою В.Вернадського, – «єдиний «семіотичний універсам як сукупність окремих текстів і замкнених по відношенню одна до одної мови» [9, с.5]. Вчений висуває глобальну ідею семіотичного механізму – організму, який має структуру, здатну самостійно розвиватися, який має кордони та власні закони росту. Внутрішнє розмаїття семіосфери передбачає її цілісність. Частини входять у неї не як механічні деталі, а як взаємопов'язані органи в цілісний організм.

Динамічний розвиток елементів семіосфери обумовлений інваріантним принципом, який робить усі комунікативні процеси подібними між собою. За гіпотезою Ю.Лотмана, він будується на співвіднесенні симетрії-асиметрії з періодичною зміною апогеїв і спадів, що особливо яскраво можна бачити на зміні культурно-стильових епох. Бінарна опозиція симетрія-асиметрія може розглядатися як роз'єднання певної цілісності площиною симетрії, результатом чого є виникнення дзеркально відбитих структур – основа для наступного розмаїття та функціональної специфікації. Основою циклічності усіх процесів, які відбуваються у семіосфері є обертання навколо осі симетрії. Таким чином, семіосфера побудована за законом дзеркала, коли знак переноситься на нове

комунікативне полотно, але це зображення не ідентичне попередньому, у ньому є відмінності, що несуть у собі нову інформацію. Водночас нові тексти легко перетворюються один в одного, бо мають більше подібного, ніж неподібного.

Яскравим прикладом того, як дзеркальна симетрія змінює докорінно змінює функціонування семіотичного механізму є **паліндром**. Паліндром визначався довгий час як поетична забава, «ігрове словесне мистецтво» або «поетичне жонглювання». Але саме паліндром – фраза, що читається у дзеркальному відбитті, ілюструє думку про існування осі симетрії, навколо якої обертаються великі й малі структурні елементи семіосфери, породжуючи безліч дзеркальних двійників.

Авторство відомого латинського паліндрома єпископ і поет Симоній Аполлінарій приписує самому сатані:

Signa te signa, temere me tangis et angis

(Хрестися, хрестися, того не відаєш, що цим ти мене принижуєш та давиш)

Паліндром – віртуозна віршова форма, що визначає інтелектуальні можливості версифікаційної практики та непересічний смак автора [9, с.529]. Одним із яскравих представників поетів-інтелектуалів є російський поет Дмитро Аваліані, крім паліндромів він вигадав ще одну візуальну форму поезії, яку назвав листовертами. Дзеркальний відбиток нової поезії навіть не треба шукати у складному читанні навпаки, бо він знаходиться на відкритому просторі вірша, у звичному режимі написання – під рядком-тезою, рядком-доксою. Головним у листовертах є словоподіл, коли слова, які читач уже переварив у свідомості, з'являються ще раз, але у новому зцепленні. Словоподіл стає знаком, бо тільки він сигналізує про зміну-заміну, появу нового значення у рідку-віддзеркаленні:

Вот воск – решение Икара.

Вот воскрешение и кара.

Избыт и я

Из бытия.

Вы шелестите, перья.

Выше лести теперь я.

Не божжи вы,

Небом живы...

Я с нею

Яснею [12].

Експерименти Д.Аваліані викликають різні оцінки, але емоційно вони діють миттєво і завжди влучають у десятку своїм мінімалізмом при глибині

змісту, своєю парадоксальністю, несхожістю на інші поетичні . Як пише Людмила Зубова (Санкт-Петербург) «листоверти вражають ще й тому, що вони мають природну основу: на сітчатці ока предмет відбивається у перевернутому вигляді. Важливо, що Аваліані знайшов засіб утілити все це у слові»[13].

У двовіршах поета стикаються банальна свідомість із поетично-піднесеною образністю. Стилiстично знижене слово *бомж*, нейтральні слова *перья*, *нею* перетворюються чарівним рухом у поетичні лексеми *лесть*, *кара*, *яснею*. Плоть слів наче розпадається для того , щоб зібратися у новій конфігурації, у новому значенні. Паліндроми-листовертні поета демонструють своєю дзеркальністю симетрію у повторенні звукової зовнішньої форми твору, та асиметрію у появленні нової образності та ідеї. Фраза

Не бомжи вы

наче складається рівно посередині – на складовому перетині центрального слова, й склади переформовуються. Цю операцію легко можна уявити при комп'ютерному друці, коли першим рухом курсора слова роз'єднується, а другим прибираються непотрібні пробіли У дзеркальних віршах присутня магія дзеркал, які повторюють речі, по-своєму змінюючи їхню внутрішню сутність.

Паліндроми своєю будовою нагадують процес споглядання у дзеркало, коли зовнішня форма повторюється, але внутрішній зміст вона не передає, бо він існує незалежно від зображення , яке ми споглядаємо. Перш за все це стосується людської особистості. Як писав М.Бахтін «менш за все у собі самому ми вміємо й можемо сприйняти дане ціле своєї власної особистості» [1, с.271]. Ці міркування вчений робить, розглядаючи проблеми взаємостосунків автора та героя літературного твору. Але від стосунків автора-творця із своїм героєм, він переходить до важливих думок про дзеркальне споглядання людиною своєї зовнішності. Дозволимо собі розлогу цитату: «Особливим випадком бачення своєї зовнішності є споглядання на себе у дзеркало. Вочевидь, ми бачимо себе безпосередньо. Але це не так; ми залишаємось у себе самих и бачимо тільки своє відображення, яке не може стати безпосереднім моментом нашого бачення й переживання світу: ми бачимо відображення своєї зовнішності, зовнішність не охоплює мене усього, я – перед дзеркалом, а не у ньому; дзеркало може дати лише матеріал для самооб'єктивізації і навіть не у чистому вигляді. Дійсно: наше положення перед дзеркалом завжди є трохи фальшивим: позаяк ми не маємо підходу до себе самому ззовні, то ми уживаємось у якогось невизначеного можливого іншого, за допомогою якого ми й намагаємось знайти ціннісну позицію по відношенню до себе самого, намагаємось ми й тут оживити й оформити себе; звідси то своєрідний неприродній вираз нашого обличчя, яке ми бачимо у дзеркалі, проте якого у нас не буває у житті...Я не один, коли дивлюся на себе у дзеркало, я одержимий чужою душею [1, с.291]. М. Бахтін підкреслює й пояснює неадекватність дзеркального відображення, при спогляданні людиною себе у дзеркалі. Вчений говорить не тільки про підміну часток, зміну лівого-правого, він наголошує на тому, що дзеркальне відображення – це омана, до якої вдається людина

протягом життя, він не знає себе, хоча ідентифікує своє дзеркальне зображення із своїм «я».

Недоступність дзеркалу відбити людську неповторність – внутрішню форму особистості, стала головним мотивом творів Мілана Кундери. У романі «Безсмертя» письменник подав класичний приклад творчого механізму народження художнього образу. Героїня роману постає в уяві автора із жесту, який підгледів у літній жінки. Автора вразив цей жест, у якому він побачив молодість, життя, поведінку, кохання своєї героїні – увесь свій майбутній роман. Твір і закінчується тим самим жестом, але у повторенні іншого героя, жест-характер присвоїв і розтиражував інший. Рух Ірени просто вкрали, до речі, рідні люди, перетворивши жест-символ з душевного поруху на жест-пародію. У фіналі роману ця підміна віддзеркалюється в двадцяти семі дзеркалах – фальшивих повторах суті речей і людей. Задовго до парадоксальної розв'язки головна героїня заводить розмову про віддзеркалення, наче передбачаючи власне тиражування:

«Уяви собі, що ти живеш у світі, де немає дзеркал. Ти думав би про своє лице, ти би уявляв би його як зовнішній образ того, що всередині тебе. А потім, коли тобі було б сорок, хтось уперше в житті підставив би тобі дзеркало. Уяви собі цей кошмар! Ти би побачив зовсім чуже обличчя. І ти ясно зрозумів би те, чого невзможі зрозуміти: твоє лице не є ти» [7, с.80]. Слова з роману М.Кундери – це продовження думки М.Бахтіна, котрий писав про те, що у дзеркалі ми бачимо не усього себе. Чеський письменник відповів парадоксальним негативом: у дзеркалі бачимо взагалі не себе.

Віддзеркалення як структурний принцип глобального семіотичного простору, дозволяє зрозуміти механізми створення нових мистецьких явищ, які повторюють відоме, але із новаціями, що не співпадають із попередніми культурними надбаннями. Осмислення принципів віддзеркалення на конкретному літературному матеріалі дозволяє зрозуміти конкретні літературні факти, коли глобальний принцип реалізується як літературний прийом паліндромності або дзеркального тиражування поведінки персонажа.

Література

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической действительности // Вопросы литературы – 1978. – №12.
2. Борхес Х.-Л. Писмена богів М., 1991.
3. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Анталогія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. – Львів, 2002.
4. Дубин Е. Борхес: «У слов долгое эхо» (Пять эссе) // Вопросы литературы. – 1991. – №8.
5. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
6. Иванов Вяч. По звездам. – М., 1992.
7. Кундера М. Бессмертие – М., 2005.

8. Лосев А.Ф. Теория стиля у модернистов // Литературная учеба. – 1988. – №5. – С.153-160.
9. Лотман Ю. Семиосфера. – М., 2002.
10. Лотман Ю. Язык как материал литературы // Ю.Лотман. О поэтах и поэзии. – С.-П., 1996.
11. Ортега – и Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991.
12. Словник-довідник літературознавчих термінів / За ред. Р.Гром'яка – К., 1997.
13. Лоцилов Игорь. Молебен о коне белом // www.Kreschatik.nm.ru/24/25.htm.
14. Зубова Людмила. Дивная словесность Дмитрик Авалиани // www.Kreschatik.nm.ru/24/25.htm.

В статье предпринята попытка определить семиотику знака «зеркало» как литературоведческую проблему. Зеркальный принцип симметрии-асимметрии рассматривается на примере взаимоотношений реальности и искусства в различных художественных системах (миметической, ирреальной, универсальной), а так же на отдельных литературных фактах.

Ключевые слова: *знак, симметрия-асимметрия, иконичность, визия, семиосфера.*

The article deals with the definition of mirror sign as literary problem. The mirror as a principle of symmetry/asymmetry is studied as an example of relationship of real life to art in different systems (mimetic, irreal, universal) and also some literary facts.

Key words: *sign, symmetry-asymmetry, iconic, visible sign, semiosphere.*

Тетяна Конєва

Г. ІБСЕН «БРАНД» (ДО ПРОБЛЕМИ ДРАМАТИЧНОГО КОНФЛІКТУ ТА НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ)

Ключові слова: *«нова драма», драматичний конфлікт, колізія, композиція, художній образ, проблематика.*

В історії західноєвропейської «нової драми» роль новатора і першовідкривача належить норвезькому письменнику Генріку Ібсену. Критерії цього явища починають формуватися на ранішньому етапі творчого доробку митця. Мета роботи полягає в тому, щоб, враховуючи особливості драматичного конфлікту, дослідити новітні тенденції у віршованій драмі «Бранд» Г.Ібсена.

«Бранд» має цікаву творчу історію. Над ним письменник почав працювати влітку 1864 р. в Італії, первісно маючи намір написати його у формі поеми, п'ятистопним ямбом і восьмирядковими строфами. Над поетичним варіантом Г. Ібсен працював близько року, проте, з постійними перервами. Влітку 1865 р. він вирішив переробити поему на драму і швидко – менше, ніж за три місяці, закінчив свою працю. Б.Бьорнсон познайомив Г.Ібсена з датським видавцем Ф. Хегелемом, котрий вирішив надрукувати «Бранда». В листопаді 1865 р. Г.Ібсен надіслав до Данії з Рима останню частину рукопису. Книга поступила у продаж 15 березня 1866 р. Згодом «Бранд» передруковувався багато разів і з усіх творів Г. Ібсена витримав найбільшу кількість видань.

«Віршована драма «Бранд» побудована концентрично» [1, с.76] і складається з п'яти актів, які нерівні за своїм об'ємом.

Перші два акти лише підготовляють основний конфлікт твору – зіткнення сильної особистості із зашкарублим середовищем. Вони є ніби розгорнутою експозицією, яка змальовує «коріння» характерів дійових осіб. Г.Ібсен змальовує молодого пастора Бранда (саме ім'я Бранд означає «вогонь»), котрий, обравши парафію у найвіддаленішому куточку Північної Норвегії, де він народився і де промайнуло його дитинство, з запалом біблійного пророка веде боротьбу за високий моральний склад людини. «Бути самим собою, дотримуватися свого призначення», — такий, на його думку, головний обов'язок людини [2, с.187].

Спочатку Бранд стикається з духом користолюбства в особі своєї матері, яка заради грошей ще замолоду виходить заміж за старого багатія, щоб владі грошей підпорядкувати свої високі почуття. У пам'яті Бранда-хлопчика назавжди закарбовується сцена, коли мати, шукаючи гроші на смертному ложі чоловіка, проклинає покійника за зіпсоване життя.

Бранд: От случая из детских лет, —
Ничто не выжжет этот след,
Как горб, страшит он душу нам,
Как на лице ужасный шрам...
Осенний вечер был. Отец
Скончался; ты больной лежала,
И я прокрался наконец
К отцу...
Но тут шаги зашелестели,
И женщина, меня не видя,
В каморку крадучись вошла
И стала, подойдя к постели,
Копаться, рыться без конца:
Под изголовьем мертвеца
Пакет нашла и зашептала,
Считая деньги: «Мало! Мало!...» [2, с.192-193].

Відчуваючи наближення смерті, вона чіпляється за Бранда як за єдиного спадкоємця свого статку і як за пастора, котрий повинен дати їй відпущення гріхів. Бранд відмовляє матері у відпущенні гріхів, тому що вона не погоджується на його умови: роздати все своє багатство і померти у злиднях.

Центральне навантаження припадає на останні три акти. «Їх побудова, — як справедливо вважає В. Адмоні, — в значній мірі паралельна як з точки зору сюжетного розвитку, так і з точки зору розкриття проблематики твору» [1, с.76]. Кожний акт відтворює одну й ту ж саму трагічну колізію, яка, проте, стає все більш гострішою. Рішення Бранда залишитися на Півночі Норвегії і приречення на смерть сина Альфа (розв'язка третього акта); смерть Агнес, дружини Бранда (розв'язка четвертого акта); загибель самого Бранда в сніговій лавині (розв'язка п'ятого акта і драми в цілому).

Водночас від акта до акта загострюється і конфлікт поміж Брандом і сучасною дійсністю. В третьому акті, в сценах з фоггом (поліцейській чиновник) і лікарем, Бранд викриває ілюзії та ідеали сучасного суспільства. Він розвінчує концепцію фогга, згідно з якою процвітання народу можливе лише за умови його матеріального благополуччя. Пастор вказує на ті наслідки, які матеріальне процвітання має для народу, хоча і розглядає їх лише в плані морального падіння особистості. На думку Бранда, в сучасному суспільстві домінує низький, утилітарний «дух долини», а «гірський дух» притаманний лише окремим моментам душевного «піднесення», наявність яких дозволяє все ж міщанину вважати себе причетним до вищих сфер буття. Покращення матеріального благополуччя Бранд в цьому відношенні сприймає лише як горе для людей, вбачаючи в ньому ґрунт для повної перемоги «духу долини», тобто ситого міщанства, яке вороже всьому піднесеному. Символічно мету Бранда можливо окреслити як руйнування різниці між «долиною» і «горами».

В той же час Г.Ібсен показує й зіткнення Бранда з лікарем з проблеми гуманності. Якщо фогг виступає як ідеальний практик сучасного суспільства, то лікар – ідеальний виразник моралі цього суспільства. Як людина добра і справедлива, він вважає своїм обов'язком допомагати людям і турбуватися про них незалежно від того, отримує чи не отримує він за це нагороду. Занепокоєний станом здоров'я єдиного сина пастора Альфа, він радить Бранду негайно вивезти дитину з похмурого північного містечка на південь. Бранд відмовляється від'їжджати, не бажаючи залишити своєї парафії, де він тільки почав пробуджувати в душах людей жагу добра. Пастор жертвує сином заради покликання і змушує піти на таку жертву і свою дружину Агнес. Г.Ібсен наділяє позитивною характеристикою лікаря. Відношення ж письменника до Бранда тут подвійне: з одного боку, Бранд відкидає всевибачаючу любов лікаря, а з іншого – вірить, що в майбутньому настане царство любові, але лише після того, як панування волі спокутує гріхи сучасників і перетворить їх в сильних та справжніх людей. Антигуманістична позиція Бранда і позиція Г.Ібсена не співпадає (лікар змальовується з симпатією протягом всього твору).

В четвертому акті Бранд стикається з практикою сучасного суспільства – вона викриває себе сама в промовах все того ж самовдоволеного фогга.

Найбільш характерним з цієї точки зору є проект суспільної споруди, яку фогт пропонує побудувати. Під одним дахом фогт планує розмістити дім для знедолених, в'язницю і залу для загальних зборів та розваг. Всі ці «об'єкти» являються, на його думку, найважливішими і найнеобхіднішими в сучасному суспільстві. Натомість Бранд вирішує побудувати нову церкву, де вільніше б почувала себе душа людини. В цьому зовнішньому, матеріальному способі він вбачає шлях до подальшого подолання ворожих сил, тобто шлях до великого і піднесеного.

Критика сучасної дійсності в четвертому акті, як зазначалося вище, поєднується з трагізмом в особистій долі Бранда – його син, Альф, вже помер, не витримавши суворих умов життя в мороці гір, а самовіддана Агнес, не перенівши горя, наприкінці акта також передчуває неминучу смерть.

В п'ятому акті Бранд стикається з державою. Ця тема широко розгортається у сцені зустрічі Бранда і пробста (старший пастор), який щойно прибув з орденом для Бранда на відкриття нової церкви. Пробст пропонує пастору взяти на себе місію вихователя сучасної людини. Для кращого урозуміння цієї місії він проводить аналогію поміж сучасним суспільством, сучасною людиною, котру виховує це суспільство, та капралом, який навчав марширувати в такт своїх солдат. Бранд, не бажаючи розглядати людей «в цілому», відмовляється від такої пропозиції і нагороди, якою його намагалися купити. Він не хоче бути провідником державної політики, мета якої полягає в знеособлюванні людини. Бранд відмовляється освячувати нову церкву, яку щойно побудував. Церква ця його вже не задовольняє, як не задовольняє і релігія, яка підпорядкована державі.

В житті Бранда настає переломний момент. Він з обуренням виявляє, що своїм пасторським словом в сутності служив бездуховному суспільству. Замість того, щоб відкрити двері церкви і розпочати свято, Бранд звертається до нужденних селян з закликом залишити світ буденності і злиднів і відправитися до ідеального світу, світу, де буде панувати дух цільності.

Лозунг Бранда «все – або нічого» [2, с.203] підлягає у фіналі драматичного твору перевірці. Залишивши містечко і церкву, селяни під керівництвом свого духовного наставника прямують в гори назустріч незнаному подвигу, щоб досягти свого нового ідеалу. Пастор мріє про плідний переворот, який змінить життя прихожан і поверне їм втрачену чистоту і цільність. Звертаючись до народу, він говорить:

Через горы всей толпою
Мы, как вихрь, пройдем по краю,
Душ тенета разрывая, Очищая, возвышая,
Истребляя старый храм –
Дробность, тупость, лень, коварство...
Чтоб создать из государства
Вечной жизни светлый храм! [2, с.344].

Незабаром запал селян слабшає – дає про себе знати тягар важкого шляху. Водночас вони відчують, що Бранд не здатен вказати їм конкретну мету. Врешті-решт натовп залишає пастора, побивши його камінням, і повертається в містечко разом зі своїми колишніми «ватажками», пробстом та фогтом. Фогту вдається привернути увагу зголоднілих рибалок радісною звісткою про те, що до берега наблизилися косяки оселедців. Його підтримує і пробст, пояснюючи, що це вже не «боже чудо». Але це лише вдала вигадка. Так Г.Ібсен показує, по-перше, що у трударів поки що переважають матеріальні інтереси над духовними, а по-друге, здатність представників влади й духовенства вводити народ в оману.

Бранд залишається один – в оточенні божевільної дівчини Герд. Замість «церкви життя», куди він закликав народ, він бачить перед собою лише снігову церкву, прокляте місце в горах, яке селяни вважають оселею диявола. Змучений, Бранд блукає по похмурій сніговій вершині: йому привиджуються привиди, він бачить свою Агнес. «Чи варто вести боротьбу за цих загиблих?» — запитує примара [2, с.373]. «Часто і один праведний досягає багато чого», — відповідає Бранд [2, с.373]. Навіть в цю скрутну хвилину він не поступається і вірить у своє призначення. Примара щезає. Герд у безумному маренні сприймає Бранда, вкритого краплинами крові, за Спасителя. Однак пастора залишають останні сили, він заливається сльозами, і тоді божевільна впізнає в ньому брата-людину. В цей момент їй привиджується зловісний яструб, вона стріляє і, перемагаючи, кричить, що вбила його. Насправді вона розбудила снігову лавину. Бранду загрожує смерть. Дивлячись їй в обличчя, він запитує бога: «Чи має будь-яку ціну хоча б краплина твердої волі?» [2, с.380]. Раптом він чує голос, подібний грому: «Бог є. Бог милосердя!» [2, с.380]. Ці слова неначе закреслюють весь життєвий шлях Бранда, який ніколи не керувався милосердям і приніс у жертву обов'язку усіх своїх близьких.

Але Ібсен не засуджує Бранда, він до кінця милується ним. Конфлікт поміж суворим обов'язком і милосердям, на думку письменника, розв'язати неможливо.

Для ідейного змісту «Бранда» важливо, що на формування характеру головного героя, на його долю, впливає середовище (дитинство, наприклад), загальні закономірності життя (зв'язок одного людського життя з долями інших людей), мотиви спадковості (відповідальність за діяння попередніх поколінь – розплата дітей за гріхи батьків – в божевіллі Герд повинна мати Бранда – вона покинула свого молодого коханого, щоб вийти заміж за багатого старого, і її коханий, втрачаючи від горя розум, одружується на циганці. Герд народжується від цього шлюбу, спадкувавши божевілля батька. Вона де в чому подібна до Бранда – її божевілля є частиною «родової» провини, спадковим шляхом передається Бранду невиконане призначення матері, котра заради користі принизила і спотворила той образ, який було закладено в її душу). Це призначення буде за неї повністю сплачено сином.

Отже, в центрі віршованої драми «Бранд» — проблема героїчного індивіда, борця з будь-якими формами суспільної та особистої фальші, котрий,

щоб відбутися в житті, вчиться мистецтву зречення (від церкви, батьківщини, сім'ї, навіть самого себе). З точки зору розкриття характеру головного героя важливо, що він виразно і послідовно прямує в досягненні своєї мети – виховання нової цілісної і гармонійної особистості. Читача вражає залізна воля, титанічна могутність і нескореність Бранда. Не викликає сумніву, що одним з його духовних наставників був датський філософ Серен К'еркегор з його альтернативою: або-або (порівняйте девіз Бранда: «Все – або нічого» [2, с.203]). На думку науковців, прообразом Бранда послужили Крістофер Брюн та проповідник з Шиену Ламмерс, релігійний фанатизм якого ще з дитинства запов в душу Ібсена [3, с.108].

Особливістю типізації «Бранда» являється орієнтація на конкретність зображення певного відрізка норвезької дійсності (Бранд, Агнес, Герд, Ейнар) та тенденція до «крайнього» узагальнення (всі інші дійові особи означені лише за службовим положенням, професією, або за своїми сімейними зв'язками з головними героями (фогт, лікар, селянин, мати Бранда та ін.), але в той же час це соціально конкретні та історично визначені «маски» (фогт – це бюрократ, який керується дріб'язково-утилітарними відомчими інтересами; пробст – це священик-лицемір). Виразна, часом розмовна інтонація твору поєднується з елементами гумору, гротеску та натхненною патетикою. Відшліфований вірш і чітка рима, їх співзвучність та вправне сплетіння надають динамічний, стрімкий характер розвитку дії, сприяють внутрішній організації і цілності всієї структури драми. «За загальним стилевим характером вона належить до жанру філософсько-символічної драми» [1, с.73].

Таким чином, вже на ранньому етапі творчого доробка письменника починають формуватися риси «нової драми»: концентрація уваги на душевній проблематиці людської особистості, висвітлення глибинних проблем буття крізь призму долі однієї людини, заглиблене тлумачення основних форм існування людини і людського духу, правдивість в осмисленні сучасної дійсності.

Література

1. Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. – Л., 1989.
2. Ибсен Г. Бранд // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. – М., 1956.
3. Хейберг Х. Генрик Ибсен. – М., 1975.

В статье рассматривается творческая история стихотворной драмы «Бранд» Г. Ибсена, исследуются черты «новой драмы» в анализируемом произведении с учетом особенностей драматического конфликта. В частности, отмечается наличие душевной проблематики в раскрытии глубинных проблем бытия, правдивость в осмыслении современной действительности.

Ключевые слова: «новая драма», драматический конфликт, коллизия, композиция, художественный образ, проблематика.

This article is about a creative story of a drama «Brand» by G. Ibsen in which the features of «new drama» taking into account peculiarities of a dramatic conflict are investigated. In particular, the existence of soul problems in revealing of a deep problems of existence, truthfulness in trying to find the sense of the present reality is mentioned here.

Key words: «new drama», dramatic conflict, comedy, composition, image, main problems.

Марина Зуєнко

ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ ЛІРИКИ

Ключові слова: стиль, жанр, жанрова домінанта, жанрова константа, лірика.

Співвідношення категорій „жанр” і „стиль” у літературознавстві є одним з дискусійних. У широкому значенні „стиль” розглядається як своєрідність художнього мислення автора, а жанр виступає як видове поняття. Водночас окремому жанру притаманні певні стильові ознаки. Проте такий підхід до жанрового аналізу є вузьким. Якщо стиль виявляє себе через жанр, а жанр є одним із носіїв стилю (О.Соколов), то між стилями та жанрами існує найтісніший зв'язок.

Методологічні засади вивчення жанрів та стилів художніх творів – це праці літературознавців, філософів, письменників, критиків, що стосуються питань жанрів та стилів. Серед них: праці Аристотеля. Платона, Н. Буало Г.Гегеля, Г. Лессінга, Й.В. Гете, Ф. Шиллера, Ф. Шеллінга, І. Франка, О.Потебні, М. Бахтіна, Г. Поспелова, Ю. Борева, Р. Барта, Д. Наливайка, Б.Кроче, О. Богданова, В. Халізева, М. Моклиці, А. Ткаченка та ін.

Серед багатокomпонентної структури стилю як формозмістової єдності, детальніше розглянемо співвідношення категорій стилю і жанру в літературознавстві (теоретичні засади) та проаналізуємо зв'язок між жанрами і стилями ліричних творів. В.Жирмунський у статті „Завдання поетики” (1919-1923) зауважував, що композиція є елементом стилю, а з питанням композиції пов'язане вчення про жанр” [1, с.32]. Жанр постає формою, що втілює загальний зміст, пов'язаний із глобальними категоріями буття. У процесі жанрового аналізу ліричних творів можемо керуватися концептуальними положеннями В.Жирмунського: „Кожен поетичний жанр виконує перш за все своєрідне композиційне завдання; в поезії у визначенні її специфічних жанрових особливостей важливими є тематичні моменти; єдність прийомів поетичного твору підпорядковується стилю...” [1, с.32]. Літературознавець визначив поетичний жанр як „своєрідне композиційне завдання” [1, с.32]. Г.Поспелов теж стверджував, що розрізнення жанрового змісту творів вимагає відмінності в їх формі, тобто відкриває можливості для виокремлення їх у стилі [3, с.306]. Дослідниця В.Ейдінова визначала стиль як категорію форми, тому

зробила висновок про те, що „стилі створюють органічні для них форми”, стиль формує жанр [8, с.249]. А. Есалнек назвала жанрову специфіку стилетворчим фактором [9].

П.Сакулін виокремив жанр як одну із морфологічних складових стилю. Він наголосив на важливості розрізнення жанрів та визначення їх композиційних особливостей у процесі дослідження стилів. Літературознавець аргументував повторюваність жанрів у різних літературних стилях і вказав на їх відмінність у стильовій структурі: „Кількість літературних жанрів все-таки більш-менш обмежена. Одні й ті самі жанри можуть повторюватися в різних стилях: оди писали класики XVII ст., продовжували їх писати пролетарські поети наших днів; поеми й драми були як класичними, так і романтичними; новели знайдемо в романтиків і реалістів тощо. Але в кожному стилі жанр набуває особливих рис, які взаємопов'язані з іншими ознаками стилю (з тематикою, ейдологією)” [5, с.144].

О.Фрейденберг слушно визначила жанр як змінну, динамічну категорію: „Жанр – не автономна, раз і назавжди класифікована величина, але в найтісніший спосіб пов'язана з сюжетом, і тому його класифікація завжди умовна” [6, с. 13].

Онтологічний аспект жанрів висувається на перший план і в ряді західній теорій XX ст. У XX столітті відбулася художня революція, що охопила всі рівні літературного розвитку, у тому числі жанри й стилі. Ліричні жанри активно взаємодіяли між собою, що виявлялось не тільки в жанровій дифузії й появі нових жанрів, а в тій спільності змін, які відбувалися на світоглядному, естетичному й стильовому рівнях. Жанри при цьому розглядаються передусім як художній опис буття як цілого. Н.Г. Фрай у книзі “Анатомія критики” (1957): жанрова форма породжується міфами про пори року та відповідними ритуалами: “Весна одухотворює зорю і народження, породжуючи міфи... про пробудження і воскресіння, про створення світу і загибель п'їтьми, а також архетипи дифірамбічної і рапсодичної поезії. Літо символізує zenit, шлюб, тріумф, породжуючи міфи про апофеози, священного весілля, відвідування рая і архетипи комедії, ідилії, лицарського роману. Осінь як символ заходу сонця і смерті породжує міфи зів'ялої життєвої енергії, Бога, який помирає, насильної смерті, і архетипи трагедії і елегії. Зима, втілюючи темряву і безвихідь, породжує міф про перемогу темних сил і потопа, повернення хаосу, гибелі героя і богів, а також архетипи сатири” [4, с.87-88].

У сучасному літературознавстві відзначено два аспекти категорії „жанр”. Зокрема, С.Шульц вирізняє два рівні жанру: 1) жанр як інваріант, формально-змістовий канон, модель бачення світу; 2) реалізація інваріанту в жанрових формах у творчості окремих авторів. Тобто, перший рівень жанру – „первісний”, носій сталої жанрової номінації; другий рівень жанру „вторинний” – діахронічний [7, с.15].

Б.Іванюк у „Жанрологічному словнику: Лірика” (2001) увів термін „жанровий стиль” як „композиційно-мовленнєве виконання жанрового канону, виразна іпостась змістовності жанру як форми” [2, с.19]. Поняття „жанровий

стиль” не є тотожним поняттю „стиль”, оскільки: „По суті тематико-стильова єдність регламентує уяву про змістовність жанру. Тому жанровий стиль не можна ототожнювати з сучасним розумінням стилю” [2, с.19].

Жанровий параметр лірики дозволяє провести її родову класифікацію. Традиційною класифікацією лірики є тематична класифікація. Б.Іванюк слушно зауважив, що плуралізм підходів до класифікації лірики може бути подоланим таким інтеграційним поняттям, як ліричний герой [2, с.6]. Літературознавець запропонував об’єднувати типологічно подібні ліричні твори за жанровим пафосом: панегіричний вид (ода, дифірамб, гімн, арабський мадх, східна касида), сугестивний пафос (дружнє послання, епіталама, сповідь та ін.) тощо. Разом з тим Б.Іванюк акцентує увагу на класифікації лірики не за жанровою приналежністю. С.Скварчинська розрізняє особистісну (звернення до іншої особи (мадригал) і ситуативну лірику (застольна пісня). Р.Барт писав про лірику настрою, риторичну, метафоричну та описову. Г.Маркевич виділяє лірику безпосередню, закличну, зображальну. В.Шерер розрізняє – авторську лірику, лірику „маски”, лірику „ролі” [2, с. 6].

Як показав аналіз наукової літератури, питання про класифікацію жанрів є надзвичайно складним і дискусійним. Спробуємо визначити основні типи жанрів у ліриці. Отже, за походженням жанри бувають фольклорними, біблійними та ін. За тематикою жанри об’єднуються у філософську, інтимну, пейзажну, громадянську лірику тощо. За традицією жанри можуть бути традиційними (тобто повторюваними в різні часи й у творчості різних митців, інакше кажучи – жанровий канон) і нетрадиційними (притаманними творчості тільки одного автора або навіть одному твору). За предметом ліричного зображення лірику поділяють на медитативну (твори, в яких домінують роздуми над вічними проблемами буття) і сугестивну (твори, в яких основний акцент робиться на відтворення емоційних станів особистості). За об’єктно-суб’єктними відносинами лірику подеколи поділяють на медитативну, медитативно-зображувальну й власне зображувальну.

Жанри ліричних творів — типи, різновиди лірики, які об’єднують ліричні твори за типами їх поетичної структури. Б.Іванюк дає наступне визначення поняттю жанр ліричного твору: «Жанр – вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність ліричних творів, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [2, с.7]. З погляду поетичної структури (способи творення уявного світу, позиція ліричного героя, предмет зображення, художньо-виражальні засоби тощо) лірику поділяють на такі жанри: ліричний вірш, пісня, елегія, епіграма, епітафія, сонет, ода, гімн, послання, панегірик, лірична поема, псалми тощо.

За певними напрямками й течіями, стилями закріпилася усталена жанрова система, що дозволяє говорити про жанри, притаманні бароко, класицизму, романтизму, символізму, модернізму тощо. Так, структурна мобільність жанру дозволяє усвідомлювати його історичну відносність, наслідування класичних зразків („пам’ять жанру”) і стає засобом вираження авторської рефлексії. Наприклад, романтизм активно опановує фольклорні жанри (балада, пісня,

романс та ін.), використовує жанри середньовічної літератури (лицарські балади та ін.), переосмислює деякі ліричні жанри класицизму (пошання, елегія, епіграма, сатира та ін.).

Між стилями та жанрами існує найтісніший зв'язок. Стиль виявляє себе через жанр, а жанр є одним із носіїв стилю (О.Соколов). Про взаємозв'язок стилів і жанрів свідчить те, що носії стильового змісту твору та жанрового змісту твору можуть збігатися. Наприклад, художній образ світу, тип проблематики, концепція героя, ставлення до слова, композиційні особливості, засоби вираження авторської позиції та ін. є ознаками не тільки певного жанру, а й стилю. Жанр є носієм характерних загальних і індивідуальних особливостей стилю, водночас стиль зумовлює жанрову систему доби, періоду чи окремого письменника засобами світоглядної змістовності.

Як показав аналіз наукових праць, питання жанрово-стильового аналізу творчості письменника є дискусійним. На нашу думку, жанрово-стильовий аналіз лірики передбачає визначення: морфологічних ознак його стилю (тематика, образи, композиція, мова); особливостей його жанрової системи, ієрархії жанрів; зв'язків його стилю із загальними стилями (епохи, напрямів, течій); стильових домінант його творчості; пафосу творів; змінності стилю в процесі авторської еволюції; типів художнього мовлення тощо. В основу понять „своєрідність лірики письменника”, „особливості поезики автора” покладена категорія стилю, а реалізується вона через категорію жанру.

Література

1. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. – М.: Наука, 1977. – 407 с.
2. Іванюк Б.П. Жанрологічний словник: Лірика. – Чернівці: Рута, 2001. – 92 с.
3. Ильин И.П. Н.Г. Фрай // Современные зарубежные литературоведы: Справочник. – Ч. 3. – М., 1987. – С. 87-88.
4. Пospelов Г.Н. Проблемы литературного стиля. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. – 330 с.
5. Сакулин П.Н. Филология и культурология. – М.: Высш. шк., 1990. – 239с.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448с.
7. Шульц С.А. Драма как объект исторической поэтики и герменевтики // Филологические науки. – 2004. – № 2. – С. 14-20.
8. Эйдинова В.В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов. – М.: Худ. лит., 1991. – 285 с.
9. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: Учеб. пособие. – М., 2001. – 112 с.

В статье рассматриваются проблемы жанрово-стилевого анализа лирического произведения. Исследуются концепции отечественных и зарубежных литературоведов относительно стилевого анализа

литературного произведения. Жанровые доминанты изменяются с эволюцией стиля писателя. Среди главных элементов стилового анализа являются картина мира писателя, художественное время и пространство, лирический герой, структура образов, поэтический язык, жанр.

Ключевые слова: стиль, жанр, жанровая доминанта, жанровая константа, лирика.

The article deals with the peculiarities of genre and style analysis of poetry. The main attention is paid to the genre constant and the changes of genre dominants according to the evolution of style. The main components of style analysis are studied such as the artistic world, the lyrical hero, the structure of the image, artistic language and genre .

Key words: style, genre, genre constant and dominant, poetry.

Людмила Чередник

БІБЛІЙНІ МОТИВИ У П'ЄСІ М. БУЛГАКОВА «ОЛЕКСАНДР ПУШКІН»

Ключові слова: мотив, традиція, ремінісценція, конфлікт, комплексний аналіз.

Творчість видатного російського письменника М.О.Булгакова вже не один десяток років привертає увагу читачів, критиків, літературознавців. Значний внесок у вивчення творчої спадщини письменника зробили такі учені, як І.Белза, М.Чудакова, В.Петелін, Б.Соколов, В.Немцев, О.Нінов, О.Ніколенко, М.Степанов та багато інших.

У російському та зарубіжному булгакознавстві неодноразово піднімалося питання про використання письменником християнських образів, традицій, цитат із Біблії, що органічно вплітаються в авторську оповідь.

Б.Соколов, автор булгаковської енциклопедії, у монографії «Три життя М.Булгакова», зазначав, що й зараз залишаються «незрозумілими не тільки його політичні погляди, естетична програма, але й ставлення до релігії» [8, с.25]. Тому виникають певні труднощі у тлумаченні не тільки окремих образів, але й самих творів письменника.

Дослідниця І.Галинська у дослідженні «Загадки відомих книг» пише про втілення в романі «Майстер і Маргарита» теорії трьох світів – земного, космічного і біблійного – та інтерпретації М.Булгаковим Євангелія від Луки. На думку автора, біблійні мотиви є складовими частинами сюжета, «одним з його філософсько — естетичних і морально — етичних начал» [4, с. 69].

О.М.Ніколенко у монографії «Від утопії до антиутопії (Про творчість А.Платонова і М.Булгакова)» визначила роль біблійних мотивів для розвитку жанру утопії та антиутопії, що мають місце у творчості М.Булгакова («Дияволіада», «Собаче серце», «Майстер і Маргарита» та інші).

Польський дослідник А.Дравич, автор монографії про М.Булгакова, зазначав наявність у творах письменника біблійних зачинів, що несуть величезне ідейне навантаження у створенні як образної системи, так і в розвитку сюжету.

Біблійні ремінісценції у творчості М.Булгакова досліджували також А.Вуліс, А.Корабльов, І Кирилова, С. Семанова, Е.Проффер та інші.

Незважаючи на велику кількість досліджень про М.Булгакова, його п'єси «Олександр Пушкін» у сучасному літературознавстві приділено мало уваги, зокрема, її мотивному аналізу. Своєрідність цього твору полягає у використанні різноманітних мотивів – історичних, літературних, біблійних. Про цей драматичний твір писало мало дослідників. Найбільш важливі роботи належать І.Белзі, А.Гозенпуду, А.Рабинянц, О. Єсиповій, О. Ніколенко та інш. Однак питання про функціонування біблійних мотивів у творі до цього часу залишається відкритим.

У зв'язку з цим метою нашого дослідження є виявлення біблійних мотивів у п'єсі «Олександр Пушкін», вивчення їх ролі та особливостей функціонування у художньому тексті.

Новизна даного дослідження полягає у тому, що у ньому вперше у булгакознавстві проводиться комплексний аналіз біблійних мотивів у п'єсі «Олександр Пушкін» в світлі системного підходу, вивчається їх своєрідність і значення для створення художніх образів і втілення авторського задуму.

У процесі роботи використовувався порівняльно — історичний метод, мотивний аналіз, елементи генетичного методу.

На думку булгакознавців, ім'я Пушкіна, рядки з його творів, сама особистість поета входять у свідомість М.Булгакова з самого початку його творчої діяльності і залишаються до останнього роману. Тому не дивно, що влітку 1934 року письменник прийняв рішення писати п'єсу про Пушкіна й запросив у соавтори В.Вересаєва, відомого письменника та історика літератури, автора книг «Пушкін у житті» та «Сучасники Пушкіна».

Як вважають деякі дослідники (А.Рабинянц, О.Гозенпуд), творча історія п'єси М.Булгакова «пов'язана з пушкіністикою 20 – 30 — х років ХХ століття» [5, с. 58]. Глибоко вивчивши праці відомих пушкіністів того часу, повісті, романи, драми, присвячені поету, письменника, за словами О.С. Булгакової, «обурювало зухвальство авторів, які подібно до Івана Андрійовича Хлестакова, стверджували, що вони з Пушкіним «на дружній нозі» [3, с.155]. Як справжній художник і драматург М.Булгаков, ставлячись з глибокою повагою до всіх дослідників, висловив свою точку зору на зображувані події. Для автора п'єси було важливо не те, яким поет поставав у суперечливих творах сучасників, а те, яким він бачився йому самому. М.Булгаков не відділяв літературну долю «командора ордена русских писателей» [9, с.153] від особистої.

П'єса «Олександр Пушкін», на думку дослідників (О.Єсипова, О.Ніколенко, О.Гозенпуд та інш.), своєрідна за своєю художньою структурою. У ній відсутній образ самого поета, про нього лише говорять інші персонажі й за нього свідчать його вірші. Це був початковий план М.Булгакова, з яким, до

речі, погодився і В.Вересаєв, оскільки уведення образу Пушкіна зробило б, як зауважив драматург, п'єсу «вульгарною». У статті О.Єсипової «Пушкін у п'єсі М.Булгакова» висувається цікава думка про те, чому у творі Пушкіна неначебто винесено за межі дії. «Відсутність Пушкіна у драмі – це інший рівень його духовного життя... Це безмірність його самотності. Драматург конструює образ Пушкіна в іншій, не побутовій реальності... «Перенесення» Пушкіна із сфери реальності побуту в бездонну реальність буття – позначення масштабу його існування» [6, с. 188].

Але була ще одна причина, чому М.Булгаков не увів образ Пушкіна. Письменник створював твір не тільки про геніального майстра, а й про світ, у якому він змушений був жити і творити. На першому плані у п'єсі – зображення задушливої атмосфери часу. Не випадково автор вибрав найбільш трагічний період життя поета – його останні дні, коли хмари над ним особливо згустилися, а події навколо нього набули незворотного характеру. Це надало змоги М.Булгакову звернутися до своєї улюбленої теми – художник і суспільство, художник і його час. Конфлікт, зосереджений на протиставленні головного героя і того чи тих, хто має владу над ним, у цій п'єсі значно розширюється.

З самого початку п'єси М.Булгаков апелює до читацького знання долі геніального поета. Уже на початку твору виникає відчуття все більш підсилюючого у ході п'єси трагізму, а перпсонажі, хоча й знають про свою долю, включені автором у фатальний кругообіг подій, стрімко спрямованих до розв'язки. І в центрі усього того, що відбувається – Пушкін, який незримо присутній у кожній сцені. Можна сказати, що п'єса – це історія останніх страждань і страдницький шлях на Голгофу великого російського поета.

Мотив страстей лунає вже у першій дії п'єси. Лихвар Шишкін, який прийшов з оплатою боргу, вимовляє слова, що у його вустах звучать лицемірно: «Христос терпел и нам велел» [2, с. 465]. Дрібний лицемір схожий на євангельських фарисеїв, які переслідували Ісуса Христа протягом усього його земного життя.

Євангельська тема у п'єсі поступово розширюється, підкреслюючи трагізм становища головного героя. Пушкін не просто самотній, навколо нього плетуться інтриги, йому посилаються брудні пасквилі, його оточують донощики і шпигуни. Лицеміри різних мастей безцеремонно втручаються у його життя. Усе це морально вбиває поета, вимагає від нього величезних душевних сил, щоб жити і творити.

За тими, хто цькує Пушкіна, стоїть державна машина, отже, головний конфлікт твору не обмежується зіткненням поета з особистими ворогами. Це конфлікт художника з владою. Слова безіменного офіцера, одного з героїв п'єси, є суворим вироком державному устрою, заснованому на різноманітних вадах: «Пушкин умышленно и обдуманно убит!.. Гибель великого гражданина свершилась потому, что в стране неограниченна власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом, как с невольниками!» [2, с. 507].

За розповіддю про останні дні Пушкіна чітко проглядається доля самого М.Булгакова, його складні стосунки з радянською владою. Красномовним свідченням моральної депресії письменника, викликаній цькуванням, є рядки з його листів: «...все мои литературные произведения погибли, а также и замыслы. Я обречен на молчание» [2, с. 438], «Положение мое трудно и страшно» [2, с.439], «Я представляю собой сложную (я так полагаю) машину, продукция которой в СССР не нужна» [2, с. 441].

У п'єсі чітко просліджується також тема «заздрівників і ворогів», що органічно поєднується з біблійною темою зрадництва і пов'язана з образом Іуди, який зрадив Ісуса Христа за 30 сребреників. Як зазначається у п'єсі, за Пушкіним було встановлено таємний нагляд. Шеф «Третього відділення» Дубельт не гребує послугами різних іуд і платить дрібним інформаторам (Бітков) по 30 карбованців, більш поважним агентам – по 30 червінців, але завжди розплачується саме цією іудиною сумою. Із архівних документів відомо, що Дубельт був великим знавцем євангельських текстів, він полюблив їх цитувати і застосовувати до різних життєвих обставин. У п'єсі герой цитує слова Євангелія від Марка: «И было этих серебрянников, друг любезный, тридцать. В память его всем так и плачу» [2, с. 488]. У цих словах відчувається презріння до всіх іуд, які знаходяться у нього на службі, тому він і платить їм відповідно.

Найстрашніше, що серед тих, хто цькує «солнце русской поэзии», були і більш поважніші лицеміри – представники світського товариства, які погрузли у спокусах, заздрощах, дріб'язковості, ницості. «Горе миру от соблазнов, ибо надобно придти соблазнам, но горе тому человеку, через которого соблазн приходит», – читаємо в Євангелії від Матфея [1, Єв. від Матфея; 18: 7- 8]. Мотив спокуси постійно лунає в описах світського товариства. М.Булгаков сміливо викриває тих, хто плете тонкі інтриги проти Пушкіна, тим самим піддаючи його тяжким моральним випробуванням. Серед них і Салтиков, який прославляє бездарного поета Бенедиктова, і драматург Кукольник, який вважає себе значно талановитішим, ніж Пушкін, і шеф жандармів Бенкендорф, і князь Петро Долгоруков, якого М. Булгаков змальовує як одного з найбільших ворогів поета. Окрім того, спираючись на дослідження П. Щеголева, драматург, услід за вченим, був упевненим, що саме Долгоруков – автор брудного пасквіля. Після смерті М.Булгакова було встановлено невірність того графологічного аналізу пасквіля, на який спиралися у значній мірі аргументи і висновки П.Щеголева. Але М.Булгаков вважав Долгорукого винним у смерті поета і саме це й визначило ставлення до цього персонажа. Так у п'єсу входить мотив лжесвідчення, що вважалося одним із смертних гріхів, отже, і порушенням заповіді Божої: «Не послушествуй на друга твоего свидетельства ложна» [1, 23: 21]. Як показано у творі, світське товариство йде саме цим шляхом і робить життя Пушкіна неможливим.

Серед тих, хто цькував Пушкіна був і барон Геккерен та його названий син Дантес, який і став вбивцею Пушкіна. На думку дослідника А.Гозенпуда, у п'єсі «Олександр Пушкін» Дантес зображений зовсім не пустим фатом.

Виступаючи у плащі романтичного героя, він – зухвалий, нахабний, небезпечний. За своєю сутністю – це руйнівник, для якого немає нічого святого. І це не дивно, адже він не має нічого свого: ні титула, ні звання, ні думок. У Дантеса в п'єсі повністю відсутні великодушність і благородство. «Не может дерево доброе приносить плоды худые, ни дерево худое приносить плоды добрые», – читаємо в Євангелії від Матфея [1, Єв. від Матфея; 7: 22- 23]. Саме з образом «худого плода худого дерева» вад, якими славився старий барон Геккерен, виникає у драматичному творі тема перелюбства. Любовна інтрига Дантеса і Наталії Миколаївни затьмарила останні дні Пушкіна.

І над усім цим світським натовпом гонителів поета височіє фігура самодержця – царя Миколи I. Він декілька разів з'являється у п'єсі. Перший раз – у сцені розмови з Наталією Миколаївною на балі, в очах якої він прагне постати романтичним закоханим, який піклується про своїх підданих. А вдруге цар з'являється у жандармському відділенні. Разом з Бенкендорфом Микола I відвідав кабінет Дубельта. Сцена у кабінеті асоціюється з біблійною сценою суду Понтія Пілата над Ісусом Христом. «Пилат сказал им: возьмите Его вы и по закону вашему судите Его» [1, Єв. від Іоанна: 18: 31]. У Біблії Пілат і цар Ірод (оскільки Ісус був із області Іродової) вирішили долю Христа, присудивши його до смерті. «И сделались в этот день Пилат и Ирод друзьями между собою, ибо прежде были во вражде друг с другом» [1, Єв. от Луки: 23:12]. На думку М.Булгакова, точно так вчинили Микола I, Бенкендорф і Дубельт, таємно вирішивши долю Пушкіна, направивши в нього пістолет Дантеса. Їхні руки назавжди залишилися закривавленими кров'ю російського поета. М.Булгаков показує, як поступово коло страждань і ненависті над Пушкіним змикається і він піднімається на свою Голгофу.

Зібрання трьох має ще одне символічне значення. Як відомо, п'єса «Олександр Пушкін» побачила світ у 1935 році й тому згадка про «трійцю» асоціювалася з подіями сталінських репресій.

Тема Христа і розп'яття виникає у п'єсі і в зв'язку з цитуванням вірша О.Пушкіна «Мирская власть», навіяного спогляданням картини К.Брюллова «Розп'яття». Поява цієї теми у п'єсі також не є випадковою. Як бачимо, М.Булгаков постійно проводить паралель між долями Пушкіна і Христа. Спільним для обох було те, що їх не розуміло суспільство, в якому вони жили, переслідування натовпу, ненависть і страх з боку «мирської влади», кара, що «весь род Адамов искупила» [2, с. 495], і – вічне безсмертя.

Згідно з християнським віровченням, Воскресіння Ісуса Христа – це свідчення перемоги над силами зла, торжество любові, вічного життя. Мотив воскресіння лунає у фіналі п'єси «Олександр Пушкін». Шпигун Бітков, який слідкував за Пушкіним протягом останніх його днів, говорить символічну фразу: «Помер! Помереть – то он помер, а вот видишь, ночью буря, столпотворение, а мы по пятьдесят верст, по пятьдесят верст!.. Вот тебе и помер! Я и то опасаюсь, зароем мы его, а будет ли толк? Опять может спокойствие не настанет!» [2, с. 510]. У цих словах відчувається побоювання влади сильних світу цього перед духовною владою поета.

У фіналі п'єси з'являються символічні образи заметілі, бурану, п'тьми, які допомагають авторові передати трагізм великої втрати – смерть Пушкіна. Та над усім цим, неначе з мороку, постають пушкінські рядки «Буря мглою небо кроет», що є красномовним свідченням того, що «рукописи не горять», а життя поета продовжується у вічності.

Працюючи над п'єсою, М.Булгаков крізь призму пушкінської долі осмислював свою власну. Зазнаючи незліченних нападок, глибоко страждаючи від заборони своїх п'єс, письменник гостро відчував «пушкінську ситуацію» і називав себе «нащадком великого російського поета».

Отже, у процесі нашого дослідження ми дійшли до таких висновків. У п'єсі «Олександр Пушкін» широко використовуються біблійні мотиви, що відіграють значну роль у розкритті творчого задуму автора та ідейно — художнього змісту твору. Біблійні мотиви визначають розвиток сюжету і конфлікту, допомагають у створенні художніх образів твору. Використання біблійних мотивів дозволило М.Булгакову зробити цілу низку філософських узагальнень відносно традиційних для його творчості тем «художник і суспільство», «художник і влада», а також розкрити соціально — моральну атмосферу сучасної йому епохи.

Література

1. Библийская энциклопедия. – М.: Терра, 1990. – 902 с.
2. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 5: Мастер и Маргарита; Письма.– М.: Художественная литература, 1990. – 734 с.
3. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. — Т.3: Пьесы. — М.: Художественная литература, 1990.— 703 с.
4. Булгакова Е.С. Дневник Е.С.Булгаковой. – М.:Художественная литература, 1990. – 400 с.
5. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
6. Гозенпуд А. «Последние дни» («Пушкин») (Из творческой истории пьесы) // М.А.Булгаков – драматург и художественная культура его времени. Сост. А.А.Нинов. – М.: Союз Театральных деятелей РСФСР, 1988. – С.188 – 200.
7. Есипова О. Пушкин в пьесе М.Булгакова. – Болдинские чтения, Горький, 1985.– С.188 – 205.
8. Немцев В.И. Контексты творчества М.Булгакова (К проблеме традиций) // Литературные традиции в поэтике М.Булгакова: Сб.ст. – Куйбышев, 1990. – 138 с.
9. Соколов Б.В. Три жизни М.Булгакова. – М.: Эллис Лак, 1997. – 432 с.
10. Степанов Н. Сатира М.Булгакова в контексте русской сатиры XIX – I пол. XXв. – Універсум – Вінниця, 1999. – 282 с.

В статъе проводится комплексный анализ библейских мотивов в пьесе М.Булгакова «Александр Пушкин» в свете системного подхода, изучается их

своеобразие и значение для создания художественных образов драматического произведения и воплощения замысла автора.

Ключевые слова: *мотив, традиция, реминисценция, конфликт, комплексный анализ.*

Complex analysis of biblical motive in the play of M. Bulgakov «Alexandr Pushkin» in the system approach, their originality and value for creation of dramatic images and embodiment of author creation is studied in the article.

Key words: *motive, tradition, reminiscence, conflict, complex analysis.*

Анастасія Чеботарьова

ОСОБЛИВОСТІ СУБ'ЄКТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ЛІРИКИ ЙОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА (ЗБІРКА «КАМЕНЬ»)

Ключові слова: *лірика, ліричний герой, образ автора, пейзаж.*

Творчість Й. Мандельштама припадає на перехрестя XIX і XX століть і, тому в художній свідомості поета переплелися різні історичні, філософські, культурні та релігійні впливи. Поет досліджував явища сучасної йому дійсності, шукав шляхи виходу з суперечностей, спираючись на традиції літератури та культури. У даній статті ми розглянемо особливості суб'єктної організації лірики Й. Мандельштама на прикладі збірки «Камінь». Образ автора та ліричного героя в поезії митця коррелюють між собою, тому ми будемо розглядати їх як поняття, що знаходяться у тісному взаємозв'язку.

Відомо, що у кінці XIX – на початку XX століть формується нове сприйняття ліричного «я» завдяки тому, що ідеї Ф. Ніцше принесли нове усвідомлення суб'єкта та автора лірики, оскільки до цього часу панувала традиційна думка про те, що ліричний вірш є прямим висловлюванням і у якійсь мірі наближеним до автобіографії. Також цікаве твердження про ліричне «я» зробив І. Анненський у своїй статті «Бальмонт-лірик», зазначивши, що воно є «не особисте і не збірне, а перш за все наше я, тільки осмислене і виражене поетом» [1, с. 99], тобто автор має на увазі власний внутрішній образ ліричного «я».

Лірика більше, ніж інші роди художньої літератури передає внутрішній стан та хвилювання автора, а тому виражає безпосередній стан ліричного «я», що, безумовно, не тотожне образу автора. В. Виноградов зазначав, що «створене я, будучи образом, тим не менш не тотожне образу автора» [2, с.187].

Ліричне «я» Й. Мандельштама є своєрідним психологічним контрапунктом, що розкривається у збірці «Камінь» кожного разу по-різному. У збірці Й. Мандельштама ліричне «я» досить близьке і самому поетові. У його віршах досить часто знаходимо займенник «я», який виражає образ ліричного героя, а іноді і образ самого автора. Так, наприклад, протягом всієї творчості митця домінантним є займенник першої особи однини. Таке використання ліричного «я» дає можливість поетові змалювати ситуації, в яких особа

підкреслює свою незалежність до суспільства. У збірці «Камень» знаходимо: «Я вздрагиваю от холода...» (1912), «Я ненавижу свет» (1912), «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914), «Здесь я стою – я не могу иначе» (1915), «Я не увижу знаменитой «Федры»...» (1915) та інші.

Об'єктний займенник «мене» також доволі часто зустрічається в «Каміні» Й. Мандельштама: «Дано мне тело, – что мне делать с ним...» (1909), «Может мне всего дороже...» («Душный сумрак кроет ложе») (1910), «Мне холодно, я спать хочу...» («Как кони медленно ступают») (1911), «О позволь мне быть также туманным...» («Воздух пасмурный влажен и гулок») (1911), «О небо, небо, ты мне будешь снится!» (1911) та інші.

Займенник першої особи множини «мы» також займає домінуючу позицію за частотністю вживання: «Мы напряженного молчанья не выносим...» (1912), «Мы не пророки, даже не предтечи» («Лютеранин») (1912), «Мы хранитъ осуждены» («1913») (1914).

Хоча займенник «я» є домінуючим у творчості поета та підкреслює ліричне «я» самого автора та його «ліричного героя», тим не менш іноді відбувається рух ліричного «я» до «мы», як правило, тоді, коли здійснюється прямий контакт з «ты». Несподівані обертони трансформації «я» і «ты» яскраво демонструє вірш Й. Мандельштама «Раковина» (1911), де контрапунктність ліричного сюжету досягається за рахунок різких переходів займенників у розвитку теми вірша:

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Ты равнодушно воды пенишь
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь [5, с. 15].

У цілій низці віршів збірки Й. Мандельштама «Камінь» образна логіка організовується як внутрішній діалог, суперечка ліричного «я» з самим собою, коли щось затверджується і спростовується одночасно. До такого роду віршів належать «Дано мне тело – что мне делать с ним...» (1909), «Я не слышал рассказов Оссиана» (1914), «Мне холодно. Прозрачная весна» (1916), «Я изучил науку расставанья» (1918) та інші.

Хоча образ автора і ліричного героя є кореляційними поняттями, вони відрізняються, тому що сам поет чітко розумів, що сама поезія обернена на людське «я». Наприклад, у вірші «Из омута злого и вязкого» (1910) вираження суб'єктного уявлення Й. Мандельштама призводить до того, що весь ліричний сюжет сприймається як міраж, переплетення твердження і заперечення, сну та дійсності:

Я счастлив жестокой обидою,
И в жизни, похожей на сон,
Я каждому тайно завидую
И в каждого тайно влюблен [5, с. 11].

Звернення до ліричного «я» визначається у віршах Й. Мандельштама, які можуть бути віднесені до теми природи. У своїх конкретних проявах природа стає суб'єктом ліричного виразу і лоном філософських міркувань. У поезії ліричне „я” автора іноді злито з природою, тож еволюція ліричного героя та його роздуми відбуваються на її фоні. Так, у 1917 році філософські міркування автора про красу кримського краю вилися у вірш «Еще далеко асфodelей», у якому поет оспівує величезний мис Меганом, розташований між Судаком і Коктебелем та видний зі всього південного і східного узбережжя як куполоподібний острів:

Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон! [5, с. 65].

Цікаво, що назва мису Меганом має грецьку етимологію, яка складається з двох слів 1. Мега (μεγα) – великий, важливий, значний; 2. Номас (νομ|ος) – «вигін, пасовище». У слов'янському трактуванні слово «Меганом» тлумачилося як «Велике поселення». Аналізуючи вірш Й. Мандельштама «Еще далеко асфodelей», К. В. Мочульский зазначав: «Мандельштам любив дивитися на далекі судакські гори, на туманий мис Меганом. Про нього написав він рядки, загадкові та чарівні» [6, с. 30]. Поетичному стилю митця притаманне широке використання уособлень, метафор, епітетів, порівнянь, наприклад: „сонце” („солнце черное, „солнце ночное”, „вчерашнее солнце”), „зірки” („твердь сияла грубыми звездами”, „опустится вдруг звезда”, „Я дышал звезд млечной трухой”), „ніч” („Растолкать ночь – разбудить”, „Эта ночь непоправима”), „птахи” („Я ласточкой доволен в небесах”, „И ласточкой кружится”), „небо” („О небо, небо, ты мне будешь сниться”, „И небо мертвенней холста”), „камінь” („Кружевом, камень, будь”, „И плачет кукушка на каменной башне своей”), „повітря” („Отравлен хлеб и воздух выпит”, „Дремучий воздух пуст”), „вітер” („Ветер нам утешенье принес”, „Черный ветер шелестит”) та ін. Тропи в художній системі Й. Мандельштама виконують функцію одухотворення, оживлення природи, наповнення її таємним змістом. Поет використовує у збірці «Камінь» багатозначні слова, вміло оперує ними, збагачує їх додатковими значеннями в кожному новому художньому творі через слова-символи, „сигнали”, які переходять із одного вірша до іншого.

У такий спосіб митець міг піти від дійсності, знайти самого себе, усвідомити своє місце у світі, злившись з ліричним „я”. Злиття ліричного героя зі світом ясно виражене в пейзажній ліриці, наповненої фарбами та відчуттями. Любов і розуміння природи поетом виявляється через наділення природи

особливими якостями. У поезії ліричне „я” автора злито з природою, тож еволюція ліричного героя та його роздуми відбуваються на її фоні. Прикладом може бути вірш „Дано мне тело – что мне делать с ним...” (1909):

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок [5, с. 6].

Однак, не лише природа, але й античні традиції захоплювали Й. Мандельштама, на основі яких базується багато його віршів у збірці «Камінь». О. Лекманов писав: «Захопленню Мандельштама католицьким Римом передувало його занурення в античний Рим, чию літературу та культуру поет вивчав у петербургському університеті» [4, с. 58]. Тому у збірці «Камінь» є кілька віршів присвячених саме Риму: «Поговорим о Риме – дивный град!» (1913), «Природа – тот же Рим и отразилась в нем» (1914) та інші.

Ставлення людини до природи набуває у Й. Мандельштама особливої форми, де людські відчуття проектується на природу, відображаються в ній, приписуються їй. Прикладом може бути вище згаданий вірш «Природа – тот же Рим и отразилась в нем» (1914), або вірш «О небо, небо, ты мне будешь снится!» (1911) показово, що в їх словесному ладі присутня розмовна стихія з характерними для неї зверненнями, повторами та конструкціями, наприклад:

О небо, небо, ты мне будешь снится!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла! [5, с. 16].

Й. Мандельштам часто будує ліричний сюжет на перехрещенні різних внутрішніх почуттів тієї чи іншої ситуації. Унаслідок чого створюється ефект бачення картини. Такий ефект наочно предстає у вище згаданому вірші, коли відповідно до етапів дії, що розвиваються в часі, створюються ракурси поетичного бачення, де основними формами виразу авторської свідомості в ліриці виступають образ автора і ліричного героя, як реконструкція суб'єктної організації лірики. Вірш складається лише з чотирьох рядків, але лірична організація допомагає проектувати кілька дій у поетичному часопросторі: 1. «небо снится»; 2. (небо) «ослепло»; 3. «день сгорел»; 4. (все стало) «пеплом». Як бачимо, для автора важливий не зміст, а бажання викликати у читача почуття, які притаманні ліричному герою.

У «Камені» Й. Мандельштама, як у символістів і романтиків, виявляється двосвіття – протиставлення земного вічному. Яскравим прикладом цього є вірш „Отчего душа так певуча”(1911):

Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет? [5, с. 15]

У збірці «Камень» Й. Мандельштам виявив себе як майстер, зображуючи внутрішній світ через суб'єктивно виражену організацію поетичного слова. «Разом з тим він вже у перших своїх віршах декламував власну унікальність як людина і поет» [4, с. 32], – наголошував О. Лекманов. До цієї збірки увійшли твори 1908-1910 років, які мали унікальне явище у російській літературі Срібного століття, тому що поєднували у собі юнацьку психологію першого захоплення та осмислення з повною зрілістю інтелектуального спостереження і поетичного опису саме цієї психології. Поет порівнював себе з «тростинкою» і як творча особистість сприймав світ по-своєму, по-особливому:

Из омута злого и вязкого
Я вырос тростинкой шурша, –
И страстно, и томно, и ласково
Запретной жизнью дыша... [5, с. 11].

Молодий поет часто задає риторичні питання, відповіді на які залишаються відкритими. Пригадаємо його вірш „Дано мне тело – что мне делать с ним...” (1909):

Дано мне тело – что мне делать с ним
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите мнет благодарить? [5, с. 6]

Він переживає унікальність свого власного „я”, свого „теплого дихання” на тлі вічності. Ліричний герой поета буде постійно змінюватися відповідно до того, як змінюватиметься світогляд та світосприйняття самого поета, а тому буде постійно взаємодіяти з образом автора. Віршам Й. Мандельштама даної збірки властивий напружений ліризм і приховані значення. У збірці «Камінь» виявився неповторний стиль митця, загадкова поетична манера, яка буде представлена за словами О. Ронена у „смысловых пучках”, у яких автор втілював складні інтелектуальні загадки, бо розраховувалися на кмітливого та розумного читача, який би зміг дешифрувати поетичний зміст.

Молодий поет стримує свої почуття, які його переповнюють. Однак поступово „радость тихая” перейде з здивування до захоплення, а ще пізніше отримає трагічне забарвлення, що безпосередньо відобразиться на ліричному гереві.

Ліричний герой та образ автора протягом усієї збірки Й. Мандельштама будуть виступати кореляційними поняттями, які розкриватимуться через переживання, мову, ліричний напружений стан тощо. Також значну роль у «Камені» відіграють ліричні вислови та емоційний стан суб'єкта, тому що в ліриці Й. Мандельштама суб'єкт стає центром вислову, за його допомогою відбувається світосприйняття. Тому в поезії митця в тісному зв'язку з автором знаходиться саме ліричний герой, який виступає його *porte — parole* .

Головне призначення письменника, на думку поета Срібного століття, у заклику до особливої подорожі і в його зображенні через життєвий і творчий шлях. Це дає можливість митцю поміркувати про долю людини і світу, про духовні основи та суть буття в широкому історико-культурному контексті. Поет вважає, що він зобов'язаний перебувати повністю в літературному процесі. Звідси постійний стан напруги в житті поета та ризик ранньої, передчасної смерті, оскільки йому легко оступитися в безодню, стояти на краю якої його покликання. Так письменник міг піти від дійсності, знайти самого себе, усвідомити своє місце в ньому через своє ліричне „я”. Жах перед смертю, за Й. Мандельштамом, виступає джерелом натхнення до життя. Тому поет для реального світу – ізгой, що постійно знаходиться на краю прірви:

Посох мой, моя свобода –
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя? [5, с. 42].

Для поета важливо зобразити душевні переживання, внутрішній світ і психологічну трансформацію образу. Тому, чим реальніше ліричне «я», тим талановіше поет. О. Горшков справедливо зазначав: «У кожному ліричному вірші у справжнього поета нове «я». Лірик у своїх творіннях розмовляє різним голосом, нібі від їх імені» [3, с.182], а тому ліричне «я» не розкривається образом автора.

Отже, у своєрідності суб'єктивної організації лірики Й. Мандельштама реалізовані сокровенні мотиви творчості поета. Феномен мандельштамовської лірики набуває особливого звучання, в якому з'єднувальною ланкою виступають ліричний герой та образ автора, як кореляційні поняття.

Література

1. Анненский И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
3. Горшков А. И. Русская стилистика: Учеб. Пособие. – М.: ООО Издательство Астрель, 2001. – 367 с.
4. Лекманов О. А. Осип Мандельштам. – М.: Мол. Гвардия, 2004. – 255 с.
5. Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. – М.: ТЕРРА, 1991. – 684 с.
6. Мочульский К. В. Мандельштам О.Э. // Осип Мандельштам и его время. – М.: Наука, 1995. – С. 5–37.

В статье рассматривается роль коррелятивных понятий образа автора и лирического героя, которые взаимосвязаны между собой на сборнике великого русского поэта Серебряного века – Осипа Мандельштама. В субъективной организации лирики автор создает свой неповторимый образ мира, который

раскрывается через лирического героя и образ автора. Для этого писатель использует различные приемы и средства выражения.

Ключевые слова: лирический герой, образ автора, внутреннее состояние, коррелятивные понятия.

The article deals with the role of image of author and lyric hero in the poetry of great Russian poet of Silver age – Osip Mandelshtam. Image of author and lyric hero are correlative notions. The author creates own unique image of world which is shown through the lyric hero and image of author on the example of subjective organization of lyric poetry. For this purpose the writer uses different ways of receptions and facilities of expression.

Key words: lyrical hero, image of author, subjectivity, correlative notions.

Тетяна Кушнірова

ПАТРІОТИЧНІ МОТИВИ У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ АНДРІЯ ПЛАТОНОВА

Ключові слова: мотив, генезис, типологія, сюжет, образ.

Творчість російського письменника Андрія Платонова складна і багатогранна. На разі літературознавці дискутують щодо мови, стилю, жанру творчого доробку майстра, але патріотична спрямованість творів митця не викликає сумніву. А.Платонов відчував безмежну любов до батьківщини, яка проглядається крізь «кострубату» манеру митця. Навіть коли мова йшла про суперечливі моменти життя країни, він намагався не лише вдало відтворити дух доби, але й намітити шляхи вирішення багатьох проблем. Особливо майстерно патріотичні мотиви розкрито у воєнній прозі письменника, оскільки митець сам був учасником Великої Вітчизняної війни: воював на Курській дузі, брав участь у визволенні України в 1944 році, був на Білоруському фронті. У званні майора, а згодом як спеціальний кореспондент „Красной звезды”, митець не полишає передової лінії фронту. Війна для письменника стала величезним психологічним потрясінням, що вилилося на сторінках його прози.

Найпроникливішими у воєнній прозі Платонова є мотиви життя і смерті. Як життєстверджуючий мотив, мотив життя належить до характерних для письменника мотивів „верху”, які несуть в собі ідею вознесіння. Мотив смерті, на противагу мотиву життя, належить до мотивів „низу”, що символізують занурення в пекло. Тісно переплітається із мотивами життя й смерті мотив подвигу, який у воєнній прозі стає провідним. Твори, написані автором у роки Великої Вітчизняної війни, – це роздуми про життя і смерть, що часом є неподільними. Минуле і майбутнє, „життя” і „смерть” – орієнтири, які визначають вчинки й поведінку платоновських героїв. На думку письменника, смерті, якщо нею окуплене праведне діло у найвищому розумінні, не існує. „Смерть победима, – писав Платонов, – потому что живое существо,

защищаясь, само становится смертью для той враждебной силы, которая несет ему гибель. И это высшее мгновение жизни, когда оно соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью”; „принять на себя удар смерти, направленный в народ, – этого достаточно, чтобы быть счастливым и в огне” [4, с.313].

В оповіданні „Одухотворенные люди” А.Платонов досить тонко відтворив душевний стан людини під час бою. Це і підсвідоме відчуття небезпеки, і спомин про матір, тоді, коли смерть поряд. „Он пал вниз лицом, послушный мгновенному побуждению, тому острому чувству опасности, от которого глаз смежается прежде, чем в него попала игла. Он и сам не понял вначале, отчего он вдруг приник к земле, но, когда смерть стала напевать над ним долгою очередью пуль, он вспомнил мать, родившую его. Это она, полюбив своего сына, вместе с жизнью подарила ему тайное свойство хранить себя от смерти, действующее быстрее помышления, потому что она любила его и готовила его в своем чреве для вечной жизни, так велика была ее любовь” [4, с.313]. Мотив матері досить часто зустрічається у творчості митця, особливо у творах воєнного періоду. У критичні моменти бою, а також уві сні герої Платонова часто бачать матір, у символічній формі стикаючись із тим, що у повсякденні загубилось під гнітом турбот – зі своєю індивідуальністю: „когда смерть стала напевать над ним долгою очередью пуль, он вспомнил мать, родившую его” [4, с.313]; солдат Фільченко „сам бы сейчас, хоть во сне, поглядел бы на свою мать и дорого дал, чтобы обнять еще раз ее исхудавшее тело и поцеловать ее плачущие глаза” [4, с.323]. У воєнній прозі А.Платонова спомин про матір відновлює в душах героїв втрачені ідеали, нагадує про гармонію.

Дві складові мотиву матері – фізична і духовна – в моделі світу Платонова з різних боків утверджують ідею захисту, спасіння, яка на підсвідомому рівні пов’язується перш за все з материнською утробою, місцем, де дитина ізольована від зовнішнього світу і водночас отримує все необхідне для життя. Після народження дитина все ще має певний зв’язок із матір’ю, але мати не завжди може захистити від впливу ворожих стихій. Один із героїв, моряк Красносельський, намагається осмислити, чому одні люди гинуть на війні, інші – ні. „Может быть, мать его любила меньше меня, или она забыла про него” – рояться у голові воїна спомини дитинства. Для платоновських героїв мати – оберіг, що захищає протягом життя, талісман невмирущості, безсмертя. Силін („Полотняная рубаха” – 1943) зберігає чудодійну реліквію – полотняну сорочку померлої матері, щиро вірячи, що ця сорочка пам’ятає залишки материнського тепла, немов сама мати, що захистить у важкі часи війни. Полотняна сорочка – предмет-оберіг, залишений у спадок синові, стає ніби символом духовного зв’язку героя з матір’ю. Віра персонажа в ніжну силу материнської любові збільшує силу самого героя, допомагаючи йому боротися, перемагати і просто жити. Письменник говорить: „Сознание женщины – сама мать” [3, с.415]. Заради матерів герої воєнних творів Платонова йдуть на смерть, здійснюють подвиги, а загибель жінки взагалі прирівнюється до

загибелі матері кожної окремої людини. В оповіданні „Мать (Взыкание погибших)” (1943) автор змальовує горе всіх матерів, чії сини гинуть на війні. Мати, стара жінка, що втратила свою родину, боїться померти, оскільки після її смерті нікому буде зберігати пам’ять про дітей. Мотив збереження пам’яті, який іноді зустрічається у творчості митця, розкривається через мотив матері, оскільки саме мати для письменника – символ невмирущості, безсмертя. Коли серце матері зупиняється, безіменний червоноармієць говорить на прощання: „Чьей бы ты матерью ни была, а я без тебя тоже остался сиротой” [4, с.352]. Загибель матері призводить до сирітства, самотності, до втрати душі.

В ореолі саява, людиною з чистою душею зображений автором один із червоноармійців – Юрій Паршин. Дослідники давно помітили, що улюблені герої Платонова несуть в собі риси Христа [1]. Бачачи в Паршині душу, люди „как бы ослабевали при нем, перед таким открытым и щедрым источником жизни, светлым и не слабеющим в своей расточающей силе” [4, с.326]. Після спілкування з ним людина немов прозрівала: переставала бути ревнивою в коханні, соромилась жадібності, розрахунку, і нове легке відчуття зароджувалося в ній, „словно высшая и простая сила на короткое время касалась и влекла за собой” [4, с.327]. По-християнські Паршин міг прийняти провину друга на себе і відбутися за нього покарання, міг допомогти друзі, що потребувала допомоги. Привабливість героя таїлась у величезній щедрості душі, якої вистачало на всіх. На війні Паршин відчував себе вільно і страху смерті не знав. Його серце було переповнене життям, у ньому не було місця для смерті. Як і Христос, герой помирає за праве діло, за людство, яке потребувало його допомоги.

Війна і смерть завжди йдуть поруч. Ніхто із платоновських героїв не хоче помирати, але вони розуміють, що цього не уникнути, і помирають з гідністю. Письменник до найменших деталей змальовує смерть героїв, оскільки померти задля інших – важкий подвиг. Постійний платоновський мотив-мовлення „пусть за меня другие живут” [2], що бере початок ще в ранній прозі, у творах воєнної тематики звучить особливо актуально. „Фильченко представлял себе родину как поле, где растут люди, похожие на разноцветные цветы, и нет среди них ни одного, в точности похожего на другой; поэтому он не мог ни понять смерти, ни примириться с ней. Смерть всегда уничтожает то, что лишь однажды существует, чего не было никогда и не повторится во веки веков. И скорбь о погибшем человеке не может быть утешена. Ради того он и стоял здесь – ради того, чтобы остановить смерть, чтобы люди не узнали неутешимого горя. Но он не знал еще, он не испытал, как нужно встретить и пережить смерть самому, как нужно умереть, чтобы сама смерть обессилела, встретив его” [4, с.327].

Війна для А.Платонова, навіть із її професійного боку, пов’язаного із плануванням операцій, використанням техніки – вільна реалізація народного таланту, все те ж уміння робити все своїми руками. Наприклад, автор в оповіданні „На Горынь-реке” пише, що у всякій роботі для воїна є спомин про мирне життя, і тому він працює зі старанням і почуттям любові, немовби пише

листа додому. Червоноармієць Цибулько („Одухотворенные люди”) згадує під час бою, як він створював у мирний час різні пристрої для полегшення життя людини. Мотив майстерності неодноразово повторюється автором, оскільки „одухотворені” люди не можуть бути безталанними.

„Одухотворені” люди, на думку письменника, за допомогою науки й техніки у співпраці з усім прогресивним світом можуть багато чого досягти. Письменник залишається вірним собі й говорить про машину як про вінець творіння рук людини. Навіть ворожий танк, на думку героя оповідання „Одухотворенные люди” Василя Цибулько, несе в собі ідею спасіння. Хоча фашисти їдуть на машинах убивати, герой розуміє, що „машины тут ни при чем, потому что их создали свободные гении мысли и труда, а не эти убийцы тружеников, которые едут сейчас на машинах” [4, с.324]. Ставлення самого письменника, як і його героїв, до машини не змінилося. Але якщо в ранній прозі платоновські герої намагалися за всяку ціну врятувати залізних помічників людини, то у воєнній прозі персонажі не жаліють техніки, а намагаються з її допомогою знищити ворога. Наприклад, герої оповідання „Одухотворенные люди” підривають танки, щоб не дати гітлерівцям пройти лінію оборони.

Герої А.Платонова – червонофлотці Паршин, Одинцов та їхній командир Фільченко („Одухотворенные люди”) – жертвують своїм життям, щоб дати жити іншим. Платоновські персонажі виявляються „одухотвореними”, у нестерпно важких ситуаціях бою забувають про інстинкт самозбереження і силою духу перемагають ворога. Всі герої оповідання гинуть, але в пам’яті наступних поколінь вони будуть жити вічно.

Таким чином, патріотичні мотиви у творчості А.Платонова є життєстверджуючими, і такими, що повторюються протягом усіх творів воєнного періоду, тобто стають лейтмотивними. Жертва, подвиг і, як наслідок, смерть у концепції письменника – це скоріше перехід до іншого рівня розвитку, найвища винагорода, яку сплачує людина за життя.

Література

1. Малыгина Н.М. Образы-символы в творчестве Андрея Платонова // „Страна философов” Андрея Платонова: Пробл. творчества... – М.: Наследие, 1994. – С.162-184.
2. Ніколенко О., Кушнірова Т. Еволюція мотивів у художній прозі Андрія Платонова. – Полтава, 2006.
3. Платонов А. Живя главной жизнью. – М.: Правда, 1989.
4. Платонов А.П. Повести, рассказы, статьи, из писем / Сост.и подготовка текста М.А.Платоновой. Вступ.статья В.А.Свительского. – Воронеж: Центр.-Черноземное кн. изд-во, 1982.
5. Таран Д. До проблеми позитивного героя в творчості Андрія Платонова // Радянське літературознавство.– 1971. – №10. – С.33-45.

В статье рассматриваются патриотические мотивы в художественной прозе А. Платонова. Прослеживается эволюция этих мотивов, их роль в развитии сюжета и в раскрытии внутреннего мира персонажей. Определяется генезис, автобиографичность, а также связь с литературными традициями.

Ключевые слова: *мотив, генезис, типология, образ, сюжет.*

In this article it is examining the patriotic motives in the prose of A. Platonov. The evolution of the motive is studied in the article as well as it's role in revealing characters' inner world. The genesis of the motive and it's autobiographic and the connections with literary traditions are studied in the article.

Key words: *motive, genesis, typology, plot, image.*

Наталія Грінченко

ОСНОВНІ ЕТАПИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ О.Ф. ПИСЕМСЬКОГО

Ключові слова: *роман, антинігілістичний роман, автор, реценція, інтерпретація, поетика.*

Олексій Феофілактович Писемський (1820-1881) – помітна постать у розвитку російської літератури другої половини ХІХ століття. У доробку цього письменника знаходимо історичні та побутові драми, комедії, повісті, оповідання, фейлетони, різноманітні за тематикою нариси, критичні статті та відгуки на твори сучасників і, звичайно ж, романи. Перше повне зібрання його творів, що було надруковане товариством Вольф у 1883 та 1895 роках, налічувало 24 томи, створені за неповних 32 роки праці в царині літератури. Писемський працював фактично до останніх днів свого життя. Публікація його останнього роману „Масони” завершилася за декілька місяців до смерті літератора.

Звичайно, не можна з повним правом стверджувати, що творчість Писемського опинилася поза увагою літературознавців. Інтерес до неї виник майже одразу після публікації його перших творів, наукові розвідки продовжилися і після смерті письменника. Однак доля літературної спадщини Писемського є досить складною і неоднозначною. Мета даної статті – простежити основні етапи у сприйнятті творчої спадщини Писемського та особливості ставлення до неї в сучасному літературознавстві.

За класифікацією П.Г. Пустовойта критичні та літературознавчі праці, присвячені різним аспектам творчої діяльності письменника, можна розділити на два основні періоди – до 1917 року та 1917– 1960 роки [13, с. 3-8]. Точно датувати початок першого періоду дослідження досить складно. Відомо, що в літературному житті Росії Писемський з'явився з оповіданням «Нина»

(«Отечественные записки», липень 1848), хоча його першим повноцінним твором традиційно вважають роман «Боярщина» (1847). Але через цензурні заборони цей твір опублікували тільки у 1857 році (за іншими відомостями у 1858) [4; 7; 13]. Очевидно, що критики доволі швидко відгукнулися на появу нового імені на літературній арені. Наприклад, відомий критик та мемуарист П.В. Анненков є автором декількох публікацій, присвячених творам Писемського: «Деловой роман в нашей литературе», «Романы и рассказы из простонародного быта за 1853 год». Його найвідоміша стаття «Писемский как художник и простой человек» разом з іншими біографічними, бібліографічними та критичними матеріалами увійшла до першого тому другого посмертного видання творів письменника [1, с. 459-496]. Серед цих матеріалів можна відшукати працю іншого авторитетного критика і літературознавця – В.В. Зелінського. У своєму критико-біографічному нарисі «А.Ф. Писемский, его жизнь, литературная деятельность и значение его в истории русской письменности» В.В. Зелінський ретельно систематизує наявні відомості про письменника, робить певні узагальнення, спираючись на автобіографію, листи, статті та основні твори [6]. Хоча не можна не помітити, що іноді критик просто повторює оцінки творчості Писемського, які були зроблені до нього.

Огляди життя та творчості Писемського можна знайти в роботах інших тогочасних критиків: С.О. Венгерова, А.І. Кірпічнікова, І.І. Іванова, Д.І. Писарєва, О.Ф. Міллера, О.В. Дружиніна, та багатьох інших. Працю І.І. Іванова «Писемский» сучасний російський дослідник Л.О. Аннінський справедливо називає найкращим з усього, що було написано про творчість письменника [2]. Дане монографічне дослідження характеризується ґрунтовністю, воно багате цікавими спостереженнями, широкими літературними паралелями, нестандартними підходами до естетичної та ідейної проблематики. І.І. Іванов одним з перших прагне оцінювати творчість Писемського виключно з естетичних міркувань: „Ми впевнені, що найсильніший адвокат Писемського – сам Писемський, і потребує він лише однієї <...> обов’язкової послуги – детального вивчення його таланту та його творів” [7, с.5].

Критичні відгуки про Писемського зустрічаємо у багатьох статтях та листах відомих письменників – М.О. Некрасова, М.С. Лєскова, М.Г. Чернишевського. Загальновідомим є факт, що Чернишевський назвав повість письменника „Виновата ли она” найкращим твором 1855 року. В даному випадку потрібно звернути увагу на цікаву особливість. Коли мова йде про творчість Писемського, то простежується чітка закономірність: сучасники, як правило, високо поцінювали ранню творчість письменника і залишили досить різкі відгуки про його твори 1860-1870 років, хоча і за певними винятками. При цьому одні і ті ж самі дослідники робили як позитивні, так і негативні коментарі. На цю особливість звернув увагу ще І.І. Іванов: „На письменника повстали якраз ті, хто раніше осипав його захопленими похвалами та свідчив про його моральні та літературні здібності” [7, с. 3].

О.В. Тимофєєв називає вищезгадану критичну спадщину першим етапом осмислення творчості та предтечею академічної науки про нього [16, с. 216]. В.Ю. Антишева справедливо зауважує, що, не зважаючи на тенденційний підхід до оцінки творчості Писемського, в критичних працях XIX сторіччя є багато цікавих спостережень щодо художньої своєрідності його творів [3].

Чимало проблем інтерпретації творчості Писемського, які постали ще за його життя, не мають остаточного вирішення. Найбільш суперечливим дослідники вважають питання про зміну суспільно-політичних та естетичних поглядів Писемського у 1860-1870 роки, що призвела до розриву з революційними демократами – О.І. Герценом та М.Г. Чернишевським. Формальною причиною цього розриву стала серія фейлетонів, надрукованих під псевдонімом Микита Безрилов. Ці фейлетони були спрямовані проти деяких ліберально-демократичних журналів «Искра» та «Современник», суспільних діячів та соціальних ініціатив, зокрема відкриття недільних шкіл та організації літературних вечорів. Подальший конфлікт став одним з факторів написання першого в російській літературі антинігілістичного роману «Взбаламученное море» (1863). Починаючи з появи в друці цього твору, офіційна критика почала сприймати твори Писемського холодно та упереджено, вважаючи, що розрив з демократами став причиною творчого занепаду письменника. Це призвело до навмисного викривлення авторських ідей та заниження значення його творчості в цілому.

Ситуація не змінилась і в радянські часи. В „Краткой литературной энциклопедии” антинігілістичний роман визначається як вид суспільно-політичного роману, спрямованого проти демократичного та соціалістичного руху. Вважалося, що автори таких романів змальовували молодих різночинців-нігілістів, які відкидали існуючі моральні засади, естетичні ідеали та були мало пов'язані з народом [10, с.241]. В сучасному літературознавстві антинігілістичні романи розглядаються як твори з різко негативним ставленням до революційної руйнівної ідеології. Центральна ідея подібних творів – викриття антигуманістичної природи тотального заперечення та дискредитація героя-нігіліста. Саме з таких позицій оцінює антинігілістичний роман О.В. Каданер [9]. Інший сучасний український літературознавець Б. Іванюк вважає, що критичний пафос антинігілістичного роману був націлений проти перебільшення значення розуму як універсального інструменту пізнання. Дослідник визначає даний тип роману як метароман, що „покликаний усвідомити визначальну парадигму національної історії Росії” [8, с. 26].

О.В. Тимофєєв вказує на той факт, що академічна наука знову звернулася до постаті Писемського тільки у 1930-х роках і пов'язує цю нову хвилю зацікавленості з іменем М.К. Клемана [16, с. 218]. Спочатку коло питань, що вивчалися, обмежувалося лише першим десятиліттям творчого життя письменника. Лише на початку 1960-х років дослідники почали звертатися і до його більш пізніх творів. Цей період осмислення доробку Писемського пов'язаний з іменами А.А. Рошаль, М.П. Єрємїна, Л.М. Лотман. Так, Л.М. Лотман вважає, що „оригінальність його (Писемського – Н.Г.) підходу до

питань сучасності, своєрідність точки зору, з якої він спостерігав та художньо узагальнював, типізував характери людей та колізії епохи, дають всі підстави говорити про драму, роман та повість Писемського як про неповторно самобутні явища літератури другої половини ХІХ сторіччя” [11, с. 203]. Але найважливішою розвідкою даного періоду дослідники по праву вважають монографію П.Г. Пустовойта «А.Ф. Писемский в истории русского романа» (1969) [13]. Вона становить особливу наукову цінність з багатьох причин. Систематизуючи та узагальнюючи досвід попередніх досліджень, Пустовойт окреслює ті аспекти творчості Писемського, які до нього фактично не розглядалися. Зокрема, він пише про місце письменника у сучасному йому літературному процесі, про його естетичну програму та особливості творчої лабораторії, а також про найменш досліджені твори, серед яких домінують романи останнього періоду. Найбільш докладно Пустовойт розглядає роль портрета та пейзажу, особливості побудови сюжетних ліній, засоби вмотивованості характерів головних героїв. Окрім цього, монографія містить цінну бібліографічну довідку, що включає перелік видань творів Писемського станом на 1969 рік та критичних і літературознавчих джерел, присвячених його творчості.

Саме з цієї дати необхідно розпочати відлік нового етапу вивчення художнього спадку письменника. Характерними рисами цього етапу є переосмислення ролі Писемського у російському літературному процесі та поступове звільнення від упередженого ставлення до нього. До вищезгаданого періоду належить низка дисертаційних досліджень, зокрема роботи О.В. Тимофєєва «Романы "Мещане" и "Масоны" в творческой эволюции А.Ф.Писемского» (1984), С.М. Балугєва «Художественная публицистика А.Ф. Писемского (проблематика, творческий метод)» (1998), В.Ю. Антишевої «Поэтика описаний в романах А.Ф. Писемского 1870-х годов: "В водовороте", "Мещане", "Масоны"» (2005), Т.Трофімової „«Положительное» начало в русской литературе ХІХ века” (2007).

Крім того, вийшла друком низка монографій, присвячених творчості письменника. Серед них — праці О.П. Могилянського «Писемский. Жизнь и творчество» (1991), С.М. Балугєва «Писемский — журналист (1850—1860-е годы)» (2003), Н.Старигіної «Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860-1870-х годов» (2003), в яких творчість письменника розглядається з точки зору естетичних категорій, а не з ідеологічних установок.

Окремо потрібно відзначити науково-публіцистичну працю Л.О. Аннинського «Три еретика: повести о Писемском, Лескове и Мельникове-Печерском» (1988), яка містить надзвичайно ґрунтовний, хоча і досить суб’єктивний, аналіз усіх критичних відгуків на появу роману «Взбаламученное море».

Таким чином, навколо літературної спадщини російського прозаїка, драматурга та публіциста Олексія Феофілактовича Писемського склалася доволі неоднозначна ситуація. Не можна не помітити той факт, що постать

О.Ф.Писемського викликала незмінний інтерес у дослідників. Сприйняття його творчості у критиці та літературознавстві має довгу історію розвитку та налічує як мінімум три основних етапи. Але, на жаль, на сьогодні ім'я письменника залишається фактично забутим. Це частково пояснюється тим, що тільки на новому етапі дослідження було здійснено відхід від традиції тенденційного, ідеологічного тлумачення творчості письменника, яка домінувала внаслідок впливу позалітературних факторів. Основна перспектива, що відкривається перед вченими – це об'єктивний текстуальний аналіз, ґрунтовне вивчення поетики творів Писемського, а також пергляд ролі та місця його літературної спадщини у російській літературі другої половини ХІХ сторіччя та її належна оцінка.

Література

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания / Вступ. статья В.И. Кулешова; Комментарий А.М. Дологовой и др. – М.: Правда, 1989. – 688 с.
2. Аннинский Л.А. Повести о А.Ф. Писемском, П.И. Мельникове-Печерском, Н.С. Лескове. – М.: Книга, 1988. – 352 с.
3. Антышева В.Ю. Поэтика описаний в романах А.Ф.Писемского 1870-х годов: "В водовороте", "Мещане", "Масоны" : Дис... канд. филол. наук. – Йошкар-Ола, 2005.
4. Видуэцкая И. П. А. Ф. Писемский // Русские писатели. Библиографический словарь. В 2 ч. / Редкол.: Б.Ф.Егоров и др.; Под. Ред. А.П.Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – Ч.2. – С. 132-136.
5. Еремин М.П. Выдающийся реалист // А.Ф. Писемский. Собрание сочинений: В 9 Т. – М.: Правда, 1959. – Т. I. – С. 3-52.
6. Зелинский В. В. А.Ф. Писемский, его жизнь, литературная деятельность и значение в истории русской письменности // А.Ф. Писемский. Полн. собр. соч. – СПб.: А.Ф. Маркс, 1910. – Т. I. – С. 9-74.
7. Иванов И. И. Писемский. – СПб: Мир божий. – 1898. – VI. – 226 с.
8. Іванюк Б. Антинігілістичний роман // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.24-26.
9. Каданер О.В. Антинігілістичний роман М.С. Лескова. Автореф. дис... канд. філол. наук / Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С.Сковороди. — Харків, 2004.
10. Тюнькин К.И. Антинигилистический роман // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – В 8 т. – Т.1. – С. 241-242.
11. Лотман Л.М. А.Ф. Писемский // История русской литературы: В 4 т. / Под ред. Пруцкова Н.И. – Т.3. – Ленинград, 1982. – С.203-231.
12. Могилянський А.П. Писемський. Життя і творчість. – Л.: ЛІО "Редактор", 1991. – 160 с.

13. Пустовойт П. Г. А.Ф. Писемский в истории русского романа. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1969. – 270 с.
14. Старыгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860-1870-х годов. — М.: Языки славянской культуры, 2003. – 352 с.
15. Тимофеев А.В. А.Ф. Писемский // История русской литературы 19 вв. 70-90-е годы: Учебник для вузов / Под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева. – 2-е изд., испр. — М: Издательство Оникс, 2006. – С. 216 – 246.

В данной статье рассматривается проблема восприятия творчества А.Ф.Писемского в критике и современном литературоведении. Автор выделяет три основных периода в исследовании творчества писателя и анализирует мнения о нем ярчайших представителей разных периодов. Лейтмотивом статьи является мысль о том, что творчество Писемского нуждается в объективной оценке и дальнейшем исследовании.

Ключевые слова: роман, антинигилистический роман, автор, рецепция, интерпретация, поэтика.

The article under consideration deals with the problem of the literary and critical reception of Pisemskiy's works in modern literary studies. The author points out 3 main periods of considering Pisemskiy's creative activity and names the brightest representatives of those periods. The main idea of the article is the following: Pisemskiy's creative activity demands objective evaluation.

Key words: novel, anti-nihilistic novel, the author, reception, interpretation, poetics.

