

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка

# **Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі**

Кам'янець-Подільський  
«Аксиома»  
2012

**УДК 82-1/-9:001.8 (082)**

**ББК 83.014**

**Ж 31**

*Друкується за ухвалою вченої ради*

*Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка  
(протокол № 12 від 26 листопада 2012 року)*

**Рецензенти:**

- О.С. Силаєв** – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди
- С.О. Кочетова** – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету

**Ж 31 Жанри і жанрові процеси в історико-літературній перспективі:** [колективна монографія] / За редакцією професора О.В. Кеби. – Кам'янець-Подільський : Аксіома. – 2012. – 224 с.

**ISBN 978-966-496-247-3**

У монографії в контексті актуальних тенденцій сучасної генології досліджено проблеми виникнення, трансформації, типології та функціонування літературних жанрів в історичній проекції. Здійснено аналіз специфіки окремих національних та індивідуально-авторських жанрових систем, охарактеризовано особливості взаємодії поетикальних елементів у жанрових структурах різних типів.

Монографію розраховано на фахівців у галузі літературознавства, викладачів-філологів, учителів літератури, студентів і всіх, хто цікавиться проблемами літературного жанру.

**УДК 82-1/-9:001.8 (082)**

**ББК 83.014**

**ISBN 978-966-496-247-3**

© Колектив авторів, 2012

© «Аксіома», видання, 2012

---

# Зміст

Жанр як літературна універсалія: проблеми і перспективи дослідження . . . . .	3
<b>I. Жанровий вимір канонічних текстів: традиційні моделі та їх трансформації . . . . .</b>	<b>7</b>
1. Драматичний первінь у біблійному тексті ( <i>С.Д. Абрамович</i> ) . . . . .	7
2. Генеза та еволюція специфічних жанрів єврейської літератури ( <i>П.Л. Шулик</i> ) . . . . .	13
3. Притча і притчовість як жанрові складники «Сказання про Флора, Агрипу і Менахема, сина Іегуди» В.Г. Короленка ( <i>І.Ю. Голубішко</i> ) . . . . .	39
4. Літературні долі міфу про Вавилонську вежу ( <i>О.В. Кеба</i> ) . . . . .	48
<b>II. Семантика і структура ліричних жанрів . . . . .</b>	<b>59</b>
1. Сонет як змістова форма (на прикладі лірики Ін. Анненського) ( <i>Т.В. Кеба</i> ) . . . . .	59
2. Жанрові особливості твердих архітектонічних форм у поезії Валерія Брюсова та Миколи Вороного ( <i>В.С. Кшевцевський</i> ) . . . . .	67
3. Специфіка сюжету в ліричному жанрі: діалектика об'єктивного і суб'єктивного ( <i>І.В. Остапенко</i> ) . . . . .	83
<b>III. Проблеми типології жанрових структур . . . . .</b>	<b>96</b>
1. Взаємодія жанрових елементів в художній структурі роману Ч. Діккенса «Домбі і син» ( <i>І.М. Салтанова</i> ) . . . . .	96
2. Жанрова типологія драматичних творів Л.Андрєєва ( <i>Т.В. Івасишена</i> ) . . . . .	116
3. «Записки юного лікаря» М. Булгакова: специфіка наративу як чинник жанрової структури ( <i>А.О. Лаврова</i> ) . . . . .	126
4. Фентезі, чарівна казка, наукова фантастика: типологічні подібності і відмінності ( <i>Н.В. Ситник</i> ) . . . . .	137
5. Національно-типологічні різновиди антиутопії в літературі ХХ ст. ( <i>М.В. Іконнікова</i> ) . . . . .	154
<b>IV. Динаміка функціонування жанрів у новітній літературі . . . . .</b>	<b>166</b>
1. Роман доби модернізму: творення суб'єктивності нового типу ( <i>О.В. Кеба</i> ) . . . . .	166
2. Шляхи оновлення жанру психологічної новели у «Дублінцях» Дж. Джойса ( <i>Р.М. Семелюк</i> ) . . . . .	175
3. Проза Джеймса Джойса: особливості жанрової еволюції ( <i>Т.В. Мітроусова</i> ) . . . . .	181
4. Притча в художній структурі ранніх романів В. Голдінга ( <i>О.Г. Шаповал</i> ) . . . . .	198

---

# Жанр як літературна універсалія: проблеми і перспективи дослідження

Жанр – категорія парадоксальна. Дати відповідь на запитання «Що таке жанр?» дуже просто і надзвичайно складно. Проста дефініція вписується в три слова – «тип літературного твору», тобто те, що об'єднує окремі літературні явища в певні групи, відрізняючи їх тим самим від інших груп. Саме таким розумінням керується будь-який читач (чи дослідник літератури), коли в поле його зору потрапляє жанровий підзаголовок на першій сторінці твору і він тим самим отримує певний орієнтир у своїх читацьких очікуваннях. Водночас перехід від суто класифікаційного підходу до спроб визначення художньо-естетичної природи жанру і закономірностей його історико-літературного буття наштовхується на масу перепон. Про літературні жанри написано сотні монографій і незліченна кількість наукових статей, автори яких часто-густо доходять висновку, що дати однозначно-універсальне визначення жанру неможливо. Пояснюється це як колосальною варіативністю конкретних історико-літературних проявів тих чи інших жанрів, що утворюють винятково розгалужену, строкату й опірну щодо типологізаційних спроб картину літератури, так і найтіснішим зв'язком жанру з такими категоріями, як родова приналежність художнього твору, літературний напрям, течія, образна система, композиція, хронотоп тощо. Інакше кажучи, категорія жанру охоплює всі складові літературного твору і є дотичною до всіх аспектів літературного процесу. Все це ускладнює (ба навіть унеможливорює) вироблення універсального алгоритму аналізу жанру й жанрових процесів у їх історико-літературному вимірі.

Попри певний скептицизм, що супроводжував розвиток генології упродовж всього ХХ ст., у межах цієї галузі літературознавства було сформовано цілу низку інтерепретцій жанру – від теорії заперечення, представники якої у різні періоди (Б. Кроче, Ж. Дерріда, А. Розмарін) пророкували «відмирання» жанру, до новітніх наратологічних (Ж. Женетт, В. Мартін), рецептивних (Х. Р. Яусс, В. Ізер), когнітивних (Е. Спольські, М. Сіндінг, Р. Вілльямсон) концепцій, в яких жанр як теоретична категорія

---

не лише реанімується, а вступає в продуктивний діалог з різноманітними ідеями сучасної гуманітаристики. В такій ситуації неважко констатувати, що новітнє літературознавство демонструє непозбутнє намагання зрозуміти «просто-складну» природу жанру, відчитати численні жанрові коди, відшукати максимально ефективні методології і стратегії дослідження історичної динаміки жанрів.

Пропонована монографія жодною мірою не претендує на вирішення окреслених вище проблем. Задум авторського колективу був спрямований на досягнення найбільш істотних закономірностей історико-літературної еволюції окремих жанрів, зокрема тих, що своєю генезою сягають правдавньої писемності і трансформативно розвиваються впродовж віків. Саме таким жанрам присвячено перший розділ монографії.

У другому розділі досліджуються проблеми художньої семантики формо-змістових елементів ліричних жанрів. Насамперед авторами враховується родова специфіка лірики та її більш стійка порівняно з іншими літературними родами орієнтація на традиційні й так звані «тверді» художні форми. Розглянуто процес адаптації усталених формальних показників сонета до нового змістового наповнення в ліриці Інокентія Анненського (ускладнення загальної архітектоніки вірша, творення незвичних синтаксичних зв'язків і віршових переносів, наскрізна інверсивність текстових фрагментів, перманентна зміна точки зору ліричного суб'єкта); проаналізовано жанрові особливості твердих архітектонічних форм у поезії Валерія Брюсова і Миколи Вороного; осмислено діалектику об'єктивного і суб'єктивного як основний чинник специфіки сюжету в ліричних жанрах.

Третій розділ колективної праці присвячено проблемам типології різноманітних жанрових структур; зокрема на конкретних прикладах проаналізовано особливості взаємодії жанрових елементів у художній структурі реалістичного роману; можливості різних підходів до жанрової типології драматургічних творів Л. Андрєєва як представника «нової драми» кінця XIX – початку XX ст.; специфіку наративу як чинника жанрової структури у такому характерному для літератури першої третини XX ст. утворенні, як новелістичний цикл; типологічні подібності й відмінності фентезі, чарівної казки, наукової фантастики; типологічні різновиди жанру антиутопії в різних національних літературах.

---

Автори четвертого розділу зосередили увагу на процесах функціонування і трансформації жанрів у модерністській і постмодерністській літературі. Основним чинником цих процесів була криза реалістичної раціоналістично-позитивістської свідомості, наслідком якої стало творення художньої “суб’єктивності” нового типу: посилення уваги до сфери людської психіки, зокрема перегляд співвідношення свідомого й підсвідомого, ускладнення наративних форм за рахунок активізації «чужого» слова, усунення з наративу всезнаючого і всюдиприсутнього розповідача, створення ефекту розповідного мультиперспективізму тощо. Ці явища розглянуто на прикладі творчості Дж. Джойса, А. Платонова, В. Голдінга та ін.

У світлі різних підходів до аналізу універсальності категорії жанру, жанрової специфіки окремих творів та історико-літературної динаміки жанрів прояснюються дві основні функції жанру: з одного боку, він забезпечує уявлення про художній твір як цілісний феномен; з іншого боку, літературні жанри, видозмінюючись і трансформуючись відповідно до потреб доби й іманентних художніх процесів, складають багатовимірну літературну парадигму, позначену взаємопов’язаними діахронними і синхронними закономірностями.

# **I. Жанровий вимір канонічних текстів: традиційні моделі та їх трансформації**

## **1. Драматичний первінь у біблійному тексті**

Колись Гердер, у атмосфері європоцентризму, визначеного колоніальною експансією Європи й на тлі виплеканого класицизмом піетету до греко-римської античності, висунув несподіване завдання вивчення гебрайської поезії. На відміну від багатьох adeptів Просвітництва, Гердер бачив, що європейська культура склалася не лише на ґрунті античної спадщини, але й на основі Біблії. Може, навіть більшою мірою. В епоху Середньовіччя вона була Великим Інтертекстом культури, і, як стверджує сьогоднішній французький дослідник О. Бульнуа, саме Середньовіччя поставило ті основні питання, які епоха модерну й постмодерну лише варіює й перетасовує [4]. На жаль, постренесансна епоха була до Книги книг більш ніж немилосердна: Буало взагалі заборонив світському письменникові на неї посилатися, а епоха Гердера – «вік Розуму» – й зовсім оголосила її збіркою казок, написаних єврейськими жрецькими-ошуканцями, які наче б те й робили, що переписували текст на догоду якимось незрозумілим кон'юнктурам (чи не з надр цієї концепції народилась радянська традиція постійно переписувати історію КНР?)<sup>1</sup>. Гіперкритицизм щодо біблійних цінностей активно культивується і багатьма сьогоднішніми вченими (якщо, звичайно, не казати про теологів), але усе ж таки немало й літературознавців не перестають знаходити свідчення того, що наша духовна культура усе ще тримається лише завдяки біблійному фундаменту, скільки б не множилися спроби його зруйнувати.

Візьмемо врозки деякі достатньо репрезентативні напрями досліджень Біблії останнього століття, і ми побачимо, що Книгу Книг зовсім не розглядають як щось «мертве»; зокрема акцентується плідність її для більш пізньої літератури. Так, вивчали переклади Біблії та їхню роль в національній культурі, причому трансплантована Біблія постає як базова частина національної літератури і форманта англійського прозового стилю [10, 12, 17]; досліджено типи літератури, представлені в обох Завітах [19];

---

Біблію розглянуто не лише як прояв «національного генію», а й як «пошук правди», що має виняткову цінність й для англо-саксонського світу [11]; Біблія трактується як різноманітна жанрова інтерпретація античного життя, вивчається в культурному та історичному контексті [15]; досліджено текст Біблії як розвиток наративної традиції [14]; становлення Діалогу в Біблії – в річищі концепції М. Бахтіна [16]; проблеми біблійного канону та апокрифу [7]; концепцію історії та принципи побудови історичної прози в біблійному тексті [9]; здійснюється цілісна інтерпретація Біблії в душі герменевтики [19].

Але жанровій специфіці біблійного тексту уваги приділяється, як можна вловити, усе ж таки замало. Не завжди усвідомлюється, що перед нами текст за своїми установками дидактичний і, відповідно, переважно риторичний; отож епос, лірика й драма тут специфічні; відомий дослідник Е. Ауербах вірно зауважує, що епос у Біблії принципово відмінний від гомерівського епосу, бо будується не на лінійному описі плину подій, а на моментах богоосягнення людини, в той час, коли маса буденного матеріалу просто ігнорується [2]. Лірику Біблії, попри те, що релігійна лірика відсутня в наших радянських і пострадянських реєстрах, зарубіжні літературознавці досліджують частіше, але, як правило, не як об'єкт самостійної уваги – скажімо, в якості ферменту релігійної лірики іншої національної літератури [напр.: 13]. Тому дозволю собі скромно долучити до ситуації моє дослідження щодо природи псалмодії та апокаліптики [1].

А ось драматичний елемент у біблійному тексті вивчений мало й спорадично. Так, скажімо, у вже згаданій монографії Ч. Дінсмора [11] говориться, що Біблія інтерпретує життя в епічних формах – з моментами переходу в драму. Або: у фундаментальній радянській історії всесвітньої літератури міститься цінне спостереження над формою Пісні над піснями, яка являє собою фольклорні в своїй основі весільні хори юнаків та дівчат, що вихваляють Соломона та Суламіту [7]. Звичайно, ці спостереження мають важливе методологічне значення. Але, по-перше, це не та ситуація, коли можна аналізувати текст за правилами поетики Аристотеля. Я б сказав, що художні, в тому числі й жанрові – у звичному для нас розумінні слова – елементи містяться в біблійному тексті як цукор у фрукті (на відміну від поезії в антично-класицистичному розумінні, яку можна порівняти з рафінованим цукром).

---

Найперше слід, мабуть, розглянути динаміку формування драматичної структури в давньоєврейській словесності. І, для початку, уявити собі роль видовища в культурі Стародавнього Ізраїлю.

У ізраїльтян, як і у греків, формування публічного й водночас сакрального видовища відбулося під впливом загальносередземноморського культурного канону. У сусіднього народу – греків – драма від початку була містерією (Аристотель ще пам'ятає про народження її в лоні вакхічного культу). І так само, як в доесхіловій Греції, це видовище включало криваву жертву тварини (сп'янілі вакханки роздирали на шматки живого козла), в ізраїльтян у годину Виходу з'являється офірний цап, якого виганяють на неминучу смерть до пустелі, символічно поклавши перед тим на нього гріхи народу. Можна вказати й на більш глибокі корені грецької містеріальності – смертельно небезпечні ігри молоді з биком у егейському світі, але й тут в ізраїльтян спостерігається паралель: поклоніння золотому тільцю в якийсь із моментів того ж Виходу: воно було копіюванням поклоніння священному бикові Апісу у єгиптян<sup>1</sup>. А танок царя Давида перед Ковчегом Завіту був наслідуванням практики єгипетських фараонів, що так само танцювали перед своїми богами. Але водночас цей танок був спонтанним і глибоко суб'єктивним актом, до якого несхвально поставилася навіть царева дружина Мелхола. Та коли Давидів син Соломон започатковує в Єрусалимському Храмі пишну культову відправу з музикою, танком і співом, з цих уривчастих експериментів формується справжня сакральна драма – богослужіння Ягве. Це дещо подібне за формою до реформ Піндара, який суттєво театралізував публічне виконання пеанів та дифірамбів і створив пишне релігійне видовище з хорами та танцюристами, традиції якого почасти використовувалося творцями візантійської літургії<sup>2</sup>.

У грецькій культурі була й інша, паралельна лінія: створення театру та драматургії. І ці лінія дуже швидко вивела грецьку драму за межі сакрального. У Есхіла п'єса – це справжня містерія, з міфологічними персонажами, олімпійцями та титанами. У Софокла вже починається сумнів у божественній волі й на перший план виступає екзистенція ні за що знищеної Роком людини. А в Евріпіда та Аристофана божественне вже лишається за межами драматичного простору, й трагічні та комічні моменти людського життя стають єдиним предметом зацікавлення драматурга.

---

А в стародавнього ізраїльтянина не було потреби мати записану та поставлену на сцені драму: адже в Храмі почав щоденно вершитися священний спектакль, *літургія*, реалізуючи основну колізію Біблії – діалог Бога і людини. Юдаїзм, як і християнство, належить до ревелаяціоністських релігій – релігій Об’явлення: тут сам Бог звертається через Слово Боже – Біблію – до людини, й людина відповідає Йому. І *людська* промова до Бога не менш важлива, бо без зворотного зв’язку немає, як відомо, комунікації<sup>3</sup>.

Складалася Літургія Слова, паралельно якій творилася Літургія Жертви: ритуальні жертвоприношення тварин. Життям тварини викупали гріхи людини: людина мала пережити страх і покаяння, бачачи муки невинної тварини: це ж бо вона, людина, мала б так бути знищена за її гріхи! Й хоча ця ситуація не занадто приваблива для нашого сучасника, слід визнати, що історично це було значно гуманнішим, ніж людські жертви, що їх приносили язичники. Але в плині розвитку ідеї жертви й цей старозавітний припис у Новому Завіті однозначно трансформувався в жертву Христа, що відміняє вже всякі криваві жертвоприношення.

На перший план в давньоєврейській культурі виступили не пластичні мистецтва і не театр – ці засоби людського самопізнання, а Слово Боже. Текст же Біблії, який є напученням за своєю природою, зовсім не орієнтований на драматичну реалізацію в діалозі персонажів. Дослідження діалогічності у Біблії, проведене В. Рідом при опорі на методологію Бахтіна, цікаве [16], але нагадаємо, що, за Бахтіним, діалогічність, про яку тут йдеться, найбільш повно втілена у прозі романного типу – навіть драма такій прозі поступається [2, с. 38]. Тому переносити на біблійний текст закони романічної нарації – річ досить сумнівна. Крім того, слід враховувати, що, по суті, у Біблії – один Діалог: людини й Бога, й все багатоголосся людських волянь зводиться до цього як до основного фокусу зору. Ліричні спалахи екстатичного почуття – молитви – вмонтовані в нарацію, яка побудована на моментах богоспількування, мозаїчним методом. Про сюжетні ж події, які розгортаються у вчинках персонажів, ми можемо говорити тільки умовно: суєта світу цього й людські пристрасті – усе те, чим живе художня драма – автора Біблії мало цікавить, хіба що як матеріал для повчання.

Це не означає, що в біблійному тексті не можна зустріти, так би мовити, ембріони драматургічної сюжетності. Окрім вже згаданих текстів Пісні над піснями, що являють собою чоловічий та

---

жіночий весільні хори й, за певних умов, могли б легко перерости в щось на зразок народної драми, у Біблії можна знайти чимало структур, що їх можна визначити як *потенційно драматичні*. Так, у Книзі Йова органічна драматичність сюжетобудови проявляється вже у своєрідному «Пролозі на небесах» (це буде використано Гьоте-драматургом). Сатана, який пробує примусити Бога засумніватися у праведнику й провокує низку його страждань, є пружиною конфлікту, покликаною зруйнувати ідеальну гармонію, що існує між праведною людиною, яка живе за Божественним Законом, і Божеством. Легко можна уявити собі інсценізацію цієї сцени. Вона, так само, як і деякі сторінки Євангелій, може бути легко перетворена на містерію – подібну до тих, які розігрувалися на площах середньовічних міст (дійства, в яких фігурували Адам, Єва та Змій; набували видимого втілення Страсті Христові тощо).

Іншими словами, суспільство, що створило Біблію, сконцентрувало свою потребу у видовищі в храмовій літургії. Мало того, саме тут визначається майбутній розрив між елліністичною культурою, в якій театральне начало начебто перемістилося в сферу життя, і християнською концепцією, яка підносить літургічне дійство й, навпаки, засуджує усяке лицедійство.

### Примітки

- <sup>1</sup> Так вважали до великих археологічних відкриттів XIX–XX ст., що явили світу «вигадані єврейськими жерцями» Ур, Вавилон та Ніневію, а також кумранські тексти, після яких стало зрозуміло, що за два тисячоліття в тексті Біблії (Старого Завіту) було перекручено аж дві літери.
- <sup>2</sup> Усе це відлуння культу бика, який символізував, подібно від часів кам'яного віку, родючі сили природи. Рефлекс цього культу – іспанська корида. У Біблії є свідчення, що культ тільця довго жеврів у Ізраїлі, аж до ізраїльського царя-сепаратиста, сина Соломонового Єровоама, який по смерті батька відокремився від південної Юдеї з її Єрусалимським Храмом і поставив власний храм з двома золотими фігурками биків для поклоніння, проголосивши: *Ось боги твої, Ізраїль, що вивели тебе з Єгипту!*
- <sup>3</sup> Дослідник давньогрецької релігії Ф. Зелінський (рубіж XIX–XX ст.) невинно перебільшував роль цього елемента у формуванні християнського богослужіння [4], корені якого – в служінні жерців Єрусалимського Храму та катакомбних зібраннях ранніх християн на *συστήν* – трапезу любові.
- <sup>4</sup> Коли сьогоднішній український філософ трактує молитву як «монолог без відповіді» та «втечу від реальності» [3, с. 213], то тут не

---

береться до рахунку реальний ефект молитви, її позитивний вплив на психологічний та навіть фізичний стан молільника, що й є в очах віруючого «відповіддю». Утім, навіть люди, що чують безпосередньо «голоси з неба», не завжди навіжені: Декалог, який Мойсей дав людству від імені Бога, є фактично єдиною серйозною підвалиною нашої моральності.

### Література

1. Абрамович С. Поетичні первені біблійного тексту / Семен Абрамович // Біблія як інтертекст світової літератури. – Колективна монографія. – Кам'янець-Подільський: Аксиома, 2011. – С. 67–79.
2. Ауэрбах Э. Мимезис: изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах ; [пер. с нем. А. Михайлова]. – М. : Прогресс, 1976. – 556 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
4. Богачевська І. Християнська нарративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу / Ірина Вікторівна Богачевська. – К.: Світ знань, 2005. – 236 с.
5. Бульнуа О. Що нового? Середньовіччя / Олив'є Бульнуа // Філософська думка. – 2010. – № 1. – С. 114–136.
6. Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия / Зелинский Фаддей Францевич. – М.: Директ-Медиа, 2004. – 232 с.
7. История всемирной литературы. – В 9 т. – Т. 1. – М.: Наука, 1983. – 584 с.
8. Brenneman J. E. Canons in Conflict: Negotiating Texts in True and False Prophecy / James E. Brenneman. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 256 p.
9. Brettler M. Z. The Creation of History in Ancient Israel / Mark Zvi Brettler. – London – NY: Routledge, 1996. – 254 p.
10. Cook A. S. The Bible and English Prose Style: Selections and Comments / Albert Stanburrough Cook. – Boston: [s.n.], 1892. – 146 p.
11. Dinsmore Ch. A. The English Bible as Literature / Charles Allen Dinsmore. – New York: Houghton Mifflin, 1931. – 346 p.
12. Gardiner H. Bible as English Literature / John Hays Gardiner. – NY: C. Scribners, 1906. – 414 p.
13. Hamlin H. Psalm Culture and Early Modern English Literature / Hannibal Hamlin. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 289 p.

- 
14. McConnell F. *The Bible and the Narrative Tradition* / Frank D. McConnell. – Oxford: Oxford University Press, 1986 – 152 p.
  15. Morgan R., Barton J. *Biblical Interpretation* / Robert Morgan, John Barton. – Oxford: Oxford University Press, 1988. – 342 p.
  16. Reed W. L. *Dialogues of the word: The Bible as Literature. According to Bakhtin* / W. L. Reed. – NY – Oxford: Oxford University Press, 1993. – 223 p.
  17. Sypherd W. O. *The Literature of the English Bible* / William Owen Sypherd. – NY – Oxford: Oxford University Press, 1938 (1979).
  18. Weiss M. *The Bible from withing: The Method of total interpretation* / Meir Weiss. – Jerusalem: Magnes Press, 5762. – 548 p. (російський переклад: Вайс М. *Библія и современное литературоведение: Метод целостной интерпретации* / Меир Вайс. – Иерусалим: Гешарим, 5762. – М.: Мосты культуры, 2001. – 446 с.).
  19. Wild L. H. *Literary Guide to the Bible: A Study of the Types of Literature present in the Old and New Testaments* / Laura H. Wild. – NY: George H. Doran, 1922. – 283 p.

## **2. Генеза та еволюція специфічних жанрів єврейської літератури**

Своєрідність розвитку національних літератур обумовлює виникнення в них специфічних літературних жанрів, які хоча не завжди вписуються в традиційну систему жанрового розподілу, можуть певним чином розглядатися як різновиди існуючих дефініцій або трансформації канонічної форми. Спроби знайти в цій системі аналоги окремих жанрів давньоєврейської літератури можна було б вважати приреченими на поразку за умови вилучення цього культурного феномену з світового літературного процесу. Але саме в давньоєврейській літературі на основі існуючих на той час традицій усної та писемної творчості народів Давнього Сходу був створений текст – Священне Писання (Старий Завіт або Та-НаХ), – який в свою чергу став основою значної частини подальшої літературної творчості народів світу. І саме Священне Писання обумовило виникнення своєрідних жанрів єврейської літератури, що органічно сприймаються в національному каноні, а в загальноприйнятому – як трансформації певної канонічної форми.

---

Мова піде про жанри, які виникли та існували в давній і середньовічній єврейській літературі, – *мідрашах, таргумах, пію-ті та сіоніді*. Їх дослідження ще раз доводить, що система жанрів у національній літературі формується залежно від історичної епохи та культурних традицій народу.

Мідраш – один із найдавніших специфічних жанрів єврейської літератури. У більшості наукових розвідок він розглядається як феномен єврейської культури [11; 15], в якому відбилися особливості світосприйняття, етичні норми народу, що зберіг себе, незважаючи на втрату державності, політичної незалежності і Храму, що був і є для нього духовним орієнтиром, і незважаючи на тривале життя у вигнанні серед часто ворожої його більшості.

У той же час (і в першу чергу) мідраш – один з методів вивчення ТаНаХа. Священе Писання після втрати Храму стало тим джерелом, що допомогло єврейському народу вистояти і протиставити чужим впливам свій творчий потенціал. Мідраш прагне залучити, підтримати і стимулювати неослабний інтерес євреїв до тексту ТаНаХа. І це головна причина появи даного феномену.

Звернення до історичного фону, допомагає зрозуміти це.

Ще наприкінці періоду Другого Храму (1 століття до н.е. – 1 століття н.е.) в Юдейському царстві, що все більше втрачало свою політичну незалежність, відбувалося глибоке духовне бродіння, результатом якого стали численні повстання і війни, що закінчилися остаточною втратою незалежності (облога римлянами Єрусалиму, руйнування міста і Храму, а в 135 р. н.е. – поразка повстання Бар-Кохби, що завершила ланцюжок трагічних подій).

Відмова від звичного життя веде до пошуку його заміни. Так в єврейському середовищі виникає небезпека опинитися під впливом чужих культурних традицій (римських, грецьких). Але вихід з цієї складної ситуації підказала сама єврейська культурна традиція, що спиралася на ТаНаХ і Усну Тору. Єврейський народ до цього вже пережив руйнування Першого Храму, вавилонське вигнання, і врятувала його від асиміляції власна релігійна і культурна традиція, закріплена в Усній Торі. Саме ТаНаХ і Усна Тора стають основою духовного життя, засобом розуміння реальної дійсності, джерелом збереження єврейського народу.

Відношення євреїв до традиційних класичних текстів з давніх часів відрізнялося толерантністю і відвертістю, що знайшло своє вираження в множинності тлумачень і смислових акцентів. Це сприяло реалізації творчого потенціалу єврейського народу і

---

захистило його від руйнівної дії чужих йому культурних впливів. У євреїв був текст, який давав можливості для розвитку національного культурного і духовного життя.

Коментатори виділяють декілька рівнів розуміння тексту Священного Писання: по-перше, *пшат*, тобто буквальный смысл, розгорнуте, просте розуміння тексту, засноване на знанні мови і контексту; по-друге, *ремез*, або натяк, суть якого стає зрозумілою при порівнянні якого-небудь елемента даної фрази із сказаним в іншому тексті; по-третє, *драш*, або тлумачення, яке існує лише в усній формі і метою якого є вивчення тексту вглибину; по-четверте, *сод*, або таємниця, що передається в усній формі, проте адресована лише найбільш досвідченим стосовно Тори коментаторам, оскільки стосується містики.

Мідраш є одним з методів вивчення ТаНаХа, в основі якого лежить рівень розуміння *драш*. Сам мідраш – не просто форма передачі Усної традиції, а така форма, яка прагне передати глибший смысл. Лексичне значення слова виправдовує цю функцію. Слова *мідраш* і *лідрош* мають один і той же корінь. Дієслово *лідрош*, яке в сучасному івриті означає *вимагати*, за часів Талмуда мав значення – *дошукуватися, просити*.

Існують два основні типи мідраша: галахічний<sup>1</sup> і агадичний. У подальшому йтиметься про агадичний мідраш. Звертаючись до особливостей агадичного мідраша, необхідно пригадати відоме визначення: «агадой является все, что не является галахой» [15, с. 10-12]. Важлива відмінність агадичного мідраша від галахічного полягає не лише в жанровому розмаїтті першого («в агаду могут входить сюжеты, связанные с персонажами Писания и проясняющие их поведение, исторические рассказы, предания о мудрецах, герменевтические штудии, философские притчи, анекдоты, байки, назидания и т.д.» [12, с. 87-88]), але і в тому, що в «агаде различные мидраши к одному и тому же тексту находятся в отношении дополнительности друг к другу: рядом могут располагаться толкования, совсем по-разному трактующие один и тот же текст» [12, с. 88]. Крім того, мідраш будується на неодмінному діалектичному протиріччі, суть якого, за словами Олени Рімон, полягає в тому, що «с одной стороны, текст Тору дан Богом и содержит в себе всевозможные смыслы и все истины на все времена; с другой стороны, для людей эти смыслы и истины актуализуются в конкретных исторических и экзистенциальных ситуациях» [12, с. 88]. Сам текст ТаНаХа надає можливість для

---

різних тлумачень. А якщо тлумачень може бути багато, текст мідраша не лише дає установки, які потрібно осмислити, але і створює простір для власних тлумачень.

Як виникає мідраш? – Методика мідраша – поставити питання до Писання і на його основі знайти відповідь. Що дає можливість для постановки питання? – Текст ТаНаХа має багато загадкових аспектів, що створює передумову для постановки питання. Мідраш виникає тоді, коли є недолік або надлишок інформації. Це також стимулює інтерес до Священного тексту. Автор мідраша, усвідомлюючи смисловий пропуск традиційного тексту, працює з подробицями, які опустив автор ТаНаХа. Мудрець інтерпретує текст Писання і знаходить відповіді на питання, які постають у ньому. Можна сказати, що автор мідраша також працює над текстом. Від вірша Писання народжується новий текст. Це дає можливість назвати метод мідраша творчим.

У той же час мідраш намагається відповісти на питання, викликані епохою, подіями. У цьому випадку мідраш можна порівняти з мостом, який єднає текст архаїчний з текстом актуальним. Він, з одного боку, пояснює щось в конкретній ситуації, з іншої – звертається до вічних істин. Як це поєднується з історичною достовірністю? Але значення мідраша аж ніяк не визначається достовірністю, оскільки для духовного життя творчість стає важливішою за неї. І історичний підхід виправдовується. Потрібно все ж відзначити своєрідність і неоднозначність цієї творчості, оскільки питання, поставлене в мідраші, передбачає наявність різних відповідей, адже підхід мідраша до Писання заснований на тому, що він *«собирає все мненія вместе»*.

Звернемося до одного з відомих мідрашів, що коментує не менш відому історію про Каїна і Авеля. Мідраш цей входить в книгу *Берешит раба*, складену в середині V століття н.е., яку вважають екзегетичними мідрашем. *Екзегетичний мідраш* – це коментар, побудований відповідно до порядку віршів біблійного тексту. Мідраш дає відповідний агадичний матеріал на кожен вірш або його фрагмент. Анонімний редактор книги зібрав з різних джерел значний матеріал майже по кожному віршу з книги *Берешит*<sup>2</sup> (Книга Буття) і представив його у вигляді суцільного тексту, не зважаючи на інші критерії. Оскільки сторінки, присвячені Каїну і Авелю, також коментують майже всі вірші Тори, де розповідається історія першого злочину, виберемо один з центральних її фрагментів.

---

Текст Писання «...И сказал Каин Эвелю, брату своему... И когда они были в поле, восстал Каин на Эвеля, брата своего, и убил его» (Берейшит, 4:8-9).

Текст мідраша:

**«...И сказал Каин Эвелю, брату своему... И когда они были в поле, восстал Каин на Эвеля, брата своего, и убил его.»**

О чем они поспорили? Они сказали: “Давай поделим весь мир”. Один взял себе землю, другой – то, что движется. Первый говорит: “Земля, на которой ты стоишь, – моя!” А другой говорит: “А то, что на тебе надето, – мое!”. Тот говорит: “Раздевайся!», а этот говорит: “Лети!” И тогда **“восстал Каин на Эвеля, брата своего”**.

Раби Йегошуа от имени раби Леви сказал: “Оба они взяли себе и движимое и недвижимое, а поссорились из-за того, что каждый из них говорил: “Храм будет построен на моей земле!” Ибо сказано **Цион будет вспахан, как поле.** (Миха 3:12). Из-за этого спора и **восстал Каин на Эвеля, брата своего.**

Раби Йегуда сказал: “Они поссорились из-за первой женщины, созданной еще до Хавы”. Сказал раби Айву: “Но она была обращена в прах еще до Хавы – из-за чего же они поссорились?” Сказал раби Хуна: “Из слов Торы видно, что и у Каина и у Эвеля были сестры-близнецы, причем у Каина – одна, а у Эвеля – две. Из-за этой второй сестры они и поссорились. Один говорит: “Она будет моей, потому что я старший”, а другой говорит: “Она будет моей, потому что родилась вместе со мной”. Из-за этого спора и **Восстал Каин на Эвеля, брата своего**” [11, с. 314].

Текст мідраша починається з уривка тексту Тори, де існує невелик інформації: **«И сказал Каин Эвелю, брату своему...»** Що *сказав* – невідомо. Якби було б відомо, можливо, не треба було б ставити питання – *чому вбив*? Але для автора дуже важливо поставити це питання – питання про природу злочину, природу насильства, раз і назавжди закриваючи дорогу догматичному підходу і створюючи умови для плюралізму. Мідраш це використовує, і перед нами три тлумачення. Першою серед причин він називає суперечку за власність, що у всі часи було головною причиною воєн і кровопролиття; другою – духовний аспект, що стосується ідеології, віри, в ім’я якої також оголювалися клинки; третьою – жінку. Як бачимо, класичний мідраш використовує те, що текст Писання надає можливість для різних тлумачень і розумінь. І саме питання, поставлене у мідраші («Про що вони

---

сперечалися?»), передбачає наявність різних відповідей. Відповіді ці допомагають з'єднати текст архаїчний з текстом актуальним, оскільки поставлена проблема стосується не лише цього першого і єдиного випадку, коли брат вбиває брата. Проблема значно ширша: який дійсний мотив, яка найглибша причина, що приводить людей до суперечки і братовбивчої війни?

Але головна цінність мідраша полягає в тому, що він, з одного боку, дає можливість зрозуміти практичну сторону єврейської релігії, яка прагне наблизитися до Творця і яка, не дивлячись на всю важливість виконання заповідей, що регулюють взаємини між людиною і Богом, не є догматичною, а з іншою, це не стільки теологічна полеміка, скільки текст, пов'язаний з життям людини. Наступний мідраш переконливо підтверджує зазначене:

«После разрушения Второго Храма стало в народе Израиля много отшельников-прушим, и они не ели мяса и не пили вина. Сказал им раби Йегошуа: “Почему вы отказываетесь от мяса и вина?” Они ответили: “Как будем есть мясо, подобное тому, что возносилось на жертвеннике? Как будем пить вино, подобное тому, что приносилось для возлияния на жертвенник?” Сказал раби Йегошуа: “Если так, не ешьте хлеб, в память о хлебных приношениях в Храме. Не ешьте фрукты, подобные тем, что приносили в Храм в Шавуот. Не пейте воду – в память о той, что черпали в Суккот из источника Шилоах!” Слушали отшельники и не отвечали. Тогда сказал раби Йегошуа: “Не оплакивать Храм мы не можем: наши глаза видели его в великолепии, наши глаза видели его в огне. Но и жить, отказавшись от всего, что может напомнить Храм, невозможно”. Как еще прежде говорил раби Йегошуа: “Только такие постановления следует издавать, которые выполнимы для большинства»» (*Шохер тов на Теуллим* 137:5) [11].

Таким чином, перед нами розкриваються основи духовних цінностей єврейського народу. В той же час «рассуждения на темы этики и философии раскрывают разные стороны Божественности» [11, с. 20]. Тематика мідрашів підтверджує це. Серед основних тем мідрашів знаходимо такі: «Бог. Всесвіт. Людина», «Тора і заповіді», «Людина серед людей», «Чоловік і його дорога у житті», «Народ і Земля Ізраїлю».

Якщо мідраші першої теми («Бог. Всесвіт. Людина») допомагають знайти основні елементи світогляду, розробленого мудрецами («Мудрецы наши, благословенной памяти, говорили:

---

“если ты хочешь узнать Того, Кто сказал – и появился мир, изучай агаду”» [11, с. 20]), а у другій («Тора і заповіді») йдеться про заповіді, які регулюють відносини між Б-гом і людиною, то у центрі останніх («Людина серед людей», «Чоловік і його дорога у житті», «Народ і Земля Ізраїлю») – заповіді, регулюючі взаємини між людьми і специфіка єврейського сприйняття життя. Мідраші підкреслюють, що для єврейського світосприймання заповіді, регулюючі взаємини між людьми, є не менш важливими:

«Сказано: **Кто воздает злом за добро, от дома того не отойдет зло** (*Мишлей* 17:13). Раби Йоханан сказав: “Если твой сосед предлагает тебе чечевицу, предложи ему мясо. Почему? Потому что он первым предложил тебе добро”. Раби Шимон бен Аба сказал: “Этот стих значит гораздо больше: даже если человек платит злом за зло, не отойдет зло от его дома”. Раби Александр сказал: “Этот стих относится и к тому человеку, который не выполняет закон: Если увидишь осла врага твоего лежащим под ношею своею, то не оставляй его: развяжь его вместе с ним (*Шмот* 23:5)”» (*Берешит раба* 38:3) [11, с. 146];

«Несколько человек пришли к Моше и сказали: “Мы согрешили, потому что говорили дурное о Всевышнем и о тебе”. И Моше сразу же помолился о них... Это показывает также силу раскаяния: как только они сказали: “Мы согрешили”, он тотчас примирился с ними. Если человек просит прощения у соседа, которого он обидел, а сосед отказывается простить его, не совершает ли грех он сам? Ибо сказал пророк Шмуэль: Да буду я далек от греха перед Господом, чтобы перестать молиться о вас (*Шмуэль* 1, 12:23). Когда это было? Когда пришли к Шмуэлю люди и сказали: “Мы согрешили”» (*Танхума, Хукат 63б*) [11, с. 145].

Мідраші розповідають про різні сторони людського життя. Наприклад, до теми «Чоловік і його дорога у житті» відносяться оповіді, що відображають увявлення про шлюб. Ось один з них:

«Одна знатная римлянка спросила раби Йосе бен Халафту: “За сколько дней Всевышний создал мир?” Ответил он: “За шесть”. Спросила она: “А чем Он занимается с тех пор?” Ответил он: “Всевышний сидит и составляет пары: дочь такого-то – такому-то”. Сказала матрона: “И это все? Я тоже так могу! Сколько у меня слуг и служанок – за час я переженю их без труда”. Сказал раби Йосе бен Халафта: “Что тебе легко, то Всевышнему трудно, как рассечение Красного моря”. Что сделала римлянка, когда ушел раби Йосе бен Халафта? Взяла тысячу слуг и тысячу

---

служанок, вистроила их в ряды и провозгласила: “Такой-то возьмет такую-то!” Так она их переженила (на месте?) за одну ночь. Наутро слуги явились перед ней: у кого голова разбита, у кого глаз выбит, у кого рука вывихнута, у кого нога сломана. Спросила матрона: “Что с вами случилось?”. Один сказал: “Я с этой жить не хочу”, другая сказала: “Я с этим жить не хочу”... Сразу послала матрона за раби Йосе бен Халафтой. Сказала она ему: “Раби, истинна ваша Тора, прекрасна и Прославлена, и все, что сказал ты, – правильно сказал!”» (*Песикта де-рав Кахана, Берешит раба, Ваикра раба*) [11].

У традиційному єврейському світогляді існує уявлення про щасливий і гармонійний шлюб, для якого були створені і призначені перші люди. Мідраш говорить про те, що для встановлення гармонії в сім'ї недостатньо людських зусиль, необхідне Божественне зусилля, таке, як і при створенні світу.

Мідраші, виконавши свого часу функцію збереження духовного і культурного життя єврейського народу, в подальші епохи стали частиною його культурної спадщини. Окрім цього, агадичні мідраши, як і біблійні тексти, стали скарбницею літературних образів сюжетів, джерелом інтертекстуальності. Досить звернутися до мідраша про Вавилонську вежу: «В Вавилонской башне было 7 ступеней западной стороны. Строители поднимали кирпичи с одной стороны и спускали с другой. Если человек, несший кирпич, падал вниз – не обращали на это внимания. Но если падал кирпич, садились и плакали, говоря: “Горе нам, когда же мы поднимем другой кирпич наверх?”» (*Пиркей де раби Элиэзер 24*) [10].

Мідраш роз'яснює, що причина розпаду суспільства – не гнів Всевишнього, а втрата людьми відчуття цінності і святості людського життя. Прикладом нелюдяності будівельників Вавилонської вежі стає розповідь про те, що з деякого моменту люди перестали звертати увагу на загибель робітників, проте переживали і навіть плакали, коли хто-небудь упускав цеглину. Мідраш роз'яснює, що причина розпаду суспільства – не гнів Всевишнього, а втрата людьми відчуття цінності і святості людського життя.

Цей приклад можна вважати класичним коротким описом будь-якої цивілізації, заснованої на поклонінні ідолам або на зневазі до духовних цінностей. Мідраш розповідає також про те, що, принаймні, частина будівельників Вавилонської вежі мала намір досягти небес для того, щоб вести війну зі Всевишнім.

---

Проте покарання прийшло не стільки за спробу підняти руку на Творця, що сама по собі абсурдна, скільки за нелюдяне відношення до ближнього. Не лише в давні часи і не лише в якомусь одному поколінні вставали люди, щоб побудувати “башню, уходящу вершиною в небеса”, і ми самі свідки того, як технічний прогрес приводить до тих стосунків, про які говорить мідраш.

Використовуючи висновки давніх мудреців (мідраш) і середньовічних коментаторів, відомий єврейський філософ Нового часу Мартін Бубер розглядає біблійну історію в контексті теми «Обрання і обранність. Місія Ізраїлю в біблійних текстах» [1]. Основна мета Мартіна Бубера – підвести читача до думки, що всі будівельники Вавилонської вежі прирекли себе на покарання за злочин перед Богом і виявилися негідними Божественного призначення. Міркування єврейського філософа ґрунтуються на єврейській традиції, історія про Вавилонську вежу підпорядкована певній меті і розглядається у нього у вузькому контексті. Притча «Міський герб» [6] Ф. Кафки допомагає розкрити універсальність сенсу єврейського тексту. Письменникові вдалося у сучасному творі розкрити те, що було закладене в давньому мідраші: переконаність у тому, що головна людська біда – це невизнання верховенства і близькості Бога. Перетворення людьми себе на центр Всесвіту переходить у письменника в геніальне передбачення трагічного результату перетворюючої ідеї і краху насильницького втручання людини у перебіг світового життя. Про це йдеться й у романах А. Платонова («Котлован») і В. Ґолдінґа («Шпиль»)\*.

Отже, агадичний мідраш зовсім не був замкнутим, ізольованим від навколишнього світу культурним феноменом. Це специфічне явище єврейської літератури представляє інтерес і своїм контекстом, зверненням до людини<sup>3</sup>, і своєю жанровою різноманітністю, яка вимагає окремого дослідження.

Своєрідним жанром давньоєврейської літератури вважаються *таргуми*. Таргум в перекладі з іврита означає переклад (תרגום – переклад, перекладений текст [4, с. 458]). Переклади Біблії (у данному випадку ТаНаХа) або таргуми завжди були і залишаються частково коментарем, а точніше певною інтерпретацією, адже текст Священного Писання сприяє цьому.

Перші переклади з’являються ще в період канонізації ТаНаХа (з III ст. до н. е.) і не завжди з метою відкрити для інших

\* Див. детальніше у розділі «Літературні долі міфу про Вавилонську вежу».

---

народів Священне Писання. Переклади знадобилися самим євреям, для більшої частини яких іврит на той час перестає бути розмовною мовою, його поступово замінює арамейська і грецька мови. Відчувалася потреба не просто у перекладах, а в нових тлумаченнях біблійного тексту – головної духовної основи єврейського народу, оскільки змінився і його політичний статус, і суспільно-культурне життя. І хоча найдавніший з відомих таргумів – грецький переклад – Септуагінта в основному тяжіє до буквального перекладу, оригінальний текст не залишав перекладачам вибору, провокуючи їх<sup>4</sup>, вимагаючи певних коментарів, тлумачень.

Вже згадувана історія про Каїна і Авеля – переклад з іврит масоретського<sup>5</sup> тексту, в якому для єврейського коментатора є недолік інформації, результатом якого стає виникнення мідраша (див. вище).

Отже, в канонічному тексті обірвана фраза породжує різні тлумачення. А в Септуагінті вірш має закінчення. У цьому Таргумі відомо, що сказав Каїн: «пойдем-ка в поле». Логічно, адже брати все ж таки опинилися у полі, де все і відбулося.

У зв'язку з історією про Каїна і Авеля звернемося ще до одного таргума, який традиційно називають Таргум Іонатана, сумнівне авторство якого підтримує лише назва<sup>6</sup>. Для цього Таргума характерні численні додатки до оригінального тексту, які від двох-трьох слів можуть розширюватися до розгорнутих і істотних вставок, під вантажем яких часом втрачається біблійний вірш. Що стосується історії про Каїна і Авеля, автор вводить у неї суперечку, яка розгорілася між братами і в центрі якої опинилися теологічні проблеми. Ось уривок цієї суперечки: Каїн: «Я готов согласиться, что в сотворении мира проявилось милосердие Божье, но я также вижу, что здесь, на земле, добрые дела человека ничего не решают, ибо суд вершится предвзято. Нет справедливого суда и нет праведного Судьи. Почему мое жертвоприношение оказалось негодно Богу, а твое было принято благосклонно?» Авель: «Есть справедливый суд и есть Судья праведный, нет никакой предвзятости» [Цит. за: 15, с. 140]. І хоча необхідність у цьому розгорнутому діалозі викликає сумніви, дії автора перекладу, що намагається надати біблійному тексту «новое истолкование, соответствующее современным реалиям» [15, с. 133], виправдані метою – викликати у реципієнтів живий відгук. Цей переклад належить до найцікавішої і багаточисельної групи ара-

---

мейських таргумів, яку відкриває, як традиційно вважається, Таргум Онкелоса.

Автор Таргума<sup>7</sup>, на думку Авігдора Шинана, в основному спрямований на точний переклад. В той же час Дов Конторер відзначає, що перекладач часто-густо вносить певний інтерпретаційний момент до свого перекладу. Як би там не було відхилення від тексту, що зустрічаються в перекладі, – це віддзеркалення його принципово релігійних поглядів. Коли йдеться про Творця, він відмовляється від буквального перекладу, щоб не говорити про нього словами, які характеризують і описують виключно людину. Коли говориться, наприклад: «И вспомнил Всевышний», Онкелос перекладає: «И поднялась перед Ним память...». Замість слів «...под ногами Его» [Исх., 24:10] пише «...у подножия Трона Его», а фраза «И обонял Господь приятное благоухание» [Быт., 8:21] звучить у нього «Господь благосклонно принял жертвоприношение...». Коли у тексті говориться про емоції Всевишнього, Онкелос також уникає слів, що ототожнюють Творця з «людськими атрибутами». Деяка тенденційність виявляється і в описах праотців єврейського народу, чю репутацію перекладач ревно оберігає. І якщо в оригіналі говориться, що Яков привласнив собі первородство «хитрістю», то в Таргумі Онкелоса замість «хитрості» з'являється «мудрість». Але тенденційність в описах патріархів і Всевишнього ще зрозуміла. Не завжди виправдано використання окремих вставок з усної традиції, що доповнюють текст оригінала. У той же час свобода перекладу (перифраз, додатки, тлумачення) обумовлена завданням, яке стояло перед перекладачем, – полегшити сприйняття священного тексту, в першу чергу, тим, хто не володів івритом, і тому не міг зрозуміти слів Тори. До цього можна додати «стремление затушевать имеющиеся в Библии противоречия, попытки обойти теологические проблемы, подчеркивание особой важности тех или иных заповедей» [15, с. 141].

Але якщо *таргуми*, створені для євреїв (маються на увазі арамейські), були покликані навчити їх основам юдаїзму, то Септуагінта, Пшита – християнський переклад ТаНаХа на сирійсько-арамейський, і переклад на латинський – Вульгата, IV-го століття нової ери, а також більшість давніх перекладів, зроблених з Септуагінти, подають християнську інтерпретацію Єврейської Біблії, в якій перекладений івритський текст, утверджує догмати християнства. Не занурюючись в теологічні проблеми,

---

спробуємо показати, як неточний (або інтерпретаційний?) переклад може привести до невірнього, з точки зору одних, і дивного, на думку інших, тлумачення слів.

Йдеться про пророцтво Ісаї. Використане в Євангеліє від Матвія, воно стало доказом одного з основних догматів християнства – про непорочне зачаття: «Да сбудется реченное Господом через пророка (Исаия 7:14): Итак, Сам Господь даст вам знамение: Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут ему имя Иммануэль». Але посилення на пророцтво Ісаї стає викликає сумнів при звертанні до івритського тексту. Річ у тому, що івритське слово **алма** – **עלמה** – **дівчина**, яке вживає Ісаї, має один корінь із словом **элэм** – **עלם** – **юнак** – **отрок** [Див.: Шмуэль I<sup>8</sup>, 17:56] і **алумим** – **עלומים** – **юність** [Див.: Ісаї, 54:4; Псалми 89:46] – означає аж ніяк незайману, а будь-яку дівчину або молоду жінку. Доказом цього є контекст, в якому використовується це слово у книзі Мішлей – Притчах Соломона [Мішлей, 30:19]: «Три вещи сокрыты от меня, и четырех я не знаю: путь орла в небе, путь змеи на скале, путь корабля среди моря, путь мужчины в юной женщине (**алма**). Таков и путь блудницы: обтерла рот и говорит: Не сделала я ничего худого». Чотири дороги, про які йдеться, тому і схожі зі шляхом блудниці, що вони не залишають видимих слідів. Але ж «дорога чоловіка в юній жінці» не залишає слідів саме в тому випадку, якщо вона вже втратила невинність. Таким чином, з самого змісту уривка зрозуміло, що слово **алма** не означає незайману. Цікаво, що в сучасному виданні Нової англійської Біблії цей вірш з Ісаї в різних місцях перекладається по-різному: у перекладі самої книги Ісаї слово **алма** переведено як **young woman** (молода жінка), а в перекладі Євангелія від Матвія – як **Virgin** (Діва). Перед нами приклад суперечливої установки перекладачів: з одного боку – вимоги мовної точності і наукового сумління, з іншого боку – вірність християнському догмату.

Але повернемося до таргумів. Відзначаючи, що перекладачі або, як їх називають на івриті, метургемани, не обмежувалися механічним перекладом з однієї мови на іншу, дозволяючи собі перефразувати вихідний текст, поширювати його, щоб роз'яснити темні місця і т. д., необхідно вказати джерело, яке стало основою їх інтерпретацій. Цим джерелом стала агадична<sup>9</sup> традиція. Наприклад, у Таргумі Онкелоса, заповідь з книги Левіт: «Перед сединой вставай и уважай лицо старца» [Левіт, 19:32] перекладається, ніби йдеться про вияв поваги знавцеві Тори, а не

---

просто людині, що досягла похилого віку. Перекладач використовує відомий вислів мудреців про те, що «старий – це той, хто придбав мудрість».

У Септуагінті також зустрічається використання агадичної традиції. Тут окремі псалми, які в Священному Писанні анонімні (псалом 93), приписуються цареві Давиду, а 144 псалом має підзаголовок, який відсутній в івритському тексті, – «Проти Го-ліафа». Безумовно, тут знаходить віддзеркалення агадична традиція, згідно якої автором всієї книги псалмів є цар Давид.

Одна з особливостей агадичної літератури – назва безіменних біблійних героїв – теж зустрічається в Септуагінті. У єврейському оригіналі Священного Писання не вказується ім'я дружини царя Ієровоама. Септуагінта ж стверджує, що її звали Ану<sup>10</sup>.

Все вище зазначене дозволяє віднести таргуми до певного літературного жанру. Відхилення від оригінала, що зустрічаються в них, були обумовлені як самим текстом Священного Писання, що, як будь-яке літературне явище, вимагав інтерпретації, так і певною метою, яку диктувало перекладачам політична обстановка, суспільно-культурне життя і власна релігійна позиція. У свою чергу таргуми стали засобом навчання основам релігійного учення, важливими свідцтвами суспільно-культурного контексту епохи і віддзеркаленням різноманітних агадичних традицій, що склали основу багатьох літературних текстів.

*Мідраш* та *таргум* визнаються своєрідними літературними жанрами перш за все в єврейській традиції [15]. У межах загальноприйнятого канону згадані літературні явища розглядаються скоріше як певна інтерпретація, коментар, тлумачення, в яких своєрідно поєднуються різноманітні традиційні жанрові форми.

Що стосується *пійота* і *сіоніди* вони, незважаючи на специфічну назву та національну своєрідність, вписуються в традиційну систему жанрового розподілу через подібність до відомих канонічних форм.

*Піют* це вид літургійної поезії, яка у будь-якій національній і світовій літературі входить до традиційного жанрового канону. Якщо *мідраші* і *таргуми*, в основі яких лежить агадична (фольклорна) традиція, звернена до кожного єврея, то *пійот* – це літературна форма звернення єврея до Бога. Можна услід за Авігдором Шинаном пов'язати цей жанр літературної творчості з життям синагоги [15, с. 142]. Найперше призначення піютів –

---

прикрасити колективну молитву і сприяти проведенню таких обрядів, як *брїт-міла* (обрізання) або шлюбна церемонія.

Читання обов'язкових колективних молитов на певному етапі перетворилося на рутину, їх промовляли механічно, не вдумуючись у слова, і піют повинен був оживити синогігальну службу, надати їй неповторного характеру. У давнину поетичний текст читався пайтаном (автором піюта) навіть іноді замість молитви, а не доповнював її у якості прикраси, як сьогодні.

З часу створення давніх піютов і до піютов пізніх, написаних у наш час, пройшло близько двох тисячоліть, і впродовж всього цього періоду центри поетичної творчості були розкидані по різних країнах, і в кожному місці були свої особливості, обумовлені, перш за все, впливом навколишньої культури. Тому для характеристика цього літературного явища необхідно встановити часові межі, в яких склалися і набули розвитку специфічні риси піюта як своєрідного жанру єврейської літератури, які дозволяють визначити поетичний твір саме як піют. Традиційно в процесі виникнення, становлення і розвитку цього жанру виділяють докласичний (III–V ст. н.е) і класичний (VI – VIII ст. н.е) періоди. Докласичний і класичний піют створювався і розвивався протягом п'яти віків і для нього характерно розмаїття авторських стилів, а також жанрових форм.

Жанр піюта народжується в землі Ізраїлю. Твори першого з відомих нам пайтанів – Іосі бен Іосі (IV–V вв. н.е) та інших анонімних авторів – це в основному *слїхот* (покаянні молитва) та інші тексти, написані до «десяти днів розкаяння» (десять днів від Нового року – Рош-ха-Шана – до Судного дня – Йом-Кіпур). В цих творах відбилися характерні особливості «докласичного» піюта:

- відсутність рими;
- різноманітний акровірш (в прямому або в зворотньому порядку алфавіту, можливе поєднання двох варіантів);
- використання паралелізмів, як у біблійній поезії;
- використання біблійного тексту без буквального цитування біблійних віршів і копіювання біблійних мовних форм;
- використання епітетів (замість загальноприйнятої назви людини або речі – епітет, що відображає їх властивість, яка описується в Біблії або мідраші: наприклад, епітет «верный дому» для Мойсея у відповідності до вірша: «он верен во всем дому Моему» [Числа 12:7]);

- 
- загальнонаціональний зміст – піюти розглядають єврейський світ у цілому, їх не цікавить світ і почуття окремої особистості;
  - піюти створюються на основі безпосереднього сприйняття дійсності, пайтани відображають в своїх творах реальне життя і виражають свої думки з приводу важкого положення єврейського народу і Ізраїлю.

Особливе місце займає незвичайно великий за обсягом піют Іосі бен Іосі *Авода* – детальний опис порядку богослужіння первосвященика в Єрусалимському храмі в Йом Кіпур. Як відомо, у Мішні<sup>11</sup> цілий трактат, *Йома*, присвячений тому, що повинен робити первосвященик у цей день. Пайтани передавали зміст Мішни у поетичній формі, але Іосі бен Іосі до переказу ритуалу коротко розповідає всесвітню історію, починаючи зі Створення світу до виходу з Єгипту і будівництва Скінії Завіту, в якому, очевидно пайтан вбачав вершину історичного процесу, вершину, до якої вели всі події, що згадуються у Біблії.

У свій короткий історичний нарис автор включає різноманітні сюжети з Агади, частина яких вже відома з інших джерел, а частина зустрічається тільки у нього. Звернімось до опису знаменитого сну Якова – сну, у якому Всевишній показує Якову сходи, що ведуть у небо [Буття, 28:10-17]:

И вот стоит Избравший его

(возвышаясь над спящим Иаковом)

И говорит ему так: тебя защищу Я, Иаков

(словно тень всегда с тобою пребуду).

Святые же его, Иакова, ради

(по лестнице сходят и потом восходят обратно).

Желая лик его лицезреть

(ибо на небесах сей лик запечатлен) [15, с. 143].

Уві сні Бог (у піюті – той, хто обрав Якова) стоїть над засинаючим Яковом і обіцяє йому, що завжди буде з ним, і збереже його. Тим часом ангели («святі») сходять з небес, щоб побачити Якова, і повертаються назад. Їх прагнення побачити праотця зблизька викликано тим, що вони вже бачили його зображення на Троні Всевишнього. Дивовижний факт про існування на небесах зображення Якова зустрічається і в мідрашах.

«Докласичний піют» створювався на основі безпосереднього сприйняття дійсності. Автори цього періоду жили в перші віки після руйнування Храму, тому їхня скорбота була ще свіжа і

сильна. Ця трагедія була частиною їхнього життя, вони відчували біль від того, що відбувалося на їх очах.

У класичний період піют досягає свого розквіту і в змістовній і формальній площині. Йому вже притаманна поетична витонченість, якої ще бракувало на попередньому етапі. Створюється особлива поетична мова, спрямована на словотворення та новаторство, розвивається існуюча ще за часів докласичного періоду система епітетів («измеренные пядью» – це небеса, про яких сказано «и пядью измерил небеса» (Исайя 40:12); «тонкая ткань» – ще одна назва для неба у відповідності до вірша: «Он распростер небеса, как тонкую ткань» (Исайя 40: 22) тощо). Класичний піют прив'язується до двох основних літургичних циклів: *Крова* – співи, приурочені до молитви *Аміда*; и *Йоцер* – співи, які додаються до благословенній перед читанням молитви *Шма*<sup>12</sup>. Так чи інакше, пайтани створювали великі літургійні цикли (а не окремі піюти), які входили до синагогальної молитви. Так основу творчості одного з видатних пайтанів цього періоду Янная, склали *кровот* (множина від *крова*), які читали замість головної молитви єврейського народу – *Шмоне-есре* («Вісімнадцять, тобто «що складається з вісімнадцяти благословенній»), яку ще називають *Аміда*, тому що її вимовляють стоячи (від кореня *а-м-д* – *стояти*). *Шмоне-есре* повторюють два рази. Можливо, Яннай прагнув звільнити тих, хто молився, від необхідності декілька разів прослуховувати одне й те саме и тому створював новий поетичний варіант до кожної суботи и до кожного свята. Це було не просто, і тому пайтан звертався до агадичних джерел. Не зупинявся Яннай і перед обробкою галахічного матеріалу. Ось, наприклад уривок з молитви, коли у синагозі в суботу читали книгу Левіт, в якій серед іншого обговорюється питання нечистоти жінки в період менструації [Цит. за 15, с. 145]:

Текст з Мішни <sup>15</sup> (Шаббат, 2:6)	Текст Янная
За три прегрешения женщины наказываются смертью при родах: за несоблюдение правил, связанных с нечистотой во время месячных, а также за небрежность в исполнении заповедей, касающихся халы и зажигания свечей.	Верно сказано: за три греха в наказанье Женщина мир оставляет, умирая при родах. За грех против святости халы, И против свечей субботних, И еще если в дни отлученья Себя соблюсти не умела.

Не викликає сумнівів, що Яннай використовує текст Міш-ни. Але для багатьох тем своїх творів він не знаходить паралелей у літературі мудреців Талмуда. Наприклад, в книзі Вихід (7:10) згадується про дивовижний жезл Аарона. Ось як пише про нього Яннай:

Бросил Аарон жезл на землю,

И тот гибридом тройным враз обернулся:

Гибридом гадюки с удавом морским,

а голова – от кобры [Цит. за 15, с.145].

Ніде – ні в Талмуді, ні в мідрашах – не зустрічається згадка про це перетворення. Можливо, Яннаю відома інша традиція, а можливо, це його особиста вигадка.

В ашкеназькій традиції зберігся ще один один цикл його пі-ютів до Великої Суботи<sup>13</sup>, найвідомішими з яких є співи, що по-даються наприкінці Пасхальної Агади – «Много чудес сотворил Ты этой ночью» [14], останні рядки яких відомі всі євреям:

Переклад	Близится день, что ни день, ни ночь, Всевышний возвестил, что Тебе принадлежит день и Тебе – ночь, Сторожей поставь у города Твоего днем и но- чью, Ты сделаешь светлым как день тьму ночи <sup>14</sup> .
Транслітерація	карев йом ашер hu ло йом ве-ло лайла рам хода ки леха ha-йом аф леха ha-лайла шомрим хафкед ле-ирха коль ha-йом ве-холь ha-лайла таир ке-ор йом хэшхат лайла
Іврит	קרב יום שהוא ל' א יום ול' א לילה רם הודע פי לך יום אף לך לילה שומרים הפקוד לעירך כל היום וכל הלילה תאיר כאור יום תשכת לילה

У цих рядках представлені останні чотири літери алфавіт-ного акровірша, рядки римуються (рима – ознака «класичного піюта» на відміну від «докласичного», де рими немає) словом «ніч» (лайла), що, повторюючись, задає і виділяє головний мо-тив піюта, в якому перелічуються дива Бога, створені за ніч. Ян-най – перший відомий пайтан, який підписується, вставляючи своє ім'я в акровірш.

---

Основним джерелом для класичного піюта стали мідраші і агада. Оповіді мудреців Талмуда і їх слова – ось матеріал, який використовували пайтани, що жили після епохи мідрашів. Зміст піютів відображав теми тижневого розділу Тори, тематику того або іншого єврейського свята відповідно до оповідей і тлумачень талмудичних мудреців. Погляди і переконання самих пайтанів в піютах практично ніяк не були виражені.

Поступово піют почав в значній мірі відокремлюватися від молитви, і для релігійної поезії були створені нові рамки, а починаючи з XVI століття слово *піют* починає включати всю релігійну поезію, що виконується особливо в східних і північно-африканських общинах в синагогах і на родинних святах, а сьогодні ще і на спеціальних зборах і концертах, присвячених цій поетичній традиції в тому вигляді, в якому вона сформувалася впродовж багатьох поколінь. У такому значенні слово *піют* вживається сьогодні носіями івриту в Ізраїлі, проте в професійній науковій літературі частіше використовується саме перше вузьке визначення, хоча багато дослідників усвідомлюють необхідність в оновленні термінології і принципів класифікації.

Специфічні жанри єврейської літератури, про які йшла мова, беруть свій початок ще в період формування біблійного канону, після якого практично все створене в руслі єврейської традиції (крім того, що встигло увійти до канону) ставало частиною нової побіблійної літератури і могло бути співвіднесено або з Галахою, або з Агадою. Але якщо мідраші, безумовно, є частиною агадичної літератури (агадичний мідраш), то таргуми, і піюти – своєрідні літературні жанри, що існують паралельно Агаді і у багатьох випадках використовують багату агадичну традицію.

У середні віки з'являється ще один суто єврейський жанр, народжений в середньовічній Іспанії, який доводить що не тільки літургіку, але й світську поезію створюють єврейські автори в цей період. Мова йде про *сіоніду* – пісню про смуток за втраченою землею Сіону. *Сіоніда* тематично та концептуально пов'язана з жанром *елегії* (елегія – журлива пісня, сіоніда – пісня смутку). Але цей поетичний феномен, коріння якого знаходимо в біблійній поезії, специфічний жанр саме єврейської літератури.

Предтечею виникнення сіоніди можна вважати псалом 137 (136 у християнській традиції), наповнений тугою євреїв за втраченою землею у вавилонському вигнанні: «Над річками Вавилонськими, там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіо-

---

на! На вербах у ньому повісили ми свої арфи, співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші, а веселоців наші мучителі: Заспівайте но нам із Сіонських пісень! Як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця? Якщо я забуду за тебе, о Єрусалиме, хай забуде за мене правиця моя! Нехай мій язик до мого піднебіння прилипне, якщо я не буду тебе пам'ятати, якщо не поставлю я Єрусалима над радість найвищу свою!..» [Пс. 137: 1–6]. І хоча цей жанр остаточно оформився в творчому доробку середньовічного видатного єврейського поета і філософа Абу Альхасана Іегуди Бен Шмуеля Галеві (1075-1142), основні його ознаки, обумовлені структурою псалма, з'являються вже в біблійному тексті. Перед нами форма діалогу, суперечки, що припускає наявність предмета суперечки і опонента. У псалмі опоненти – уявні вороги, з якими євреї ведуть діалог. Предмет суперечки – батьківщина, за якою тужить герой (це, безсумнівно Ізраїль), і світ, в якому живе герой. Світ цей – чужа земля, в якій не тільки неможливо жити, а й неможливо «співати пісню Бога». Як зауважує З. Копельман, «під піснею Сіону розуміється літургійна пісня, призначена до виконання в Храмі і тому на землі чужій неможлива і недоречна» [9, с. 131].

Колізія полягає в тому, що вже на даному етапі відбувається чітка диференціація між землею, де слід «співати Господню пісню» і землею, де перебуває єврейський народ, землею галуту (галут (גלות) – буквально «вигнання», вимушене перебування єврейського народу за межами його рідної країни Ерец-Ізраель. Цим терміном зазвичай позначається період з часу руйнування Другого Храму до створення держави Ізраїль [2]).

Як суто жанр єврейський жанр сіоніда остаточно складається в мусульманській середньовічній Іспанії. Незважаючи на зовнішнє благополуччя єврейських поетів в країні, що відрізнялася віротерпимістю, туга за далекою батьківщиною стає одним з основних мотивів їхньої творчості. І ще до появи сіонід Іегуди Галеві вже у вірші «Приглашение на пир» [13, с. 118-119] одного з єврейських поетів середньовіччя Дунаша Бен Лабрата піднімається вічна проблема єврейського існування в діаспорі, коли, живучи навіть в найкомфортніших умовах, євреї продовжують відчувати себе вигнанцями і чужими. Вірш побудований на антитезі. Це своєрідний діалог-диспут, що складається з двох монологів, в яких знайшли віддзеркалення різні життєві позиції. Перший монолог викликає відчуття радості, повноти життя, за-

---

хоплення образом саду: «Забудь свою печаль, ешь сладкий виноград, Вообрази, что мир вокруг как райский сад», «...Давай же пировать, пока еще живем!» У другому монолозі замість бенкету – туга, замість радості – плач за Сіоном, за зруйнованим Храмом, замість прекрасного саду, який названий тут райським, для того, щоб викликати асоціації з символом Єрусалиму, Ерец-Ізраель, – «разрытый лисами» Сіон. І про яке щастя може йти мова, «когда нам негде жить и негде умирать»? Відчуття себе як вічного вигнанця отримує розвиток у творчості Іегуди Галеві, де тема повернення до Сіону розкривається на особистісному рівні. У сіоніді «Сердце мое на Востоке заброшено...» [13, с. 153-154] присутнє вже звичне протиставлення чужого прекрасного благополучного світу («Пышный беспечный пир», «блеск, нега Испании»), який герой не може прийняти і в якому не може безтурботно жити (це не його життя, не його батьківщина), і «бедной отчизны» («Край мой во власти Эдома жестокого», «груды руин и камней Храма далекого, храма сожженного бедной отчизны моей...»). Це протиставлення зосереджене у монолозі, що підкреслює очевидну, безкомпромісну позицію героя, який говорить саме про **своє** бажання повернутися в землю предків і саме про **свою** тугу за розореним і захопленим Сіоном. У творчості поета ці відчуття набувають жанрового оформлення (сіоніда), основою якого є ряд мотивів, що повторюються, які найяскравіше представлені в найзнаменитішій з сіонід поета «Сион, ужель не спросишь ты...» [3] і найповніша класифікація яких запропонована З. Копельман [9, с. 131-144]. Серед цих мотивів<sup>15</sup>:

- заснований на тексті Писання перелік величних красот Землі Ізраїлю із зазначенням біблійних топонімів і назвою їх характерних прикмет («Я в сердце ношу Бейтэль, Махнаим и Пениэль, Где видели ангелов святыя места твои. В тебе Адонай царит, божественный дух разлит, И в небо рапахнуты златые врата твои»);
- спогади про Святі місця, де Бог відкривався праотцям; опис країни як Божої Землі («Светилами освещен, а святостью – освящен, Светлее, чем солнца свет, удел рубежей твоих. Излиться хочу душой на этой Земле Святой, Где дух изливал Господь на лучших мужей твоих;...Недвижно стоят готов, застыв у могилы отцов, В Хевроне, главу склонив у славных гробниц твоих; Пройти каждый лес и сад, взойти на седой Гильад, Увидеть заречья даль, до гор

- 
- у границ твоих. И там, среди этих гор, те двое – Аварим и Ор – Могилы святых двоих, светил и зарниц твоих...»);
- перебільшене возвеличення (за прикладом касиди – арабського і івритського поетичного славослів'я) природних властивостей («И, в грудь дух земли набрав, что слаще курильных трав, Я пил бы, как лучший мед, из рек и криниц твоих»);
  - протиставлення сумного запустіння країни відчуттю захоплення ліричного «я», що вперше побачив святу землю, а також протиставлення сумного благополуччя і багатства країни вигнання щасливій убогості Землі Ізраїлю («И, пусть даже бос и гол, до тех бы краев дошел, Где Храма развалины пусты среди пустынь твоих, И мах херувимских крыл навек от очей укрыл Ковчег со скрижалями, Святыню святынь твоих. Сниму с головы власы, не надо мирской красоты, Пока чужеземный прах на главах сынов твоих. Могу ли спокойно жить, могу ли я есть и пить, Когда свора псов чужих напала на львов твоих? Приятен ли мир для глаз, и светел ли будет час, Когда воронье клюет погибших орлов твоих? О, чаша судьбы горька, не сдержит ее рука, Вся горечь изгнанья здесь, до самых краев твоих! Как вспомню я Оголу – отраву, как воду пью, А вспомню Оголиву – и пьян я бедой твоей. Но дева Сиона вновь рождает в сердцах любовь, Ты верных друзей влечешь красой молодой твоей. Столь дорог им твой покой, что слезы текут ре кой От горечи ран твоих, тяжелых невзгод твоих. Из плена своих темниц, с любовью, склоняясь ниц, Привет и поклоны шлют порогу ворот твоих»);
  - готовність оспівувати Землю Ізраїлю («Я б арфою стал тогда и пел на пирах твоих»);
  - мрія стати крилатим («Я б крылья иметь хотел, к тебе бы я полете Израненным сердцем пал на раны земли твоей...»);
  - згадка колективної пам'яті та любові до Землі Ізраїлю, що виявляється і в тому, як всі розсіяні по світу євреї моляться обличчям до Сіону («И пусть от тебя вдали, мы – паства твоей земли, Блуждаем из края в край, но помним края твои. Как малые дети – мать, колени спешим обнять, И гроздьев груди достичь, ведь мы – сыновья твои»).

Створений Іегудою Галеві міні-жанр не знайшов продовження ні в його сучасників, ні в найближчих послідовників і тільки

---

з плином часу відродився у творчості поетів-палестинофілів. Тим не менш він відображає особливість сіоністськи ангажованої івритської літератури, яка незважаючи на час і оточення завжди була для її авторів, з одного боку, суто особистою художньою нішею, що сприяла їх творчим і духовним пошукам, а з іншого – завжди залишалася чутливою до внутрішніх і зовнішніх проблем єврейства, переважно пов'язаних з головною ідеєю його історії, політики, культури – ідеєю повернення до Сіону.

Тільки після довготривалої перерви наприкінці XVIII ст. почали з'являтися нові вірші, створені на основі сіонід Галеві. Розвиток цього жанру був неоднозначним. В ньому зразу намітилися два напрями. З одного боку почали з'являтися твори, що, спираючись на релігійний канон, нагадували плачі («плачі» на 9 Ава Іцхака Бер Левінзона і Лейб Яффе). Наприклад, у *Плачі на 9 Ава* першого діяча єврейського Просвітництва (Гаскалі) в Росії Іцхака Бер Левінзона біблійна риторика *Плача Єремії* поєднується з мотивами сіоніди Галеві «Сион, ужель не спросишь ты...»: «кто даст мне крылья – / и я быстро полечу к твоим горам, / не таясь буду ходить, удрученный, / припаду к твоим развалинам» [Цит. за 9, 133]. Тут відчутна одвічна єврейська туга за втраченою батьківщиною, що набула вже значення ритуалу.

Другий напрям був визначений особливостями єврейського сентименталізму, сутність якого близька до визначення Шіллера, яке ми даємо у цитуванні історика івритської літератури Фішеля Ляховера в його праці «Гете в івритській літературі»: «Тяга к наивной поэзии и предпочтение красоты, о которой мечтаешь, красоте, которую встречаешь»<sup>16</sup> [ Цит. за 9, с. 134]. Яскравою ілюстрацією цього напрямку стали твори Менахема Мендела Доліцького<sup>17</sup>, в яких знаходимо, як відлуння псалма 137 (О, Сион родимый! О, моя отрада! / По тебе томлюсь я здесь, в стране чужой. / Да сгниет десница, коль тебя забуду / Прежде, чем могила ляжет предо мной... / Пусть померкнет радость и проснется горе, / Коль из глаз исчезнет вид твоих руин. / Пусть потухнут очи, если перестанет / О твоём паденьи плакать верный сын... (Переклав П. Берков) [8]), так і ремінісценції з Іегуди Галеві: «Тебя, любимую, тебя, забытую», «ты – мое горе, ты – моя радость», «Ты – страна красивых песен, / Страна плодов и цветов, / Среди вечной природы / Ты – вечная весна», «Всякое дерево в тебе – древо жизни, всякая трава – бальзам на любую рану» [Цит. за 9, с. 134 ] тощо.

---

Варіації на рядки із сіонід Галеві зустрічаються в творах Аарона Мирського, Лейба Яффе та інших. Як зазначає Зоя Копельман: «Исторический перелом, происшедший в 1881 году, положил начало движению палестинофильства, благодаря чему маргинальный мини-жанр сиониды сделался одним из магистральных, получил широкое распространение, расширил языковые рамки, перейдя в русский, идиш и в малой степени в немецкий языки»[9, с. 140]. Але коли палестинофільський рух поступився практичному заселенню Землі Ізраїлю, сіоніда перестала адекватно виражати почуття читачів, вичерпав себе як напрям і сентименталізм. Замість сіонід з'явилися вірші, в яких відбилосся безпосереднє сприйняття історичної батьківщини.

І хоча пізніше на багатьох мовах публікувалися вірші під назвою «сіоніди», «пісні Сіона», вони не належать до жанру сіонід, адже, незважаючи на те, що оплакують гірку долю єврейського народу-вигнанця або прославляють світлу і горду історію «обраного народу», вони мало співвідносяться зі структурою та вказаними особливостями жанру. До цих віршів можна віднести збірку «Сіоніди» (1912 р.) Самуїла Яковича Маршака, написану під впливом візиту до Палестини у 1911р. Ось уривок з неї:

Меня встречает гул знакомый,  
На площадях обычный тор  
Ведет толпа. Она здесь дома  
И чужд ей путника восторг [Цит. за 9, с. 141 ]

Оновленою сіонідою вважають гімн сучасного Ізраїлю, «Атіква» («Надія») Нафталі Імбер:

Поки глибоко в серці  
Душа єврейська б'ється –  
І до краю Сходу вперед  
На Сіон спрямований погляд –

Ще не втрачена надія наша.  
Надія – дитя двох тисяч літ:  
Бути вільним народом на своїй землі,  
В країні Сіону та Єрусалиму [5 ].

Але і його не можна назвати сіонідою в традиційному розумінні.

Враховуючи те, що жанр не є чимось застиглим, він змінюється, кожна епоха наповнює його своїм змістом, можна було б спробувати прослідкувати функціонування згаданих жанрів у

---

сучасній ізраїльській літературі. Але, породжені певною історичною епохою, вони, у свій час виконав своє суспільне і культурне призначення, розчинилися у сучасних творах, перетворившись на інтертексти. Отже, про мідраш, таргум, піют та сіоніду як окремі специфічні жанри давньоєврейської літератури треба говорити скоріше в історико-генетичному ніж в історико-функціональному плані.

### Примітки

- <sup>1</sup> Галахічний мідраш займається виведенням з тексту Писання Галахи, тобто закону, релігійного обов'язку. Першими були складені збірки галахічних мідрашей.
- <sup>2</sup> Назва книги Біблії дається в єврейській традиції
- <sup>3</sup> Цікава, хоча і дуже сумнівна, одна з версій походження слова *агада*. Деякі дослідники вважають, що слово це – похідне від арамейської основи н-г-д (“тягнути”, “притягувати”), оскільки цей літературний жанр “притягує”, “вабить” душу людини. Мабуть, основою цієї версії стало те, що агадичний мідраш дійсно звернений “перш за все до серця людини” [15, 11].
- <sup>4</sup> Втім, як справедливо відзначає Авігдор Шинан, «разночтения с текстом Священного Писания, которым мы располагаем сегодня, далеко не всегда вызваны «истолковательскими наклонностями» переводчиков – в ряде случаев они объясняются тем, что перед переводчиками был древний, не во всех деталях совпадающий с известным нам вариант текста Торы» [15, 134]. Це ж стверджує і Дов Конторер: «Не вызывает сомнения, что этот текст был переводом с другого, не масоретского текста, который у нас перед глазами. Перевод этот во многом повторял масоретский текст, но то, что это был другой текст – это совершенно очевидно» [7]
- <sup>5</sup> מסורת המסורה – масоретський текст від слова מסורתי (месораті) – традиційний. Дов Конторер, підкреслюючи, і його точку зору підтримують більшість ізраїльських учених, виняткове значення масоретського тексту, заявляє: «Ни один другой текст не может быть с ним даже сопоставлен по значимости. Он является самым полным, самым авторитетным, самым достоверным свидетельством текста. Это значит, что в подавляющем большинстве случаев при разночтении между ним и каким-то другим источником, масоретский текст является источником наиболее предпочтительным» [8].
- <sup>6</sup> Інша назва цього перекладу Таргум Єрушалмі (Єрусалимський переклад). Хтось використовував по відношенню до нього абрєвіатуру ТІ (Таргум Ієрушалмі). Це розшифрували як Таргум Іонатан (Іонатану бен Узіелю належав відомий арамейський переклад Пророків) – і сталася плутанина.
- <sup>7</sup> Питання про авторство цього Таргума залишається суперечливим.

- 
- <sup>8</sup> Назва книги дається в єврейській традиції (Шмуель I – це Книга Царств I)
- <sup>9</sup> Агада – це особливий вид релігійно-літературної творчості. Неможливо чітко визначити суть цього поняття. Обмежимося лише вказівкою, що Агада «включає в себе коментарии к Писанию, рассказы из жизни мудрецов и их учеников, нравоучительные истории, притчи, религиозную поэзию, молитвы, фантастические истории, анекдоты, врачебные советы, сведения из области географии, астрологии, биологии, заклинания, ворожбу, фольклор, ободряющие послания во времена гонений, тексты, полные мессианской надежды, исторические трактаты, размышления на геологические темы и т.д. и т.п.» [15, 12].
- <sup>10</sup> Мудреці Талмуда стверджують, що ім'я матері Авраама – Амталай бат Карнево, а жінки Лота – Ідіт. Очевидно, така тенденція існувала ще за часів Септуагінти, за сотні років до епохи мудреців Талмуда.
- <sup>11</sup> Мішна – зведення законодавчих установ Усної Тори, які передавалися в усній формі протягом багатьох віків і були кодифіковані р. Іегудой-ха-Насі біля 220 р. н. е. На основі Мішни були створені Єрусалимський та Вавилонський Талмуди.
- <sup>12</sup> Шма Ізраель – одна з головних молитв євреїв, літургійний текст, що складається з 4 цитат із П'ятикнижжя. Декларує єдиничність Бога, любов до нього і вірність Його заповідям.
- <sup>13</sup> Велика субота – *Шабат ха-гадол*, субота перед святом Песах.
- <sup>14</sup> Рядки уривка співвідносяться з біблійним текстом у такому порядку: 1 – Захарія 14:7, 2 – Псалом 74:1, 3 – Исая 62:6, 4 – Вихід 14:20, Захарія 14:7
- <sup>15</sup> Для ілюстрації мотивів використано текст сіоніди Галеві «Узники Сиона» в російському перекладі А. Гінзая (Газов-Гінзберг) [12]
- <sup>16</sup> Lahover F. Goete ba-sifrut ha-ivrit // Moznaim. – 1932. – № 43–44.
- <sup>17</sup> На вибір тематики Доліцького вплинув пережитий ним в 1881 р. погром в Києві. В результаті автор став переконаним палестінофілом, членом Ховевей Ціон (חֲבֵיבֵי צִיּוֹן הַקָּדוֹשׁ, буквально «люблячі Сіон»). Представники цього руху бачили рішення «єврейського питання» в поверненні єврейського народу в Ерец-Ізраель і в створенні там сільськогосподарських поселень. Ховевей Ціон став сполучною ланкою між ідеєю повернення до Сіону і початком політичного сіонізму, проголошеного Т. Герцлем на 1-му Сіоністському конгресі.

### Література

1. Бубер М. Избрание и избранность. Миссия Израиля в библейских текстах / Мартин Бубер // Новая еврейская школа. Педагогический альманах. – 1998. – № 2. – С. 14–16.
2. Галут [Електронний ресурс] // Електронна єврейська енциклопедія. – Режим доступу : <http://www.eleven.co.il/article/11035>.

3. Гаркави Авраам. Рабби Иеуда Галеви. Приложение [Электронный ресурс] / Авраам Гаркави // Лехаим. – Январь 2008 – Тевет 5768. – №1(189). – С. 3–7. – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/189/garkavi.htm>
4. Еврейско (иврит)-русский словарь / Сост. М. Дроп при участии И. Гури, И. Керена ; под ред. Ш. Эвен-Шошана, И. Керена. – Тель-Авив : Ам Овед, 2005. – 460 с.
5. Имбер Нафтали. Атіква («Надія») – Гімн Ізраїлю [Электронный ресурс] / Нафтали Герц Имбер. – Режим доступа : <http://znaimo.com.ua>.
6. Кафка Ф. Городской герб [Электронный ресурс] / Франц Кафка. – Режим доступа: [http://www.kafka.ru/rasskazy/read/gorod\\_gerb](http://www.kafka.ru/rasskazy/read/gorod_gerb).
7. Контонер Дов. Библейская критика [Электронный ресурс] / Дов Контонер. – Режим доступа: [http://www.machanaim.org/tanach/\\_bikoret/kont1.htm](http://www.machanaim.org/tanach/_bikoret/kont1.htm)
8. Копельман З. Литература еврейского народа [Электронный ресурс] / Зоя Копельман. – Режим доступа : <http://www.jewishnet.ru/articles/940/>
9. Копельман З. Сионида – паломничество души [Электронный ресурс] / Зоя Копельман // Вестник еврейского университета. – М. – Иерусалим, 2001. – № 6 (24). – С.131–144. – Режим доступа : <http://www.rjews.net/zoya-kopelman/articles/sionida.html>.
10. Лейбович Н. Новые исследования книги Берешит в свете классических комментариев. Недельный раздел Ноах. «И создадим себе имя» [Электронный ресурс] / Нехама Лейбович. – Режим доступа: [http://www.machanaim.org/tanach/\\_nleybov/s067-072.htm](http://www.machanaim.org/tanach/_nleybov/s067-072.htm).
11. Литература агады: Библиотека еврейской классики / составление и редактирование И. Бегун, Х. Корзакова. – М. : ДААТ/ Знание. – 1999. – 384 с.
12. Римон Елена. Мидраш о мидраше: «Разлученные» Ш.Й. Агнона [Электронный ресурс] / Елена Римон // Новая Еврейская школа. – 1998. – Режим доступа: № 2. <http://old.ort.spb.ru/nesh/rimon2.htm>.
13. Тридцать три века еврейской поэзии: краткая антология в переводах с иврита / Сост. и ред. Я. Л. Либермана. – Екатеринбург, Каменск-Уральский : КАЛАН, 1997. – 412 с.
14. Хазан Эфраим. Что такое пиют? [Электронный ресурс] / Эфраим Хазан. – Режим доступа : <files.eshkolot.ru/piyut.doc>.
15. Шинан Авигдор. Мир агадической литературы / Авигдор Шинан. – М. : Мосты культуры – И. : Гешарим, 2003. – 208 с.

---

### **3. Притча і притчовість як жанрові складники «Сказання про Флора, Агрипу і Менахема, сина Ісгуди» В.Г. Короленка**

Однією з найактуальніших проблем в сучасному літературознавстві є теорія малої прози, а точніше – питання щодо ієрархії жанрів. Розподілення літературних творів на жанри знаходилося у центрі уваги науковців з давніх часів і до наших днів: в різні періоди лише вносилися певні поправки, знаходилися нові рішення, обирався інший кут зору, під яким розглядалась дана проблема.

Незважаючи на те, що жанр, як визнано в літературознавстві, і найбільш загальна, універсальна, і разом з тим цілком конкретна літературна категорія, на думку І.О. Шайтанова, «он позволяет приблизиться к художественному явлению, рассматриваемому не изолированно и статично, а в широком взаимодействии» [16, с. 19]. С.В. Тарасова наголошує, що незмінними завжди залишаються основні родові категорії літератури – епос, лірика і драма, а їхнє жанрове наповнення в процесі літературного розвитку трансформується, що викликає необхідність поновому оцінювати жанрові рамки, ієрархію жанрів, їхнє співвідношення між собою. В основу цього зауваження, безумовно, покладено ідею «пам'яті жанрів», сформульовану М. Бахтіним. Вчений зауважував, що «жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом отдельном произведении этого жанра. Жанр живет настоящим, но всегда помнит своё прошлое, своё начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [1, с. 178–179]. Так, Н.Х. Копистянська, досліджуючи проблеми генології, говорить про літературний рід, жанр, жанровий різновид і модифікацію [6, с. 5]. З тим, що в сучасній генології надійно закріпилася думка щодо рухливості, мобільності жанрових систем, погоджується і С.О. Тузков. Він підкреслює, що «каждому литературному направлению соответствует своя жанровая система; динамика взаимодействия отдельных жанров внутри жанровой системы подчиняется общим закономерностям развития литературы; на разных этапах литературного развития возникают новые взаимосвязи между жанрами, формируются их новые разновидности» [14, с. 4].

---

Традиційна класифікація епічних жанрів розрізняє великі (епопея, роман) і малі (новела, оповідання, нарис, есе, фейлетон) форми. В певному сенсі проміжним між романом і оповіданням жанром можна вважати повість. Хоча С.О. Тузков стверджує, що дана точка зору є застарілою, а сутність повісті піддається визначенню досить важко [14, с. 5]. Ми більш розлого зупинимось на аналізі іншого епічного жанру – оповідання, визначення якого теж викликає багато дискусій.

Розробкою теорії жанру оповідання займалися багато сучасних дослідників як на пострадянському просторі, так і за кордоном. Наприклад, Л.І. Тимофеев, Г.Л. Абрамович виділяють як характерну рису оповідання зображення однієї події. Н.П. Утехін вважає, що може бути відображений не один епізод з життя героя, а «вся жизнь <...> или несколько эпизодов её, но взята она будет под каким-то определённым углом» [15, с. 45]. На наявності двох подій – вихідної і тої, що інтерпретується, – наполягає І. Романець. В. Скобелев головною жанроутворюючою ознакою оповідання називає інтенсивний тип організації художнього часу і простору, що передбачає «центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально-значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций» [11, с. 59]. В. Кожин, крім того, підкреслює, що оповідання – це «специальная форма повествования, в которой присутствует рассказчик, тем самым создается иллюзия устного рассказа в полном смысле слова» [12, с. 512], твір будується на спокійному розгортанні сюжету.

Підсумовуючи все вищесказане і поділяючи точку зору С.В. Тарасової, у визначенні жанрової природи оповідання ми як визначальні виокремимо такі ознаки: оповідь про окрему, часто приватного, характеру подію або низку подій, невелика за об'ємом; в оповіданні діє вузьке коло персонажів; життя героя висвітлюється нерозгорнуто, а характер розкривається через одну або декілька обставин життя, які стають визначальними для нього, розкривають його сутність у повному об'ємі. «В рассказе оказывается важным умение художника в одном сюжетном обстоятельстве сфокусировать множественность смыслов, сконцентрировать разные нюансы. Глубинность, многослойность – повод для раскрытия сущности персонажа и жизни вообще» [13], – влучно підкреслює С.В. Тарасова.

---

Сприймаючи як єдине ціле поняття автор – жанр – художній твір, Н.Х. Копистянська особливо наголошує на тому, що «знайомство з автором <...> завжди мало б починатися з визначення його жанрової системи, тобто з виділення жанрів, в яких він сказав нове слово. Від окреслення жанрової специфіки починається і вивчення окремого твору. Це важливо для будь-якої праці з художнім текстом...» [6, с. 3]. З точки зору науковців, що досліджували жанрову специфіку творів В.Г. Короленка, цей аспект поетики письменника є, з одного боку, достатньо вивченим, а з іншого – спектр жанрів, в яких втілювались задуми письменника, настільки різноманітний і представлений стількома різновидами, що підводити ризику в розгляді даної проблеми поки що зарано. О.М. Вечерок, аналізуючи особливості жанрової системи письменника у дисертаційному дослідженні «Жанрово-стильова своєрідність художньої прози В.Г. Короленка», доходить висновку, що специфіка його жанрової системи «полягає в синтезі різножанрових елементів і створенні поліжанрових форм, що зумовлено впливом тенденцій, характерних для розвитку літератури кінця XIX – початку XX століття: «розмивання» жанрових меж, «згущеність» оповіді, своєрідність психологізму (особлива увага до психологічного стану героя), домінування аналітичного або лірико-філософського начала» [4, с. 12]. Ми зосередимо увагу на визначенні особливостей жанру одного з творів В.Г. Короленка – «Сказання про Флора, Агрипу і Менахема, сина Іегуди».

Вже у самій назві твору міститься вказівка на його жанрову сутність – «сказання». У літературознавстві сказання визначається як прозаїчна оповідь «с историческим или легендарным содержанием. Хотя сказание и касается некоторых действительно имевших место в истории событий и нередко говорит о реальных лицах, оно не содержит исторической достоверности во всех подробностях, а порой и в самой основе» [8, с. 355]. Саме таким історико-легендарним змістом просякнута твір Короленка. В основу «Сказання про Флора» покладено події Іудейської війни I століття н.е., коли народ Палестини жив у постійному очікуванні приходу месії (грецькою – Христа). Ця війна у 70 році закінчилась перемогою Риму; римляни розгромили Єрусалим і зруйнували храм, а Іудея остаточно втратила свою самостійність. Письменник говорить про одну з найсумніших трагедій людства. Єрусалим загинув під ударами зовнішніх ворогів і через суперечки між партіями в середині країни. Як зазначав А. Богданович, ана-

---

лізуючи твір, «перед лицом надвигаючогося неумолимого врага в народі різко определяються два настроєння – примирительное, стремящееся путем угодливого смирения укротить свирепость римлян, и боевое, призывающее к борьбе во что бы то ни стало» [3]. У творі відображено якийсь момент подій цієї війни, і ми досить точно можемо його визначити. Це час, коли прокуратором Палестини став Гессій Флор (64–66 рр.). У травні 66 року Єрусалим повстав проти римського володарювання і деякий час успіх був на боці євреїв.

Слід зазначити, що сам автор визначав жанр твору як оповідання, і за ознаками, що визначають цей жанр, це дійсно так. У листі до толстовця Журина письменник пише: «Если вы читали мой рассказ...» [7, с. 469]. Більш того, перед нами оповідання в оповіданні (як зауважив П. Ліон [9], цю оповідну форму В.Г. Короленко засвоїв від Г. Успенського).

У творі досить обмежене коло персонажів: з одного боку, римляни Гессій Флор, Авл Катулл, з іншого – мудрець Менахем, син Іегуди Гамаліота; між цими двома «полюсами» знаходиться Агрипа, іудейський цар, і священники, які закликають народ до покори і запевняють його: «Ми переможемо покірністю» [7, с. 221].

Як і в більшості сюжетів В.Г. Короленка, у «Сказанні про Флора» представлений герой, котрий пізнає об'єктивний світ, і на цьому процесі пізнання героєм світу зосереджено всю увагу автора.

Про головного героя – мудрого Менахема – немає подробиць відомостей, тільки те, що його батько проливав кров у боротьбі за свободу вітчизни і «завещал сыну свою любовь и свою ненависть. Его любовь была любовь к свободе, а его ненависть – вражда к угнетению» [7, с. 221]. Цим і вмотивовані всі вчинки Менахема: заклик до спротиву, об'єднання у загін своїх прихильників, перемога над легіонами Флора, оповідь про янгола Невідання зла, молитва-звернення до Бога. Все це свідчить про силу духу, непохитність, впевненість у своїх діях, що пояснюється, перш за все, тим, що Менахем самовіддано і безкорисливо служить своєму народові.

«Сказання про Флора» має явні ознаки притчі, оскільки для цього твору характерні повчальність, алегоризм, двоскладова (двопланова) композиція. Це, безумовно, перегукується з визначенням притчі як епічного жанру: «назидательно-аллегоричес-

---

кий жанр, характеризуемый символической наполненностью» [8, с. 63]; «притча – назидательно-аллегорический жанр, отличающийся символической наполненностью. Притча обычно существует не сама по себе, а в каком-то литературном контексте и служит художественным доказательством определённого тезиса, который может и не быть сформулирован прямо. В притче фигурируют только поступки и их нравственные результаты, психология персонажей в ней не освещается» [10, с. 63]; «в притче всегда заключена определённая дидактическая идея. <...> широко применяется в Евангелии, в аллегорической форме выражая духовные наставления. <...> в основе притчи лежит принцип параболы» [12, с. 295]. Інакше кажучи, оповідь віддаляється від конкретних подій, що описуються, і часу, коли вони відбуваються, а потім, рухаючись немов по кривій, повертається до основного предмета. В результаті цього виникає друга складова сюжету, яка може існувати і сприйматися цілком самостійно. Дослідження літературознавців останніх років свідчать про тенденцію розмивання змісту поняття «притча», розмір творів збільшується, виділяють навіть романи і п'єси притчі<sup>1</sup>. Притча найчастіше не існує сама по собі, а в якому-небудь літературному контексті, це текст в тексті. Включення притчі в основний текст, як правило, не відбувається випадково, а заздалегідь готується. Тобто контекст «формує і описує ситуацію, викликаючу її к життя, робить її уместною тут і зараз. Притча не вспливає в пам'яті без всякого повода. Она выходит на поверхность в связи с каким-то значимым фактом» [2, с. 42]. Що ми і спостерігаємо в проаналізованому творі В.Г. Короленка.

Одним з центральних епізодів, що остаточно розкриває сутність Менахема, є зустріч мудреця і його учнів з посланцями, які прийшли з Єрусалима у той момент, коли серед іудеїв розпочався розкол. Раба Менахем виявляє надзвичайну твердість, впевненість у собі, майстерність оратора, і у відповідь на притчі, які розповіли есеї в білих шатах, розповідає свою. Її зміст пояснив сам Короленко у листі до О.І. Ертеля: «... совершенно отвергая очень многие средства борьбы (клевету даже на врага и т.п.), я не признаю силу чем-то дурным самое по себе. Она нейтральна и даже скорее хороша, чем дурна... Я не могу считать насильником человека, который один защищает слабого и измученного раба против десяти работорговцев. Нет, каждый поворот его шпаги, каждый его удар для меня – благо. Он проливает кровь? Так что

---

же? Ведь после этого и ланцет хирурга можно назвать орудием зла...» [7, с. 468–469]. Цю свою думку письменник проголошує устами Менахема Гамаліота: «Сила руки не зло и не добро, а сила; зло же или добро в её применении. Сила руки – зло, когда она поднимается для грабежа и обиды слабейшего; когда же она поднята для труда и защиты ближнего – она добро» [7, с. 230].

І в основній оповіді, і у притчі розвиток сюжету будується на знаходженні героєм «Знання світу через розуміння потаємного змісту Події» [9]. Менахем під час розгортання подій відстоював необхідність боротьби, опору гнобителям і так пояснював велич своєї позиції учням і тим, в кого з'явилися сумніви: «Будьте же благодарны гибнущим, кроткие и сохраняющие жизнь; ибо ваша кротость получает цену лишь посредством нашей строптивости, а ваше спокойствие подобно цветам, расцветающим на полях, удобренных нашей кровью...» [7, с. 230]. Коли янголу на ім'я Невідання зла після пережитого ним серед людей Бог сказав: «Я заповедую носить эту кровь, как святыню. Это чистая кровь, пролитая на защиту слабого. И, зная это – ты будешь скорбеть, а неведение никогда к тебе не возвратится...

Даже и я не могу изгладить на скрижалях времени то, что раз было в прошедшем. И неужели ты хочешь, чтобы назади осталось всё то, что было, а в твоём сердце царила бы ясная радость?.. Того ли желаешь, о том ли просишь?..», – янгол відповів: «Нет, всемогущий!.. Не хочу ясности неведения!.. Оставь мне навсегда мою скорбь» [7, с. 235]. Янгол отримав нове ім'я – Велика скорбота, тим самим підтвердилося знаходження ним потаємного змісту події і знання.

Однією з найбільш яскравих рис «Сказання про Флора» є насиченість оповіді алегоріями. Так, римський орел – як алегорія Римської імперії – неодноразово зустрічається у творі, виявляючись втіленням ідеї могутності, непереможності, підступності й безкарності Риму. Наприклад: «Над затихшим в ужасе миром взвился римский орёл, и владычество Рима легло над порабощенной землей» [7, с. 217]; або: «война ещё впереди, <...> римский орёл собирается расправит когти» [7, с. 227].

Алегорією непокірності, прагнення будь-якою ціною уникнути рабства постає місто Іотапата. Римляни, завоювавши місто, побачили, що всі його мешканці мертві. Стара, котра залишилася живою, розповіла їм, що обложені перед останнім штурмом спочатку вбили своїх дружин і дітей, а потім і самі загинули до-

---

бровільно, вважаючи це за краще, ніж опинитися у рабстві. Янголи, пророкуючи прийдешні для Єрусалима лихі часи, вигукують: «Горе вам, о Іерусалим и Гадара, и несчастная самоубийственная Иотапата!..» [7, с. 227].

Ясно-червоні плями крові містять у собі подвійну алегоричність. По-перше, на білих шатах янгола – це алегорія гріха, адже пролита кров невинного, а він – янгол – винний в цьому. «Эта кровь брызнула из раны и попала на белоснежную одежду ангела и осталась на ней алым пятном. А слух ангела был поражен предсмертным стоном человека, которого он погубил по неведению...» [7, с. 233]. Коли янгол побачив цю кров, його погляд, до цієї миті ясний, втратив свою первинну чистоту. Він благає Бога: «сними с моей одежды эти отвратительные алые пятна!..» [7, с. 235]. По-друге, це алегорія святині, чистої крові, пролітої заради блага. Після того, як Бог пояснив, що це кров, пролита для захисту слабкого, янгол приймає рішення: «Я снесу священную кровь праведника детям убийц... и пусть, когда они вырастут, ясность заменится в их глазах скорбью познания...» [7, с. 235].

Ще два алегоричних тропи зустрічаються у творі – маслині протиставлені будяк і терен: «мир на время наступил в мире. Но нёс он с собою не процветание, а зло. Не маслина цвела на ниве жизни, а волчец и терн, потому что нива жизни поливалась не благодатным дождём, а кровавым потом рабства...» [4, с. 217]. Таким чином, маслина – це благополуччя, процвітання; будяк і терен – запустіння, злидні, бідкування. Можна тлумачити їх як покарання, послане Богом. Цей мотив перекликається з вченням Протоісаїї, де згадується рішення Яхве покарати народ: «чтобы виноградник зарос тернами и волчцами» [5, с. 172].

При всьому тому, що зміст алегорії досить прозорий, іноді вона ускладнюється змістовими і художніми нюансами, особливо коли алегорія наближується до уподібнення. Прикладом такої ускладненої алегорії в аналізованому творі може слугувати алегорія насилля: «насилие римлян – огонь, а смирение ваше – дерево. Не остановится, пока не поглотит всего. Флор избивал даже самых кротких, а теперь Кестий обещает пощаду даже сражавшимся. Это потому, что вместо вашего дерева – римляне встретили наше железо... Насилие питается покорностью, а огонь соломой. А гневная честь родит в насильнике воспоминание о пользе кротости» [7, с. 231].

---

Алегоричні і головні персонажі твору. Так, Флор – втілення рис поневолювача, лиходія, який ще й хизується своїми злодіяннями. Агрипа – цар-маріонетка; у тексті йому дається вичерпна характеристика: «Царь Агриппа имеет престол и потому готов примириться с рабством» [7, с. 228]. Менахем – це захисник, відданий борець за свободу свого народу.

Те, що жанр даного твору близький до притчі, підтверджує й аналіз його композиційної організації. Як це притаманне притчі, оповідь у «Сказанні про Флора» будується за принципом параболи. В даному випадку він втілюється таким чином: події Іудейської війни – притча про янгола Невідання зла (оповідь віддаляється від сучасного оповідачеві світу, а саме – від конкретного часу, конкретної ситуації) – молитва Менахема із зверненням до янгола Скорботи (оповідь повертається назад, її дається філософсько-етичне осмислення і оцінка – підкреслюється віра в те, що на землі «нікогда уже не потечёт кровь человека от руки человека» [7, с. 237] і прийде час справедливості).

Отже, узагальнюючи сказане вище, можна стверджувати, що жанрова своєрідність «Сказання про Флора, Агрипу і Менахема, сина Іегуди» полягає у поєднанні в одному творі рис декількох оповідних жанрів. А саме: оповідання (невеликий об'єм – 21 сторінка, епічно спокійна оповідь, обмежена кількість персонажів), сказання (прозовий твір з історичною/легендарною основою) і притчі (алегоризм, повчальність, принцип параболи в організації оповіді). Щодо притчі, слід визнати, що, незважаючи на явні ознаки, притаманні цьому жанру, в творі спостерігаються відступи від жанрового канону. А саме: децю зavelикий об'єм, наявність онімів і топонімів, історичний час. Але це й підтверджує думку про те, що притча як жанр не застигла на рівні давньоазійського, езопівського чи біблійного варіанту, а еволюціонує, що підтверджує і сучасна література.

### Примітки

- <sup>1</sup> Більш докладна інформація з цього питання міститься у статті Е. Береговської «Поетика сучасної притчі» [2].

### Література

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Алконос, 1994. – 360 с.
2. Береговская Э.М. Поэтика современной притчи / Э.М. Береговская // Филологические науки. – 2007. – № 1. – С. 40–49.

3. Богданович А.И. «Очерки и рассказы» Вл. Короленко, т. III [Электронный ресурс] / А.И. Богданович. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/b/bogdanowich\\_a\\_i/text\\_0410oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/b/bogdanowich_a_i/text_0410oldorfo.shtml)
4. Вечерок О.М. Жанрово-стильова своєрідність художньої прози В.Г. Короленка: автореф. на здоб. наук. ст. канд. філ. наук: спец. 10.01.02 – російська література / О.М. Вечерок. – Херсон, 2010. – 20 с.
5. Гече Г. Библиейские истории / Г. Гече. – М. : Изд-во политической литературы, 1988. – 368 с.
6. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н.Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
7. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10-ти томах / В.Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 2. – 480 с.
8. Кубарева Н.П. Литературные роды и виды / Н.П. Кубарева // Введение в литературоведение [под ред. В.П. Мещерякова]. – М. : Дрофа, 2003. – С. 51–86.
9. Лион П. В.Г. Короленко: теология очерка-новеллы [Электронный ресурс] / П.Э. Лион. – Режим доступа: <http://www.screen.ru/vadvad/Vadvad/pl.htm>
10. Основы литературоведения: [учебное пособие для студентов пед. вузов] / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов и др.; под общ. ред. В.П. Мещерякова. – М. : Дрофа, 2003. – 416 с.
11. Скобелев В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1982. – 155 с.
12. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 512 с.
13. Тарасова С.В. Новый взгляд на новую прозу [Электронный ресурс] / С.В. Тарасова // Вестник СамГУ. Литературоведение. – 2003. – № 1. – С. 68–74. – Режим доступа: [vtstnik-samgu.samsu.ru/gum/2003web1/litr/20030602.html](http://vtstnik-samgu.samsu.ru/gum/2003web1/litr/20030602.html)
14. Тузков С.А. Русская повесть начала XX века: типология и поэтика жанра: автореф. дис. на соиск. науч. ст. докт. филол. наук: спец. 10.01.02 – русская литература / С.А. Тузков. – Симферополь, 2007. – 44 с.
15. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы / Н.П. Утехин. – Л. : Наука; Ленинградское отделение, 1982. – 185 с.
16. Шайтанов И.О. Жанровая поэтика / И.О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 17–21.

---

## 4. Літературні долі міфу про Вавилонську вежу

Відомий фрагмент з книги Буття (2: 1-9), де викладено історію будівництва Вавилонської вежі, в теологічній традиції трактується як одне з найважливіших гріхопадінь людини. У культурології за цією легендою стійко закріпився смисл застереження людству від спроб створити щось таке, що перевищує його можливості – фізичні й духовні. З погляду міфологічних уявлень древніх вавилонян, від яких ця легенда перейшла в Біблію, Вавилонська вежа (зиккурат) була помешканням бога, але водночас місцем єднання неба й землі, зустрічі бога й людини. Взагалі, вежа та її аналоги в архаїчних культурах, як свідчать численні дослідження (Дж. Фрезер, К. Леві-Стросс, М. Еліаде, В.М. Топоров), може співвідноситися з будь-якою просторовою віссю, світовим деревом, горою, сходами. Весь цей комплекс, як пише М. Еліаде, має символіку центра, дає «легке єднання» між землею й небом на початках часів [7, с. 23].

Архаїчний міф у Межиріччі не був забарвлений етично, але, увійшовши в Біблію, він виявився включеним у світоглядну й моральну систему. В.М. Топоров, аналізуючи міфологічну семантику ідеї міста, пише, що Вавилон був покараний за свої гріхи, головний з яких полягав у тому, що місто змарнувало можливості, які з ним пов'язувалися, здійснитися до Бога. Вавилон «стояв у центрі Землі, ... призначений для зустрічі в ньому людини з Богом..., не виправдав себе й назавжди загинув» [11, с.123]. Ворота Бога відтепер закрилися для людини. Водночас у християнській традиції біблійний Вавилон протиставляється небесному Єрусалиму, ворота якого відкриються для праведників [11, с.123]. Провина лежить на людині, яка, не зрозумівши свого місця у світобудові, помилково спрямувала свою діяльність, що стало катастрофічним і для самої людини. Якими б не були героїчними зусилля людей, їхня діяльність безглузда, якщо вона спростовує встановлені закони буття. Попередження про небезпеку, як бачимо, йде з глибини століть. Інакше кажучи, міф про Вавилонську вежу символізує крах великих утопій, приреченість грандіозних задумів. Ентузіазм і підйом змінюються запустінням, закони ж природного існування беруть своє, неблаганно знищуючи те, що так завзято зводилося.

У XX столітті біблійна історія про Вавилонську вежу неодноразово ставала предметом художнього і філософського осмис-

---

лення, спроектованого на події нової і новітньої історії. У відомій праці Дітріха фон Гільдебранда «Нова Вавилонська вежа» сьогоднішній стан людства, означений як глибока духовна криза, пояснюється саме через цей ключовий архетип людського існування: «Характерною особливістю сучасної кризи є спроба людини звільнитися від обмежень, що накладаються на неї як на тварну істоту, – проігнорувати своє метафізичне становище, звільнитися від усіх зобов’язань відносно того, що вище і більше за неї. Людина прагне спорудити нову вавилонську вежу...» [4]. Очевидно, що звернення філософів і митців до вавилонського міфу зумовлюється якраз намаганням осягнути причини кризи в глобальних масштабах багатоміліардної історії людства і висловити попередження щодо можливих наслідків реалізації чергових утопічних проектів перебудови усталених законів людського існування. Показово, що в самих назвах багатьох книжок філософсько-культурологічної проблематики присутні образи даної біблійної історії: крім згаданої «Нової Вавилонської вежі» Гільдебранда, це й глибоке дослідження М.С. Трубецького «Вавилонська вежа і змішання мов», і книжка есеїв О. Геніса «Вавилонська вежа. Мистецтво нашої доби», і роздуми Г. Померанца «Розпадна Вавилонська вежа», і «Перебудова Вавилонської вежі» Є. Сверстюка.

Що ж до художніх творів світової літератури ХХ століття, де так чи інакше представлений міф про Вавилонську вежу, то один їх перелік міг би зайняти надто багато місця. Згадаймо хоча б притчі Х.Л. Борхеса «Вавилонська бібліотека» і «Лотерея у Вавилоні»; роман визначного австрійського письменника ХХ століття, лауреата Нобелівської премії, Еліаса Канетті “Засліплення”, який набув міжнародної слави, був перекладений багатьма мовами світу і опублікований у США й у Франції під назвою “Вавилонська вежа”; «Лебедину зграя» В. Земляка, що при поданні до редакції у 1971 році мала назву «Вавилон»; «Клошмерль Вавилонський» Г. Шевальє; «Вавилонську вежу» М. Веста, «Біля підніжжя Вавилонської вежі» С. Хуля; роман Л. Леонова «Барсуки» зі вставною новелою про Калафата, який намагався побудувати башту до небес, і його ж роман «Піраміда», де згадується про «безглуздість башти без Бога»; повість «Вавилонська вежа» Т. Чана, герої якої даремно боялися, що, піднявшись до неба, проб’ють небесний резервуар, звідки проллється вода і затопить увесь світ; повість «Скляне місто» П. Остера, де головний герой відкриває для себе ідею побудови першими поселенцями Амери-

---

ки земного раю й нового Вавилону; роман сучасної української письменниці Г. Пагутяк “Записки Білого Пташка”, в якому стіни Вежі, що спільно будується людством у пориві до щастя і Сонця, уподібнюються до в’язниці, могили тощо.

Навіть у творах масової літератури і культури міф про Вавилон стає відправною точкою побудови сюжету чи образної системи: від детективного роману “Кудеяр. Вавилонська вежа” М. Семенової і телесеріалу «Вавилонська вежа: Помста» за романом С. Абреу до популярного фільму 2006 року «Вавилон», знятого в Голівуді режисером Алехандро Гонзалесом.

Типологічна спорідненість сюжетів та образів цих та інших творів так чи інакше генетично пов’язана з орієнтацією на ustalений зміст Вавилонського архетипу. Для наочної демонстрації його художнього потенціалу зосередимося на аналізі творів, що представляють різні національні літератури ХХ ст. і реалізують вказаний архетип головним чином на імпліцитному рівні художніх систем. Йдеться про повість А. Платонова «Котлован», низку притч Ф. Кафки і роман В. Голдінга «Шпиль».

Центральна подія повісті «Котлован» – будівництво (точніше, риття) котловану прямо відсилає до міфу про зведення Вавилонської вежі (власне, слово «вежа» неодноразово з’являється в тексті твору – порівн.: «спостерігав будівництво невідомої йому вежі...» [10, с.87]; «інший інженер побудує в середині світу вежу...» [10, с.98]).

Багато дослідників повісті, відзначаючи її зв’язок з архетипними сюжетами, вказували на те, що «паралель між будівництвом радянського суспільства й Вавилонської вежі була присутня в суспільній свідомості епохи» [3, с.175], і платоновський сюжет мав своїм джерелом реальні проекти («повітряна» абстракціоністська вежа В. Татліна, грандіозний проект Палацу Рад у Москві тощо). Однак автор «Котловану» не тільки не вбачав у цих проектах величного прориву в майбутнє (як розумів їх, наприклад, Л. Фейхтвангер, включивши після відвідин Радянського Союзу у свою книжку «Москва 1937» розділ під красномовним заголовком «Вавилонська вежа», де віщував перемогу радянської людини над міфом), але переконливо продемонстрував, що “древній міф переміг утопію побудови загального будинку” [6, с.150]. Е. Найман в процесі аналізу «біполярних» мотивів «Котловану» пов’язує образ будівництва з архетипними мотивами вогню й порожнечі й, підкреслюючи їх амбівалентність,

---

стверджує, що подібно до того, як електричне світло (центральний мотив першої частини повісті) перетворюється в нищівний вогонь класової боротьби (у другій частині), так яма котловану обертається могилою дівчинки Насті [14, с. 200].

Як відзначалося вище, суттєвим змістовим аспектом міфу про Вавилонську вежу є думка про безумовність і незаперечність законів природного існування, про неприпустимість людського співвіднесення своїх дій з Божим промислом і спроб вносити в нього виправлення, про неминучість поразки людини в намаганнях змінити споконвічні закони буття.

У платоновському «Котловані» ми якраз і бачимо, що соціальне і природне вступають у непримиренний конфлікт. Показово, що праця будівельників описана у виразах, що вказують на її «антиприродний» характер: вони трудяться «окремо від природи» [10, с.26] і, «скасовуючи стародавній природний устрій» [10, с.29], по суті, працюють на «виснаження природи» [10, с.69]. Як результат, неминуче настає загибель людей і самої ідеї, що надихала їх на грандіозне будівництво. Смерть дівчинки Насті – дитини, для якої призначено будинок майбутнього щастя, – попередження будівельникам: нікому буде жити в майбутньому будинку. Почуття туги й відчуженості від світу, що переслідує героїв повісті, – це прихований, неусвідомлюваний ними наслідок порушення законів природного світу. Вічність (що розуміється як смисл всесвітнього існування), віднайти яку так жадають будівельники котловану, відвертається від того місця, де буде нова Вавилонська вежа. Знаками покинутості маркований увесь простір, що оточує будівництво: «усюди над простором стояла пара живого дихання, створюючи сонну, задушливу невидимість; стомлено тривало терпіння у світі, ніби все живе перебувало десь посередині часу й свого руху: початок його всіма забутий і кінець невідомий, залишився лише напрям на всі сторони» [10, с.63]. Безпритульність людини й світу все більше наростає в міру того, як розширюються обсяги небаченої досі людської справи. Платонов не випадково нагнітає мотив нескінченності будівництва, неможливості його завершення. Але разом з тим, і після найстрашнішої трагедії, коли вмирає дівчинка, риття котловану триває з новою силою. Природа, життя нічому не навчила людину? Можна сказати й так. Але можна говорити й про те, що людські надії, людська спрямованість до майбутнього, до великої, нехай і безнадійної мрії, залишаються неспростовними.

---

Як бачимо, у Платонова зв'язок сюжету «Котловану» з міфом про Вавилонську вежу, будучи досить прозорим, все-таки експліцитно не присутній у тексті. Натомість у творчій спадщині Франца Кафки є кілька творів (щонайменше, два), в яких на міф про Вавилонську вежу безпосередньо вказується як на першоджерело сюжету й при цьому відверто здійснюється сюжетно-образна трансформація міфу. Йдеться про притчу «Міський герб» й оповідання «Як будувалася Китайська стіна».

Притча «Міський герб», будучи зовсім невеликою за обсягом (півтори сторінки), несе в собі великий заряд ідейного змісту. Вона починається з досить традиційного тлумачення (навіть переказу легенди). «Найголовніше у всьому цьому починанні – думка побудувати вежу, що дістане до неба. У порівнянні з цією думкою все інше є другорядним...» [9, т. 1, с. 264-265]. Далі інтерпретація Кафки розвивається приблизно в тому ж руслі, в якому перебуває платоновська версія міфу. Як у «Котловані» відбувається «підміна» будівництва «будинку загальнопролетарського щастя» нескінченним ритмам котловану, так само у Кафки основна справа замінюється побіжною: «більше, ніж про будівництво вежі, піклувалися про будівництво міста для робітників». Далі Кафка акцентує, здавалося б, дивну річ – те, що «всі перекази й пісні, які виникли в цьому місті, сповнені туги» («туга», як добре відомо, – головний екзистенційний стан героїв Платонова). Причина ж туги полягає в усвідомленні неминучості того «передвіщеного» дня, коли місто «п'ятьма ударами, що будуть нанесені через короткі проміжки, зруйнує велетенський кулак». Відразу після цього пророцтва подається пояснення досі незрозумілої назви твору: «Тому-то кулак і зображено на гербі міста». У цьому фіналі вся розказана автором історія парадоксально зламається й розкривається весь смисл кафківського бачення відомого архетипу: людина завжди знає про очікуване покарання, однак у своїй гордині, у непоступливості й небажанні прийняти уготоване їй місце у світобудові неминуче йде до трагічного фіналу. Це взагалі одна з улюблених думок Кафки, яку він так чи інакше проводить у «Процесі», «Замку» і багатьох інших своїх творах.

Ще одним текстом Кафки, типологічно сурідним платоновському «Котловану», є оповідання «Як будувалася Китайська стіна». Якщо оцінювати цей текст у соціально-історичному контексті, то можна сказати, що Кафка спробував довести, що велике будівництво велось не стільки заради захисту Китаю від набігів північ-

---

них кочівників і не стільки для того, щоб, врешті-решт, побудувати стіну, а потім вежу на кшталт Вавилонської («лише велика стіна вперше в історії людства стане міцним фундаментом для нової вавилонської вежі» [9, т.1, с.399]), скільки заради порожніх стінних прорізів. Інакше кажучи, будівництво було абсолютно недоцільним. Стіна будувалася завжди й усіма поколіннями, але будувалася фрагментарно, довжиною приблизно по п'ятсот метрів, групами робітників по 20 чоловік, які викладали стіну, рухаючись назустріч один одному. Коли будівництво кілометрового відрізка стіни завершувалося, робітників перекидали на іншу ділянку, найчастіше дуже далеко від попередньої, для того щоб вони не втомлювалися від одноманітності своєї праці й місцезнаходження, а головним чином щоб запобігти усвідомленню того, що кінця будівництву немає й бути не може в силу величезності, невід'ємності для людини всього задуму. Кафка вибудовує складну систему мотивувань саме такого способу будівництва (при цьому переконливість всієї системи аргументації покликана підсилюватися самою формою оповіді від першої особи людини «родом з південно-східного Китаю» і постійними посиланнями на вірогідність матеріалу, що викладається). Якщо кожний робітник, без утоми трудячись на своїй обмеженій ділянці, був непохитно переконаний, що «стіна буде коли-небудь завершена» [9, т.1, с.398], то в приміщенні керівників («де це приміщення знаходилося і хто сидів там – не знає й не знала жодна людина, кого я не запитував» [9, т.1, с.400]) думають тільки про «порожнечі» міжстінних прорізів, тобто про те, щоб будівництво ніколи не закінчувалось.

Таким чином, як зростання стіни-вежі у Кафки, так і розширення котловану в повісті Платонова повністю визначається планами «порожнього» простору, який у жодному разі не повинен зникнути, тому що завершення будівництва – загибель самої моделі влади і її ставлення до людини. У Кафки ця модель набуває рис космократичного управління, освяченого вічним і незмінним порядком речей. Платоновську модель можна назвати ідеократичною, оскільки в її основу покладено ідею, що уявляється людині єдино вірною й непогрішною. Для обох моделей у край істотно, що будівництво Котловану й Стіни не повинно припинятися, майбутнє як мета повинно ставати все більше прекрасним, але не повинно стати сьогоденням.

І для Платонова, і для Кафки міфологізація дійсності зовсім не обмежується відсиланням до відомого міфологічного першо-

---

джерела та певної його трансформації або інтерпретації. Обидва автора виходять далеко за межі цього першого етапу поетики міфологізування. Художня інтуїція – саме те, що головним чином зближає Платонова й Кафку в їхньому міфологічному підході до сучасності (і відрізняє їх обох від інтелектуальної гри з міфом, здійснюваної, наприклад, Джойсом), – втягує в сферу перетворення всі елементи модельованих авторами художніх світів. Проявляється це в тому, що міфологізація поширюється на всі рівні ідейно-естетичної системи і простежується в сюжетно-композиційному й просторово-часовому наповненні творів, предметно-образних деталях, мовленні тощо.

Високий ступінь універсальності, потенційна багатозначність ситуацій і образів, що вирізняє названі твори Платонова і Кафки, властива і роману В. Голдінга «Шпиль». Окрім цього поставити їх поруч дозволяє те ж саме спільне архетипне джерело – міф про Вавилонську вежу і в першу чергу величезний морально-етичний потенціал, закладений у цьому міфі. Зрозуміло, що даний аспект міфу набув більшої значущості у пізніший час, в добу християнства, спочатку ж формувався його, сказати б, онтологічний і гносеологічний рівень, у якому виражалася спрямованість людини до «неможливого», потужний порив до подолання обмеженості земного існування. Але будь-який архетип, сягаючи корінням невидимих пластів минулого і складаючи, за К. Г. Юнгом, основний зміст колективного несвідомого [1, с.71-79], формується в ньому певними шарами, напластуваннями століть і не може бути зведений до одного, чітко закріпленого за ним значення. Тому, на нашу думку, якщо в «Котловані» й у «Шпилі» домінують значення має проблема мети і засобів, то це не тільки не суперечить буттєвому змісту даного архетипу, але безпосередньо визначається морально-етичним аспектом його ідейно-мотивного комплексу.

Здавалося б, «Шпиль» може бути співвіднесений з міфом про Вавилонську вежу тільки на поверхневому рівні – як сюжет про будівництво, хоча й спрямованого до неба й вражаючого грандіозністю свого задуму, але такого, що має не богоборчий зміст, а скоріше богоугодний. «Щоб примножити славу храму цього» [5, с.17], збирається настоятель Джослін надбудувати над собором небаченої висоти шпиль (цікаво, що центральне слово роману – «шпиль» (the spire) дуже часто замінюється словом «вежа» (the tower): електронний підрахунок показав, що в англомовному

---

тексті вони вжиті відповідно 95 і 80 разів). Але якими непередбаченими наслідками, богопротивними за своєю суттю, обертається реалізація цього сміливого задуму! Чим довелося оплатити втілену на віки велич людського духу? І чи велич це насправді? І чим надихався людський дух – божественним чи диявольським спонуканням? Однозначної відповіді на ці запитання в романі Голдінга немає.

Безумовно, якщо брати поетику творів Платонова й Голдінга загалом, то легко виявити найсерйозніші, кардинальні розбіжності. Голдінг робить ставку на індивідуальну свідомість, кризь призму якої сприймається і відтворюється весь світ (забігаючи вперед, відзначимо, що в тексті «Шпиля» начисто відсутнє все, що не входить у поле зору й свідомості головного героя); Платонов відтворює специфіку масової свідомості й об'єктивує її в утрудненому, аномальному з погляду граматики й стилістики мовленні. Але вже в цих, начебто різних стильових домінантах, простежується загальний вихідний принцип – усунення оповідача, його точки зору, оповідальної й етичної позиції.

Що ж стосується принципів сюжетної організації, то Голдінг будує свій сюжет, хронологічно строго й послідовно уподібнюючи його елементи етапам самого будівництва, докладно відтворюючи всі його перипетії, реальні архітектурні труднощі й шляхи їх подолання. Платонов на будівництво як таке практично не звертає уваги. Власне, у повісті до нього справа й не доходить, автор обмежується декількома сценами риття котловану, витриманими в дусі символіко-метафізичного опису. Сюжет «Котловану», що вирізняється дискретністю й зовнішньою невпорядкованістю сцен і епізодів, організовано скоріше співвіднесенням мотивів, ніж епізодів. Разом з тим, і в Голдінга, поряд із хронікальністю основної дії, характерною є розірваність оповіді, обумовлена перепадами зовнішнього й внутрішнього бачень героя, різкими зіткненнями уяви й марення, що особливо очевидно в завершальних главах роману, коли божевілля героя, що сприймалося на початку оповіді як метафора, здається, стає реальністю. Цікаво, що в англійському тексті слово «folly», яке можна перекласти як «святість» і як «божевілля», для позначення вказаної двоїстості пишеться і з великої, і з малої літери, і до кінця твору другий варіант зустрічається все частіше. Суттєву роль у структурній організації твору Голдінга відіграють сюжетні й словесно-семантичні мотиви, які своїм повторенням

---

скріплюють розірвану свідомістю героя оповідь (ангел-диявол за спиною Джосліна; уподібнення собору людському тілу, а шпиля фалосу; руде волосся улюбленої похресниці настоятеля і золотий ланцюжок слідів, що залишаються за нею; блакитний птах, що летить над водою, і ворон, що постійно відвідує споруджувану вежу; квітуча яблуня тощо).

«Котлован» і «Шпиль» зближуються в тому, що автори вибудовують їх на конкретно-історичній основі, включаючи в оповідь (найчастіше побічно) різноманітний достовірний життєвий матеріал. Як відзначає Вяч. Вс. Іванов, Платонов, зберігаючи наявність правдоподібних деталей як обов'язкову умову жанру сучасної притчі, «накладає й ще одне обов'язкове обмеження: хід притчі відповідає ходу реальної історії. «Котлован» являє собою модель усього того, що відбувалося в нашій країні...» [8, с.647].

У Голдінга оповідь також щільно вписано в історичну конкретність середньовіччя. Разом з тим «XIV сторіччя» і собор у Солсбері, які часто згадуються в коментарях до «Шпиля», – це не реальність твору, оскільки в його тексті таких просторово-часових вказівок немає. Більше того, як підкреслював сам автор, він «навмисно скинув декілька поперечних нефів із собору в Солсбері, щоб можна було з вірогідністю говорити, що це написано не про нього» [2, с.218]. Інакше кажучи, в «Шпилі» знаходить вираження не так «історичний момент», як переконання автора, що має загальний і універсальний сенс, в єдності й взаємопроникненні всього суцього в людському існуванні, незалежно від «історичного моменту».

Як бачимо, Платонов і Голдінг використовують міф тільки в порядку асоціативних зв'язків, які активізуються в сприйнятті читачів. Очевидно, що обидва автори виступають не стільки інтерпретаторами міфів, скільки міфотворцями, творцями оригінальних міфологічних світів. Що стосується Голдінга, то він сам у коментарях своїх творів віддає перевагу поняттю «міф», розуміючи його як «ключ до екзистенційного існування, що відкриває доконечний сенс буття і вбирає в себе життєвий досвід цілком і повністю...» [13, с.119].

Важливо також підкреслити, що рецепція міфу про Вавилонську вежу Платоновим і Голдінгом головним чином пов'язана з антиутопічним змістом біблійного міфу. «Котлован» і «Шпиль» можна розглядати і як свого роду антиутопії, оскільки сюжетом їх стає подолання ілюзії: у Платонова будівництво соціалізму ви-

---

являється риттям могили для дитини, яка персоніфікує майбутнє й призначена бути «всесвітнім елементом» [10, с.58]; у Голдінґа настоятелеві собору доводиться переконатися в тому, що його ідея, хоч і виявилася реалізованою, не витримала випробування життям, оскільки за неї довелося заплатити занадто дорогу ціну. Підсумком життя Джосліна стане трагічне усвідомлення: «Я вважав, що роблю велику справу, а виявилось, я лише ніс людям загибель і сіяв ненависть...» [5, с.244].

Отже, трансформація Вавилонського міфу в літературі ХХ ст. спрямована головним чином на акцентування неминучого краху утопічних проєктів, приреченості спроб ігнорувати закони буття, а також на художнє втілення ідеї принципового непорозуміння й відчуженості людей. Разом з тим актуалізація даного міфу засвідчує й непозбутність людського потягу до неможливого, до створення ідеального земного світу й вирішення споконвічних проблем людського існування. Кожна доба розвитку людства нібито дає йому новий шанс і вселяє надію на вирішення «проклятих» питань. Але чи не є чергова перспектива наближення до абсолюту новою Вавилонською вежею?! В іронічному діалозі У. Еко під назвою «Вавилонська бесіда» двоє вавилонян у термінах сучасних комп'ютерних технологій обговорюють можливості вживленого в їхніх рабів програмного забезпечення. Один з них переконаний, що тепер плани будівництва Вежі будуть реалізовані, а інший висловлює сумнів: «Щодень з'являється нова мова і врешті-решт відбудеться змішання програм», на що перший самовпевнено заявляє: «Заспокойся, тільки не у Вавилоні, тільки не у Вавилоні». Очевидно, людство й сьогодні уподібнюється самовпевненим вавилонянам, абсолютно переконаним в успішності нового глобального проєкту.

### Література

1. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, Э. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббэк. – М. : Мартис, 1997. – 320 с.
2. Байлз Д. Беседы Уильяма Голдинга / Д. Байлз // Иностранная литература. – 1973. – №10. – С. 204 – 219.
3. Бодин П.-А. Загробное царство и Вавилонская башня. О повести Платонова “Котлован” / П.-А. Бодин // Классицизм и модернизм. – Tartu, 1994. – С. 168 – 183.

- 
4. Гильдебранд Дитрих фон. Новая Вавилонская башня. Избранные философские работы / Перевод с английского и немецкого А.И. Смирнова. – – [Ел. рес.]. – Режим доступа: [http:// www.gumer.info/](http://www.gumer.info/)
  5. Голдинг У. Шпиль / Пер. с англ. В. Хинкиса. Послесловие В. Скороденко. – С-Пб. : Азбука, 2000. – 269 с.
  6. Гюнтер Х. Котлован и Вавилонская башня / Ханс Гюнтер // “Страна философов” Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып.2. – М. : Наследие, 1995. – С. 145 – 151.
  7. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде / Пер. з нім., фр., англ. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
  8. Иванов Вяч.Вс. Андрей Платонов и Чапек: фантастический реализм // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С.645 – 648.
  9. Кафка Ф. Собр. соч. в 3-х томах. – М.: Худож. лит.; Харьков: Фолио, 1994.
  10. Платонов А.П. Котлован : Текст. Материалы творческой истории / А.П. Платонов. – СПб. : Наука, 2000. – 380 с.
  11. Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текстов / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М. : Наука, 1987. – С. 99 – 132.
  12. Трубецкой Н.С. Вавилонская башня и смешение языков. – [Ел. рес.]. – Режим доступа: [http:// www.tuad.nsk.ru/](http://www.tuad.nsk.ru/)
  13. Чамеев А. Художественная картина мира в романах Уильяма Голдинга / А. Чамеев // Ученые записки Тартусского гос. ун-та. – Тарту, 1990. – Вып.898. Эстетические позиции и творческий метод писателя. – С. 118 – 130.
  14. Naiman E. The Thematic Mythology of Andrej Platonov / E. Naiman // Russian literature. – 1987. – Vol.21. – №4. – P. 189 – 216.

## II. Семантика і структура ліричних жанрів

### 1. Сонет як змістова форма (на прикладі лірики Ін. Анненського)

У творчій спадщині Інокентія Анненського сонет займає особливе місце. Досить сказати, що в першій збірці поета «Тихі пісні» 9 з 53-х віршів є сонетами (тобто приблизно кожен 6-й вірш). У збірці «Кипарисова скринька», підготовленій поетом до друку незадовго до своєї смерті, 14 віршів містять у своїх назвах слово «сонет» і повною мірою відповідають цьому.

Попри те, що сонет здається простою формою, як віршовий жанр він являє собою досить складну художню структуру. Визначається вона, крім іншого, винятково тісним зв'язком формальних елементів жанру і його змістового наповнення. Про це говорив, зокрема, М. М. Бахтін: «Сонет – очень трудная форма. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не может быть легкости, намеканий; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы» [2, с. 382].

Очевидно, що саме багатий смисловий потенціал і складність сонета приваблювали Анненського. Донедавна дослідники не приділяли належної уваги цій стороні художньої спадщини поета. В 1980-і роки місце сонета в жанровій системі автора «Кипарисової скриньки» побіжно розглядалося у відомій монографії А. В. Федорова [9, с. 163-164] і в невеликій статті І. В. Черняєвої, присвяченій жанровій своєрідності лірики поета, де дуже коротко говорилося і про сонет [10, с. 134-135]. В 1990-і роки новаторство Анненського в сфері сонета досліджувалося М. Ю. Лотманом [5], який прийшов до висновку про те, що Анненський істотно змінив усталені канони сонетної форми («Анненский – разрушитель сонета»). Не таким категоричним у своїх оцінках є автор монографії про засоби гармонійної організації сонета А. В. Останкович: «Проявляя индивидуальность в выборе размера, рифменных комбинаций, синтаксиса, Анненский в подавляющем большинстве сонетов сохраняет гармоническую вертикаль, определяющую жанровую принадлежность...» [6, с. 122].

---

Представляється доволі перспективним в науковому плані продовжити з'ясування засобів організації сонетної змістової форми в інтерпретації Анненського. Спробуємо зробити це на прикладі вірша з відповідною назвою з мікроциклу «Июль» (збірка «Тихие песни»). У цьому вірші емко й виразно дана картина природи, що спочатку очікує на грозу, потім начебто переживає її, і, нарешті, змінюється після її очисного впливу. Але зміст даного сонета зовсім не зводиться до пейзажної замальовки. Наведемо його текст.

1 Когда весь день свои костры  
2 Июль палит над рожью спелой,  
3 Не свежий лес своей капеллой,  
4 Нас тешат: демонской игры  
5 За тучей разом потемнелой  
6 Раскатно-гулкие шары;  
7 И то оранжевый, то белый  
8 Лишь миг живущие миры;  
9 И цвета старого червонца  
10 Пары сгоняющее солнце  
11 С небес омыто-голубых.  
12 И для ожившего дыханья  
13 Возможность пить благоуханья  
14 Из чаши ливней золотых [1, с. 60].

Весь вірш – це і начисений характерними конкретними ознаками опис грози, що оновлює навколишній світ, і розгорнута метафора відродження душі людини. Достатньо один раз прочитати або прослухати вірш, щоб відчутти, що між першою й останньою його строфою виникає істотний емоційний перепад. Оповідальна інтонація початку – «Когда весь день свои костры / Июль палит над рожью спелой...» – поступово змінюється наростанням ліричної напруги, що завершується акцентованою емоційною кодою: «Возможность пить благоуханья / Из чаши ливней золотых».

Напрямок розвитку ліричного сюжету, таким чином, очевидний. Спробуємо простежити, як реалізується цей рух на різних рівнях художньої структури сонета.

Даний твір, як і передбачає найбільш поширена сонетна форма, являє собою ямбічний чотирнадцятирядковий вірш із чотирьох закінчених строф: два чотиривірші (катрени) з наскрізними римами і два тривірші. Скорочення кількості віршів в останніх

---

двох строфах ніби прискорює темп розгортання картини, емоційного стану ліричного суб'єкта й підкреслює динаміку розгорнутого ліричного сюжету.

Тій самій меті служить ритміко-синтаксичне членування вірша. Слід сказати, що не всі вірші у строфах збігаються із межами відособлених в інтонаційно-синтаксичному відношенні словесних груп. Перші два вірші першої строфи повністю збігаються із закінченим за змістом підрядним реченням: «Когда весь день свои костры / Июль палит над рожью спелой». Дається вихідна й досить статична картина липневих жарких днів. Останній період першої строфи, друга й третя строфи являють собою розгорнуте головне речення, що складається із присудка «тешат» і зв'язаних сурядним й протиставним зв'язком підметів «Не свежий лес», «шары», «миры» і «солнце», ускладнених поширеними означеннями «демонской игры... раскатно-гулкие шары», «лишь миг живущие миры», «И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце...». Четверта строфа виділена в окреме номінативне речення, але іменник «возможность» також, по суті, пов'язаний за змістом із дієсловом «тешат»: «Нас тешат... шары... миры... возможность». Отже, всі чотири строфи є одним поширеним складнопідрядним реченням. Така побудова неначе спаює строфи й передає динаміку змін, що відбуваються у природі й у світорозумінні ліричного суб'єкта вірша.

Організація строфічної структури вірша ускладнена різними синтаксичними фігурами. Зокрема, викликає інтерес оригінальне використання Анненським такої традиційної для поезії фігури, як інверсія. У цьому сонеті інверсія несе на собі підвищену структурну функціональність. Так, звертає на себе увагу розташування 3-го вірша в першій строфі. При першому читанні вірша цей період мимоволі читається в такий спосіб: «*Не свежий лес своей капеллой нас тешит (а не тешат)...*», тобто близько розташовані іменник і дієслово так і «просяються» бути граматичною основою й узгоджуватися в числі. Треба докласти певних евристичних зусиль, щоб зрозуміти, що слово «лес» – це підмет, зв'язаний протиставним безсполучниковим зв'язком із підметами «шары», «солнце», «возможность». Якщо «вирівняти» це речення, порядок членів речення був би таким: «Когда... июль палит костры..., нас тешат ...шары, ...солнце..., возможность..., а не ...лес». Інакше кажучи, 3-й рядок мав би зайняти місце наприкінці вірша. Розташувавши цей рядок на початку головного

---

речення, Анненський використав складну інверсію. Можливо, велика кількість і складність інверсійних конструкцій у вірші (головним чином поширені означення у родовому відмінку, поставлені перед означуваними словами: «...демонской игры / За тучей разом потемнелой / Раскатно-гулкие шары») – це вплив латинського вірша, добре знайомого Анненському. Згідно зі спостереженнями Б. В. Томашевского, у латинському вірші слова розкидаються в цілковитому безладді, і зв'язати їх можна тільки за формою [8, с. 278]. В аналізованому сонеті Анненського означувані за допомогою інверсії слова отримують більшу об'ємність, опуклість, додаткову виразність.

Друга істотна особливість, що характеризує структуру даного сонета, – віршовий перенос (enjambement).

У віршознавстві виділяють три основних види переносу: rejet (являє собою випадок, коли фраза, що заповнює один із рядків, перейшовши на наступний, закінчується на його початку), contre-rejet (вид переносу, при якому фраза, початок якої розташовується наприкінці рядка, переходить на наступний і повністю її заповнює), double-rejet (коли фраза, що починається наприкінці рядка, закінчується на початку наступного) [7, с. 274].

Слід сказати, що переноси, створювані Анненським, не цілком збігаються із традиційною класифікацією. Так, у строфі

«Нас тешат: *демонской игры* /  
За тучей разом потемнелой /  
*Раскатно-гулкие шары*»

спостерігається перенос, що ближче всього підходить до такого виду, як contre-rejet, але повною мірою не відповідає йому. Він ускладнений дистантною інверсією, коли інверсивне сполучення означення в родовому відмінку «демонской игры» і означуваного слова «шары» розірвано поширеною обставиною «За тучей разом потемнелой». Перенос з'єднує (скріплює) строфи й сприяє їх інтонаційно-синтаксичній цілісності.

Важливо відзначити, що виняткова смислова глибина тексту досягається мінімальним використанням інтонаційно-синтаксичних засобів. Віршовий перенос у своїй функції інтонування й структуроутворення доповнюється, крім названої інверсії, ще й ускладненням конструкції речення, тобто великою кількістю поширених означень перед означуваними словами: «И цвета старого червонца / Пары сгоняющее солнце / С небес омыто-голубых», у тому числі виражених поширеними діеприкетниковими зво-

---

ротами: «Лишь миг живущие миры», «Пары сгоняющее солнце», а також використанням анафоричного сполучника «и»:

II И то оранжевый, то белый...

III И цвета старого червонца...

IV И для ожившего дыхания...

Тут виявляється особливе функціональне значення, якого набуває анафоричне «і» у вірші: воно сприяє емоційно-суб'єктивному забарвленню створюваної картини. Особливо характерно, що анафоричне «і», як початок самостійної синтаксичної групи, розташовується на початку кожної строфи, а це найбільш сильна анафора. Так створюється наростання ліричного хвилювання, кумуляції емоційних впливів, що нагнітаються на кожному повороті ліричного сюжету і ніби спрямовуються в одну точку.

Звернемо увагу на таку сторону структурної організації сонета, як фокалізація, тобто акцентування точки зору або фокусу бачення простору й перспективи, що виявляються у творі.

Художній світ вірша постає як видимий і чутний, у розгортанні виразної просторової перспективи, що задається імпліцитним спостерігачем, ліричним суб'єктом, що бачить сонце, ліс, поле, чує спів птахів у лісі. Вводиться він єдиним займенником «нас» в 4-му вірші 1-ї строфи. Через нього, його безпосереднім сприйняттям створюються зорові й слухові образи – спочатку лісу, потім неба, спів птахів, гуркіт грому. Але займенник «нас» (не «я») переключає план сприйняття з одиничного в узагальнений, тобто відбувається поєднання ліричного суб'єкта й реципієнта, де ліричний суб'єкт – це двоєдність «я» та «іншого», автора-творця й героя: своєрідна міжсуб'єктна за своєю природою цілісність. Одиничне стає узагальненим, тобто, за визначенням С.Н. Бройтмана, інтерсуб'єктивним [3, с. 295].

Перспектива, що відкривається внаслідок такої суб'єктної структури і насиченої предметно-образотворчої палітри картини, виявляється в Анненського принципово розімкнутою: від землі до небес. І в сприйнятті цього світу відбувається зміна планів, тобто рух зору (зміщення фокусу бачення) йде по вертикалі – знизу вгору, і по горизонталі, створюючи ефект розширення й звуження бачення.

Перші два вірші – це погляд удалину й навколо. Перше враження – зорове: ми бачимо безкрайні поля, обпалені сонцем, і свіжу зелень лісу. Відтак у єдиному полі зору антитеза «костры июля» і «свежий лес» сприймається особливо гостро.

---

У третьому вірші першої строфи поле зору звужується, погляд рухається від безкрайніх просторів до лісу, де поле зору обмежене. Тут же зорове враження доповнюється слуховим: «капелла» лісу, тобто хор птахів (слово «капелла» спочатку означало хор тих, хто співає в церкві, а згодом – хор взагалі). Далі погляд переміщається нагору, на «тучу разом потемнелую»; одночасно чуються й гуркоти грому («дьявольской игры ...раскатно- гулкие шары»), і бачаться спалахи блискавок («И то оранжевый, то белый / Лишь миг живущие миры»). В момент сприйняття спалаху блискавки поле зору звужується до певної тонкої лінії; з іншого боку, спалахи блискавки висвітлюють весь видимий простір. У цьому випадку можна говорити про граничне розширення простору. Але у вірші слово «миры» несе додаткове смислове навантаження й позначає не освітлений блискавкою простір, а інший, «не наш» світ, тривалість існування якого для сприймаючої свідомості – миттєвість. Потойбічність цих світів підтверджується словосполученням «демонской игры», ніби надприродні сили, що населяють ці світи, задумали погратися гігантськими кулями-громами. А «миттєвість», якщо враховувати весь контекст поезії Анненського, містить у собі вічність, як і вічність триває лише одну мить (порівн. наприклад: «Там Бесконечность – только миг, / Дробимый молнией мученья») [1, с. 55]. Тому тут, напевно, слід говорити не просто про розширення простору, а про усунення меж між «тут» – реальним світом і «там» – нереальним світом, що властиво загалом ліриці Анненського (порівн. у вірші «На пороге»: «И целый мир на Здесь и Там / В тот миг безумья разомкнула...» [1, с. 58]).

У третій строфі в центрі уваги ліричного суб'єкта виявляється сонце (звуження поля зору), що проганяє хмари з «небес омыто-голубых» (знову розширення). В останній строфі розширення зовнішніх образів досягає граничного узагальнення – можливість для інтерсуб'єктного «я» «пить благоуханья из чаши ливней золотых» – доторкнутися до оновленого, очищеного світу.

Як видно, просторову структуру сонета організує поперемінний різноспрямований рух погляду й зміна фокусів сприйняття. Горизонтальний рух: звуження (до лісу, хмари), розширення (світи), звуження (сонце), розширення (небеса) і, як підсумок – їхнє з'єднання. Вертикальний рух: далечінь (поля), верх (хмари, сонце, небо) і знову з'єднання.

---

Відповідно організовані предметно-образний і емоційно-почуттєвий плани вірша.

Перша строфа: відчуття жару, передане метафорою «... костры / Июль палит» і свіжості лісу. Друга строфа: кольори («потемный»), потім звук («раскато-гулки»), наприкінці другої строфи й на початку третьої – знову кольори: («оранжевый, белый... миры», «цвета червонца... солнце», «небес омыто-голубых»). Третя строфа – знову перцептивні відчуття («ожившее дыханье», «благоуханье»). Так у межах віршового простору, що ритмічно розширюється й звужується, змінюють один одного безпосередні відчуття розпеченого повітря, густих темних кольорів, голосних звуків, ясних кольорів і, нарешті, відчуття пожвавлення й відновлення, кольори зі світлого переходять у золотий (на щабель вище в ціннісному відношенні).

Загалом схема змін емоційно-почуттєвих планів набуває такого вигляду: спокій/застій, відсутність кольорів і руху; наростання звуку, згущення темних фарб, стрімка зміна руху; по-світління фарб; пожвавлення, золоті кольори, спокій на якісно новому рівні – як замилювання оновленим світом.

«Сонет» з мікроциклу «Июль» – один із небагатьох віршів Анненського, де поет віддає данину красі природи, не акцентуючи, як це постійно спостерігаємо в нього, уваги на тому, що природа так само не вічна, як і людина. І хоча картина природи, створена в цьому вірші, не статична, і виникаючі під час спалаху блискавки світи живуть лише мить, мотив туги за зникаючою миттю, що так часто зустрічається в ліриці поета, тут відсутній. Навпаки, загальна динаміка ліричного сюжету й розгортання ліричної перспективи, у якій фокусуються картини змін на землі й у небі, що передують грозі й відбуваються після неї, доходять кульмінації в останній строфі, що завершує вірш на незвичайній для Анненського мажорній ноті відродження до життя. Органічність і переконливість художньої форми досягається багато в чому за рахунок оригінального використання й відновлення потенціалу сонетного віршового канону. Трансформуючи традиційну строфічну організацію сонета за рахунок ускладнення загальної архітектоніки, незвичного синтаксичного зв'язку, переносів, інверсивності текстових фрагментів, зміни точки зору ліричного суб'єкта Анненський домагається багатозначності й водночас цілісності явленої картини світу.

---

## Література

1. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. – Л. : Советский писатель, 1990. – 640 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 424 с.
3. Бройтман С. Н. Субъектная сфера в поэтике художественной модальности / С.Н. Бройтман // Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – С.270 – 306.
4. Гаспаров М. Л. К анализу композиции лирического стихотворения / М. Л. Гаспаров // Анализ художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия. – М. : РГГУ, 2004 (II). – С.238 – 239.
5. Лотман М. Ю. Иннокентий Анненский – разрушитель сонета / М. Ю. Лотман // Skowin'nska metryka porownawcza, v. Sonet / Pod red. Lucylli Rszczokowskiy i Dorty Urbanskiej: – Warszawa, 1993. – Str. 123 – 131.
6. Останкович А. В. Гармония сонета : Монография / А. В. Останкович. – М. : Издательство МГОУ, 2005. – 237 с.
7. Перенос стиховой // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С.274.
8. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций / Б. В. Томашевский. – Л. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959. – 534 с.
9. Федоров А. В. Иннокентий Анненский : Личность и творчество / А. В. Федоров. – Л. : Художественная литература, 1984. – 256 с.
10. Черняева И. В. Жанровое своеобразие “Кипарисового ларца” Иннокентия Анненского / И. В. Черняева // Русская поэзия XVIII-XIX вв. (Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык). – Куйбышев, 1986. – С.128 – 136.

---

## 2. Жанрові особливості твердих архітектонічних форм у поезії Валерія Брюсова та Миколи Вороного

Останнім часом у світовій та українській літературознавчій компаративістиці відчувається стійка тенденція до переходу на якісно новий етап. Підводячи певні підсумки попередніх стадій у розвитку порівняльного літературознавства, Р.Т. Гром'як на початку ХХІ ст. слушно зауважив: «В кожному випадку елементи зіставлення прочитаних творів стосуються насамперед тематики, проблематики, головних персонажів (чи улюблених героїв) і тільки спорадично – стильових явищ. Подібне мало місце в становленні літературознавчої компаративістики. Спочатку основна увага звертається на вічні теми, ідеї, образи-персонажі, мандрівні фабули-сюжети. Постійна і згодом надмірна зацікавленість ними, підсилена т. зв. впливовістю призвела до реальної чи позірної кризи компаративістики» [9, с. 27-28]. Тому сьогодні відбуваються принципові зміни в пріоритетах порівняльно-типологічного вивчення: від проблемно-тематичних до стильових явищ, від компонентів змісту до елементів формально-предметного гатунку. Звісно, таке перегрупування наукових зацікавлень не порушує головної методологічної вимоги – збереження необхідного балансу між змістом і формою.

Історія світового та українського віршування сприймається не повно без зіставного опису поетичної лірики кінця ХІХ – початку ХХ ст. Як стверджує авторитетний дослідник української поезії Н. В. Костенко, «український вірш досліджувався у більшості випадків ізольовано від загального літературного процесу, поза контекстом художньо-історичної еволюції української поезії, та її стильових течій» [14, с. 11]. Надати вивченню українського віршування стійких ознак світового дискурсу – одне з актуальних завдань сучасного порівняльного літературознавства. Складна, багаторівнева природа поетичного тексту вимагає наукових розробок у різних напрямках: жанрологічному, лінгвістичному, культурознавчому, версифікаційному тощо. Особливо гострим залишається питання змістовності поетичної форми, специфіки архітектоніки поетичного тексту – значимості тих чи інших елементів віршової системи для вивчення особливостей поезики та ідиостилію письменника.

---

Революційно-якісні перетворення у світовому віршуванні пов'язані з поетичною практикою символізму. Національно-історична модифікація символізму в українській літературі доводить його закономірну появу та подальше енергійне функціонування не лише на межі XIX – XX ст. На особливу увагу заслуговує персоніфікований прояв одного з найголовніших покажчиків поетичної майстерності митця – архітектонічні особливості поетичного твору, а також його метричні, строфічні та жанрові властивості.

Поетична спадщина багатьох українських символістів досі ще не зібрана або подана недостатньо. Насамперед це стосується творчості Миколи Вороного (1871 – 1938) – лідера та теоретика символізму, роль і місце якого в розвитку національної поезії співставне з місцем, яке в російській літературі посів Валерій Брюсов (1873 – 1924). І В. Брюсов, і М. Вороний утвердились як талановиті поети, громадські діячі, зачинателі символізму в національних літературах. Літературна діяльність митців, їхня активна позиція в громадському й мистецькому житті початку XX ст., а також широкий інтерес до їхньої творчої спадщини з боку літературознавців доводять справедливість відведення чільних місць В. Брюсову та М. Вороному в еволюції російського й українського символізму.

В. Брюсов та М. Вороний небезпідставно вважаються знавцями європейської поезії взагалі та французької зокрема [5; 8; 12; 13; 15]. Беручи до уваги пильне ставлення обох поетів до проблем організації віршового мовлення, не важко припустити, що тверді архітектонічні форми, канонізовані в Середні віки й епоху Відродження, були ними добре вивчені.

У репертуарі Брюсова знаходимо сонети, октави, сициліани, терцини, ронделі, тріолети, хоку, пантум. Майже всі вони не вирізняються метричною оригінальністю, оскільки традиційність строфічної форми зумовлювала вибір традиційного метра. Канонічні строфи М. Вороного, в порівнянні з твердими архітектонічними формами В. Брюсова, не є настільки різноманітними, оскільки сициліана, терцина, ронсарова строфа та зразки східного віршування відсутні. Проте звернення поета до твердих архітектонічних форм свідчило про прагнення до експериментів з українським словом та розширення репертуару традиційних поетичних жанрів національної літератури, тяжіння до кращих європейських та світових зразків. Помітна також непостійність,

---

нетрадиційність метричної основи в канонізованих строфах Вороного, що свідчить про пошуки українського поета-символіста.

Не викликає заперечення поширене твердження, що сонет – це «ідеальна форма художнього твору» [6, с. 22]. В межах твердих архітектонічних форм В. Брюсова та М. Вороного на долю сонетів припадає 55,2% та 46,2% відповідно. Інтерес обох митців до цієї канонічної форми був не випадковим: своїми жорсткими архітектонічними вимогами сонет якнайкраще відповідав принципам, які формували поетичне мислення російського та українського митців, адже, на думку І. Бехера, «ніяка інша форма не вимагає навіть приблизно такої поетичної дисципліни, такої конденсації рими, образу...» [1, с. 101.]. Кількісний аналіз показників метричної побудови сонетів В. Брюсова та М. Вороного дає можливість стверджувати панування 5-стопового ямба – канонічного для сонета, «в якому поезія конкретного народу досягла найбільшої досконалості» [7, с. 37]. 5-стоповий ямб дозволяє ствердити в сонеті специфічну звукову красу слова, надати віршеві особливої мелодійності, що не конкурує ні з музикою, ні з піснею. І. Качуровський пояснює популярність цього розміру в канонізованих строфах тим, що 5-стоповий ямб виступає «як заміник відповідних силабічних розмірів романської поезії» [10, с. 27]. Використання традиційного метра свідчить про намагання письменників дотримуватися канону, продемонструвати власну поетичну майстерність і розширити жанрово-тематичні якості національних літератур.

Сонетарна спадщина митців є неоднорідною у вираженні через метричні схеми. Серед 40 оригінальних сонетів Брюсова зустрічаємо близько 20 варіантів різних метричних сполук. У Вороного жоден із 6 сонетів не тотожний на рівні архітектоніки.

Найпопулярнішим варіантом метричної побудови жанру сонета в Брюсова є схема AbAb AbAb CCd EEd Я5. Абсолютну тотожність на рівні архітектоніки спостерігаємо в тематично різних сонетах «К портрету М.Ю.Лермонтова», «Путь к высотам (Сонет-акростих)», «Ликорн», «Южный крест» та ін. Брюсов дотримується сонетного канону, протиставляючи на семантичному рівні тезу, антитезу та синтезуючи їх у фіналі твору. Спільна для всіх сонетів цієї групи тональність суму, песимізму підсилюється архітектонічною тотожністю поезій.

Сонет «К портрету М.Ю. Лермонтова» – зверненням ліричного героя до поета, який уособлював цілу епоху, що мріяла про

«ангельски-прекрасное», але любила «демонски-мятежное». Неоднозначність світосприйняття поета зумовлює складність інтерпретації його творчості:

<i>И мы́ тебя, поэт, не разгада́ли,</i>	ǀ'   ǀ'   ǀ'   ǂǂ   ǀ'   ǂ
<i>Не по́няли младе́нческой печа́ли</i>	ǀ'   ǂǂ   ǀ'   ǂǂ   ǀ'   ǂ
<i>В твои́х как бу́дто ко́ваных стихи́х!</i>	ǀ'   ǀ'   ǀ'   ǂǂ   ǀ'

[2, с. 144].

Невідповідність зовнішнього та внутрішнього світів посилюється на рівні архітекtonіки: фонічно слабкі стопи пірихія є потенційно сильними, тому що вони несуть основне ідейне навантаження синтезуючої частини сонета Брюсова. Їхнє гармонійне розташування в метричній схемі підкреслює витонченість та досконалість форми сонета.

Душевна роздвоєність ліричного героя на тлі первісної природи є предметом зображення в сонеті «Ликорн»:

<i>Столетний бор. Вечерний сумрак зелен.</i>	A
<i>Мне щеки нежит мох и мягкий дерн.</i>	B
<i>Мелькают эльфы. Гномы из расщелин</i>	A
<i>Гранита смотрят. Крадется ликорн</i> [2, с. 297].	B

Алітерація носових [м], [н] створює ефект замкнутості простору (клаузула на [н] у кожному вірші строфи), посилюючи таємничість та відстороненість світу природи від людини.

Фінал сонета – це криза, перелом у внутрішньому світі ліричного героя:

<i>Свободы! Тишины! Путем знако́мым</i>	A
<i>Сойти в пещеру к празднующим гно́мам.</i>	A
<i>Иль с дочерью Царя Лесного пётъ,</i>	b
<i>Иль мирно спать, со мхом, с землей, с гранито́м...</i>	C

<i>Нет! голосом жестоким и несы́тым</i>	C	ǀ'   ǀ'   ǂǂ   ǀ'   ǂǂ   ǀ'   ǂ
<i>Звучит во мне, считая миги, ме́дь</i>	b	ǀ'   ǀ'   ǀ'   ǀ'   ǀ'

[2, с. 298].

Брюсов експериментує в останній строфі сонета, графічно розбиваючи перший вірш терцету. Тому візуально другий та третій вірші сприймаються осібно, утворюючи своєрідний дистих. На архітекtonічному рівні таке виокремлення посилюється стопою спондея та насиченістю вірша стопою пірихія. Семантично дистих є найсильнішим місцем сонета, в якому вирішується доля ліричного героя. Архітекtonіка фінальної терцини набли-

жає сонет Брюсова до англійської форми, хоча за формальними ознаками – це зразок французького канону. Таким чином, автор намагався провести своєрідний «подвійний» синтез як на рівні семантики, так на рівні архітекτονіки, наближаючи власну сонетну майстерність до досконалості.

У Вороного експерименти з твердою архітектонічною формою сонета проявилися, з одного боку, в об'єднанні двох тематично споріднених творів в один під назвою «Подвійний сонет», що яскраво протиставляються якістю клаузул (aBBA aBBA CCd EdE, Я5 AbbA AbbA ccD eDe Я5), та, з іншого, – у створенні рідкісного для українського віршування, проте досить поширеного в європейському так званого «сонета без голови»:

*Ось вам сонет, що зветься «безголо́вий».* A

*Так охрестив його поет Мейна́р.* b

*Sans tete... (comme votre poete).*

*Чи вільно в дар* b

*Вам принести такий зразок віршо́вий?* A

*В нім тільки першої строфи нема́,* c

*А в решті – форма вірша та ж сама́,* c

*Обмежена лиш десяти́ма рядка́ми.* D

*Що не звіршовано – це мій секрёт,* e

*І... друже мій, хай буде це між на́ми,* D

*Коли скажу вам його tete a tete [3, с. 96-97].* e

Безсумнівний факт – це єдність ідейного змісту та зовнішньої форми, адже «сонет без голови» виступає символічним втіленням ліричного героя, що через шалене кохання також втрачає голову. Твір характеризується римунням пар французьких та українських слів, що надає творові особливого колориту. Аналогічні прийоми римуння використовував і лідер російського символізму.

Митці звертались також до нетрадиційних метрів у написанні сонетних творів: 6-стоповий ямб (12% – у Брюсова, 30% – у Вороного), 4-стоповий хорей (3% – у Брюсова) та 4-стоповий амфібрахій (10% – у Вороного). Нетрадиційний для сонета 6-стоповий ямб «здобув широке розповсюдження в російській, а згодом і в українській поезії» [10, с. 28]. Використання цього розміру свідчить про намагання письменників відійти від канону, посилити медитативне начало, продемонструвати власну майстер-

---

ність і розширити жанрово-тематичні якості національних літератур.

Прагнення Брюсова до експериментів з канонічною формою спостерігаємо в сонетах «Осеннее чувство». Типологічну близькість із попередніми сонетами спостерігаємо у тотожності строфічної побудови (AbAb AbAb CCd EEd), проте відмінним є віршовий розмір – неканонічний для сонета розмір 4-стопового хоря (AbAb AbAb CCd EEd X4). Метр хоря оновлює «тверду» формі. Незважаючи на етимологію та семантику метра (танець, хоровод [11, с. 328]), тональність сонета є сумною; важкі роздуми переповають ліричного героя, що перебуває в пошуку творчого «Я»:

*Под лучами юной грёзы* А  
*Не цветут созвучий розы* А  
*На куртинах Красоты,* b

*И сквозь окна снов бессвязных* С  
*Не встречают звезд алмазных* С  
*Утомленные мечты* [2, с. 30]. b

Архітектонічні особливості останнього вірша терцету (насиченість стопою пірихія на тлі попередніх віршів із сильною позицією стоп та чітким ритмом) співвідносяться із семантичним наповненням сонета. Ліричний герой надто юний, щоб повністю зрозуміти закони поетичної краси та матеріалізувати свої задуми; він втомлюється через постійні творчі пошуки («*утомленные мечты*»).

Розмір 6-стопового ямба зустрічається в сонетах Брюсова «Ассаргадон (Ассирийская надпись)», «К портрету Лейбница», «Сонет», «Египетский раб», «К.Д. Бальмонту («Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За входом...»)» та ін.

Спільна для обох творів тема сенсу людського життя розгортається по-різному в сонетах «Ассаргадон (Ассирийская надпись)» (aBaBaBaV ccD Dee Я6) з циклу «Любимцы веков» та «Египетский раб» (AbAb AbAb CdC dEE Я6) з циклу «Властительные тени». Ассаргадон – «вождь земных царей и царь», який підкорив усі давні цивілізації, і в цьому бачить головне завдання людини на землі:

*Я исчерпал до дна тебя, земная слава!*  
*И вот стою один, величьем упоен,*  
*Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон* [2, с. 67].

У	У	У	У	У	У	У	У
У	У	У	У	У	У	У	У
У	У	У	У	У	У	У	У

Аналіз архітекτονіки сонета зумовлює неоднозначність тлумачення фінальної терцини. Фонічно та метрично початок останнього вірша («Я, вождь» | — — |) після подовженої анакрузи в попередніх сприймається як безсумнівно найсильніша частина твору, що несе основний ідейний зміст. Проте пари слів, що римуються («забава» – «слава», «упоен» – «Ассаргадон»), відсутність окличної інтонації наштовхують на думку про хибність і марність сподівань героя; він залишається самотнім у пошуках щастя.

Ліричний герой поезії «Египетский раб» розуміє плинність та закономірність завершення людського життя. Ця думка підтверджується в архітектоніці останнього вірша:

<i>Я жалкий раб царя, и жребий мой безвестен:</i>	А
<i>Как утренняя тень, исчезну без следа,</i>	b
<i>Меня с лица земли века сотрут, как плесень...</i> [2, с. 287].	А

Проте результати праці раба («гробница царская, святая пирамида») будуть існувати вічність:

*Но не исчезнет след зераго труда,  
И вечность простоят, близ зера Меріда,  
Гробница царская, святая пирамида* [2, с. 287].

У	У	У	У	У	У	У
У	У	У	У	У	У	У
У	У	У	У	У	У	У

Вертикальне розташування стоп пірихія пов'язує заключні вірші сонета, що на ідейному рівні перегукуються з темою рабства. Суміжне римування в останніх строфах терцин (характерна ознака англійського сонета) посилює ідейний зміст твору (результати наполегливої праці існуватимуть після смерті людини), підводить підсумок пошуків людиною свого місця у всесвіті.

Ідентична поезії «Египетский раб» метрична побудова спостерігається в сонетах «К.Д. Бальмонту» (цикл «Для всех») і «Сонет» (цикл «Сонеты и терцины»).

Сонет «К.Д. Бальмонту» (AbAb AbAb CdC dEE Я6) – це звернення-посвята ліричного героя. 6-стоповий ямб надає сонету урочистості, тому поезія сприймається як щире звернення до

давно знайомої людини, чий внутрішній світ прагне зрозуміти ліричний герой. Автор порушує канонічне правило синтаксичної завершеності кожного вірша. Енжамбеман забезпечує віршову єдність та створює ефект очікування наступної думки:

*Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За входом* А  
*Кружит огни Париж, своим весельем пьян.* б  
*Смотрю на облик твой; стараюсь год за годом* А  
*Все разгадать, найти рубцы от свежих ран* [2, с. 294]. б

Уся строфа сприймається як суцільна розповідь, близька до чіткої ритмічної прози (лише дві стопи пірихія). Своєрідний диптих в фіналі («*Но чтобы выразить, что в этом лике ново, // Ни ты, ни я, никто еще не знает слова!*» [2, с. 295]) розкриває ідейний зміст сонета. Це типове для представників символізму твердження, що ґрунтується на ідеї космічної первинності знака та, в цьому контексті, можливості вираження сутності речі лише через символ.

Проблема ролі митця в суспільстві порушується в поезії «Сонет» (AbAb AbAb CdC dEE Я6). Архітектонічна побудова сонета за англійським зразком взаємопов'язана з тематичним наповненням твору (театр, сценічна роль, життя, людина) та шекспірівськими алюзіями та ремінісценціями («*О ловкий драматург*», «*Вся жизнь игра*» тощо). Ліричний герой вдячний долі за випробування в житті («*красоту неожиданных поражений*», «*роль со славой*»), що зробили його мудрим. Наприкінці життєвого шляху в нього залишається лише одне бажання:

*Одно желание во мне, в пыли простёртом,* Е  
*Узнать, как пятый акт развяжется*  
*с четвёртым* [2, с. 147]. Е

Ліричний герой залишається вірним власним принципам, а Брюсов – канонам побудови сонета. Останній вірш поезії – концентрація основної думки – це водночас головна вимога до побудови сонетних творів, а саме – зв'язок та гармонічність усіх складових елементів.

Роздуми над непростотою долею геніальних людей складають основу сонета «К портрету Лейбница» (aBaV aBaV cсD eeD Я6) з циклу «Близким». Ліричний герой захоплений постаттю великого математика та мислителя («*О Лейбницу, о мудрец, создатель вещей книг*» [2, с. 90]), який співвідноситься із образом автора («*... ты... тайны от людей Скрывал в символах...*» [2, с. 91]). Антитеза (геній – суспільство, що його не розуміє)

---

посилюється антиномічними римованими парами (*книг – не постиг, пророки – упреки, людей – дітей, тобою – судьбой, хранитель – Учитель*). Своєрідне зіткнення понять, їхнє чергування посилюються на рівні архітекτονіки – аВаВ аВаВ ссD eeD Я6, що свідчить про увагу Брюсова до формозмістових компонентів сонета. Філософський зміст, увага до світоглядних проблем, символічне навантаження образів є рисами сонета «К портрету Лейбница».

На відміну від Брюсова, 6-стоповий ямб зустрічається у сонетах Вороного, що відносяться до інтимної лірики – «V. Nie wolno!».

Сонет «В студії» Вороного перегукується із сонетом «К портрету Лейбница» Брюсова – звернення ліричного героя до портрета. Але смислові акценти у Вороного зміщені в бік інтимізації почуттів, виокреслення любовної тематики. Автор розширює традиційну кількість рим із п'яти до семи (аВаВсDDcEfEfGG Я6), що пов'язано з бажанням більш повно та різноманітно зобразити «*Інтимний спів душі кольорами постелі*» [3, с. 73]. Ліричний герой цілком покладається на ірраціональне, підсвідоме, символічне в своїх почуттях:

*Не знаю, хто вона, та невідома п'анна,* G  
*Але душа моя співає їй: «Ос'анна!»* [3, с. 73]. G

Вороний архітектонічно не розбиває поезію на строфи, ніби «приховуючи» в цілності тексту змістові елементи сонета, а саме тезу, антитезу та синтез. Астрофічні особливості архітектоніки сонета дозволяють умовно поділити строфу на 2 катрени і 2 терцини (аВаВ сDDc EfE fGG Я6) або 3 катрени і дистих (аВаВ сDDc EfEf GG Я6). Перший варіант повною мірою відповідає вченню Брюсова про «синтетичну поезію» [4] та надає творові філософського звучання. Варіант з трьома катренами та дистихом є англійською формою сонета, він має риси наративності та містить влучний висновок у фіналі. Вороний залишає право вибору за читачем, залежно від його індивідуальності, психологічних особливостей та рівня культури.

Акцент на підсвідомому сприйнятті та розумінні архітектоніки поетичного мовлення і його індивідуальний вплив на реципієнта відчувається в сонеті «V. Nie wolno!» («V. Не можна!»). Ліричний герой переживає душевні муки через нерозділене кохання. Душевні коливання та неспокій передаються чергуванням 5-стопового і 6-стопового ямба, що виокремлює поезію з-поміж

інших. Початок та завершення сонета словосполучкою «Nie wolno!», як і кожної строфи (загалом 5 разів у 14 віршах), парцеляція та риторичні речення створюють тло, на якому розвивається любовна драма. Стопа хорейамба й особливості метричної побудови (лише 5-стоповий ямб) вирізняють фінальну частину, в якій звучать душевні коливання ліричного героя:

*Óх, не для мене сонячні хвилини,  
Коли про тебе й думати – Nie wolno!*

| ́ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘  
| ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘

[3, с. 96].

Вороний не розбиває сонет на окремі строфи, що відповідає концентрації думки, тісному взаємозв'язку кожного вірша. Не зважаючи на функцію 6-стопового ямба (розмір, за допомогою якого Брюсов уповільнює розгортання думки), Вороний надає поетичному мовленню рис надзвичайної напруженості й емоційності.

Відступом від канону є використання лише парокситонних рим (АВАВАВABCDEDE Я5Я6). Справедливим у цьому плані є твердження К. Герасимова: «звернення в сонеті лише до жіночої рими... явище цілком прийнятне... чоловічі рими надають сонету більшої різкості, енергійності; лише жіночі – деяку монотонність» [6, с. 36]. Зважаючи на те, що об'єктом звернень ліричного героя є дівчина з Польщі, а польській мові, як відомо, властиві лише парокситонні клаузули, очевидно, що Вороний під час створення сонета намагався пов'язати стилістичне забарвлення тексту, ідейний зміст та особливості архітекτονіки.

Отже, архітектонічні та семантичні особливості 6-стопового ямба в сонетах Брюсова і Вороного дають підстави стверджувати, що в епоху розквіту символізму жанр сонета зазнає як архітектонічних модифікацій, так і ускладнення смислового навантаження. Переважна кількість сонетних творів пишеться канонічним 5-стоповим ямбом, проте в творчості Брюсова й Вороного відступ від канону складає приблизно 20 і 40 відсотків відповідно.

Завдяки 6-стоповому ямбу Брюсов та Вороний досягають уповільнення поетичного мовлення, концентрації уваги на лексичному матеріалі, деякої урочистості. Якщо у Брюсова сонети такого зразка – це твори на філософську тематику, то Вороний розмір 6-стопового ямба використовує в любовній ліриці.

---

Умовна цезура після третьої стопи споріднює сонети з олександрійським віршем. Сонетна спадщина Брюсова та Вороного містить зразки англійського, італійського та французького сонетів, що свідчить про увагу митців до традиції та класичних норм. Вороний графічно не розбиває сонетні строфи на катрени та терцини, залишаючи за читачем право зрозуміти «синтетичну поезію» – виділити тезу, антитезу та синтезуючу думку.

Автори порушують канон завершеності кожного вірша строфи, забезпечуючи їхню архітектонічну єдність, зв'язок і гармонічність усіх елементів та створюючи ефект очікування наступної думки. Рима в поезії виконує змістову функцію, акцентуючи увагу на ідейно значимих частинах твору. Вороний, на відміну від Брюсова, розширює традиційну кількість рим у сонеті до семи, що пов'язано з бажанням автора більш повно та різноманітно відтворити внутрішній світ ліричного героя.

Якщо Брюсов чітко дотримується традиції, то Вороний тяжіє до оновлення канону, свідченням чого, зокрема, є чергування 5- і 6-стопового ямба в межах одного сонета та використання лише парокситонних клаузул.

Ще однією канонічною формою, досить широко представленою в творчому спадку Брюсова та Вороного, є *октава* – строфа з восьми віршів та схемою римування abababcc. Починаючи з XIV ст. – це традиційна строфа італійських та іспанських епічних поем. На початку XIX ст. Гете використовує октаву в присвяті до «Фауста», а Байрон – в «Дон Жуані»; звідси дві традиції в російській та українській октавах: лірична та лірико-сатирична. Традиційний розмір східнослов'янської октави – п'ятистоповий або шестистоповий ямб з переважним альтерансом чоловічих та жіночих рим.

Брюсов та Вороний чітко слідують формальним вимогам канону. Домінуюча модель їхніх строф AbAbAbCC Я5 або aBaBaBCC Я5. Для російського поета характерним є потужний ліричний струмінь октав, що нівелює розвиток сюжетності:

<i>Кто б нас не создал, жаждущих друг друга,</i>	A
<i>Бог или Рок, не все ли нам равно!</i>	b
<i>Но мы – в черте магического круга,</i>	A
<i>Заклятие над нами свершено!</i>	b
<i>Мы клонимся от счастья и испуга,</i>	A
<i>Мы падаем – два якоря – на дно!</i>	b
<i>Нет, не случайность, не любовь, не нежность, –</i>	C
<i>Над нами торжествует – Неизбежность</i> [2, с. 227].	C

---

Емоційність октави зумовлена насиченістю строфи окличними реченнями, риторичними фігурами, а також яскравими образами Бога, Фатуму та Неминучості.

Октави Вороного є менш емоційно забарвлені, в них відчувається епізація, тяжіння до описовості та розвитку сюжету, що найкраще проявилось в триптиху «Мандрівні елегії»:

<i>Холодні хмари залягли блакить,</i>	a
<i>Холодний вітер дме в степу поту́жно.</i>	B
<i>Гне очерет додолу, шелестіть,</i>	a
<i>Мов звір в байраці, виє осоружно.</i>	B
<i>І я один, без тями, мимохіть,</i>	a
<i>Немов затерплий весь, іду байдужно...</i>	B
<i>Куди? пощо? Хіба не все одно́</i>	c
<i>Тому, хто з рук згубив своє стерно́ [3, с. 43].</i>	c

Вороний намагається будувати поезії за певним зразком. Так, друга поезія циклу «Мандрівні елегії» своїми архітектонічними особливостями є копією попередньої: октава з римунанням аВаВаВсс 5Я. Щодо ідейного наповнення – це логічне продовження сумних настроїв ліричного героя триптиху, щоправда акценти дещо інші. Протиставлення «ліричний герой – рідний край» послаблюється, натомість відчувається тяжіння в бік мотивів туги, нудьги та переживання через самотність у чужому краї:

<i>Нікого. Темно. Марний поклик мій...</i>	a
<i>Хоч би луна озвалася до мене!</i>	B
...	
<i>Ні щирості, ні теплого слівця –</i>	c
<i>Нудьга, нудьга без краю і кінця́ [3, с. 44].</i>	c

Короткі називні речення, зовсім не характерні для циклу Брюсова, у Вороного співвідносяться з ритмом та максимальною концентрацією думки в кожній строфі.

Фінал триптиху «Мандрівні елегії» – поезія, в якій звучать висновки ліричного героя. Тут Вороний дає термінологічне визначення жанрової сутності триптиху – це октава сумного змісту, «**виплаканий спів**»:

<i>І біль душі, цей виплаканий спів,</i>	a
<i>В своїх сумних октавах виливаюю... [3, с. 45].</i>	B

Сталість та однотипність у зовнішній побудові окремих частин триптиху має завдання наголосити, що переживання та туга ліричного героя є безмірними і безкінечними.

Проте і тут спостерігається тяжіння митців переступити інерцію традиційної форми та порушити стереотипи. О. Федотов говорить про спробу «скоригувати звичне амплу розповідної октави, надавши їй баладно-екзотичного звучання» [16, с. 235], на зразок Лермонтовської поеми «Аул Бастунджи». Так, Вороний використовує прийом своєрідного формально-змістового контрасту, поєднавши тверду архітектонічну форму західноєвропейського походження зі східною тематикою, що надає творові особливого колориту та новаторського звучання:

<i>Невже ж всесильне царство Арімана?</i>	A
<i>І навіть ідеал жіночий мій,</i>	b
<i>Та світла постать, серцю пожадана,</i>	A
<i>Той любий витвір таємничих мрій,</i>	b
<i>Неначе зірка в хвилях океана,</i>	A
<i>Погасне, зникне в темряві густій?</i>	b
<i>Невже ж довіку мушу я блукати,</i>	C
<i>Нудити світом та чогось шукати?! [3, с. 44].</i>	C

З іншого боку, тема подорожей та блукань звично гармує із октавою як первинною формою епічної поезії.

Ще однією популярною твердою архітектонічною формою в строфіці Брюсова та Вороного є *рондель* – поезія на дві рими, що охоплює тринадцять віршів двох катренів та одного п'ятивірша, із повтором першого і другого віршів в дев'ятому та тринадцятому віршах. Цікавим є те, що поява ронделя в російській та українській поезії пов'язано з діяльністю символістів [11, с. 249]. Вважалось, що ця строфа придатна лише для так званих «естетичних віршів» [11, 249]. Зразком «естетичного вірша» є поезія Брюсова «Лишь безмятежного мира...»:

<i>Лишь безмятежного мира жаждет душа, наконец,</i>	a
<i>Взором холодным окину блеск и богатства Офира,</i>	B
<i>С гордым лицом отодвину, может быть, царский венец.</i>	a
<i>Жаждет душа без желаний лишь безмятежного мира.</i>	B
<i>Надо? – из груди я выну прежде сердце сердце.</i>	a
<i>Что мне напев ликований, шум беспечального пира,</i>	B
<i>Что обольщенья лобзаний женских под звоном колец!</i>	a
<i>Прочь и певучая лира! Больше не ведать кумира,</i>	B
<i>Быть обращенным во льдину, быть обращенным в свинец!</i>	a
<i>В благостном холоде стыну, пью из святого потира</i>	B
<i>Тайну последних молчаний, сшедший с арены борец.</i>	a
<i>Прошлое прошлому кину! Лишь безмятежного мира,</i>	B

---

*Лишь раствориться в тумане жаждет душа, наконец!* а  
[2, с. 344].

Новаторським прийомом є відмова від поділу ронделю на строфи, що своєю монолітністю посилює ідейне звучання. Постійна нульова анакруза надає поетичному мовленню рис впевненості, адже думки ліричного героя передаються чітко, без зайвих пауз, коливань і сумнівів. Повтор лише підсилює, увиразнює прагнення ліричного героя. Брюсов майстерно поєднує ідейний зміст – пошук ліричного героя внутрішнього спокою, бажання зрозуміти вічність – та особливості ритмічного малюнку твору. Чіткість і метрична правильність архітектонічної побудови поезії підтримується сталим перехресним римуванням, що несе ознаки своєрідного «паралельного» монориму. Частково семантика «*безмятежного мира*», сталості та єдності проявляється й у внутрішньому цезурному римуванні (*окину – отодвину – выну – льдину – стьну – кину; желаний – ликований – лобзаний – молчаний*), завданням якого скріплення наддовгих строф в одне ціле.

Експерименти з канонічною формою ронделя знаходимо у Вороного: простий рондель на 12 віршів у поезії «Табло» й оригінальний експромт подвійного ронделю у поезії «Талісман»:

*Любов – це талісман, –* а  
*Це той заклятий стан,* а  
*Коли снує малюнок,* В  
*Химерний візерунок,* В  
*В душі у нас... шайтан!* а  
*Любов – це талісман* [3, с. 99]. а

Особливістю ронделю Вороного, подібно ронделям Брюсова, є відсутність строфічного поділу; дві сталі рими охоплюють 23 вірші, при чому головна думка твору – «*Любов – це талісман*» – повторюється п'ять разів.

Іншою твердою архітектонічною формою, своєрідність якої визначається сталими повторами, у строфічному репертуарі представників російського та українського символізму виступає *тріолет* – восьмивірш, в якому перший двовірш повторюється в кінці строфи, а також четвертий вірш є точною копією першого; таким чином текст першого вірша тричі повторюється у строфі. Вважається, що тріолет – «найбільш обмежена віршова форма серед усіх інших твердих форм» [11, с. 311], будучи переважно розважальною, ігровою формою поезії. З'явившись у російській

поезії на початку XIX ст., тріолет не знаходив широкого застосування, і лише в творчості поетів срібного віку, і в тому числі Брюсова, канонічна строфа відроджується, паралельно з'являючись в інших слов'янських літературах. Показово, що тріолети Брюсова не характеризуються яскравим розважальним змістом:

<i>Твой лик загадочный и нежный</i>	А
<i>Как отраженье в глубинѣ,</i>	в
<i>Склонился медленно ко мнѣ.</i>	в
<i>Твой лик загадочный и нежный</i>	А
<i>Возник в моем тревожном снѣ.</i>	в
<i>Встречаю призрак неизбежный:</i>	А
<i>Твой лик загадочный и нежный,</i>	А
<i>Как отраженье в глубинѣ</i> [2, с. 296].	в

Як і вся поезія Брюсова в цілому, тріолет наповнений серйозними роздумами та переживаннями ліричного героя.

Яскраві зразки тріолетів традиційного змісту подає Вороний:

<i>Правда, вам цікаво знать,</i>	а
<i>Як мене вкусила мушка?</i>	В
<i>Я почну оповідать...</i>	а
<i>Правда, вам цікаво знать?</i>	а
<i>Тільки цур не заважать.</i>	а
<i>Наставляйте ж добре вушка...</i>	В
<i>Правда, вам цікаво знать,</i>	а
<i>Як мене вкусила мушка?</i> [2, с. 90].	В

Обираючи традиційний грайливий характер, автор надає творам національної своєрідності та колориту. Так, тріолети Вороного «Мушка», «Поет і Амур» не постають традиційними однострофними мініатюрами. Вороний використовує тріолет не як ліричний строфожанр, а як строфу для ліро-епічної поезії розважального змісту.

Тверді архітектонічні форми зайняли в поетичній практиці Брюсова та Вороного помітне місце. Протягом усього творчого шляху митці, тяжіючи до простоти й природності строфічної побудови, все ж зверталися до канонічних форм, бажаючи, з одного боку, продемонструвати власну поетичну майстерність, а, з іншого, опираючись на традиції європейського класичного мистецтва, розширити межі національної поезії.

Жанрова еволюція лірики В. Брюсова та М. Вороного являє собою тісне сплетіння традиції та новаторства. Тяжіння до вер-

---

сифікаційних пошуків, із легкої руки метрів російського й українського символізму, стає основою поетичного мислення сучасних і наступних поколінь.

### Література

1. Бехер И. Р. Философия сонета или маленькое наставление по сонету / И. Р. Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 101-112.
2. Брюсов В. Я. Сочинения : [в 2-х т.]. – М. : Худож. лит., 1987. – Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст. и ком. А. Козловского. – 1987. – 575 с.
3. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
4. Гаспаров М. Л. «Синтетика поэзии» в сонетах В.Я. Брюсова // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М. : Языки русской культуры, 1997.
5. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-1925 годов в комментариях : Учеб. пособие для вузов / М. Л. Гаспаров. – М. : Высш. шк., 1993. – 272 с. – Т. II : О стихах. – 1997. – С. 306-331.
6. Герасимов К. С. Диалектика канона сонета / К. С. Герасимов // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. – Тбилиси : Изд-во Тбил. ун-та, 1985. – С. 17-52.
7. Гиршман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / Гиршман М. // Анализ одного стихотворения. «О чем ты воешь, ветер ночной?..» Ф.И. Тютчева : Сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 20-27.
8. Голомб Л. Інтертекстуальність лірики Миколи Вороного / Лідія Голомб // *Studia Methodologica*. – Вип. 19. – С. 182-192.
9. Гром'як Р. Т. Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 26-30.
10. Качуровський І. Метрика : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
11. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
12. Клинг О. А. Брюсов: через эксперимент к «неоклассике» / О. Клинг // *Связь времен. Проблемы преемственности в рус-*

- 
- скої літературе кінця XIX – початку XX століття. – М. : Наследие, 1992. – С. 264-280.
13. Колкутіна В. В. Літературно-естетичні погляди Миколи Вороного (за поетичними циклами майстра) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Вікторія Вікторівна Колкутіна. – Одеса, 1998. – 177 с.
  14. Костенко Н. В. Українське віршування XX ст.: Навчальний посібник. – 2-ге вид., випр. та доп / Н. В. Костенко. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 287 с.
  15. Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX – нач. XX века / П. А. Руднев // Теория стиха. – Л. : Наука, 1968. – С. 107-144.
  16. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: [в 2-х кн.] / Олег Иванович Федотов. – М. : Флинта, 1997-2002. – Кн. 2 : Строрфика. – 2002. – 448 с.

### **3. Специфіка сюжету в ліричному жанрі: діалектика об'єктивного і суб'єктивного**

Сюжет у літературознавстві в широкому сенсі трактується як «життя персонажів» у «часо-просторових змінах», або «ланцюг подій, відтворених у літературному тексті» [20]. Під подією в даному випадку, за Ю.М. Лотманом, слід розуміти «перетин персонажем межі семантичного поля» [12, с. 282], а будь-яке подолання межі для суб'єкта пов'язане з когнітивними трансформаціями: у ліриці, що зберігає суб'єктивний синкретизм, сюжет є відображенням процесу пізнавальної діяльності автора-творця. Вміщуючи суб'єктивну сферу, образну організацію та просторово-часовий континуум, ліричний сюжет виявляє авторські інтенції, на підставі яких оформляється картина світу, втілена в художньому тексті.

Розглянемо історію формування й досі дискусійного поняття «ліричний сюжет» з метою визначення власних дослідницьких стратегій.

Сюжет як естетична категорія вперше знаходить теоретичне обґрунтування у Гегеля у зв'язку з поняттям дії й події. Дія, з

---

погляду філософа, є «динамічною єдністю» «ситуації», «колізії» та «події». Подію Гегель розглядає як дію, здійснену з певною метою, оскільки в події закладено «досягнення заданої мети» [3, с. 470]. Категорія події в російському літературознавстві одержала подальший розвиток у працях М. М. Бахтіна, Ю. М. Лотмана, Н. Т. Тамарченка та ін. Для нашого дослідження актуальність події в першу чергу обумовлена його «цільовою» природою, акцентованою в концепції Гегеля.

Системне вивчення сюжету в російському літературознавстві пов'язане з іменами В. Б. Шкловського, Б. В. Томашевського, Ю. М. Тинянова, Л. С. Виготського. Б. В. Томашевський «сукупність подій у їх взаємному внутрішньому зв'язку» називає фабулою, до «фабульного розвитку» вводить, слідом за Гегелем, поняття ситуації, колізії, інтриги й, по суті, описує «найпростішу діалектичну структуру фабули (теза – зав'язка, антитеза – шпаннунг, синтез – розв'язка)» [18]. Натомість сюжетом, з погляду вченого, є «художньо структурований розподіл подій у творі» [18].

Подібний підхід спостерігаємо й у міркуваннях Ю. М. Тинянова: «Фабула – це статичний ланцюг відносин, зв'язків, речей, абстрагований від словесної динаміки твору. Сюжет – це ті самі зв'язки у словесній динаміці» [19, с. 317]. Таке співвідношення понять виникло в результаті властивого формальній школі протиставлення «сирого» життєвого матеріалу й «прийому», за допомогою якого ця «сировина» перетворюється на художній твір.

У дослідженнях сюжету на матеріалі архаїки, здійснених В. Я. Проппом і дещо пізніше О. М. Фрейденберг, увага зосереджена не на розташуванні подій, а на семантиці традиційних елементів (мотивів або функцій), на «змістовності складеної з них послідовності (структури цілого)» [1].

Загальним місцем у характеристиці сюжету стала думка про його обумовленість хронопом як «організуючим центром сюжетної події» (М. Бахтін) і типом героя. Виходячи з цього, сюжети в епосі поділяють на варіанти випробування й становлення, у драмі – на трагічні й комічні. Тип сюжету пов'язаний із «домінуючою в ньому універсальною структурною схемою», циклічною чи кумулятивною, а структура залежить від жанру.

Названі аспекти опису сюжету актуальні й для лірики, але мають свої відмінні риси. Це стосується й ліричного суб'єкта, і просторово-часового континуума як структурних елементів сюжету, і ліричної події, що виникає з їх взаємодії. Але якого б ас-

---

пекту художнього тексту ми не торкнулися, треба в першу чергу враховувати родову сутність лірики.

Тривалий час у літературознавстві щодо природи лірики функціонувала установка, сформована Гегелем. На думку філософа, у ліриці саме суб'єкт «визначає форму і зміст». Учений вважає, що «не зовнішній імпульс» формує «ліричну єдність», а «суб'єктивний внутрішній рух душі й спосіб сприйняття предмета» [4, с. 500-514]. Відмінною рисою лірики, таким чином, стає її суб'єктивність.

Поступово в ліриці відносини автора і його художнього світу одержать назву суб'єкт-об'єктних, де суб'єктний план буде представляти суб'єктна організація, а об'єктний – реалії дійсності, перетворені авторською свідомістю на художню.

Такий погляд на лірику був розповсюджений у літературознавстві аж до ХХ століття. Знадобилися численні дослідження в галузі філософії, психології й літературознавства, щоб ця точка зору змінилася й у концепції М. М. Бахтіна одержала нове оформлення. Його трактування суб'єктивності відкриває можливість «спів-буття свідомостей» [17, с. 337], що призведе до обґрунтування «Події» (Ю.М.Лотман) у ліриці як «сутності ліричного світу», а у ХХ столітті до виявлення генетичного коду лірики – суб'єктного синкретизму (С. Н. Бройтман).

Структура часо-простору в ліриці також має особливий характер, оскільки її «зображений світ» невіддільний від «сприймаючої свідомості» [17, с. 353], що відповідає гегелівському розумінню сутності лірики як самосвідомості.

Як бачимо, всі елементи ліричного тексту, залучені до формування сюжету, у ліриці мають свої особливості, що ускладнює його опис і характеристику. До розробки даної літературознавчої категорії вчені зверталися нечасто. Показово, що автор фундаментальної сучасної праці з теорії літератури Н. Д. Тамарченко називає лише двох дослідників – Ю. М. Лотмана й Т. І. Сільман, у роботах яких ліричний сюжет співвідноситься з «родовою специфікою» лірики.

Для повноти картини звернемося й до інших праць, що стосуються категорії ліричного сюжету. Традиційно лірику, виходячи з її особливої подієвості, вважали «безсюжетною» або «безфабульною». Так, В. М. Жирмунський називає лірику «несюжетним жанром» [7, с. 375] і водночас вказує на особливий характер ліричного сюжету, «втіленого в слові» [8, с. 48].

---

Б. В. Томашевський, наголошуючи на оригінальності «жанрів ліричних», як і В. М. Жирмунський, особливу увагу в ліриці приділяє слову як «значеннєвій одиниці» і як «художньо-ціннісному звуковому комплексу», акцентуючи його «виявлення» у вірші.

«Силу вірша» Б. В. Томашевський вбачає «не в причинному зчепленні подій», а в «розгортанні словесної теми». Особливий «тематизм» лірики, на якому акцентує увагу вчений, згодом стане одним із концептуальних родових ознак лірики в роботах М. М. Бахтіна, але в іншому трактуванні. Рух тексту в ліричному творі Б. В. Томашевський представляє у вигляді «троїчної будови»: 1) введення теми, 2) розвиток теми, 3) замикання вірша» [18, с. 233]. Як бачимо, вчений, не користуючись терміном «сюжет», одним із перших у російському літературознавстві створює модель ліричного вірша (С. Н. Бройтман) [18, с. 330]. У цій моделі можна побачити прообраз майбутнього трактування ліричного сюжету, якщо «частину» вірша розуміти як «одиницю тексту», про що скаже пізніше Л. Я. Гінзбург: «Вочевидь, будь-який вірш має сюжет, якщо розуміти під сюжетом чергування й співвідношення семантичних одиниць» [5, с. 331]. З такого «чергування й співвідношення» складається оповідь у ліриці як особлива організація тексту, в яку включаються всі його аспекти.

У 1970-і роки проблема ліричного сюжету гостро обговорювалася в літературознавстві, але всі учасники дискусії, незалежно від своїх позицій, були єдині в тому, що виходили з суб'єкт-об'єктних відносин, презентованих у ліриці, і її суб'єктивності як родової ознаки.

Так, О. М. Гаркаві під сюжетом розуміє «рух емоцій», які поєднують «окремі ланки» тексту (події й несподії) [2], а В. О. Грехнев бачить у ньому «оповідні фрагменти», скріплені «ходом ліричної емоції», обмежуючи його, таким чином, сферою об'єкта [6]. Як бачимо, в одному випадку актуалізується суб'єктний шар тексту, в іншому – об'єктний. Трактування ліричного сюжету О. М. Гаркаві представляється більш продуктивним щодо родової природи лірики.

На об'єднанні суб'єктного й об'єктного планів тексту буде своє бачення сюжету Б. О. Корман. У широке трактування сюжету в нього входить «послідовність уривків тексту, об'єднаних або загальним суб'єктом (тим, хто сприймає й зображує), або загальним об'єктом (тим, що сприймається й зображується)» [9,

---

с. 184]. Сюжет, за Б. О. Корманом, фіксує зміни в ліричній свідомості, що відбуваються на шляху від одного уявлення про певне явище до іншого.

По-справжньому «родова специфіка» лірики врахована, як вважає Н. Д. Тамарченко, лише Ю. М. Лотманом у відповідному розділі книги «Аналіз поетичного тексту» і Т. І. Сільман у статті «Семантична структура ліричного вірша». Ю. М. Лотман ототожнює сюжет із розповіддю, але не «про одну яку-небудь подію, із низки подій», а про Подію (з великої літери) як «сутність ліричного світу» [11, 108]. У його розумінні зображена Подія відрізняється «одиночністю», а «поетичні сюжети» – значним ступенем «узагальненості». Якщо врахувати ще одне трактування події Ю. М. Лотманом як «переходу персонажа через межу семантичного поля», гегелівське розуміння його як дії, виконаної з певною метою, то можна представити подію як цілеспрямований пізнавальний рух ліричного суб'єкта. А у світлі бахтінського розуміння події як «спів-буття» безлічі свідомостей у процесі пізнання істини «суб'єктний синкретизм» лірики стає вихідною точкою когнітивної динаміки ліричного тексту.

Важливими й необхідними для осмислення концепції ліричного сюжету є ідеї Т. І. Сільман. У визначенні даної категорії вона також виходить із родових рис лірики, у її розумінні – це «складність і глибина, емоційна насиченість і водночас найбільша стислість і лаконізм, мінімум інформаційно-оповідного матеріалу» [15, с. 35]. З погляду дослідниці, лірика «показує нам завоювання істини через особисте переживання дійсності» [15, с. 76].

У міркуваннях Т. І. Сільман щодо ліричного сюжету в його зв'язку з ліричним суб'єктом і просторово-часовими параметрами тексту, що надто важливо для нашого розуміння картини світу автора, істотними представляються кілька положень. Головним у ліричному вірші Т. І. Сільман вважає «момент осягнення» суб'єктом висловлювання «того чи іншого явища або події, що становить певну віху в поетичній біографії». Тобто, значима не так описана подія, як подія власне оповіді. Розгортання події оповіді визначає динаміку «явища або події», про яку розповідається. Т. І. Сільман диференціює дві сфери: становище ліричного суб'єкта, «який з погляду перспективи зображення перебуває в якійсь просторово-часовій точці, що відповідає в психологічному плані стану ліричної концентрації», і просторово-часові пла-

---

ни всього, що може бути зображеним із цієї «фіксованої точки»: «загальний принцип рухливого співвідношення між різними просторово-часовими планами й фіксованою точкою відліку все-таки може вважатися для лірики постійним» [15, с. 8-9]. Таким чином, у концепції дослідниці виділяється особлива властивість ліричного сюжету, зорієнтованого на «співвіднесеність» двох ліричних ситуацій – фіксованої й мінливої. А результатом такого «рухливого співвідношення» стане лірична подія, де «життєвий сюжет» стане «справою особистого переживання» або самоусвідомлення.

Ще одним важливим для нашого дослідження аспектом концепції ліричного сюжету у Т. І. Сільман є його співвідношення зі структурно-змістовими планами тексту. Дослідниця вибудовує модель ліричного тексту на змістовому рівні, представляючи її як «три начала, три компоненти: реальний світ, почуття, думка», об'єднані «ієрархічними відносинами» [15, с. 76].

Ієрархічність сюжету, у розумінні Т. І. Сільман, полягає в тому, що «структурним і духовно-емоційним центром ліричного вірша є його герой (ліричне «я»)), зазвичай представлений у вигляді якогось «інкогніто» і домальований «рухом ліричного сюжету». Хоча раніше дослідниця констатувала, що «основою, іноді прихованою, що тримає на собі всю конструкцію», є «емпіричний елемент, елемент живої дійсності». Будову вірша Т. І. Сільман схематично представляє як «розвиток від часткового до загального, від більш зовнішнього до більш внутрішнього, від фактичного, матеріального змісту життя до його душевного переживання» [15, с. 76].

Як бачимо, ситуація з визначенням пріоритетності різних аспектів ліричного тексту співвідносна зі споконвічним філософським питанням про первинність різноприродних начал у світі. На наш погляд, дискусійність може бути знята, якщо в якості «організуючого центра» ліричного твору представити не «ліричне я» або емпіричний елемент у вигляді просторово-часових параметрів, оскільки обидва є формами авторської свідомості, а власне авторську свідомість (Б. О. Корман), або «автора-творця» (М. М. Бахтін), що є й «центром», і «фокусом» (В. В. Виноградов) ліричного тексту. Тоді взаємини між емпіричним елементом (у термінології нашого дослідження – просторово-часові реалії) і емоційно-ментальними станами ліричного суб'єкта також поставнуть як одна із форм авторської свідомості, у сучасній терміноло-

---

гії іменована ліричним сюжетом, а текст вірша зафіксує момент творчої активності автора щодо творення нової реальності.

Ідеї Ю. М. Лотмана й Т. І. Сільман багато в чому визначили відношення до ліричного сюжету в російському літературознавстві й продуктивно розроблялися в наступних працях учених-літературознавців. Приміром, у розділі монографії Л. С. Левітан і Л. М. Цилевича «Сюжет у художній системі літературного твору» (1990) [10] Л. М. Цилевич представляє ліричний сюжет як «розгортання миті ліричної концентрації» і відзначає методологічну цінність концепції Т. І. Сільман, оскільки «ця концепція охоплює діалектику семантичної структури ліричного вірша: діалектику стану й висловлення» [10, с. 391].

Для більш точного визначення діалектики об'єктивного і суб'єктивного начал дослідник пропонує використовувати поняття «пережита подія (об'єкт переживання) і подія переживання (процес переживання)»: «Діалектична єдність пережитої події й події переживання – це і є подія, про яку розповідається, у її ліричному бутті. А подія оповіді – це лірична система зображально-виражальних засобів» [10, с. 393]. Таке розуміння події вченим базується на бахтінській концепції події в епосі й дещо уточнює у такий спосіб лотманівське трактування «Події» як «головної і єдиної», тобто, «сутності ліричного світу».

Огляд різних концепцій ліричного сюжету буде неповним, якщо залишити без уваги монографію Л. М. Синельникової «Ліричний сюжет у мовних характеристиках» (1993) [16]. У літературознавчому дискурсі ліричного сюжету це дослідження не представлено, можливо, внаслідок орієнтованості на ідеї лінгвістичної поетики. Але, оскільки мовознавство й літературознавство є нероздільними галузями філології, а саме філологічний підхід заявлений як один із провідних і в нашій роботі, результати дослідження Л. М. Синельникової представляються для нас досить актуальними й продуктивними.

Актуальність такого підходу пов'язана в першу чергу із трактуванням когнітивної специфіки лірики як її концептуальної родової риси. На думку Л. М. Синельникової, ліричний текст є «унікальним феноменом людського духу»: «Пізнання в ліриці – насамперед задоволення духовних потреб особистості, воно виражається у відчутті, осяянні, передчутті, тобто наближає до таємниці буття» [16, с. 4].

---

Когнітивну природу має й картина світу, що є в даному дослідженні методологічним інструментом. Індивідуальна картина світу, або картина світу автора, у нашому розумінні, – це ментальне утворення, втілене в ліричному тексті. Таке тлумачення ми вибудовуємо, зокрема, з лінгвістичних трактувань: «безпосередня картина світу», або «когнітивна картина світу» включає «змістовне, концептуальне знання про дійсність», «сукупність ментальних стереотипів, що визначають розуміння й інтерпретацію тих чи інших явищ дійсності» [13, с. 5]. Тому продуктивним для нашого дослідження вважаємо когнітивний підхід до ліричного жанру, запропонований Л. М. Синельниковою, що «дає підстави говорити про лірику як форму пізнання, як спосіб розвитку й удосконалювання людських знань про світ».

Якщо для Т. І. Сільман актуальним було членування тексту на три компоненти – «реальний мирсвіт, почуття, думка», то Л. М. Синельникова виділяє два аспекти в ліричному вірші – матеріальний (фізичний) і духовний (ментальний), а одним із шляхів формування нового (ліричного) знання вважає об'єднання цих «світів». Опис «подій із життя і їх обробка свідомістю» є, за визначенням Л. М. Синельникової, сутністю ліричного сюжету, а виявлення «способів зміни структури ліричного тексту в його русі від фізики світу до вираження ментальних станів» дає уявлення про трансцендентність у ліричному жанрі [16, с. 13]. Поет є «трансцендентною особистістю, що рефлектує у межах земної й космічної свідомості», а «структурний вимір трансцендентності» або «смыслеотворюющий механизм» проявляються в ліричному сюжеті.

Своє трактування сюжету Л. М. Синельникова вибудовує на ознаці оповідності як прояві «мови в дії», розуміючи під ним структурні й змістовні зв'язки одиниць тексту: суб'єктна, просторово-часова і тема-ремагічна організації тексту, зміна модальності, взаємодія стилістичних шарів мови. Розглядаючи ліричний вірш як акт пізнання, дослідниця виділяє два типи художніх структур, у яких по-різному представлений процес пізнання. Аналітична увага в роботі зосереджена на ліричному сюжеті (ЛС), що включає інформацію із зовнішнього світу. Ця частина вірша названа сенсорно-емпіричним сегментом (СЕС). Переробка свідомістю відомостей із емпіричного світу наявна, за визначенням Л. М. Синельникової, у ментальному сегменті тексту (МС): «Якщо СЕС – це наче сама дійсність, зовнішній фізичний світ, то МС – судження про дійсність, що має узагаль-

---

нений, аналітичний характер. МС належить до ідеального плану, плану «чистої» думки. Його призначення у вірші – змінити наші уявлення про світ, відірватися від прямого й однозначного сприйняття реальності, перемістивши її в більш високі сфери свідомості, змінити категорію оцінки» [16, с. 16]. Ліричний сюжет вибудовується на взаємопроникненні цих двох сегментів, результатом чого стає «нагромадження знань».

У концепції Л. М. Синельникової під сюжетом розуміється співвідношення одиниць тексту як «особливий художній ряд», у якому в першу чергу актуалізована лексична організація тексту. Отже, у даній роботі як одиниця тексту в першу чергу розглядається слово в його лексичному значенні і зв'язках з іншими семантичними одиницями, тобто, залучається композиційний аспект. Розглядаючи ліричний вірш як «акт пізнання», дослідниця виділяє типи художніх структур, у яких по-різному представлено процес пізнання. Виходячи з наявності або відсутності лінгвістичних способів зв'язності між сегментами, вона фіксує наявність структур з обумовленим зв'язком, де ліричний сюжет будується на кореляції сегментів сенсорно-емпіричного й ментального рівнів (повтори; обігравання значень багатозначного слова, тропи) і необумовленим зв'язком, де прямих мовних контактів між сегментами немає.

В аналізованому дослідженні описані й ліричні тексти, де сенсорно-емпіричний і ментальний сегменти не локалізовані. Л. М. Синельникова відносить їх до «втягнутого» типу структури, в якій представлена «єдність спостереження й мислення, їх тісне сплетіння», що дослідниця визначає як «синкретичний зв'язок емпіричного і ментального начал у ліричному сюжеті». На її думку, у «втягнутому» типі між включеними в текст явищами дійсності й описом стану душі дистанції немає, що є сутнісною властивістю ліричного жанру, відповідає його когнітивним і психологічним установкам. Дослідниця вбачає у ліричному сюжеті «втягнутого» типу «модель пізнання», «здійснюваного в результаті взаємодії людини із зовнішнім середовищем, у єдності спостереження й мислення» [16, с. 51].

Такий тип ліричного сюжету представляє для нашого дослідження особливий інтерес, оскільки нелокалізованість сегментів вимагає цілісного погляду на взаємозв'язок семантичних одиниць. В описі «втягнутого» типу увага зосереджена саме на тих параметрах тексту, які досліджуються в нашій роботі: суб'єктна сфера й просторово-часові координати. Основна ознака такого ліричного сюжету – «безперервність», у ньому світ представле-

---

ний у динаміці, «що проявляється й у виборі об'єктів спостереження, і в різноманітті внутрішнього життя ліричного суб'єкта» [16, с. 52]. У вірші, таким чином, формується «пізнавальна структура», що включає саме ті «компоненти дійсності», які актуальні для «ліричного суб'єкта» як доказ «істинності думки». Просторові реалії «зовнішнього світу» у «втягнутому» типі сюжету «освоюються в сполученні з високим, дійсність тим самим поринає в духовне», що свідчить про «перцептивну перебудову свідомості». Рух «від фізичного до ментального» – від природних реалій до їх осмислення – постає «ментальнообразною єдністю». Зіткнення ліричного суб'єкта зі світом природи, у нашому розумінні, формує певну картину світу в його свідомості, де сам світ одержує «ідеальні» характеристики, стає перетвореним. Підтвердження нашим міркуванням знаходимо у Л. М. Синельникової: «Думка про дійсність перетворить саму дійсність, порівнюючи її з ідеальними сутностями» [16, с. 54].

Таким чином, для дослідження пейзажної лірики крізь призму картини світу підхід Л. М. Синельникової вбачається продуктивним, оскільки пейзажні реалії корелюють з поняттям «сенсорно-емпіричного сегмента», «зверненого до реального фізичного світу», а в результаті «інтеграції» сенсорно-емпіричного й ментального сегмента ліричного тексту й, що особливо важливо для нас, їх синкретизму, здійснюється пізнання, зафіксоване в ліричному сюжеті.

На закінчення нашого огляду дослідницьких стратегій щодо ліричного сюжету звернемося до позиції Н. Д. Тамарченка, викладеної ним у декількох працях [14; 17]. У своєму обґрунтуванні даної поетикальної категорії автор виходить із диференціації в ліриці «події, про яку розповідається» (фабульну подію), і «події оповіді», їх «взаємної відособленості й автономності», і «відсутності фігури посередника, що здійснює нарацію (оповідача, розповідача)». Виходячи із цих положень, він проводить аналогію події в ліриці з ідентичними явищами в епосі й драмі, але водночас виявляє його ліричну специфіку.

Відносно суб'єкта ліричного висловлення увага вченого зосереджена на динаміці його переживання. На думку Н. Д. Тамарченка, лірика є «рухом» такої «рефлексії ліричного «я», стосовно якої й знаходить свій зміст завершальна подія» [17, с. 350].

Стосовно фабули вчений виділяє два типи текстів. Перший – «коли фабула у вірші відсутня. У такому тексті дослідник вияв-

---

ляє дві ситуації: «одна з них – предмет осмислення, усвідомлення; інша – саме відношення мовця до цього предмета. Кожна з них пов'язана з переживанням». Таке «переживання» Н. Д. Тамарченко називає «рефлексією» і трактує його як «сюжет». Показово, що така позиція вченого корелює з концепцією ліричного сюжету Л. М. Синельникової.

У названому «сюжеті» вчений звертає увагу в першу чергу на зміни, що відбуваються «у співвіднесених ситуаціях» (сенсорно-емпіричний і ментальний сегменти, у термінології Л. М. Синельникової), а головне – на «їх співвідношенні». Саме із цих змін і співвідношень і виникає, на думку Н. Д. Тамарченка, «подія» у ліриці, сутністю якої є «відновлення єдності суб'єкта, цілісності його “я”» [17, с. 351].

На підставі своїх спостережень, а також ідей Б. В. Томашевського й Т. І. Сільман, Н. Д. Тамарченко пропонує «модель ліричного сюжету»: «вихідна ситуація – внутрішній розлад – знаходження цілісності, тобто руйнування-відновлення “я”». А ідеї М. М. Бахтіна й Л. М. Цілевича відчутні у трактуванні вченим «фінальної події» в ліриці як «подолання границі між аспектами події, про яку говорить ліричний суб'єкт, і події власне розповіді» [17, с. 351].

Інший тип ліричного тексту стосовно фабули, описаний Н. Д. Тамарченком, – фабульний вірш. У такому тексті «зображений цілком звичайний, здавався б, «факт» насправді стає «лише приводом для міркувань ліричного “я”», у ньому «прозаїчний факт перетворюється на поетичну подію». Головною подією тут є «поєднання в “я” конфронтуючих один одному сил життя», емпіричне “я” «перетворюється» в ході розвитку сюжету. І в цьому типі тексту вчений констатує «співвіднесеність двох ситуацій», розділених «власне рефлексією». Ця «розділеність», на його думку, «переборюється триваючим моментом спільного (для суб'єкта, що зображує, і зображених персонажів) вибору можливого майбутнього». Такий тип «завершальної події» у ліриці Н. Д. Тамарченко трактує як «відкритий фінал», у чому він вбачає прояв «романізації лірики» [17, с. 352].

Узагальнюючи літературознавчий і лінгвістичний досвід у сфері вивчення ліричного сюжету, Н. Д. Тамарченко виводить своє обґрунтування й визначення його сутності. Розглядаючи «подію» у ліриці як «результат якогось процесу», і констатуючи його «одиночність», учений пропонує свою дефініцію «поетич-

---

ного сюжету»: «не ряд подій, а процес «народження», виникнення єдиної події» [17, с. 353]

Співвідносячи рефлексію з «переживанням» і «самосвідомістю», Н. Д. Тамарченко звертає увагу на дві різні можливості самоусвідомлення й «розмикання душі», описані Гегелем: «поперше, це заглиблення в ситуацію, розкриття її сутності (загального в ній) і, по-друге, – втілення вже наявної «широти поглядів і висловлень» у «низці» «особливих рис, станів, настроїв, подій» [17, с. 354]. На підставі цих положень Н. Д. Тамарченко пропонує виділяти «циклічний варіант поетичного сюжету» і «кумулятивний».

Розглянувши існуючі у філологічній науці погляди на ліричний сюжет, підведемо деякі попередні підсумки й визначимо власні методологічні вектори дослідження. Виходячи з когнітивності двох понять: лірики як предмета нашого дослідження й картини світу як інструмента для її вивчення, ми вводимо ліричний сюжет у структуру картини світу як єднальний елемент. Оскільки предметом нашого дослідження є пейзажна лірика, а саме в ній найбільш яскраво представлено взаємозв'язок і взаємозумовленість фізичного й трансцендентного аспектів художнього світу, ліричний сюжет будемо розуміти як рефлексію ліричного суб'єкта, що формується із синкретизму сенсорно-емпіричного й ментального планів тексту. Для ліричного сюжету в нашому дослідженні актуальний його подієвий (Ю. М. Лотман) і оповідний (Л. Я. Гінзбург) характер. Таким чином, аналіз ліричного сюжету як завершального елемента картини світу дозволить виявити зв'язок природних реалій із трансцендентним осягненням незбагненого й дасть відповідь на підсумкове питання когнітивно значимої дії ліричної оповіді.

### Література

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
2. Гаркави А. М. Лирическая ситуация и лирический сюжет // Лирика Н. А. Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. – Калининград, 1975. – С. 17 – 18.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. – Т. 1. / Г. В. Ф. Гегель. – СПб. : Наука, 1999. – 622 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. – Т.3. Энциклопедия философских наук / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.

- 
5. Гинзбург Л. Я. О лирике. / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1974. – 408 с.
  6. Грехнев В. А. Лирический сюжет в поэзии Пушкина // Болдинские чтения. – Горький, 1977. – С. 4 – 10.
  7. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. – 440 с.
  8. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.
  9. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск : изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
  10. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига, 1990. – 512 с.
  11. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. текста / Ю.М.Лотман; М.Л.Гаспаров. – СПб. : Искусство, 1996. – 846 с.
  12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб. : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–285.
  13. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. – Воронеж, 2002. – 60 с.
  14. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
  15. Сильман Т.И. Заметки о лирике / Тамара Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 223 с.
  16. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография. – Луганск: Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.
  17. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
  18. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Учеб.пособие / Вступ.статья Н.Д.Тамарченко; Комм. С.Н.Бройтмана при участии Н.Д.Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
  19. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. – М.: «Аграф», 2002. – 496 с.
  20. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник/В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

### III. Проблеми типології жанрових структур

#### 1. Взаємодія жанрових елементів в художній структурі роману Ч. Діккенса «Домбі і син»

Особливості романної форми були досить рано помічені естетою. Уже німецькі романтики (Тік, Новаліс, Шеллінг, брати Шлегелі) визнавали його універсальність і відмовлялись застосовувати до нього традиційне розуміння жанру. Саме формування романтизму і особливо реалізму, коли перед мистецтвом поставала більш складна за своїми внутрішніми і зовнішніми законами дійсність, призвело до переорієнтації на якісно нові порівняно з класицизмом структури і виникнення так званої синтетичної форми роману. Характеризуючи В. Скотта як засновника такого роману, О. де Бальзак пише: «Он внес в него дух прошлого, соединил в нем драму, диалог, портрет, пейзаж, описание; он включил туда и невероятное и истинное, эти элементы эпоса, подкрепил поэзию непринужденностью самых простых разговором» [1, с. 5].

Нове розуміння природи роману захищали В. Гюго, Ф. Стендаль, Г. Флобер, Ф. М. Достоевський, М. В. Гоголь: «Роман есть эпопея. Его скорей можно назвать драмой... Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц... Он летит, как драма, соединенный живым синтезом самих лиц главного происшествия, в котором запутались действующие лица и которое кипящим ходом заставляет самые действующие лица развиваться и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлечение» [3, с. 481-482]. За словами В. Г. Белінського, «роман и повесть, даже изображая самую обыкновенную и пошлую прозу житейского быта, могут быть представителями крайних пределов искусства, высшего творчества; с другой стороны, отражая в себе только избранное, высокие мгновения жизни, они могут быть лишены всякой поэзии, всякого искусства...» [2, с. 315-316]. «Поэтическая сфера романа в своем роде трехмерна – она складывается не только из эпического, но также из драматического и лирического измерения... Взаимопроникновение и движение поэтических элементов

---

романа суцтвенним образом участвує в розвитку его форм. Оно, в частности, открыває небывалые возможности для варьирования и дифференциации его жанров» [5, с. 496-497], – читаємо у В. Д. Дніпрова.

Зрозуміло, що дослідження жанрової форми роману в кожному окремому випадку вимагає оригінального вирішення. Спробуємо конкретизувати питання, звернувшись до роману Діккенса «Домбі і Син» і виходячи з думки науковців (Т. Сільман, М. Михальська, М. Нерсесова, В. Івашева, І. Катарський) щодо «великої складності мистецтва» [9, с. 131] письменника. Точка зору Г. К. Честертон: «истинным его достоинством было не умение писать «по жизни», а великий дар живописать» [Цит. за: 8, с. 181].

Художнє протиставлення дійсності, в якій легко загубитися і втратити себе «маленькій людині», ідеалу гуманності, безсумнівно, є основою естетики роману Діккенса. З метою поєднання реальної картини життя з притаманним письменнику сприйняттям того, що відбувається, звертається він до необхідного синтезу форм і у одному зі своїх основоположних творів. Перш за все у гостросюжетній оповіді крізь призму авторського бачення перед нами постає реальна дійсність: це характери людей в їх індивідуальному прояві, соціально-побутовій ситуації, вчинках, спілкуванні між собою, зі світом речей, природи; це – події, в яких вони беруть участь. Час дії в романі реальний, хронологічно послідовний. Неодноразово він до того ж скрупульозно уточнюється: «Читач і Соломон Джілс знайомляться о пів на шосту осіннього вечора» [4, с. 49], «він не ворухнувся у тім темнім кутку, аж доки дзигарі на дзвіниці вибили тричі...» [4, с. 507], «вже дніло, і едіт, пригорнувши її, одвела дівчину на своє ліжко і, сівши поруч, вмовляла її заснути» [4, с. 614], «було тільки кілька хвилин на одинадцятую, коли карета її завершила на вулицю, де вона жила» [4, с. 626], «Сонце схилилось уже до заходу...» [4, с. 614], «вечірні сутінки густішали й глибшали...» [4, с. 724], «Час одинадцята вечора; місце – один із номерів у французьким готелі» [4, с. 756], «доктор і місіс Блімбері просять містера П. Домбі зробити їм приємність одвідати вечірку, яка відбудеться у середу, сімнадцятого цього місяця, о пів на восьму» [4, с. 201].

Збагаченню епічної будови твору сприяють розгорнуті описи портретів того чи іншого персонажа: «Домбі – червонястий на виду, гарний, поставний чоловік, – проте занадто суворий та бун-

---

дючний, щоб можна було відчути до нього прихильність, – почав уже лисіти. Натомість Син, – звичайно, чудовий хлопчик, – ще зовсім не мав волосся, був геть червоний, зморщений і вкритий плямами» [4, с. 16]. Небагатослівною, проте доволі яскравою є зовнішність міс Токс: «Дама, яку так дивно представили, була довга, худа і така блякла, неначе всі фарби, призначені їй зроду, робилися, як то кажуть текстильники, з нетривких барвників» [4, с. 21]. А ось – родина Тудлів: «...молода, пухкотіла, червонощока, повна здоров'я жінка з обличчям, мов яблуко, із немовлям на руках; ще одна жінка, молодша, не така пухкотіла, але теж із обличчям, мов яблуко, і з двома пухкенькими яблуко видними дітьми, яких вона вела за руку; пухкий хлопець із таким же обличчям, що йшов сам; і, нарешті, пухкий і теж яблуко видний чоловік, що ніс на руках ще одного пухкенького, з личком, мов яблуко хлопчика» [4, с. 29].

Здебільшого у своїх персонажів Дікенс виділяє одну характерну рису. Романіст неодноразово зазначає схожість Турбота-управителя з котом: «аж зуби підклацували» [4, с. 322], «вищиривши в усміху зуби» [4, с. 309], «показав... повні два ряди своїх зубів» [4, с. 371], «провівши майора зубами» [4, с. 372], «демонструючи всі наявні зуби та ясна» [4, с. 373], «краса його зубів і променистість посмішки» [4, с. 531], «по-тигрячому оскаливши зуби» [4, с. 645], «виставивши два ряди своїх блискучих зубів» [4, с. 646]. Капітан Катл уявляється не інакше, як в капелюсі і синьому костюмі, який автор в силу постійності одягу капітана називає «знаменитим». «Уолтер постукав у двері, а капітан тут же висунувся в одне з віконць від вулиці, вітаючи його, – в своєму цупкому навощеному капелюсі, за своїм, подібним до вітрила, коміром сорочки, в синьому і настовбурченому, як звичайно, костюмі, – хлопець був переконаний, що капітан завжди такий, і не інакший, – так ніби містер Катл був птахом, а вся решта – пір'ям на ньому» [4, с. 132].

У точних деталях ми уявляємо і будинок Домбі: «Ручки дзвінків та дзеркала, понакривані щоденними і тижневими газетами, муляли очі уривками вісток про смерті і жахливі вбивства. Загорнуті в полотно канделябри і люстри здавалися величезними сльозами, що звисали зі стелі. З камінів тхнуло, немов із льохів чи боліт» [4, с. 37]. А під час ремонту: «Будинок, згори донизу, бів під риштуванням. Вулиця перед ним була наполовину захаращена камінням... До стін було поприставлювано драби-

---

ни,.. всередині працювали малярі та шпалерники; з візка коло дверей вивантажували великі сувої шпалерного паперу; тут же, так само загороджуючи прохід, стояла будка оббивача меблів; кризь повідкривані, повиламувані вікна жодних меблів не було видно, – лише робітники зі своїми причандаллями метушилися скрізь, від кухні й до горища» [4, с. 411]. Непривітний, незатишний будинок у головного героя: «Штучні троянди на стінах та килимах, здавалось, впиналися своїми колючками їй у груди» [4, с. 429]. Протягом усього роману емоційне сприйняття дому Домбі залишається незмінним. На останніх сторінках роману читаємо: «Величезний будинок стоїть іще на довгій, похмурій вулиці і не боїться негоди, але це вже руїна, і щурі біжать з нього» [4, с. 829].

У творі чимало прикладів опису і величезних будинків багатіїв, і бідних помешкань злидарів. До перших можна віднести житло містера Турбота: «Пишні, надзвичайно влучно підібрані кольори вбирають очі скрізь – на меблях, що за розмірами та формою напрочуд добре пасують до невеликих кімнат, і на шпалерах, і на килимах, то тут, то там підфарбовуючи й пом'якшуючи світло, що ллється кризь вікна і незвичні, засклені двері» [4, с. 475]. Помешкання Гарріет Турбот іншого плану: «Це маленький, убогий будиночок, так-сяк умебльований, але дуже охайний, а простенькі квіти круг ганку й на смужці городу свідчать, що його пробували навіть прикрасити» [4, с. 476]. А ось у «доброї місис Браун» замість будинку – «похмура, гидка комірчина» [4, с. 488], «злиденна халупа» [4, с. 86], в якій «на підлозі лежало гамузом якесь різнокольорове лахміття, купа кісток і купка пересіяного попелу, чи то пилу. Меблів не було – тільки стіни та стеля, зовсім чорні» [4, с. 86].

Нааявність епічного в оповіді автора підтверджує присутність моментів біографії персонажів. Так, ми дізнаємося, що містерові Домбі майже сорок вісім років, що «як перед тим і його батько, в потоці життя і смерті він теж колись виріс від Сина до Домбі і майже двадцять років був єдиним представником фірми. З тих двадцяти десяти років він був одружений із жінкою, котра, як дехто казав, не могла віддати йому серця, бо її щастя було в минулому...» [4, с. 18]. Біографія Джона Турбота стає відомою зі слів самого героя: «Це почалося, – промовив Турбот, – незадовго до того, як мені виповнився двадцять один рік. Тягло мене, власне і раніше, багато раніше, але почалося лише тоді, коли я став повнолітній, я їх обікрав. Я обкрадав їх і пізніше. Через рік усе викрилося, і тоді, Уолтере, я помер для людей» [4, с. 192]. Роз-

---

повідь історії життя Едіт постає у її розмові з матір'ю: «Жодного раба на ринку, жодного коня на ярмарку не виставляли, не вихваляли, не оглядали так безсоромно, мамо, як мене протягом оцих десятих років!.. Хіба не до мене залицялися всі, що не є дурні, розпусники, маразматики і хлопчиська? І хіба не кидали вони мене, один за одним, бо ви були занадто відверті з усіма вашими хитрощами... Хіба по всіх курортах, які лише є в Англії, не афішували мене? Не пропонували, не продавали скрізь, доки я не втратила останньої зернини самоповаги й тепер гидую сама собою? Може, оце були мої дитячі літа? Бо досі принаймні я їх не мала» [4, с. 403].

Вміння автора передати переживання персонажа через зображення рухів, жестів, вчинків теж носить епічний характер: «Сюзанна з надзвичайно статечним і церемонним виглядом умостилася на краську стільця» [4, с. 81]. З цього можна зробити висновок про скованість героїні. Але потім «Сюзанна пом'якшала і посунулася далі на стільці, люб'язно всміхнувшись», що свідчить про те, що героїня почувається вже комфортніше, зручніше в чужому домі. Наступне речення переконує в повній розкошаності Сюзанни, вона «підхопила маленьку міс Тудл, яка пробігала мимо, і відразу ж почала гойдати її на коліні» [4, с. 81]. Таким чином у трьох реченнях Діккенс майстерно показує зміну настрою героїні за допомогою опису її поведінки.

В день, коли Уолтер знайшов загублену Флоренс, Соломон Джілс був не тільки дуже здивований, а й готовий допомогти. З захопленням і подивом дивилися вони на Флоренс: «Соломон Джілс теж аж пашів співчуттям і надмірним подивом. Він гладив Флоренс по голові, примушував її їсти, примушував пити, розтирав їй підшви нагрітою над каменем хустинкою, пас очима та слухав швидкого, як потяг, небожа і розумів лише те, що цей палкий юний джентльмен безперестанку натикається на нього, метушиться по кімнаті, намагаючись зробити двадцять справ нараз, і не робить фактично нічого» [4, с. 94]. Іноді Діккенс описує поведінку героя і дає підказку, як цю поведінку тлумачити. Прочитавши листа від містера Домбі, містер Турбот «згорнув листа і задумано вертів ним на всі боки – то клав його лігма на стіл, то ставив на ребро, уздовж і поперек (те саме, мабуть, проробляв він подумки і з його змістом)» [4, с. 311].

Діалог у романі може бути елементом оповіді і цілком заслуговує в такому випадку назви епічного. Прикладом слугує роз-

---

мова Едіт з матір'ю, з якої читач дізнається про минуле героїні. Безумовно, оповідь роману спирається головним чином на слова автора, що характерно для класичного епосу. Є випадки, коли Діккенс не використовує діалог, а ніби переказує його читачеві: «Під добродійним впливом гостинності, цього соціального блага (не кажучи вже про вино та хороший харч), серце містера Бутса розкривається і спонукає його до розмови. Він не розказує містеру Пастиреві, Б. Г. Н., про те, що відбулося на розі вулиці, але коли містер Пастир питається: «То коли це має відбутися? –містер Тутс відповідає, що «є певні обставини, які...», після чого настрій містера Пастира тут же спадає на один-два градуса» [4, с. 584]. Письменник не обмежується єдиним прикладом подання розмови героїв без діалогу: «Йому дуже жаль і прикро до глибини душі, годі сказати, з якою неохотою він ішов сюди, щоб підготувати її до звістки про один маленький випадок. Він благає місіс Домбі не хвилюватись. Він дає найсвятіше слово честі, що жодних підстав для тривоги немає» [4, с. 604].

«Идеальную схему романа можно было бы представить так: каждый следующий друг за другом момент содержания поворачивается к нам то эпической, то драматической, то лирической своей стороной. Роман дает нам почувствовать глубочайшую внутреннюю связь многообразных способов художественного освоения мира» [10, с. 537]. Дійсно, важко уявити роман Діккенса, створений лише за допомогою епічної оповіді. Драматичне слово отримує тут ліричний підтекст, драматичний зміст спирається на ліричний пласт. Чуттєвість описів набуває такої інтенсивності, що ми відразу бачимо і відчуваємо все, що бачив і відчував автор. Твір складається із великої кількості описів, і вони частіше виступають не в епічних, а ліричних зв'язках. Вони ніби зберігають в собі відбиток певних переживань і почуттів. Тобто органічне поєднання лірики з епосом неоднозначне в оповіді Діккенса. Воно не обмежується авторськими відступами і філософськими роздумами, які не вирішують проблему художнього синтезу. Події, в яких беруть участь персонажі, характери в їх динаміці, середовище, що оточує людину, автор розглядає з точки зору їх загальної сутності, розвитку і в той же час з позицій дослідника, для якого вони залишались в минулому. Лірично-суб'єктивне сприйняття ситуації спирається тут на об'єктивне. Письменник шукає істину на очах у читача, а не подає її як здійснений факт. Ми слідкуємо не тільки за послідовністю подій, а й за на-

---

прямоком думок автора. Він, зокрема, знаходиться поруч з нами під час народження сина, коли ми теж відчуваємо всю емоційну напругу жахливої ситуації, співчуваємо жінці, яка неминуче загине, дитині, яка втрачає матір. Безпомилково обрані деталі створюють неповторну картину саме цієї події. Силою фантазії художника з'являється художня форма, яка допомагає безпосередньо відчутти трагедію. Ліризм при цьому не приєднується до епічного елементу зовні, а рухається разом з перебігом подій. Стан Фанні, яка народила сина, щохвилини погіршується. Відповідно набирає швидкості хода годинника: «Домбі... побрязкував важеньким золотим годинниковим ланцюжком... В суцільній тиші, немов біжучи наввипередки, тільки гучно цокали годинники пана Домбі та доктора Паркера Пепса... Годинники... здавалось, побігли швидше... Запала тиша. Годинники вже бігли, мов скажені. Вони немов борюкалися, перекидаючи один одного» [4, с. 16-20].

Не можуть не викликати у нас певних емоцій і відносини між братом і сестрою, які розкриваються за допомогою влучних описів, у перебігу подій і виразних діалогах: «Коли Флоренс сховалася у няньки за спиною, він почав шукати її очима, а коли вона, весело гукнувши, визирнула, малий аж підстрибнув – і зайшовся радісним сміхом; сестра тут же підбігла й укрила його поцілунками, а він тягнув рученята до її кучерів, мовби хотів їх понести» [4, с. 70].

«На білому обличчі Поля майнув подив; потім він почервонів, усміхнувся і міцно обняв її... Тільки й усього, але один Бог знає, як закалатало її серце від такої щедрої винагороди.

– О, Фло, – гукнув хлопець, – як я люблю тебе! Як я люблю тебе, Фло!

– І я тебе, голубчику.

– О, я бачу це, Фло.

Більше він не сказав нічого, тільки цілий вечір тихенько просидів коло неї, а вже лігши, кілька разів крикнув їй у сусідню кімнату, що любить її» [4, с. 179].

«– Якби ти була в Індії, Фло, – сказав Поль, помовчавши хвилинку, – я б... я б... ну, що ж мама зробила? Я забув.

– Любив би мене?

– Та ні. Хіба я тепер тебе не люблю? Ну як же це? А – помер! Я помер би, якби ти була в Індії, Фло» [4, с. 124].

Ми відчуваємо себе поруч з героями у їхніх снах: «Кінець кінцем Поль солодко заснув і побачив сон, ніби він і Флоренс,

---

рука в руці, простують чудовим садом і підходять до величезного соняшника, який раптом обернувся гонгом і закалатав. Розплющивши очі, хлопець збагнув, що вже ранок – хмарний і вітряний, і мрячить дощ...» [4, с. 173]..

Важлива роль в створенні підтексту відведена повторам. Діккенс активно використовує цей прийом, вдало поєднуючи його з точним відліком часу подій:

«Вечір перейшов у ніч. Вибило дванадцятю. Нема Едіт!..

Перша година...

Друга година. Нема Едіт...

Третя година. Кожна хмаринка, що вистрілювала з вогню, світилась жахом. Нема Едіт!

Четверту вибило! П'яту! Нема Едіт!» [4 с. 665].

Душевний стан Флоренс після смерті Поля також зображений з використанням повторів і незмінною:

«Минуло ще трохи часу, і погляд її вже без сліз зупинявся на золотих хвилях, що певної порі, як і давніше, леліли на старому місці на стіні. Минуло ще трохи часу, і вона сама стала часто приходити в цю кімнату й сиділа там сумирна та тиха, як колись, біля ліжечка брата...

Минуло ще трохи часу, і в цім непривітнім, великім порожнім будинку стало чути вечорами її голосок, що поволі й запинаючись, наспівував старої пісеньки, яку так часто слухав Поль...

Згодом їй захотілося глянути на вишивку, яку колись, біля брата на березі моря, мережали її пальці. Тож минуло ще трохи часу, і Флоренс знову взялась до свого рукоділля, полюбивши його, мов живу істоту, яка знала Поя...» [4, с. 258].

Настрій Соломона Джілса, який гірко переживає занепад своєї крамниці, також передається з допомогою цього художнього засобу: «Світ мене обігнав. Я не знаю навіть де я. І ще менше знаю, де мої клієнти» [4, с. 53]. І далі: «... світ мене обігнав. Я не ремствую, але я перестав його розуміти. Крамарі вже не ті, що давніш, прикажчики – не ті, справи – не ті, прибуток од торгівлі – не той. Сім восьмих мого краму вже вийшло з моди. Я сам – старомодна людина в старомодній крамниці, на вулиці, якої я не впізнаю. Час випередив мене, і я вже занадто старий, щоб його наздогнати» [4, с. 53].

У тексті роману знаходимо ще один приклад повтору, який переростає в наскрізний образ. Мова йде про пляшку мадери:

«– Що ви робите, дядечку Сол! – мовив хлопець. – Це ж чудова мадера! Її всього дві пляшки лишилося.

---

Дядько Сол закивав головою – мовляв, він добре знає, що робить, – відкоркував пляшку серед урочистої тиші, наповнив два скляні келихи, а третій, порожній, поставив разом із пляшкою на стіл.

– Розіп’еш другу, Уоле, коли доб’єшся статку, коли будеш заможний, поважний і щасливий чоловік: коли перші кроки, що їх ти зробив сьогодні виведуть тебе – про що я благаю Бога – на рівну життєву дорогу. За тебе!» [4, с. 52].

Пляшка виникає знову у розмові між капітаном Катлом і Соломоном Джілсом:

«– Ні, ні, Неде, – відмовився старий. – Ні. Ми відкоркуємо її, коли Уолте повернеться.

– Чули? – гукнув капітан. – Здорово сказано» [4, с. 277].

Наступна згадка про стару мадеру: «Увечері, коли старий Сол, такий самотній, вибирався на своє горище, де інколи стріляло, як з гармат, він стежив за зорями, прислухався до вітру й пильнував довше, ніж мав би, коли б йому довелося відбувати вахту на кораблі. А остання пляшка старої мадери, що й собі поплавала колись, зазираючи в очі небезпекам, мовчки лежала в льосі під шаром пороху та павутиння, і поки що ніхто її не турбував» [4, с. 281].

І нарешті «пляшку, що так довго не бачила світу і геть посивіла від пороху та павутиння, винесено на сонячне світло, і золотисте вино в ній кидає відблиски на стіл.

Це остання пляшка старої мадери.

– Маєте рацію, містере Джілсе, – каже містер Домбі. – Вино й справді рідкісне, – розкішне.

Капітан, що сидить тут же, промениться radoщами. Над його лиснючим чолом воістину сяє ореол блаженства.

– Ми обіцяли собі, сер, – каже містер Джілс, – тобто Нед і я...

Містер Домбі киває головою до капітана, що в німому захваті світиться щораз більше і більше.

– ... що вип’ємо її, коли Уолтер щасливо повернеться додому, хоча про такий дім ми ніколи й не думали. Якщо ви нічого не маєте проти давньої нашої примхи, то давайте вип’ємо перший келих за Уолтера та його дружину» [4, с. 869].

Ще один значимий приклад повтору:

«– Я прийшла, тату...

– Проти моєї волі. Чому?

Флоренс бачила – він знає чому: це було яскраво написано в нього на виду, – і, тихенько заголосивши, опустила голову на руки.

---

Хай цей зойк запам'ятається йому на багато років... Хай цей зойк запам'ятається йому на багато років!» [4, с. 267].

Через деякий час думка повторюється іншими словами: «Хай він згадає де, у цій-таки кімнаті, через багато років. Дощ, що його порошить по покрівлі, вітер, що жалібно скиглить надворі, – хай будуть пророчими скорботні їхні голоси. Хай він згадає це через багато років!» [4, с. 267]. Вона зустрічається і в кінці роману, коли Діккенс бере речення в лапки, цитуючи сам себе:

«Нехай він згадав про це, у цій-таки кімнаті, через багато років!» І він згадав. Спогад цей ліг на душу важким каменем – важчим, ніж усі інші. «Хай він згадає це, у цій-таки кімнаті, через багато років. Дощ, що порошить по покрівлі, вітер, що жалібно скиглить на дворі, – хай будуть пророчими скорботні їхні голоси. Хай він згадає це через багато років!».

Він це згадав. Думав про це тужної ночі, думав гіркого дня, в осоружний час світання, в примарні, сповнені спогадів сугінки. Він згадав це. Згадав у безнадії, в жалю, в розпачі, в каятті! «Тату, тату! Скажіть же мені хоч слово, любий тату!» Він знову чув ці слова й бачив обличчя» [4, с. 835].

Чимало зустрічається у тексті слово «потонув». Емоційний капітан Катл говорить містеру Тутсові: «Де той маленький школяр з рум'яним личком?.. Потонув разом з Уолтером. Де той повний сил, невтомний, безжурний юнак?.. Потонув разом з Уолтером. Де той огонь-парубок, що не дав би старому зневіритись і на хвилину, а про себе й байдуже? Потонув разом з Уолтером» [4, с. 467]. І далі в діалозі капітана Катла з Флоренс слово «потонув» вжито 7 разів [4, с. 684-691]. Таким чином романіст передає невтішність героїв через смерть Уолтера.

Напружений момент після втечі Едіт, коли містер Домбі вдавив доньку, стане поштовхом для подальших повторів.

«Коли легенькі ніжки знесли її в хол, він вийшов з своєї кімнати. Не задумуючись, вона кинулась, витягти руки до нього – «О, любий, любий татусю!» – немов хотіла обняти його за шию.

І обняла б. Та він у сліпому шалі підніс свою жорстоку правицю і вдарив її навідріт з такою силою, що дівчина заточилася на мармуровій підлозі...» [4, с. 668].

Стан Флоренс після цього удару – фізичного й морального передається лише одним реченням: «Стеревшись від горя, сорому й жаху, безталанна дівчина бігла в світі ясного, сонячного ранку, наче в мороці зимової ночі» [4, с. 669]. І далі автор нага-

дує читачу про побиття аж до останнього розділу твору: темний слід жорстокої руки» [4, с. 682], «темна пляма на грудях» [4, с. 689], «жахливий знак на її грудях» [4, с. 788]. В останньому розділі, коли Фло повертається до батька з покайням за свою втечу того ранку, автор знову мимохідь згадує той вчинок містера Домбі по відношенню до доньки. Складається враження, ніби він не пробачив свого героя: «До грудей, які він понівечив, до серця, яке ледь не розбив, притисла його обличчя сховала в долонях...» [4, с. 40].

Суттєвим ліричним моментом виступають у романі «Домбі і Син» описи природи: «А був то сірий, наче залізо, осівши день з пронизливим східним вітром, що цілком пасував до загального настрою в домі. Містер Домбі, стоячи у своїй бібліотеці, уособлював у власній персоні і вітер, і сірість, і весь цей осінній день хрестин. Він чекав на гостей, холодний та непривітний, як погода, і коли його погляд падав крізь шибку вікна на дерева в маленькому подвір'ї, з них осипалося брунатне й жовте листя, немов уражене хворобою.

Бр-р! Темно та холодно було в кімнатах, – здавалося, і вони були в жалобі, разом із мешканцями будинку» [4, с. 68].

Для подальшого підтримання створеного настрою Діккенс застосовує знову ж таки прийом повтору, використовуючи образ холоду, який поглинає все і всіх навколо, стає свого роду «надобразом»:

«– Швидше заносьте дитину сюди, будь ласка, – шепнув сторож, одчиняючи внутрішні двері церкви.

Маленький Поль, на взірець Гамлета, міг би спитати: «Куди? В могилу?» – так холодно й затхло було в тій церкві. [4, с. 71]. І далі: «... в церкві схолодніло настільки, що з рота вікарія бухала пара» [4, с. 72].

Але холодним було не лише повітря навколо. Від їжі зі святкового стола «ломило зуби», від холодного вина було чути «зойк болю». Гості сиділи за столом із «задубілими руками»:

«– Холодна теляча полядниця, сер, – відповів містер Чік, потираючи задубілі руки; – А що біля вас, сер?

– По-моєму, – відповів містер Домбі, – це телячий холодець, якщо не помиляюся. А ще, бачу, – холодні курчата, шинка... пиріжки... салат... омари. Чи не буде міс Токс ласкава випити трохи вина? Шампанського міс Токс!

Від усіх тих лагомин ломило зуби. Вино було таке жахливо холодне, що в міс Токс вихопився зойк болю, якого вона з вели-

---

ким трудом обернула у «Гм!». Телятину, певно тримали в такій холодній камері, що містерові Чіку після першого кусня задрожали кінцівки. Тільки містер Домбі тримався незворушно. Його можна було б вивісити на ярмарку в Росії, як шмат мороженого джентльменства.

Холод допік до живого навіть його сестру» [4, с. 73].

По закінченні хрестин «западав холодний осінній вечір, і, заколисуючи дитину та пригортаючи її до грудей, Річардс крізь нахмурені вікна бачила, як рясно сиплеться посохле листя» [4, с. 77]. Зрозуміло, що цей холод стосується не лише погодних умов, а також і відносин між людьми, настрою персонажів, визначаючи ліричний колорит того, що відбувається. Після смерті Поля «дощ барабанив у шибки першої кімнати, куди йому так часто приносили бідолашного Поля, як той був немовлятком, а з-за вікна долинав тихий стогін вітру» [4, с. 266]. Так передається у творі настрій містера Домбі. Подібно описані й переживання Флоренс: «Вечір був сльотавий, і журливий дощ стомлено хлюпотів та стукав у вікна. Млявий вітер завивав круг будинку, наче з болю чи горя. Різким шелестом озивалися дерева. Поки вона сиділа та плакала, запала ніч, і дзигарі на вежі вибили дванадцятку» [4, с. 265].

Створенню ліричної атмосфери підпорядковані в оповіді описи вулиць: «Перший удар великого землетрусу збурило околиці до самого нутра. Сліди його давалися взнаки на кожному кроці: будинки були розвалені, вулиці – перекопані; скрізь було понаривано глибоких ям та рівчаків, понакидувано величезних куп землі та глини; підриті хиткі будівлі попідпирано здоровеними колодами. Ось, під крутим насипаним пагорбом – хаотичне завалище перекинутих возів. Он, у тому, що силою випадку стало ставком, мокнуть, беручись іржею, скарби заліза. Скрізь – мости, які нікуди не ведуть, проходи, що стали цілковито непрохідними, вавілонські вежі димарів без верхньої половини, тимчасові дерев'яні хатки та загороди в найнеподібніших місцях, скелети обідраних квартир, шматки недомурованих стін та склепінь, гори рихтувань і пущі битої цегли, величезні абриси коловоротів і гігантські триноги, що порозкарячувалися над пороженчею» [4, с. 78]. Такий «загальний розгардіяш» примушує нас очікувати поганих звісток про героїв твору. На це працюють і інші картини місцевості: «Оленячі Сади були особливо недовірливі. Був то невеликий рід будинків із занехаяними клаптями

---

ґрунту попереду, огороженими старими дверима, бондарськими клепками, кусками брезенту й посохлими куцями, дірки між якими було позатикано казанками без дна та перепаленими камінними ґратками» [4, с. 79]. Передчуття не обманює: «Приголомшена цією дикою метушнею – людьми, які з криками бігали туди-сюди, колесами, що наїжджали, оскаженілими биками, що мали от-от з’явитись, хлопцями, що билися, і нянькою, яку серед цього переполоху роздирали на шматки, Флоренс зойкнула і кинулась навтьоки. Вона бігла, доки ставало сили, думаючи, що й Сюзанна біжить за нею, а тоді спинилася, пригадавши, що друга нянька лишилася позаду. Дитина озирнулася і, пройнята невідомим жахом, зламала руки – вона була сама-самісінька» [4, с. 84].

Необхідну для сприйняття емоційну атмосферу створюють і ліричні відступи. Наприклад, під час Уолтерового освідчення Флоренс: «Будьте благословенні, недільні дзвони, що так тихенько співаєте їм, зачарованим і щасливим! Будь благословен, спокій і мир недільного дня, що змивається із погідністю їхніх душ і оточуєш їх святістю! Будьте благословенні, безшелесні сутінки, що вкриваєте її так м’яко і затишно, аж вона засинає, наче вколисана дитина, припавши до грудей коханого» [4, с. 714]. Автор ніби сам благословляє пару молодят.

Ліризм оповіді підсилюється звертаннями автора до своїх героїв. Коли Едіт співала для містера Домбі, Діккенс звертається до неї: «Ох, Едіт Гренджер, – яку хочете пісню, тільки не цю! Едіт Гренджер, ви надзвичайно вродливі, граєте ви досконало, голос у вас глибокий і проникливий, але тільки не цю пісню, яку нелюба йому дочка співала його покійному синові!

Леле, він не впізнав її!» [4, с. 307]. Здається, сам автор здивований, що містер Домбі не впізнав пісню. Щоб підсилити самотність «нелюбої дочки», автор звертається до неї: «Спи, самотня Флоренс, спи! І сни твої будуть спокійні, дарма що навкруги потемніло й збираються хмари, от-от має впасти град!» [4, с. 307]. Письменник налаштовує нас на чорну смугу в житті Флоренс Домбі, і з кожною наступною сторінкою роману в передчутті недоброго, яке передбачає автор, підсилюється.

Розглядаючи ліричне в романі «Домбі і Син» слід окремо виділити описи смерті героїв твору. Першим горе прийшло до Фанні Домбі, яка «пустилася в темне, невідоме море, що котить вали круг цілого світу» [4, с. 26].

Помирає маленьким хлопчиком Поль Домбі:

---

«Вій згорнув руки, як до молитви, – не відняв рук од сестри, тільки згорнув долоні позад її шиї.

– Мама схожа на тебе, Фло. Це її, її обличчя! Скажи їм, – ота картина у школі над сходами не така свята. Те сяйво над головою сяє просто на мене, дужче, дужче...

Золоте плесо на стіні знову забрижилось, і все в кімнаті застигло. Стара, стара знайома! Та сама, що прийшла до нас з першим нашим подихом і лишиться такою ж, доки не переведеться наш рід, а шатро небесне ве згорнеться в сувій. Стара, стара знайома – Смерть!

Подякуйте ж богові всі, хто бачить її, за ще старішу знайому – Безсмертя. А ви діти-янголята, стриньте нас оком не осудливим, коли прудка ріка понесе до океану й нас!» [4, с. 238].

Потім іде в небуття місіс Ск'ютон: «Аж ось затінене обличчя заходить ще глибшою тінню, гострі риси ще дужче загострюються, туман перед очима стає пеленою, що повністю застить померхлий світ. Сліпі руки блукають по ковдрі, стискаються кволими долонями й тягнуться до дочки, і голос, – не схожий на її голос, не схожий на жоден з голосів, якими говорять смертні, – каже: «Я ж вигодувала тебе!».

Едіт, без єдиної сльозинки, стає навколішки, щоб приблизити свій голос до знемоцілої голови...

Едіт торкається білих губ, і на мить усе тихне» [4, с. 588].

Смерть містера Турбота подається особливо детально: «Він почув крик... знову крик... побачив, як налите мстивістю обличчя неначе блідне і повниться жахом... відчув, як двигтять земля... миттю збагнув – воно надлітає... зойкнув... озирнувся... вздрів коло себе два червоних ока, тьмяних і розмитих у денному світлі... був збитий з ніг, підхоплений і кинутий жужмом на зубасті жорна, що мололи його й мололи, одривали кінцівку по кінцівці і, злизнувши огненным язиком струмину його життя, жбурнули в повітря понівечені останки.

Коли упізнаний ним подорожній прийшов до пам'яті, то побачив здаля, як четверо робітників несуть на дощці щось накрите, важке й нерухоме, а інші відганяють кількох собак, що нюшили колію, і притрушують кров жменею попелу» [4, с. 779].

Наступною помирає Аліса: «Очі ті вже ніколи не глянули в інший бік. Вона поклала руку на груди, прошепотіла святе ім'я того, про кого їй читали, і життя відійшло їй з обличчя, немов загасили світло.

---

На ліжку уже не було нічого – тільки руїна смертної оболонки, яку колись шмагали дощі, та чорне волосся, що майоріло колись на зимовому вітрі» [4, с. 824]. Як бачимо, письменник підготував своїм персонажам таку смерть, на яку вони заслуговують.

Що стосується введення драматичного елемента в роман, то оповідь письменника, зокрема, досить часто демонструє перехід від минулого часу до теперішнього, від описів до «показу»: «Тут увиходить містер Турбот, теж дуже пишний та усміхнений, як і годиться весільному гостеві. Він висловлює стільки побажань, що ніяк не може пустити руку містера Домбі, а разом з тим так сердечно трусить руку майорові, що голос його, видобуваючись з-поміж зубів, трясеться у такт його рукам» [4, с. 446]. Ефект присутності читача в місці дії безсумнівний.

Значну роль відіграє у творі діалог як основна форма передачі драматичних картин. Він досить насичений, лаконічний, що значною мірою поглиблює трагізм того, про що йдеться:

«– Не підходь до мене! Иди звідси! Дай мені пройти!

Мамо! – скрикнула Флоренс.

Не називай мене так! Не говори зі мною! Не дивись на мене! Флоренс!» [4, с. 664].

Короткі окличні речення надають динамізму діалогу, до того ж розмова відбувається на підвищених тонах:

«Мовчанку, що тривала так довго, зламала Аліса, сказавши:

– Не діждете ви його, мамо. Він не прийде.

– Хай смерть не діжде! – гарячкуючи, одповіла стара. – Він мусить прийти.

– Побачимо, – сказала Аліса.

– Побачимо його, – відрубала мати.

– На останньому суді, – сказала дочка.

– Я знаю – ти думаєш, що я здитиніла! – закаркала стара» [4, с. 724-725].

Неодноразово в романі зустрічаються діалоги, в яких репліка одного героя підхоплюється і продовжується іншим: «– От візьми хоча б це вино, що й не знаю скільки разів їздило до Індії і назад, а один раз об'їхало і круг світу. Уяви собі чорні, як дьоготь, ночі, буйство вітрів, бурхання хвиль...

– Грім і блискавку, зливу і град, шторми різної сили, – підхопив хлопець.

---

– А вино це, будь певен, крізь усе те пройшло, – зауважив Соломон. – Уяви, як риплять і тріщать снасті та щогли, як між линв і такелажу реве ураган...

– Як спішать, видираючись на палубу, матроси...

– Саме так, – схвалив Соломон, – і відбувалося це над барилами з нашим вином. А пригадуєш, коли «Чарівна Саллі» потонула в...

– ... Балтійському морі, глупої ночі..» [4, с. 54].

Ось як міс Токс спілкується з місіс Чік:

«– Вона ніколи не обів'ється, не обгорнеться круг матового серця, наче...

– Плющ? – підказала міс Токс.

– Наче плющ, – погодилась місіс Чік. – Ніколи! Ніколи не підійде, не змостить кубелечка у батьковій душі, немов...

– Боязка лань? – висловила здогад міс Токс.

– Немов боязка лань, – повторила місіс Чік. – Ніколи!» [4, с. 64].

Такий діалог – серед улюблених прийомів Діккенса. Але в кожному окремому випадку він виконує інше ідейно-тематичне завдання. В розмові Соломона з племінником такий підхід реплік свідчить про захоплення співрозмовників бесідою. Манера спілкування з допомогою підказок міс Токс і місіс Чік переконує в підлабузництві, бажанні догодити. Подібне зустрічаємо і в діалозі лікарів:

«– Гарзд, – погодився доктор. – Сер, тільки нам не слід їхати від вас, що її милість графин... перепрошую, я плутаю імена... я хотів сказати, ваша мила дружина... вкрай знесилена. У неї зовсім відсутній тонус, чого ми воліли б не... не...

– Бачити, – втрутився домашній лікар, ще раз захоплюючись.

– Цілком слушно, – сказав доктор Паркер Пепс, – його ми воліли б не бачити. Мені здається, що весь організм леді Кенкейбі... пробачте... я хотів сказати місіс Домбі... я плутаю прізвища моїх пацієнтів...

– Вельми численних працівників, – пробурмотів домашній лікар...

– Дякую... і в рятувати її можуть лише великі, рішучі і...

– Героїчні, – пролепотів домашній лікар.

– Цілком слушно, – підтвердив доктор, – і героїчні зусилля» [4, с. 19-20].

---

Характерним драматичним елементом виступає в оповіді усвідомлення персонажами неминучості смерті. Помирають, як вже згадувалось, місіс Фанні Домбі, її син Поль, місіс Ск'ютон, містер Турбот, Аліса. І кожен раз автор подає це по-іншому.

«Стара, стара знайома! Та сама, що прийшла до нас з першим нашим подихом і залишається такою ж, доки не переведеться наш рід, а шатро небесне не згорнеться в сувій. Стара, стара знайома – Смерть!» [4, с. 237]. «Над ним нависла смерть. Він був викреслений зі списку живих і прямував до могили» [4, с. 779]. Діккенс поступово підводить читача до думки, що Поль помре. Це досягається і окремими словами, і натяками, і детальними описами. Переконаливим в цьому плані є «зловісне обличчя» [4, с. 215] лікаря. Здоров'я хлопчика підірване. «Голова Поля, що вже довгий час боліла йому, то більше, то менше, так обважніла цього вечора, що він мусив підперти її рукою» [4, с. 202]. Опис хворобливого стану Поля подається через сприйняття самого героя роману: «Але, здається, з підлогою сталося щось дивне, бо він не міг на ній встояти. Та й з стінами теж - вони вже крутилися та крутилися, і спинити їх можна було, лише дуже напруживши погляд. Голова містера Тутса видалася йому багато більша й значно далі від нього, ніж то було насправді, а коли Туте узяв його на руки, щоб віднести на гору, то Поль дуже здивувався, побачивши двері не на тій місці, де сподівався побачити, і спершу подумав був, чи не збирається містер Тутс виходити димарем» [4, с. 202]. Поль розмірковує:

«– Я складу всі мої гроші в один банк, нових доробляти не буду, поїду на село з моєю улюбленою Флоренс, куплю собі гарний садок, луки та ліси й житиму там з нею все моє життя!

– Та ну! – здивувалася місіс Піпчін.

– Ось, – промовив Поль, – ось що я зроблю, як... – він спинився, про щось міркуючи (сірі очі місіс Піпчін вивчали його замислене обличчя). – Якщо виросту; закінчив він» [4, с. 203]. Згодом хлопчик остаточно переконується в неминучості своєї смерті: «Не забудьте за Уолтера. Я любив його» [4, с. 237]. Усвідомлення біди приходить і до інших персонажів твору, і до читача. Мотив смерті супроводжує і Едіт Гренджер: «– Прощай, люба моя Флоренс, прощай, рідна моя дівчинко!

– Тільки не назавжди! – скрикнула Флоренс.

– Назавжди. Назавжди! Як вийдеш з цієї темної кімнати, подумай, що лишила мене в могилі. Пам'ятай тільки, що я колись

---

жила і любила тебе!» [4, с. 868]. Але на відміну від Поля, вона не хоче жити і сама викреслює себе зі списку живих. Едіт зневажає своє життя, воно не має для неї цінності. Таким чином Едіт, як і Поль, приречена. Але якщо Поля Домбі прирекла до смерті доля, то у випадку з Едіт – це її власний вибір.

Елемент драматизму пов'язаний також із зображенням особистих якостей героїв, розкриттям психології характеру. Перше, що впадає в око при знайомстві з Едіт – гордість, але в той же час певна внутрішня боротьба: «То була дуже вродлива, елегантно вдягнена дама з карими очима, що втупилися в землю. В душі точилася якась напружена боротьба, бо вона закусила спідню губу, груди її здіймалися, ніздрі роздіймалися, голова тремтіла, по щоках текли сльози обурення, а нога з тою силою тиснулася в мох, ніби вона хотіла виточити його. Це все, що в першу мить встиг ухопити погляд Турбота, бо майже в цю саме мить дама з неважливим виглядом, повним нудьги та апатії, підвелася з лави. Тепер її постать чи обличчя не виражали нічого, крім байдужості й величної погорди» [4, с. 388].

Навіть в епізоді прощання Флоренс з Едіт, коли остання близька до божевілья, гордість не залишає її: «пристрасті та гордощі виснажили його, але то було обличчя Едіт, все ще вродливе і величне» [4, с. 863]. Показна гордість Едіт – це певний самозахист. Насправді вона розуміє ціну свого життя, звинувачує матір: «Хіба ж ви залишили мені дитинство? Я була жінка – хитра, облудна, продажна; жінка, що ставила пастки на чоловіків ще до того, як пізнала себе чи вас, ще тоді, коли не розуміла навіть, якої гидоти ви мене навчали. Ви породили жінку, а не дитину. Дивіться же на неї...» [4, с. 402]. Але в той же час героїня не може змінитися. Вона погоджується на весілля з містером Домбі: «... Він купив мене, або купить завтра... Він показав покупку своїм приятелям, і навіть пишається нею. Він думає, що вона йому підійде і коштуватиме дуже дешево. Завтра він купить мене» [4, с. 402]. Перед весіллям та сама жінка «сиділа... в кареті, тримаючи руки дівчини в своїх, і, прохаючи про любов та довір'я, притискувала до грудей її гарненьку голівку, ладна накласти життям, аби берегти її від усякого лиха?»

О, Едіт. Добре було би якби ти її справді наклала життям в цю хвилину! Набагато краще, мабуть загинути отак, Едіт, ніж діждати своєї смерті» [4, с. 430]. Усвідомлюється безвихідь, неможливість змін на краще.

---

Подібне знаходимо і в історії Аліси Марвуд: «Отже, була собі дівчинка, Аліса Маруд. Молода, вродлива дівчина... Те, що сталося з нею, щороку стається з тисячами дівчат. Безчестя, та й тільки, і для нього вона й народилася... Була собі злочинниця Аліса Маруд – ще молода дівчина, але вже покидьок. Її судили, її засудили. Боже милий, чого тільки не говорили на тому суді!» [4, с. 492]. Суспільство, яке зганьбило Алісу, засуджує її, і вона невзмозі щось змінити.

Відомо, що містер Домбі не зважав на свою доньку, не любив її, віддаючи всі свої почуття синові. Дівчина боляче переживає такий стан речей: «Щоночі вона опускалася навпочіпки на холодний камінь в коридорі, силкуючись уловити його дихання по той бік дверей, і, пройнята єдиним бажанням, – щоб їй було дозволено виявити свої почуття, розважити, потішити його, умовити не відмовлятися від ласки своєї єдиної дитини, – Флоренс ладна була кинутись йому до ніг» [4, с. 260]. Але вона не бездіяльна. Флоренс робить кроки назустріч батькові. Попри повне ігнорування, що межує з ненавистю, дівчина бореться за свою мрію: «І від цієї самотності, від мертвої тиші навколо у Флоренс тьохнуло серце.

– Тату, тату! Скажіть мені хоч слово, татку!» [4, с. 266].

Але все марно: «...він... вдарив її навідріт з такою силою, що дівчина опинилася на мармуровій підлозі» [4, с. 668]. Здавалося б – Флоренс зневірилася: «Вона бачила, що він убиває той дорогий серцю образ, який вона викохала, незважаючи на нього самого. Побачила, що його жорстокість, байдужість та ненависть беруть над ним вгору і затоптують його в землю. Вона побачила, що не має в неї більше батька на цій землі, і, всиротіла, вибігши із дому» [4, с. 668]. «Його не стало, він щез безповоротно. Такої людини на світі вже не було» [4, с. 682], «Єдине, що вона знала твердо, – на цій землі в неї немає батька» [4, с. 682]. Та попри все Флоренс бачила батька «тільки таким, яким був він того вечора, коли спав, і вона його поцілувала, – уява її ніколи не сягала пізніших часів» [4, с. 788]. «Даруй мені прощення, Господи. Воно так мені потрібне» [4, с. 842], – нарешті чуємо від містера Домбі.

Сповнений драматизму і шлях до щастя Соломона Джілса. Єдина втіха для нього – його племінник. Коли всі змирилися з тим, що Уолтер потонув, Соломон йде на пошуки хлопця. Про свої поневіряння світом він писав у листах капітану Катлу, проте вони так і не знайшли свого адресата: «В першій моїй листі – з

---

Барбадоса – я писав, що хоч рік ще й не минув, але мені хотілося б, щоб ви розпечатали конверт, бо там вказана причина мого від'їзду. Добре, Неде. В другім, третім, може, й у четвертім листах – вони були з Ямайки – я писав, що перебуваю в тім же становищі, ніяк не можу заспокоїтись і повернутися додому, доки не знатиму з певністю, живий мій хлопчик чи загинув. В наступному листі, – здається, він був з Демерари... я писав, що так і не здобув певних відомостей. Я повідомляв також, що зустрів багатьох капітанів та різних моряків, які знали мене віддавна и підвезли мене на своїх кораблях, за що я скромно віддячив своєю роботою... Але коли одного дня до мене дійшло, Неде, – то було на Барбадосі, де я опинився вдруге, – що мій хлопець в Англії, я, Неде, тут же сів на наступний корабель і поїхав додому» [4, с. 797]. Цілком зрозуміло, що довелося йому пережити, перш ніж старання Соломона винагороджуються: «За хвилину в обіймах приношеного бушлата оженився Уолтер, ще за хвилинку – Флоренс» [4, с. 794].

Навіть невеликий екскурс в синтетичну романну форму Діккенса переконливо свідчить про суттєву і органічну присутність в ній ліричного і драматичного елементів, що значно розширює епічні можливості твору. Підвищена емоційність оповіді автора попри всю систему неоднозначних тональностей дає можливість безпомилково відчутти її основний тон – радість життя (з явними елементами ідеалізації), яка межує з глибоким співчуттям «маленькій людині», позбавленій щастя через різного роду перешкоди і негаразди. Спираючись на багату традицію моралістичного роману, письменник, безперечно, прокладав шлях ліричній прозі ХХ століття. Його роман – по суті ліро-епічного складу з досить розвинутим драматичним моментом – переконливо демонструє естетичні потенції світової літератури у сфері жанрових трансформацій, можливості яких важко перебільшити.

### Література

1. Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии» / О. Бальзак // Собр. соч. : в 15 т. – Т. 1. – М., 1951. – С. 1-18.
2. Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч. : в 13 т. – Т. 10. – М., 1956. – С. 279-359.
3. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : Т. 8 / Н. В. Гоголь. – М., 1952. – 595 с.

- 
4. Діккенс Ч. Домбі і Син / Ч. Діккенс. – К. : Дніпро, 1991. – 880 с.
  5. Днепров В. Черты романа XX века / В. Д. Днепров. – М. : Сов. писатель, 1974. – 371 с.
  6. Днепров В. Проблемы реализма / В. Д. Днепров. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 371 с.
  7. Жлуктенко Н. Передмова / Н. Жлуктенко // Діккенс Ч. Домбі і Син. – К. : Дніпро, 1991. – С. 3-29.
  8. Зарубежная литература XIX века: Реализм : хрестоматия историко-литературных материалов : учеб. пособие / сост. Н. А. Соловьев, А. Ф. Головенченко, Е. Г. Петраш. – М. : Высш. шк., 1990. – 384 с.

## **2. Жанрова типологія драматичних творів Л. Андрєєва**

Аналіз жанру драматичного твору – одна з самих складних проблем та одночасно одна з тих проблем, які найчастіше вивчаються в сучасному літературознавстві. Цей факт обумовлено вже самою родовою специфікою драми: «Жанр як специфічна категорія словесного тексту особливого значення набуває для драматургії» [2, с. 4]. Поняття «драматичний жанр» достатньо неоднозначне, що детально описано в книзі В. Фролова «Доля жанрів драматургії» [8].

Існують традиційні погляди на виникнення, функціонування та трансформації жанрів драматургії (серед них, однак, стабільно зазначають лише трагедію, комедію, драму, далі починаються розбіжності), існують і погляди, які можна визначити як нігілістичні – тобто такі, що заперечують саму можливість створення класифікації жанрів. Так, Олександр Клековкін зазначає: «Якби турботами римлян історія не зберегла декількох десятків античних текстів, фундамент теорії сценічних жанрів можливо, заклала б система жанрів середньовічного театру (приміром, трійко жанрів – містерія, міраклъ, мораліте) або жанрів східного театру, який не знає ані трагедій, ані комедій, ані драм і виходить з абсолютно інших засад при формуванні жанрового реєстру. <...> Звичайно, питання про органічність або, навпаки, штучність арис-

---

тотелівської чи східної (індійської, японської) систем поділу на жанри є дискусійним. Проте зрозуміло одне – усі вони історично обмежені і не можуть бути застосовані як єдиний універсальний ключ для реально існуючої системи жанрів» [4, с. 252].

Якщо спробувати пояснити подібну дискусивність щодо жанрів драматургії, то основних підстав для неї можна визначити три.

По-перше, ідеальні зразки усталених жанрів або не існують в природі, або написані за певними чіткими правилами.

По-друге, кожний жанр драматургії здолав свій власний історичний шлях, доволі відмінний від інших, асинхронний з ними. У результаті – розбіжностей між, скажімо, трагедією Есхіла «Перси» та «Оптимістичною трагедією» Всеволода Вишневського або між комедіями Аристофана та Рея Куні значно більше, ніж між, приміром, трагедіями Сенеки та комедіями Плавта, якщо розглядати їх за стильовими параметрами, за поетикою, мовними особливостями тощо.

Однак, такі погляди на жанри драматичних творів ускладнюють формування цілісного уявлення про жанр драматичного твору та діалектичний процес жанрової рухомості.

Більш продуктивним в цьому сенсі вбачаються думки В. Фролова, який стверджує: «Багатівікова практика театру переконує: основні жанри та їх похідні – жанрові форми – існують як одночасно стійкі та змінні структури драматургії, оновлюючись вони вступають в складні стосунки між собою. Коли ми говоримо про стійкість жанрів, то маємо на увазі передусім їх типологічні ознаки, закріплені досвідом та практикою (комедія – це завжди комедія, як і трагедія, і драма, і мелодрама т.д.), які складають основу кожного ряду.» [8, с. 16-17]. Дослідник розуміє жанр драматичного твору як складову архітектонічної будови: «Слід перш за все виходити з того, що жанр як суттєвий елемент в архітектоніці драматичного твору є спосіб подачі матеріалу, який конструює концепційне спрямування п'єси, її загальну тональність, її семантико-змістову цілісність. Адже є принципова різниця в тому, як подано і розгорнуто матеріал, яке співвідношення частин і цілого в комедії, мелодрамі і трагедії. Відбір жанру – це передусім відбір виражальних засобів (архітектонічних і словесних), відбір прийомів, структурних «вузлів» в дії, в конфлікті та сюжеті, ретельна обробка словарного матеріалу» [8, 1 с. 2-13].». Таке трактування жанру дозволяє сформулювати пра-

---

вильний погляд на ієрархічні стосунки структурних елементів в драматичному творі.

Розуміння жанру як суттєвої складової архітектоніки дозволяє вивести систему жанрових ознак драматичного твору.

Так, серед первинних жанрових ознак виділяємо декупаж, тобто членування драматичного тексту на сценічні епізоди (акти, сцени, картини).

Найбільш детально членування драматичного тексту описує Патріс Паві, автор «Словника театру». Автор окреслює можливі випадки та показники декупажа: «Знаки ділення на частини – підняття та опускання завіси, світло або затемнення, зупинка акторів (в нерухомості), музичні інтермедії, пантоміми – об'єктивні засоби розташування пауз в дії» [6, с. 71]. Дослідник розглядає декупаж як прояв зв'язків театрального мистецтва та драматичного роду літератури, де першому відводить основну роль. Проте практика аналізу драматичного твору доводить, що декупаж, хоча й є породженням сценічних умов, однак далеко ними не вичерпується.

В цьому аспекті декупаж розглядають й більшість класиків радянської теорії драми ХХ ст., таких як: Сахновський-Панкєєв, Холодов, Владіміров. У своїх дослідженнях вони значне місце відводять акту, а також більш мілких елементів членування драматичного тексту, таких як сцена, картина.

Визнаючи за декупажем одну з домінуючих жанрових ознак, дослідники драми нерідко сприймають членування драми як «необов'язкову формальність». Режисери, які оперують драматичним текстом як інструментом, нерідко порушують авторське членування тексту: «У більшості сучасних постановок п'ятиактні шекспірівські трагедії граються в двох-трьох актах. Так чинить навіть Меморіальний Шекспірівський театр в Стретфорд-на-Ейвоні. Як триактні йдуть в німецьких театрах трагедії Шиллера. Теперішні вистави «Ревізора» два перших акта зливають в один. Нерідко одна й та ж п'єса в різних театрах грається з різною кількістю антрактів» [7, с. 127]. Порушення передбаченої кількості актів як окремих частин сценічної вистави, розділених антрактами, – грубе втручання в естетичну реальність, недотримання жанрової природи твору.

Нерідко в фокусі наукової уваги дослідників жанрів драматичного твору постають драматурги межі ХІХ-ХХ ст., одного з самих яскравих періодів історії драматургії. Так, Фролов при-

свячує окремий розділ Л. Андрееву, у якого в «драматургічній творчості втілені пошуки нових жанрових структур». Однак в книзі розглянуті лише п'єси з показниками трагедійності, виявленими в тій чи іншій мірі. Це формує достатньо однобоке уявлення про драматургічну систему взагалі й систему драматургічних жанрів Андреева зокрема.

Мета дослідження – вивести жанрову типологію драматичних творів Андреева з урахуванням основних особливостей їх архітекτονіки, визначити співвідношення традицій та новаторства у використанні тієї чи іншої жанрової форми.

Драматургічна спадщина Андреева становить близько 28 драматичних творів, різних за жанром й за архітектонічним втіленням.

За особливостями декупажного членування п'єси можна виділити наступні моделі п'єс Андреева:

- 1) одноактні;
- 2) двоактні;
- 3) триактні;
- 4) чотириактні;
- 5) п'ятиактні;
- 6) шестиактні
- 7) семиактні.

Кількісні характеристики декупажа, а також характер номінації кожного з актів має певний естетичний сенс. Виходячи з концепції Н.І. Іщук-Фадеевої, кількість актів – це первинна ознака при визначенні типу домінантної побудови п'єси (тектонічного й атектонічного) [3]. Непарна кількість актів свідчить про тектонічний (закритий) тип, парна ж кількість, навпаки, є показником атектонічної (відкритої) побудови.

Кількість основних елементів архітектонічного членування (далі актів) майже у всіх п'єсах позначено в підзаголовках п'єс. Також в підзаголовках маркується й авторське жанрове визначення п'єси. Таким чином, підзаголовок п'єси – основна точка дотичності жанру та декупажа. Нижче наводимо таблицю підзаголовків усіх п'єс Андреева.

*Таблиця 1*

**Підзаголовки п'єс Л.Андреева**

№ п/п	Назва пєси	Підзаголовок
1.	«К звездам»	Драма в четырех действиях

2.	«Савва»	Драма в четырех действиях
3.	«Жизнь Человека»	Представление в пяти действиях с прологом
4.	«Царь Голод»	Представление в пяти действиях с прологом
5.	«Черные маски»	Представление в двух действиях и пяти картинах
6.	«Анатэма»	Трагическое представление в семи картинах
7.	«Анфиса»	Без подзаголовка. Четыре действия
8.	«Дни нашей жизни»	Пьеса в четырех действиях
9.	«Gaudeamus»	Комедия в четырех действиях
10.	«Океан»	Трагедия в семи картинах
11.	«Профессор Сторицын»	Драма в четырех действиях
12.	«Екатерина Ивановна»	Пьеса в четырех действиях
13.	«Не убий (Каинова печать)»	Драма в пяти действиях
14.	«Мысль»	Современная трагедия в трех действиях и шести картинах
15.	«Самсон в оковах»	Трагедия в пяти действиях
16.	«Король, закон и свобода»	Без подзаголовка. Шесть картин
17.	«Реквием»	Без подзаголовка. Не делится на акты
18.	«Король, закон и свобода»	П'еса в шести картинах
19.	«Младость»	Повесть в диалогах
20.	«Любовь к ближнему»	Шуточное представление в одном действии
21.	«Честь»	Драма-пародия
22.	«Прекрасные сабинянки»	Без подзаголовка. Три картины
23.	«Кающийся»	Представление в одном действии
24.	«Упрямый попугай»	Символическая поэма
25.	«Конь в сенате»	Водевиль в одном действии из римской истории

26.	«Монумент»	Комедийка в одном действии
27.	«Собачий вальс»	Представление в четырех действиях
28.	«Милые призраки»	Драма в четырех действиях

В таблиці представлені різноманітні варіації жанрових дефініцій п'єс Андреева. Однак, можна виділити певні закономірності. Найбільш продуктивними моделями в драматургічній системі Андреева є чотирьохактні п'єси (10 з 28). Для п'єс, побудованих за цією архітектонічною моделлю, Андреев вживає такі жанрові дефініції: драма, вистава, повість в діалогах, комедія, п'єса. Для всіх чотирьохактних (як і для інших атектонічних) п'єс властива динаміка загальної побудови, поліцентризм на образному та сюжетному рівнях композиції. Характерно, що жанрова дефініція «драма» вживається в чотирьохактних п'єсах в 83% серед всіх випадків використання. Решта 17% припадають на п'ятиактні твори.

В усіх чотириактних драмах відчутні тенденції «романного стилю», запозичені у Достоевського: «Андреев, розпочавши з навчання в Чехова, з дружби та співпраці з Горьким, йде від них все далі, наближаючись до Достоевського. Його драми читаються тепер як романи, в них вгадується «романний стиль», але масштаби зображення в них у порівнянні з Достоевським звужені, обмежені за матеріалом, за задумом, за сутністю героїв та характерів» [170]. В чотириактних п'єсах Андреева, хронотопічними рядами, визначальними для жанру стають: кабінет професора та державного діяча, дача, майстерня художника, крихітна кімнатка цирку, квартира лікаря; роздуми про сенс буття, про красу Саломеї, про дебати в Думі, про хвороби і кохання, про жінок, про коханок та будинки розпусти, про гроші, договори, про прийом на роботу, пияцтво, відверта розпуста і розбещеність, поєднання психологічних планів із сценами абсурду й жаху, вбивств та смертей. Проте усі ці маркери і координати дії наближені до реалістично-психологічного стилю «нової драми».

Існує думка, що звернення до чотириактної п'єси традиційне в російській літературі. Однак практика доводить зворотне. Якщо простежимо історію російської драматургії, то дійдемо висновку, що чотириактна форма користувалась в російських драматургів найменшою популярністю. Фонвізін, Гоголь («Ревізор»), Сухово-Кубилін, Л.Толстой писали п'єси в п'яти актах.

---

Найбільш частотні чотириактні п'єси в драматургічній системі Чехова, який був безперечним авторитетом для Андреева. Чехов більшість своїх драм також позначав «драма в чотирьох діях». Очевидно, що внутрішнє сприйняття жанрової специфіки Андреев формує під впливом Чехова.

Обираючи чотириактну форму Андреев створює нову естетику сюжетобудови, конфлікту та нову ідейно-світоглядну платформу. Ключовим поняттям в цьому оновленні стає відкритий фінал, створений завдяки реформі архітектонічної будови.

Ефект «відкритого фіналу» багато в чому обумовив й звернення до драматичного жанру. На відміну від трагедії, де у фіналі п'єси конфлікт повинен бути вирішений, драма побудована на більш гострих, внутрішніх протиріччях, які не можуть бути вирішені в принципі. Відкритий фінал, динаміка перебігу дії в драмі, вірогідно, потребували від Андреева атектонічної побудови. Так, найбільш адекватною формою декупажного членування для драматичного жанру стала чотириактна драма.

До драматичного жанру наближені й інші чотириактні п'єси з іншими менш частотними підзаголовками.

Для усіх п'єс з парною кількістю актів Андреев обрав характерну номінацію «дія». Такою номінацією актуалізується відчуття динамічності архітектоніки. Певним чином підкреслюється й проникнення епічної стихії в драму. П'єси драматичного жанру найбільш активно піддаються епізації. До формальних показників такої родової дифузії ми відносимо збільшення кількості ремарок зовнішньої дії, домінанта діалогічних мовленнєвих структур та практично повне нівелювання монологічних.

Риси епізації драми присутні і в шести картинній п'єсі «Король, закон і свобода». В цій шестиактній п'єсі у порівнянні з чотириактними п'єсами розпорошена дія, посилена оповідна частина за рахунок розгорнутих часо-просторових ремарок, часту зміну діючих осіб, посилення подієвого потенціалу.

Іншу картину спостерігаємо при аналізі жанрової своєрідності п'єс з непарною кількістю. Найбільш частотні серед таких п'єс – п'єси п'ятиактні.

П'ятиактна схема архітектоніки драматичного твору найбільш тісно пов'язана з вимогами визначеної кількості актів. Андреев слідує традиціям класицизму у втіленні трагедії в п'ятиактну форму.

---

В творчості Андреева існує чотири драматичних творах, збудованих за п'ятиактною моделлю: «Усі п'єси Андреева, які складаються з п'яти актів, володіють акцентованим символіко-параболічним началом. Назви «Життя Людини», «Цар Голод», «Не вбий (Каїнова печатка)», «Самсон в кайданах». «Не вбий (Каїнова печатка)», «Самсон в кайданах» утворюють широкий символічний контекст. У всіх випадках символ, обраний в якості заголовного, співвіднесений з безпосередньою сюжетною канвою твору як на переносному рівні так і на буквальному, та будучи тісно пов'язаним з художньою ідеєю, обігрується протягом усього твору.

Трагедія Андреева обирає алегорії і символи, проте не позбавлена побутових сцен. Вона залишаються витвором суто андреевського бачення дійсності – йому ввижаються лише темні тіні, його переслідують марення.

Найпоказовіший твір для трагедійного жанру Андреева – «Життя Людини».

«Життя Людини» за задумом Андреева створювалось як один з творів трагічного циклу, в якому досліджується «людське життя». В цій трагедії Андреев поєднує традиційні жанрові уявлення про п'ятиактну трагедію і новаторське вирішення символізації етапів людського життя. Кожен акт твору зображує основні періоди життя людини. Характерною є також авторська номінація актів – «картина», яка відповідає статичності і монументальності тектонічної будови твору.

Найближчим до «Життя Людини» за побудовою є твір «Цар Голод». Архітектоніка твору позначена самим автором так: «Пролог. Царь Голод клянется в своей верности голодным. Картина первая. Царь Голод призывает к бунту работающих. Картина вторая. Царь Голод призывает к бунту голодную чернь. Картина третья. Суд над голодными. Картина четвертая. Бунт голодных и предательство Царя Голода. Картина пятая. Поражение голодных и ужас победителей». Використовуючи назви кожної картини, Андреев створює характерний аналог оповіді, схематично відтворюючи події трагедії.

Особливу функцію виконує пролог в творах «Життя людини» і «Цар Голод». В пролозі Андреев виводить на сцену абстрактних персонажі, які уособлюють в собі сили Всесвіту, Рок. Фатальні сили стають визначальним фактором трагедійного конфлікту. Трагедійний фінал творів Андреева передбачуваний і цілком вичерпний, що відповідає основним канонам жанру.

---

Дещо ускладнений фінал в інших п'ятиактних п'єсах «Самсон в кайданах», «Не вбий».

Наближеними до класичних канонів трагедії є семи картинні п'єси Андреева «Анатема», «Океан». Як і в попередніх п'ятиактних п'єсах Андреев досліджує проблематику життя людей, знову шукає шляхи до безсмертя людини через тяжкі випробування, через доброту і людяність.

Філософський план семиактних трагедій поєднується з реальною обстановкою і навіть абстрактні персонажі отримують конкретне втілення: адвокат Нуллюс (Анатема) і невідомий пан (Океан).

Подібну до трагедійної жанрову природу має і монодрама «Чорні маски» (1908). П'єса складається з п'яти картин, які утворюють дві дії. Таку унікальну побудову Андреев ускладнює зворотньо-поступальною композицією, де основним прийомом стає повтор, реалізований на всіх рівнях твору.

Художній час трагедій протікав в масштабах «людського життя», в русі людських потоків, в ритмах епохи і вічності. Конфлікти носили глобальний характер, дія в п'єсах-трагедіях розвивалась в домі не конкретної людини, а «людини життя», в горах, пустелях, на вулицях міст. Суд, карнавал, базар, тобто місця скупчення людей, ставали ареною політичних поєдинків, бунтів, поклонінь, переслідувань. В трагедіях страждали, філософствували, заперечували й стверджували свої ідеї пророки, посланці Бога й Сатани, ідолопоклонники та богоборці всіх мастей – від Царя Голода до шарманщиків, торговців содовою, бідних сліпих, сифілітиків та повій.

Досить суттєвими рядами в трагічному хронотопі були ряди страждань, жахів, незавершених задумів та цілей, смертей та катастроф. В долях характерів втілювався комплекс «трагічної вини», серйозних та великих помилок. Разом з тим у всіх трагедіях Андреева, синтетичних за своїми жанровими формами, активно діяли мотиви, зв'язки, вчинки абсурдні, гіперболічні, іноді навіть комічні, «зрізаючі» страждання й жахи, які переводять дію в план трагічного балагану.

Окреме місце в творчості Андреева займають і комедії «Любов до ближнього», «Честь», «Прекрасні сабінянки», «Кающийся», «Впертий папуга», «Конь в сенаті», «Монумент». За особливостями декупажних форм серед комедій виділяються одноактні і триактні п'єси. Андреев не встановлює певної архітектонічної

---

закономірності для комедійного жанру в підзаголовках, як це було в п'єсах великих форм. Тут зустрічаються і символічні поеми, драми-пародії і жартівливі вистави або лаконічні підзаголовки «вистава в одній дії». Однак, для всіх цих п'єс властиві малі драматичні форми. Здебільшого комедії Андреева одноактні, і присвячені одному епізоду, сатирично переосмисленому: «Їх функції були цілком справедливо тлумачені як сатиричні по відношенню до сучасної Андрееву дійсності та пародійні по відношенню до попередньої та сучасної літератури (в тому числі і до його власних п'єс)» [5, 230]. Переосмислення контексту дозволило вийти Андрееву за межі комедійного жанру, збудувати жанрову структуру на синтезі різнорідних елементів. Комічна ситуація «зрізається» трагічною нотою. Кожна з малих п'єс стає п'єсою на рівні філософської трагікомедії, в якій поєднались в єдине художнє ціле гротеск, іронія і сатира.

Жанрова типологія драматичних творів Андреева надзвичайно широка. В його драматургічному доробку присутні основні жанри: трагедія, комедія і драма. Слідуючи основним жанровим канонам Андреев вдало вводить новаторські риси в свої п'єси.

Основною жанровою ознакою драматичних творів Андреева є архітектонічна будова, виражена передусім в особливостях декоративних форм.

Так, драма Андреева знаходить своє втілення в чотириактній побудові, трагедія в п'яти- і семиактній, а комедія в малих формах одно- і триактній.

Не зважаючи на таку закономірність Андреев вдається і до синкретичних жанрових утворень.

### Література

1. Андреев Л.Н. Собр.соч. в 6 т. / Л.Н. Андреев. – М.: Худож. литература. 1990.
2. Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии / Н.И. Ищук-Фадеева. – Тверь. – 1993. – 61с.
3. Ищук-Фадеева Н.И. «Три сестры» роман или драма? / Н.И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. М., 2002. – Вып.9. – С.44-54.
4. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів // Мистецтвознавство України: збірник наук праць / Акад. Мистецтв України. – К.: Спалах. – 2000. – Вип.1. – С.250-270.

- 
5. Московкина И.И. Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева / И.И. Московкина. – Х.: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2005. – 288 с.
  6. Пави П. Словарь театра: [пер. с фр.] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
  7. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
  8. Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века / В.В. Фролов. – Москва: Советский писатель. – 1979. – 424 с.

### **3. «Записки юного лікаря» М. Булгакова: специфіка нарративу як чинник жанрової структури**

Цикл «Записки юного лікаря» досі залишається в тіні булгакознавства. Досить сказати, що в об’ємній вступній статті В. Лакшина до п’ятитомного зібрання творів письменника йому відведений усього один абзац [4, 13], а в коментарях йдеться переважно про автобіографічну основу циклу і про ставлення до відомих творів аналогічної тематики Чехова і Вересаєва. В останні роки ситуація, здається, зрушила з мертвої точки: у всякому разі, безсумнівний інтерес викликає книга Є.О. Яблокова, що з’явилася в 2002 році, «Текст і підтекст в оповіданнях М. Булгакова («Записки юного лікаря»)» [6], яка присвячена аналізу взаємодії експліцитного та імпліцитного смислів оповідань циклу, які не можуть бути досягнутими без врахування складної системи підтекстних зв’язків. Тим часом «Записки юного лікаря» цікаві як приклад оригінальних художніх рішень Булгакова, і насамперед у сфері жанру.

У «Записках юного лікаря» відбився той величезний досвід, професійний і життєвий, який набув молодий Булгаков-лікар, працюючи в Кам’янець-Подільському та Чернівецькому шпиталях під час Першої світової війни, а пізніше у Нікольському Смоленської губернії та В’язьмі. Укладений з семи оповідань, кожен з яких уявляє собою художньо закінчений, самостійний

---

твір, цикл «Записки юного лікаря» відрізняється поетичною цілісністю.

У «Записках юного лікаря» оповідач в живій і захоплюючій формі розповідає про свої зустрічі і бесіди з численними героями, супроводжуючи їх замальовками природи, жвавими характеристиками народного побуту, звичаїв і говорів Смоленського краю. Але в даному випадку важлива не географічна документальність, а загальна соціально-етична, побутова семантика самого феномена провінційної земської лікарні. Саме цей аспект – увага до звичаїв, стилю життя, менталітету жителів глибинки – цікавить Булгакова більшою мірою, ніж створення місцевого колориту. Однак автор «Записок» далекий і від створення сатиричної абстракції, зберігаючи соціально-побутові реалії, деталі сучасного йому провінційного життя.

Обмежений вузькими сюжетними рамками новели та оповідання, в межах яких неможливо було показати героїв у дії та взаємних зіткненнях, які розкривають найбільш повно їх характери, Булгаков удається до максимального використання інших художніх засобів. Художню єдність і стрункість творами Булгакова 20-х років надає точне композиційне розташування персонажів, й так само і порівняльні авторські характеристики. Саме так побудоване оповідання «Зоряна висипка». У цьому оповіданні письменник відобразив тенденції народного розвитку, показавши два найбільш характерних типи селян. Протиставлення Семена Хотова і селянки Букової, дане на початку розповіді, набуває подальшого поетичного розвитку в порівняльній характеристиці Букової та матері Іванка.

Проте основним засобом психологічної характеристики в «Зоряній висипці» є портрет. Він виконує в оповіданні важливу композиційну функцію. Протиставлення героїв оповідання, що уособлюють два різних типи російського характеру, дається вже в описі їх зовнішності й манери поведінки: на відміну від поважної, червонощокої молодички, сповненої безтурботності і недовіри, дружина солдата Букова втрачає свідомість від страху: «Теперь я смотрел на женщину и видел, что это – человек, перешибленный пополам <...> Она очень осунулась, резко выступили скулы, глаза запали и окружились тенями. Сосредоточенная дума оттянула углы ее губ книзу» [1, с. 140]. Через зображення зовнішності солдатки Букової Булгаков прагне розкрити відмінну рису її характеру – почуття відповідальності пе-

---

ред своєю сім'єю, на протигагу практичності і недалекодті матері Іванка, яка через своє неуцтво готова пожертвувати здоров'ям, більш того – життям своїх дітей.

Визначальне ідейно-композиційне значення поряд із портретом має в «Зоряній висипці» безпосередня авторська характеристика героїв, побудована також за принципом антитези. У різній реакції героїв на розповідь лікаря про причини і сумні наслідки страшної «поганої» хвороби знову підкреслюються відмінності їх натур: усвідомлення того, що сталося, прагнення до співпраці з лікарем і акушеркою Пелагеею Іванівною, віра солдатки Букової в їх здатність запобігти найстрашнішому і недовіра, іронія по відношенню до доктора з боку Семена Хотова, пацієнта-селянина з «борідкою, схожою на бороду із клоччя», матері Іванка.

Особливостями опису звичаїв «Зоряна висипка» наближається до жанру нарису. Це позначилося не тільки на сюжеті та композиції, але і на манері оповіді. Оповідач грає в «Зоряній висипці» активну роль. Мовленнева характеристика героїв є слабо розвиненою, авторські описи домінують над діалогом. І навіть там, де є діалог (наприклад, розмова лікаря з хворим, який вдруге прийшов до лікарні), його веде оповідач: пацієнт лише відповідає на запитання. В оповіданні переважає суб'єктивно-оцінювальний елемент; оповідач постійно коментує поведінку героїв, висловлюючи своє ставлення до них. Авторські оцінки – відверта симпатія до солдатки, поблажливо-іронічне ставлення до матері Іванка і, навпаки, засудження Хотова, Карпова, мужика зі схожою на клоччя борідкою – підсилюють пафос нарису, створюючи чітке уявлення про гуманістичні ідеали письменника.

Програмне значення в циклі має оповідання «Пітьма єгипетська». У ньому вже намітилися усі основні лінії, якими розвивалася надалі творчість письменника. Перед нами постає не інтелігент-одинак, приречений у своїй боротьбі з неуцтвом, відсталістю і недовірою селян на неминучу поразку, а герой, якого підтримує його «рать»: «Иду... Борюсь... В глуши. Но не один. А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и всё вперед, вперед...» [1, с. 121]. Усвідомлено прагнучи показати російську інтелігенцію як кращий прошарок своєї країни, Булгаков, який через кілька років прийде до виразу «глубокого скептицизма в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране» [2, с. 446], тим

---

не менше, зодягне це у форму сну. У той же час тема войовничого невігластва і знання, що вийшло з-під контролю і веде до загибелі, яскраво проявиться в повістях «Фатальні яйця» і «Собаче серце». Ідейне значення «Пітьми єгипетської» полягає не в описі побуту і звичаїв: в оповіданні Булгаков поставив дуже важливе питання – про дієздатність культурного середовища, про те, що надія на просвітництво темних мас народу не втрачена доти, доки авторитет освічених людей зберігається, і знаходяться ті, хто готовий і здатний сприймати знання.

У «Рушнику з півнем» сюжет розгортається в манері об'єктивної замальовки з натури. Розповідь розпочинається з точного зазначення місця дії. Далі лікар-оповідач знайомить нас із земською лікарнею та її персоналом. У «Записках юного лікаря» Булгаков традиційно вдається до моделювання простору за допомогою кольору. У циклі «Записки юного лікаря» білий та червоний кольори складають основну палітру: «<...> на белой, свежешахнущей клеёнке я её увидел <...> Ситцевая юбка была порвана, и кровь на ней разного цвета – пятно бурое, пятно жирное, алое. Свет «молнии» показался мне желтым и живым, а её лицо бумажным, белым». І далі: «<...> лежала кровавая рвань, красные мятые мышцы, остро во все стороны торчали белые раздавленные кости» [1, с. 78]. Дія оповідання розгортається на тлі операційної, сяючої білизою; місця, де, власне, і проявляється милосердя в дії, яке часто супроводжується виправданою і навіть необхідною жорстокістю. І символічним бачиться закінчення оповідання «Рушник з півнем»: врятована доктором дівчина дарує йому сніжно-білий (мучеництво, віра, непорочність) рушник з вишитим на ньому червоним (могутність, світло, воскресіння) півнем. Саме таке «дешифрування» символіки червоного кольору в даному випадку є підкресленим і посиленним Булгаковим завдяки зображенню півня, який уособлює собою пробудження нового дня, а ширше – вигнання темних, демонічних сил і відродження до нового життя.

Взагалі, «Записки юного лікаря» побудовані на переходах з одного просторово-часового ряду в інший, і ці переходи деколи можуть здаватися довільними. В основі оповіді лежить один рік з життя юного лікаря, який передано через потік спогадів, снів, асоціацій, одним словом, тим, що відбувається у підсвідомості, але є викликаним враженнями, як правило, зовнішніми. Під впливом зовнішніх стимулів – часто абсолютно випадкових і майже невло-

---

вимих – з глибин підсвідомості на поверхню спливають спогади забуті й такі, що «пішли під воду» несвідомого, а деколи пригнічені потягом (що, звичайно, в деякій мірі ріднить Булгакова як з Зигмундом Фрейдом, так і з майстрами «поточку свідомості»): теперішнє легко витісняється минулим, а та чи інша асоціація в сьогоденні легко призводить до думки про майбутнє.

Образ самого автора змальований у гоголівській манері: через опис зовнішності, побутові деталі та світ речей. Процес створення характеру недосвідченого земського лікаря, наприклад, починається вже з опису його приїзду в глибинку після закінчення університету. Закоцублий від холоду, геть забувчий «всякие знания из интересных медицинских книжек», проклинає у пориві малодушності «медицину и свое заявление, написанное пять лет назад ректору университета» [1, с. 71]. Прагнучи триматися солідно, юний москвич, випускник медичного факультету, приїжджає до сільської місцевості за направленням. Усе навколо нього – і корпус лікарні, і будинок, де доведеться йому жити, «очень чистенький дом с гробовыми загадочными окнами», і багатющий медичний інструментарій, в якому призначення «многих блестящих девственно инструментов» є невідомим юному лікареві, і аптека, в якій «не было только птичьего молока», і медична бібліотека, яку було зібрано попередником Леопольдом Леопольдовичем, і сумніви, що гризуть його з моменту приїзду до Мур'їнської лікарні («Я похож на Лжедмитрия»), – усе говорить про недосвідченість і невпевненість у своїх силах доктора-початківця.

Цікавий у цьому зв'язку діалог головного героя зі своїм внутрішнім голосом. Переживання головного героя розкриваються за допомогою прихованого порівняння його з Леопольдом Леопольдовичем: «–Гм, – очень многозначительно промычал я, – однако у вас инструментарий прелестный. Гм...

–Как же-с, – сладко заметил Демьян Лукич, – это все стараниями вашего предшественника Леопольда Леопольдовича. Он ведь с утра до вечера оперировал.

Тут я облился прохладным потом и тоскливо поглядел на зеркальные сияющие шкафики.

За сим мы обошли пустые палаты, и я убедился, что в них свободно можно разместить сорок человек.

–У Леопольда Леопольдовича иногда и пятьдесят лежало, – утешил меня Демьян Лукич <...>

---

Затем мы спустились в аптеку, и я сразу увидел, что в ней не было только птичьего молока. В темноватых двух комнатах крепко пахло травами, и на полках стояло все, что угодно. Были даже патентованные заграничные средства, и нужно ли добавлять, что я никогда не слышал о них ничего.

– Леопольд Леопольдович, – с гордостью доложила Пелагея Ивановна.

«Прямо гениальный человек был это Леопольд», – подумал я и проникся уважением к таинственному, покинувшему тихое Мурье Леопольду <...>

Я сидел и, как зачарованный, глядел на третье достижение легендарного Леопольда: шкаф был битком набит книгами. Одних руководств по хирургии на русском и немецком языках я насчитал бегло около тридцати томов. А терапия! Накожные чудные атласы!..» [1, с. 74-75]. Зіставлення вчорашнього студента-медика з досвідченим, бувалим земським лікарем Леопольдом Леопольдовичем з усією очевидністю розкриває внутрішні терзання героя.

Однак професійна сміливість, вміння прийняти відповідальне рішення в складній ситуації, переконаність у своїй правоті, – якості, які сповна продемонструє головний герой оповідання, рятуючи дівчину, що потрапила в молотарку, – ще більше підкреслюють характер головного героя як носія творчого початку, підсилюють соціально-психологічне звучання нариса, що полягає в спадкоємності поколінь російської інтелігенції.

Логічним завершенням характеристики юного лікаря є його висновок, зроблений після складної битви зі смертю: «Нет, я не похож на Димитрия Самозванца, и я, видите ли, постарел как-то...» [1, с. 82].

В інших оповіданнях все більшого значення набуває подієвий сюжет, основу якого складає динамічний розвиток дії. Але особливо сильно звучить епічне начало в оповіданні «Завірюха». Про пушкінські традиції у творчості Булгакова докладно говорить І.Ф. Белза [3, с. 191-244]. Образ пушкінської «сумної бурі», яка виступає як символ людей, що заблукали, з'являється у Булгакова в циклі «Записки юного лікаря» і перегукується з романом «Біла гвардія». Але якщо в «Білій гвардії» хуртовина – це політичні вихори і катаклізми, що визначають трагедійність долі героїв роману, то в оповіданні «Завірюха» вона асоціюється швидше з невіглаством, з одного боку,

---

обивателів і сумнівами, з іншого боку, головного героя. У цьому оповіданні у Булгакова все наше життя – хуртовина, у якій важко вціліти і що-небудь передбачити: «Несет меня вьюга, как листок» [1, с. 107]. Однак, як знати, можливо, в цій фразі й відгомін власних блукань у вихорі життєвих бур, адже, свідомо не зачіпаючи в циклі соціально-політичне тло, на якому розгортається подія, більш того, змінюючи хронологію подій, Булгаков, тим не менш, побіжно натякає про зміни, що відбулися в суспільстві (звернення «Товариш»). Може, саме тоді і народжується образ хуртовини як символу революційних подій, в яких метушаться обдурені люди, що заблукали, сподіваючись знайти свій порятунок.

Оповідання «Сталеве горло» являє собою ліричну мініатюру, розповідь-сценку, де кожна частина є підпорядкованою цілому. Подієвий сюжет не грає в даному випадку головної ролі в розкритті конфлікту і психології героїв. Увесь зміст полягає в зображенні зіткнення переживань героїв. Духовна драма дається в русі, через що художньо-психологічна переконливість окреслення персонажів помітно зростає.

Описові елементи підпорядковані в оповіданні діалогу. В силу того, що внутрішній діалог відіграє у розвитку сюжету головну роль, розповідь набуває сценічності. Оповідання можна без особливих змін переробити в драматичний етюд, в якому внутрішній світ героїв буде розкриватися не тільки через їх вчинки та поведінку.

Оповідання «Хрещення поворотом» написане в дещо іншому ключі. У ньому помітніше суперечливе переплетіння нарисових і новелістичних елементів. Розповідь складається з трьох частин: вступної («Побежали дни в -ской больнице...»), центральної («Поперечное положение...») і заключної («А Вы, доктор, хорошо сделали поворот...»). В основі сюжету «Хрещення поворотом», за свідченням автора, лежить реальний факт. Булгаков буквально на кількох сторінках намагається намалювати серію портретів: тут і акушерки, і фельдшер Дем'ян Лукич, і породілля. На початку розповіді переважають описи і безпосередня авторська характеристика: представлено ряд портретних замальовок, пов'язаних між собою єдиною ниткою розповіді. Портрет є найбільш ефективним, але не єдиним засобом розкриття психології героїв. Він вступає у взаємодію з сюжетом і, підкоряючись його розвитку, набуває динаміки.

---

Результатом цього стає гранична художня контрастність портрета, що відображає індивідуальні особливості героїв, і в той же час – глибока соціальна узагальненість.

Автодієгетична нарація «Записок юного лікаря» визначає своєрідність способів передачі простору і часу в циклі, де важливим фактором є наявність героя-оповідача. Дуже важливо при цьому брати до уваги, що тимчасова інтерпретація подій, що описуються у творі, залежить від співвідношення цих подій з перцептивно-психологічним простором героя. Слід брати до уваги умовність «справжнього» в оповіданні, тому розповідь про події припускає, що вони вже відбулися, тобто виникає інше просторове середовище, ніж те, про яке оповідає ауктор. Виникає феномен не тільки спостерігача, а й дійової особи. Тому важливо виділяти не лише його фокалізацію, але і його положення «в часі», де особлива роль відводиться пам'яті, спогадам, очікуванням. Є.О. Яблоков справедливо зазначає, що «для булгаковської прози є характерною виразна часова дистанція між моментом розповіді і фавулою, яка утворюється або за допомогою «оповідання в оповіданні» («Наліт», «Я вбив» та ін.), або за рахунок інтенсивної авторефлексії оповідача («Записки юного лікаря», «Морфій», «Таємному другові»), або внаслідок підвищеної «епічності» його інтонацій» [7, с. 78]. Це, безумовно, необхідно враховувати. При цьому виникає потреба розглядати просторово-часову дистанцію між самою подією і розповіддю про неї. Ми вважаємо, що художній простір і час в циклі «Записки юного лікаря» являють певну модель, у якій своєрідно представлена єдність фізичного, концептуального та перцептивного боків часу/простору і можливості «зворотної» течії часу в художньому творі.

Гранично конкретизований, деталізований простір постає перед нами в «Записках юного лікаря», топонімічно точно названий і підкреслений характерними природними і соціально-побутовими реаліями, репрезентований як побутова повсякденність, що має статус просторово-часової глобальності. Це і різноманітність форм часу (соціально-історичний, побутовий, природний, психологічний) і різноманітність простору (повітове місто Грачівка, сільце Мур'їно, село Грабилівка, садиба Шалометьєво). Сюжетика і фабула оповідань циклу пов'язані з цим глобальним російським простором/часом, який всередині оповідання має і свою тривалість, і динаміку, об'єднуючи внутрішній, емоційно-психічний час героя-оповідача з соціально-історичним часом

---

сучасності. Необхідно враховувати структуру часу (лінійний, циклічний) і структуру простору, що впливає на композиційну структуру твору, а також особливості «шкали часу», що виражається в прямому або непрямому датуванні, «хронологізації», «календарізації» або невизначеній темпоральності, де мірою відліку виступають «день», «ніч», «тиждень», «місяць», «рік» і т.д., а також масштабів простору («топос», «локус») і його репрезентації.

«Я-нарративна» організація художнього часу і простору постає перед нами в суб'єктивній формі сприйняття героя, але вони, безумовно, пов'язані з авторським сприйняттям, відчуттям, розумінням категорій часу і простору як концептів буття.

Ставлячи перед собою завдання вивчити специфіку просторово-часового континууму «Записок юного лікаря» в процесі виявлення концептуальних основ розуміння часу і простору і наборі виразних засобів їх вияву у Булгакова, ми відволічемося від взаємозв'язку художнього простору і часу (він не обов'язково створює хронотоп), розглядаючи їх і як самостійні категорії у системі поетики твору. При цьому ми звертаємо увагу на темпоралізацію простору і спадіалізацію часу і на те, що виступає в цьому процесі домінуючим початком. Хоча в конкретних випадках інколи використовується не тільки традиційний хронотоп, але і складається інший, що несе в собі нові ознаки часу і простору, особливий концептуальний сенс (наприклад, хронотоп лікарні, хронотоп кухні). Він може бути трансформацією традиційного, хоча часом переосмисленого, а може бути авторським утворенням.

Художній простір циклу «Записки юного лікаря» має реальний прототип російського простору – провінцію, де виділені і місто, і село. Взагалі, Росія цього періоду постає перед нами як майже суцільна провінція. Цю специфічну провінційну замкнутість, де майже усі як за китайською стіною, своєрідно художньо передав Булгаков у творі, де втілюється і конкретно, і переносне значення слова «провінція».

М.М. Бахтін характеризує хронотоп провінційного містечка («затхлий побут», «буденно-життєвий циклічний побутовий час», де «життя не життя») у праці «Форми часу і хронотопу в романі». Своєрідність поетики художнього простору і часу в булгаковському циклі, на наш погляд, полягає в специфічності провінційної глушини – це об'єднуючий центр складної художньої

---

структури, образ, що безперервно формується. Але проблема просторово-часового континууму автодієгетичного циклу оповідань «Записки юного лікаря», зокрема, особливості трактування топосів російського провінційного міста, села, садиби, визначає новий внутрішній напрямок творчості Булгакова: суспільне, що й заломлюється на рівні просторово-часового континууму.

Булгаков уникає традиційної оповідної і темпоральної біографічності, вдаючись до способу її «розосередження», фрагментування у просторі тексту, навантажуючи її додатковими функціями, важливими як для психологічної характеристики героя, так і для прояснення подієвої ситуації, тобто для розвитку фабули. Булгаков відмовляється від тургенєвської описовості, мальовничості, докладності, і ця загальна естетична установка, яку реалізовано в «Записках юного лікаря», поширюється і на хронотоп як на важливу складову художньої системи твору, де дано зіткнення героя з відсталістю, невіглаством, патріархальним менталітетом провінційної глибинки. За влучним зауваженням О.Г. Ласунського, провінція мала не тільки географічний сенс, але і набула переносного значення, ставши «символом всього застійного, інертного, ворожого ідейному та соціальному прогресу» [5, с. 78]. Художній простір і час виявляються не лише втягнутими в основний конфлікт твору, а визначають його. Простір, майже завжди темпоралізований, виступає як активний і динамічний моделюючий початок, як «силове поле» циклу, що має подібну семантику. Він постає і як місце дії, і як об'єкт роздумів героя, і як сила, що впливає на нього, формуючи таким чином колізії твору. Автодієгетична форма оповіді, де герой і оповідач об'єднані в одній особі юного доктора, який приїхав до глушини на роботу, – спостерігача, побутописця, «судді» і «жертви» провінційно-патріархального укладу – розкриває специфіку відносин між героєм і простором/часом.

Коло ідей, які сповідує герой і про які він розмірковує (прогрес, цивілізація, культура, «ходіння в народ»), що впливає і на колізії оповіді, як і відсталість провінційного побуту, тісно переплітається зі специфікою провінційного простору. Булгаков, створюючи обмежений простір життя свого героя, іноді зазначає безіменною топографією якусь N-ську лікарню, ніби підкреслюючи, що під «N» може ховатися будь-яка провінційна лікарня, метонімічно представляє і ширший топос, і більш широку темпоральність, ніж час «біографічних» подій: провінційну Росію і

---

соціально-історичний час початку ХХ століття. Але епохальний час відступає на задній план, його затьмарює типово російське шукання сенсу життя, і бентежні занепокоєння і туга за вищим ідеалом. Однак створений Булгаковим у «Записках юного лікаря» художній простір провінції позбавлений гротескної і художньої умовності, насичений життєподібністю і включений у конкретну просторово-часову систему Росії 1917-1918 років. Але приурочення дії до осені «17-го незабутнього року» ніяк не відбилося на сюжетіці циклу. У «Записках» немає жодних ознак революційних подій на селі (крім звернення «громадянин доктор» і «товариш доктор»).

Отже, можна зробити висновок про те, що кожне оповідання несе в собі певну жанрову домінанту (психологізм, опис звичаїв та побуту, сценічність і т.п.), саме жанровою специфікою «Записок юного лікаря» пояснюється переважання в них портрета, майстерно побудованого діалогу, лаконічної та виразної мовної характеристики героїв. Єдність і цілісність циклу виявляються як у формах зовнішніх з'єднань (образ оповідача, наскрізні персонажі), так і у внутрішніх (ідейних і композиційно-стилістичних) паралелях, у розгалуженій системі мотивів. Особливо значну роль у циклі грають мотиви утвердження особистості, зв'язку лікаря і того, кого лікують, подолання нещастя. Структуротвірну роль виконують мотиви темряви, бою, сну.

### Література

1. Булгаков М.А. Записки юного врача / М.А. Булгаков // Булгаков М.А. Собр. соч. : В 5 т. – М. : Худ. лит., 1989. – Т. 1. – С. 71-146.
2. Булгаков М.А. Правительству СССР : [Письмо] / М.А. Булгаков // Булгаков М.А. Собр. соч. : В 5 т. – М. : Худ. лит., 1989. – Т. 5. – С. 443-450.
3. Бэлза И.Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М.А. Булгакова) / И.Ф. Бэлза // Контекст – 1980 : Литературно-теоретические исследования. – М. : Наука, 1981. – С. 191-244.
4. Лакшин В.Я. Мир Михаила Булгакова / В.Я. Лакшин // Булгаков М.А. Собр.соч. : В 5 т. – М. : Худ. лит., 1989. – Т. 1. – С. 5-68.
5. Ласунский О.Г. Об изучении литературно-общественного движения в русской провинции XIX в. / О.Г. Ласунский //

---

Классическое наследие и современность. – Л. : Наука, 1981. – С. 78-84.

6. Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача») / Е.А. Яблоков. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с.
7. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.

#### **4. Фентезі, чарівна казка, наукова фантастика: типологічні подібності і відмінності**

У сучасному літературознавстві термін „фентезі” застосовується по відношенню до авторського стилю, до літературного виду, до наратологічного прийому і власне до визначення жанру [10; 11; 13]. В результаті будь-яка дефініція навряд чи може вважатись точно сформульованою або загальноприйнятною. Те, що багато письменників називають жанром фентезі, критики ідентифікують як «фантастика», «сучасний лицарський роман», «гра неймовірного», «поетика мрій», «сучасна алегорія». А для розрізнення видів фентезі використовують такі означення, як «сучасне», «романтичне», «реалістичне», «наукове», «ортодоксальне», «високе», «низьке», «міфологічне», «казкове», «аніمالістичне», «світське» і т.д. Серед такого розмаїття поглядів та часом протилежних тлумачень природи фентезі власне фентезі не сприймається як сталий та послідовний літературний концепт, особливо тоді, коли багато літературознавців «пропонують бути Арістотелями своїх власних жанрів» [11].

В межах цієї розвідки ставиться за мету визначити характерні особливості високого (або епічного) фентезі, початок якому поклав Д.Р.Р.Толкін. Хоча ми звертаємось до фентезі Толкіна, для порівняння ми обираємо ті особливості художнього твору, що є характерними для епічного фентезі загалом. Можливість екстраполювати результати цього дослідження на творчість інших авторів творів фентезі обумовлюється напрямком фентезі (чи його піджанром), у якому працюють/працювали інші митці. Наприклад, видається правомірним переносити результати

---

щодо творчості Толкіна на фентезі Урсули Ле Гуїн, яка є продовжувачем традицій епічного фентезі. З іншого боку, Кліффорд Саймак, який більше працював у технофентезі чи науковій фентезі (його твори (напр. „Заповідник Гоблінів”) є сплавом наукової фантастики та фентезі), та Террі Пратчетт, який обрав для себе гумористичне фентезі, у якому висміюються штампи героїчного та епічного фентезі, не репрезентують епічне чи високе фентезі. Тому наші результати можуть лише частково бути використаними для їх творчого доробку.

Далі пропонується зіставний аналіз епічного фентезі та найбільшою мірою дотичних до нього жанрів фольклорної чарівної казки (далі – ФЧК), літературної казки (далі – ЛК) і наукової фантастики (далі – НФ). З урахуванням того, що в основі будь-якого жанру лежить певна картина світу, здійснюється спроба з’ясувати фундаментальні особливості картини світу, що визначають специфіку кожного жанру.

Оскільки хронотоп є найбільш універсальною онтологічною категорією, а відповідно, найменші відмінності у ньому наділені значною моделюючою функцією, з нього й почнемо. У виборі основних текстових параметрів аналізу жанру методологічним орієнтиром слугували головним чином теоретико-літературні дослідження М.М. Бахтіна. Останній, як відомо, істотного жанрового значення надавав хронотопу: «Можна прямо стверджувати, що жанр та жанрові різновиди визначаються саме хронотопом...». А оскільки «хронотоп як формально-змістова категорія зумовлює (значною мірою) і образ людини в літературі [2, с. 235]», то система персонажів та сюжет також несуть у собі суттєві жанрові ознаки.

У процесі виявлення хронотопних характеристик зіставлених жанрів для зручності й системності аналізу будемо послідовно розглядати особливості часу (хроносу), простору (топосу), сюжету, системи персонажів.

**Хронос.** Спільною рисою хроносу ФЧК, ЛК, і епічного фентезі є, перш за все, майже повна відсутність темпоральної конкретики з погляду емпіричного часу. У казці не зображається конкретний соціально-історичний час, присутні лише відбитки часу, які накладались один на одного в різні епохи, «при цьому тут діє інерція, яка позначається, наприклад, на введенні принців, принцес, королів без співвіднесення з конкретними соціальними умовами, зміною формацій, історичними подіями [3,

---

с. 90]». Інколи час ФЧК може мати більш конкретні вказівки на кшталт «Було це ще за часів короля Артура [1, с. 130]», або «царя Гороха», «Давно, коли серед розкішних квітів Провансу ще з'являлися чарівні феї [8, с. 23]». Але вони, по-перше, не є закономірними, по-друге, мають характер непевних символів-антропонімів або символів-топонімів. Відтак неклішовані маркери на кшталт «Давно, коли серед розкішних квітів Провансу ще з'являлися чарівні феї» не функціонують як засоби створення будь-якої конкретики. Тому навіть за їх допомогою описаний у таких творах час не стає реалістичним і не ототожнюється з жодною історичною епохою. Типові часові маркери для ФЧК «за давніх давен [8, с. 374]», «колись, за добрих давніх часів, як ні мене ні вас не було на світі [1, с. 30]», як і маркер Толкіна «Ті часи <...> давно минули, й відтоді всі землі змінилися [7, с. 12]», вказують на непобутовість описуваного часу.

ЛК наслідує цю особливість хроносу ФЧК. Тут спостерігаються стереотипні часові маркери, як, наприклад, у Р. Кіплінга у «Книзі джунглів» «In the High and Far-Off Times». «Поза-часовість» ФЧК, ЛК і епічного фентезі доводить їх спорідненість із міфом, для якого аура «поза-часовості» є спробою глобального пояснення світу та створення універсальної онтологічної моделі. Згідно з висловлюванням Ніцше, міф є «зменшеним образом світу [12, с. 108]». Наразі ця теза трансформувалася в аксіому сучасної генології, яка в будь-якому жанрі вбачає модель буття.

По-друге, хронос у ФЧК, ЛК, НФ та епічного фентезі є дискретним, неcontinувальним. Тут плин часу фіксується лише тоді, коли мають місце сюжетнотвірні події. Поняття «воронки часу», метафори на кшталт «час зупинився» є типовими не лише для НФ, а й для інших порівнюваних жанрів. Відтак проміжний хронос не є для цих жанрів релевантним. Щодо хроносу «Володаря Перстенів» поки що обмежимося тим, що він також не є гомогенним, про що свідчать такі текстові маркери: «Через два дні все військо Заходу зібралося на Пеленнорі [7, с. 821]», «На шостий день після прощання з королем вони (Гандалф і гобіти. – Н.С.) перетнули ліс, що вкривав підніжжя Імлистих Гір [7, с. 911]», «Час минав; настав 1421 рік [7, с. 950]» (опис подій 1420 року займає менше двох сторінок. – Н.С.) (курсив наш. – Н.С.). Ці маркери надають трилогії Толкіна ознак стилізації під літопис (літопис у свою чергу є спробою раціоналізувати легенду), для якого є типовою кумулятивна композиція. Залишається

---

невідомим, що відбувалося протягом неописаного автором часу. Отже, дискретність, негомогенність хроносу є ще однією характерною спільною ознакою як для ФЧК, ЛК, НФ, так і для фентезі Толкіна.

Окрім деяких спільних ознак хроносу ФЧК, ЛК, НФ і фентезі Толкіна, між ними існує суттєва різниця.

По-перше, хоча хронос «Володаря Перстенів», як і хронос ФЧК, ЛК, не знає міметичної історії, події, описані у трилогії, мають свій квазі-історичний контекст. Тут зображається Середзем'я Третьої Епохи (Друга та Перша Епохи знаходяться за межами нарративу «Володаря Перстенів»). Однак глобальність існуючого конфлікту неможливо усвідомити, не прочитавши попередню казку-повість «Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори» (до якої автор відсилає читача на першій сторінці «Володаря Перстенів»), і тим більше не ознайомившись із циклом Толкінових «первісних», «космогонічних» міфів «Сильмариліон». На відміну від «Володаря Перстенів» та казки-повісті «Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори», що є лінійними нарративами з усталеною системою персонажів, «Сильмариліон» складається з цілої низки окремих оповідей, які конституують спільне ціле, власну міфологію. Суттєвою ознакою «Сильмариліону» є системність цих оповідей, кожна з яких має власний завершений сюжет, але зміст яких виявляється лише у контексті їхньої взаємозалежності та пов'язаності. На кшталт кельтської, германської та давньогрецької міфології, «Сильмариліон» є системою космогонічних та етіологічних міфів: в них пропонується опис генези світу, богів, етносів. Таким чином, «Сильмариліон» починає опис священної історії міфосвіту, створеного автором. Тут час – міфічний, початок та кінець богів, землі, життя.

На кшталт класичному міфу, який у певний історичний період вважався реальністю, безумовною правдою, міфологія Середзем'я водночас складає і його історію. Середзем'я було створене богами, Валар, але ці боги не є виключно уявними, оскільки ельфи зустрічають їх і живуть з ними у країні Валар Валінорі. Найстарша з ельфів, Галадріель, яку Братство Персня зустрічає у Лорієні, колись мешкала поряд із Валар у Валінорі. Присутність на сторінках «Володаря Перстенів» Елронда, чия «пам'ять сягає навіть Прадавніх Часів» і котрий «бачив три епохи на Заході світу [7, с. 232]», виконує певну медіальну функцію, що доводить континуальність подій усіх трьох епох Середзем'я. А відтак, по-

---

дії, описані у «Сильмариліоні», є, з одного боку, міфічними, а з іншого, у межах художнього світу Толкіна, історичними. Якщо у первісному міфі відбувається нашарування та трансформації реальних, історичних епох, то у вторинному міфі нашарування та трансформації стосуються виключно вимислених епох (хоча й по-Толкіновськи реальних). Оскільки Толкін створює вторинний світ, то й його міфологія є вторинною, квазіміфологією.

Таким чином, на відміну від ФЧК, яка не знає історії й у якій хронос є поза-історичним, хронос фентезі Толкіна, також не наділений емпіричною історичністю, має власну квазі-історію, в контексті якої читач сприймає описані у «Володарі Перстенів» події.

ЛК, наслідуючи невизначеність часу ФЧК, його факультативність і неконтинуальність, водночас виявляє тенденцію до розмикання часу, вона розмиває межу між чарівним світом та реальним, а відповідно між казковим та побутовим. Хронос ЛК співвідноситься як з історичним, так і з побутовим часом. Яскравим прикладом такого розмикання є казки Г.Х. Андерсена чи Л. Керолла. Хоча епічне фентезі часто співвідносять з ЛК і навіть вважають літературною казкою, ця риса не властива епічному фентезі. Тут є побутовий час, але він – фоновий, він може бути прологом, епілогом або зупинкою сюжету, що засвідчує зорієнтованість автора епічного фентезі на творення власного міфосвіту.

Щодо НФ, то тут має місце відхід від основоположної традиції міфу у концепції часу. Події тут відносяться або до віддаленого минулого чи до гіпотетично вибудованого віддаленого майбутнього часу, вони представлені у модусі можливого у невизначеному часі, хоча часто мають конкретні вказівки на час протікання (Те, що було для Ж. Верна чи О. Беляєва однозначно далеко віднесеним у майбутнє, на межі ХХ – ХХІ ст. фактично стало реальністю, як наприклад візуальне спілкування на великих відстанях). Подібна модель близька до утопії чи до анти-утопії, зверненої у віддалене майбутнє чи минуле. НФ може користуватися історично розмитим часом, певною історичною епохою, чи майбутнім, уявним часом (у Р. Бредбері – майбутнє після другої, у Р. Хайнлайна – після четвертої світової війни). Але НФ користується часом не так, як це відбувається у жанрі епічного фентезі. Створювана НФ картина світу зорієнтована на сучасне для автора та читача розуміння можливостей науки, вона спогляда-

---

ється, мислиться та оцінюється людиною тієї історичної епохи, яка синхронна автору. У будь-якому випадку картина світу НФ отримує оцінки техноцентричного світу. Коли НФ переміщує своїх персонажів в певний історичний, а не фантастичний час, то в такому випадку НФ надто тяжіє до алегорії (улюблений спосіб для радянських письменників, які не могли сказати, що хотіли, тому були вимушені користуватись прийомами НФ).

Найголовніше ж, що відрізняє епічне фентезі від НФ, це те, що в останньому має місце обов'язкове раціональне мотивування того, чому і яка подія віднесена у майбутнє, а також мотивування будь-яких фантастичних елементів оповіді. Натомість в епічному фентезі беззастережно визнається магія як внутрішньо логічна, несуперечлива система законів існування створеного автором світу.

Отже, типологізація хроносу ФЧК, ЛК, НФ та епічного фентезі демонструє низку інтегральних характеристик. Вони пов'язані насамперед спільною міфічною генезою жанрів. Серед таких інтегральних ознак хроносу ФЧК, ЛК, та епічного фентезі назвемо майже повну відсутність будь-якої темпоральної конкретики з погляду емпіричного часу та дискретність часу. З іншого боку, квазіісторичність хроносу фентезі Толкіна відрізняє його від абсолютно поза-історичного часу ФЧК та синкретичного історично-чарівного часу ЛК. Основна відмінність темпоральної організації НФ та епічного фентезі полягає у тому, що час НФ (НФ, предметом зображення якої є минуле, також моделює свого роду квазі-історію), зображається та сприймається через «оптику» людини, сучасної автору, в той час, коли хронос епічного фентезі не прив'язаний до певної техногенної епохи та знову ж таки до певного рівня науково-технічного розвитку.

**Топос.** Першою, найсуттєвішою спільною ознакою простору фентезі Толкіна, ФЧК, ЛК та НФ є поділ світу на «свій» та «іншосвіт». Як і у ФЧК, ЛК та НФ, топос епічного фентезі підпорядковується принципу двосвіття. Якщо, наприклад, у казці три сини царя живуть у «якомусь царстві, у якомусь государстві», то згодом їм доведеться «з'їздити за тридев'ять земель, у тридесяте царство» [8, с. 99]. Або, якщо донька живе у батьківському будинку, то завдяки злій мачусі вона опиниться у темному лісі.

Для НФ іншосвіт є умовою для експерименту, задуманого автором. Оскільки експеримент НФ, як правило, має наукове під-

---

грунтя, то створюваний автором іншосвіт наділений перш за все такими характеристиками, за яких можливо було би провести цей експеримент. Іншосвіт НФ – це той простір, у якому можуть реалізовуватись ті фізико-технічні процеси, які неможливо здійснити в емпіричних умовах, синхронних автору.

Для гобітів свій світ – це рідний Шир: «там, у тому милому куточку світу, вони провадили своє власне добре влаштоване життя і дедалі менше цікавилися зовнішнім світом, де коїлися непевні речі, аж поки не звикли думати, що спокій і добробут – це закон Середзем'я [7, с. 15]. Для гобітів світ за межами Ширу – іншосвіт, де відбуваються дивні речі. Коли Фродо одягає Перстень Всеєлади, він потрапляє у маргінальний простір, про що свідчать слова мага Гандалфа, адресовані Фродо: «Ти був у найбільшій небезпеці, коли надягав Перстень, бо тоді наполовину опинявся у світі примар, ти бачив їх, а вони тебе [7, с. 212]». Саме тому йому так важко зняти Перстень: Фродо не відпускає «іншосвіт», контакт з яким уможливорює Перстень на його руці.

Другу спільну ознаку топосу ФЧК, ЛК та епічного фентезі можливо встановити, проаналізувавши основні топографічні маркери, властиві цим жанрам. Типовими для ФЧК є вирази на кшталт «у далекому краї», «у якомусь великому королівстві», «у якомусь царстві, у якомусь господарстві» тощо [8, с. 99, с. 336, с. 401, с. 469], які ніяк не конкретизують географію міметичного світу. Звичайно, в казці є своя фізична географія, власна топографія, етнографія, є типові для певного етносу імена, завдяки чому читач може відрізнити південну казку від північної, але казка не прив'язана до реалістичної географії. Якщо йдеться про царя та царевичів, якщо царевича звати Іван, якщо випущені стріли падають на боярський та купецький двори, а третя – в болота, якщо царевичу зустрічаються ведмідь, селезень та заєць, якщо Царівна-жаба змайструвала сорочку, гаптовану золотом-сріблом та мудрими візерунками [8, с. 415-424], то читачеві не потрібні більш конкретні географічні маркери, щоб зрозуміти, що це російська казка. Відповідно, якщо ім'я протагоніста – Алі, він є сином султана Магомета, якщо антагоніст султан Гасан воював з усіма володарями і віднімав у них землі, якщо Алі доводиться піти в найми зі своїм вірним верблюдом та перевозити вантажі і самому ходити з ним погоничем [8, с. 352-354], то неважко визначити, що ця казка зі Сходу.

---

Гене́за Середзем'я описана в перших космогонічних міфах «Сильмаріліону». Сам автор, відповідаючи читачам, які сприйняли Середзем'я як іншу планету, коментує створений ним світ таким чином: «Середзем'я це *наш* світ <...> Я, звичайно, пере́ніс весь сюжет у виключно уявний (хоча не зовсім неможливий) період давнини, коли форма континентів була іншою [Цит. за: 9, с. 98]». З перших сторінок трилогії читачеві дають зрозуміти, що його світ і світ гобітів – це один, спільний для читача і героя світ: «Навіть у давнину гобіти зазвичай тримались осторо́нь від «Великого Народу», як вони нас називали, а сьогодні уникають нас із острахом, тож зустрітися з ними нелегко [7, с. 11]». Невідповідність фізичної географії Середзем'я фізичній географії світу читача автор пояснює безпосередньо в тексті: «Ті часи, дні Третьої Епохи Середзем'я, давно минули, й *відтоді всі землі змінилися*; та жили гобіти, безперечно, в тих самих краях, де мешкають і досі: на північному заході Старого Світу, на схід від Моря [7, с. 12]» (курсив наш – Н.С.).

Отже, як у ФЧК, ЛК, так і у фентезі Толкіна відсутній реально-географічний первінь, що співпадає з відомим читачеві простором; відповідно топографія ФЧК, ЛК та фентезі Толкіна не накладається на географію емпіричного світу.

Перша диференційна топографічна ознака коріниться у принципі двосвіття, який є спільним для ФЧК, ЛК, НФ та епічного фентезі, але по-різному реалізується у порівнюваних жанрах. У ФЧК поділ на «свій» світ та на іншосвіт є статичним. Локуси з позитивною та негативною аксіологізацією залишаються незмінними впродовж усього наративу ФЧК, що обумовлено етикою фольклорної казки, себто поганською етикою, яка є більш топографічною, а відтак і більш статичною. У ЛК відмінності «свого» і «чужого» світу залишаються актуальними, але вони вже не так жорстко аксіологізуються. Звичайно, ЛК, у зв'язку з тим, що це літературна *казка*, більше зберігає риси ФЧК (певна статичність іманентна топосу ЛК). Водночас у ЛК є ознаки, що споріднюють її з епічним фентезі: статичність стає менш жорсткою, допускається більша динамізація родієвого потоку.

Якщо у ФЧК простір задає людині умови, то у НФ іншосвіт підбирається під той чи інший науковий експеримент. Для НФ категоричність поділу на свій світ та іншосвіт не є настільки релевантною, як для ФЧК, ЛК та епічного фентезі. Функція іншосвіття НФ – експериментальна, відтак для НФ не настільки важ-

---

лива змінюваність чи незмінність межі між своїм світом та іншосвіттям. Як час, так і простір НФ, є умовами експерименту по перевірці перш за все раціоналістичних можливостей людини, а попутно, звичайно, можливостей етичних та психологічних.

На відміну від казки, межа між «своїм» світом та іншосвітом у Середзем'ї є нечіткою та нестабільною. Локуси з позитивною вихідною аксіологізацією можуть набувати негативного забарвлення і навпаки. Наприклад, коли члени Братства Персня, як зазначає Гандалф, «благополучно пройшли першу частину шляху [7, с. 270]», вони потрапляють, як звикли думати, в «неворожий» іншосвіт, де «цілюще повітря», де «вечеря-сніданок видалася веселішою, ніж у всі попередні дні [7, с. 270]». Лише згодом Арагорн, який був «мовчазним і неспокійним», пояснює Загонові, «що сміявся і балакав»: «<...> чогось мені бракує. Я бував у Краю Гостролиста в різні пори року. Ніякий народ нині тут не мешкає, та весь рік тут повно інших створінь, особливо птахів. А зараз усе, крім вас, мовчить. Я це відчуваю. На милі від нас не чути ні звуку, а ваші голоси відлунюють від землі. Я не розумію, що це означає <...> мене не покидає почуття настороженості, навіть страху, чого раніше тут не було [7, с. 270-271]». Відсутність звичного пташиного щебету та гнітюча тиша є «відмінними» ознаками «неворожого» від «ворожого» іншосвіту, це неконвенційний спосіб комунікації, характерна ознака «антинорми» чужого простору. Очевидним є те, що колись «добрий» для Арагорна іншосвіт набув протилежної аксіологізації, і це означає для мандрівників небезпеку.

Ще одним прикладом відносності розмежування іншосвіту на «свій» та «чужий» є вторгнення іншосвіту у традиційно усталений світ Ширу. Під кінець Третьої Епохи, як стає відомо, «звідусіль надходили вісті і скарги про дивних чужинців та істот, що нишпорили біля кордонів або і пробиралися через них усередину: перша ознака того, що все було не зовсім так, як має бути [7, с. 19]», а для Ширу це означало істотні зміни: «Ельфи, котрі раніше нечасто навідували Шир, тепер вечорами з'являлись у лісах, вони йшли на захід, ішли і не вертались <...> Фродо почав зустрічати чужинецьких гномів із далеких країн <...> Вони були стривожені, а дехто пошепки розповідав про Ворога та Землю Мордора [7, с. 50]». Ельфи та гноми для гобітів є не зовсім звичними, але однозначно не ворожими, відтак їхню появу можливо тлумачити як появу «доброго» іншосвіту.

---

З іншого боку, експансія Мордору, чия «сила розповзалась уздовж і вшир <...> У горах знову розплодились орки. Десь далеко гуртувалися тролі, і то вже не тупоголові, а хитрі й озброєні страхітливою зброєю. А ще йшов поголос про істот, жахливіших над усіх, і не мали вони імені [7, с. 50-51]», символізує «ворожий» іншосвіт, оскільки він несе лише небезпеку для гобітів. Відтак, поява у Ширі Назгулів, Примар Персня, найвідданіших слуг Саурона, які шукають Фродо, можливо тлумачити як вторгнення «ворожого» іншосвіту у добрий і затишний світ гобітів.

Саме вторгненням «ворожого» іншосвіту у власний світ Фродо пояснюється той стан, у якому перебуває гобіт кожен раз, коли одягає Перстень Всевади. Особливої символіки у даному контексті набуває зустріч Фродо з Назгулами на Грозовій, внаслідок якої Фродо отримує поранення моргульським клинком. Гандалф із співчуттям коментує поведінку Фродо: «Шкода, що ти не втримався на Грозовій <...> Ти був у найбільшій небезпеці, коли надягав Перстень, бо тоді наполовину опинявся у світі примар, і вони могли знищити. Ти бачив їх, а вони – тебе [7, с. 209-212]». Коли Фродо одягає Перстень, він таким чином потрапляє у «маргінальний простір» – наполовину опиняється «у світі примар», що уможливорює його контакт з іншосвіттям. Саме тому Фродо і Назгули краще бачать одне одного. Надзвичайні зусилля, які мусить докладати Фродо, щоб зняти з руки Перстень, можливо інтерпретувати як протистояння гобіта та «ворожого» іншосвіту, який, встановивши контакт з Фродо, не бажає його втрачати.

Отже, на відміну від ФЧК, де топографічний поділ на «свій» світ та іншосвіт є неперехідним, себто статичним, та ЛК, у якій ще зберігається притаманна ФЧК статичність, але вона вже втрачає свою категоричність, у фентезі Толкіна відповідний поділ є відносним, «неворожий» та «ворожий» іншосвіти співвіднесені швидше ситуативно, ніж стабільно. Толкін наділяє створені ним світи правом на метаморфози.

Якщо для НФ розмежування на свій світ та іншосвіт є умовою експерименту перш за все над людським розумом, то для епічного фентезі аналогічне відокремлення є умовою експерименту іншого ґатунку: автор епічного фентезі експериментує над людською історією та власне сутністю людини.

Друга відмінність між топосом ФЧК, ЛК та фентезі Толкіна пов'язана з категорією психологізації топосу. Топос ФЧК не

---

є психологізованим, він не спричиняє напруження чи, навпаки, не сприяє заспокоєнню героя. В казці, за висловлюванням Д.С. Лихачова, немає психологічної інерції: «Герой не знає вагання: вирішив – і зробив, подумав – і пішов [5, с. 242]». Коли Золотоволоска потрапляє «у високу-високу вежу без вікон [8, с. 44-45]», єдине, про що дізнається читач/слухач, що це робить Золотоволоску нещасною, вона в неволі: «Що за нещасне життя, – жалібно промовила дівчина, – скільки ж часу мені доведеться страждати?». Топос ФЧК, так би мовити, байдужий до внутрішніх переживань персонажа, відповідно топос і не впливає, і не відображає психологічний стан останнього.

Щодо психологічності топосу ЛК, як і у випадку особливостей поділу на свій світ та іншосвіт, ЛК певною мірою зберігає риси ФЧК. Водночас, оскільки у ЛК статичність стає менш жорсткою та допускається більша динамізація, відбувається психологізація топосу ЛК (хоча здійснюються вони частково). У порівнянні із ФЧК топос ЛК більше персоналізується, стає більш особистісним, оскільки ЛК – більш пізній жанр у порівнянні із ФЧК.

Якщо топос ФЧК позитивно зорієнтований щодо протагоніста, надаючи останньому, коли потрібно, помічників, то топос НФ (навіть, якщо населений ворожими протагоністу персонажами) функціонує як нейтральний по відношенню до головного героя.

По-іншому сконструйований топос у «Володарі Перстенів». Покинувши рідний Шир, чотири гобіти потрапляють до Пралісу, у нетрях якого та за ним, як їм відомо, «живуть усілякі чудовиська [7, с. 113]». Попереду «тільки стовбури розмаїтих розмірів і форм: прямі, криві, покручені, похилі, товсті, тонкі, гладкі, вузлуваті, гіллясті, – й усі порослі зеленим або сірим лишайником і слизькими, кошлатими наростами <...> Не чути було жодного звуку, лише вряди-годи з незрушного листя скрапувала волога. Гілля не ворухилось, але у гобітів виникло неприємне відчуття, що за ними постійно стежать і неприязнь лісу поступово переходить у ворожість. Таке відчуття наростало [7, с. 114]». Толкін не лише констатує те, що Праліс – перший чужий для гобітів локус після Ширу, автор також демонструє, як виглядає Праліс в очах мандрівників і які почуття викликає.

Топос «ворожого» іншосвіту набуває все категоричнішої аксіологізації в міру того, як гобіти віддаляються від Ширу. Ізенгард, місто-цитадель Сарумана, постає перед гобітами схожим «на цвинтар із неспокійними мерцями», де «зелень уже не рос-

---

ла», де «безперестанку крутилися залізні колеса і гупали молоти» й «уночі з душників тяглися султани випарів, підсвічені знизу червоними, синіми чи отруйно-зеленими вогнями [7, с. 518]».

Відповідної психологічної аксіологізації набуває зображення «неворожого» іншосвіту, ельфійських володінь в Середзем'ї. Земля Лорієну, яку «тінь не вкривала», зображається вкритою «травою, ніжно-зеленою, мов весна у Прадавні Часи», там «росли квіти, білі та блідо-зелені: легким серпанком вони мерехтіли на ясній зелені трави. Над усім цим голубіло небо, і сонце сяяло над пагорбом [7, с. 331]». Толкін описує і відчуття протагоніста: «Він (Фродо. – Н.С.) уловлював запахи дерев і прим'ятої трави. Він розрізняв безліч напівтонів у шелесті листя над головою та гомоні ріки праворуч і тонкі чисті голоси птахів у небі [7, с. 330]». Відповідно, топос, зображений у Лорієні, не сприяє напруженню гобітів, а навпаки: «Вони йшли весь день, аж поки не відчули прохолоду вечора та шепіт нічного вітру серед листя. Тоді зупинились і без остраху полягали спати просто на землі [7, с. 330]».

Отже, спільним у топосі розглядуваних жанрів є відсутність реально-географічних координат дії, наявність чарівного іншосвіту і розгортання сюжетних подій в умовному просторі, сконструйованому за принципом двосвіття. Однак, на відміну від однозначного топосу ФЧК, що не знає нюансів і не зазнає змін, і тенденції до співвіднесення профанного й чудесного світу в ЛК, топос фентезі Толкіна формується як надзвичайно деталізований, багаторівневий параметр тексту, створюючи таким чином умови для психологізації та еволюції персонажів. Специфіка реалізації принципу двосвіття обумовлює і відмінність у поділі на «неворожий» та «ворожий» іншосвіти. У ФЧК він є статичним, «свій» світ та іншосвіт залишаються упродовж усієї оповіді незмінними. У ЛК, в якій ще зберігається статичність, вже певною мірою проникає динамізація. Толкін співвідносить ці світи не стабільно, а ситуативно, вони наділені правом еволюціонувати, відтак межа між ними є не статичною, а динамічною.

**Система персонажів.** Фентезі Толкіна, як і ЛК та НФ, унаслідували від ФЧК систему персонажів, описану В.Я. Проппом та його послідовниками: протагоніст, антагоніст та медіатори [6, с. 72-73]. У порівнюваних жанрах медіаторами можуть бути як живі, так і неживі об'єкти, з'являються предмети-помічники. Головні герої у порівнюваних жанрах наділені здатністю сприй-

---

мати сигнали норми та антинорми, завдяки чому вони усвідомлюють, куди потрапили – у «свій» світ чи в «інший».

Водночас існує ціла низка відмінностей у системі пресонажів ФЧК, ЛК, НФ і фентезі Толкіна. Зупинимось на найсуттєвіших.

По-перше, система персонажів ЛК, НФ і епічного фентезі кількісно значно розширеніша, ніж система персонажів ФЧК. Лише Братство Персня у «Володарі Перстенів» складається з дев'яти учасників, представників різних етносів Середзем'я. Основне, найскладніше завдання – знищення Персня Всеvladi – належить виконати Фродо, протагоністу; решта вісім фігурують як медіатори. Тут епічне фентезі скоріше продовжує традицію ЛК, яка відступає від функціональної фіксованості персонажів ФЧК і намічає процеси індивідуалізації особистості.

По-друге, на відміну від головного героя ФЧК, протагоніст «Володаря Перстенів», Фродо, не наділений характерними «казковими» рисами героя. Навпаки, героїчного у нього надто мало. На авансцену Третьої Епохи Середзем'я виходить не мужній воїн, а миролюбний гобіт, не людина, і не тварина, такий собі нічим не «відмічений» «дрібнолюдик [7, с. 235]», який неодноразово пропонує свою ношу більш достойним: Гандалфу [7, с. 67] та Галадріелі [7, с. 346]. Страх та небажання Фродо відправляти до Провалля Фатуму суттєво відрізняють протагоніста «Володаря Перстенів» від головного героя ФЧК.

По-третє, доступ до іншосвіту у ФЧК і ЛК має виключно головний герой. Скільки б персонажів не супроводжувало головного героя в момент виходу з рідної домівки, в іншосвіт потрапляє лише він один. У «Володарі Перстенів» випробовування пропонується всім. Тут епічне фентезі має більше спільного з НФ. Перевіряючи, на що здатна людина в експериментальних умовах, НФ пропонує випробовування будь-якому персонажу у будь-якому просторі, хоча не всі вони користуються цим правом. Крім того, система персонажів трилогії наділена епічними ознаками, тому що у Війну за Перстень вступають цілі армії вільних народів Заходу.

По-четверте, у ФЧК та ЛК розмежування «добрих» та «злих» персонажів є абсолютно чітким. Антагоніст ФЧК та ЛК залишається антагоністом до кінця казки. Головний герой ЛК може скоювати помилки, але не може бути негативним персонажем. Цей закон ЛК засвоює від ФЧК і підсилює його. Лише у НФ потенційно той, хто починає як злий персонаж, може стати поганим і на-

---

впаки. У світі Толкіна подібного абсолюту, притаманного ФЧК та ЛК немає: навіть Саурон не був «чорним» з самого початку. Дев'ятеро Назгулів колись були шляхетними королями, які піддалися силі Персня і стали його привидами. У Толкіна чіткий поділ на «чорне» та «біле» втратили не лише головні персонажі, а й медіатори. Історія гобіта Голума, поведінка Боромира, яка призвела до його загибелі, «очорнення», а з часом й «освітлення» Теодена свідчать про нечіткість межі між «чорними» та «білими» персонажами фентезі Толкіна. Аксіологічна палітра персонажів «Володаря Перстенів» не є лише чорно-білою, вона збагачена іншими кольорами.

Чіткість межі між «добрими» та «злими» персонажами у ФЧК обумовлює неможливість еволюції її персонажів. Відповідно власне нечіткістю цієї межі можливо пояснити те, що персонажі Толкіна наділені правом еволюції.

Отже, в результаті проведеного зіставлення системи персонажів ФЧК, ЛК, НФ та фентезі Толкіна як авторської модифікації жанру фентезі оприявнюється ціла низка відмінностей: система персонажів у Толкіна є кількісно збільшеною, доступ в іншосвіт має не лише головний герой, випробування пропонується кожному. Крім того, на відміну від ФЧК і ЛК, поділ на «добрих» та «злих» персонажів у Середзем'ї не є категоричним, на чому, в свою чергу, ґрунтується ще одна відмінність: персонажі, створені Толкіном, наділені правом індивідуальної еволюції.

**Сюжет.** Епічне фентезі, як свого часу і ЛК та НФ, успадкував основний сюжет ФЧК: вихід протагоніста з дому, його зустріч з помічниками та опонентами, випробування, виконання завдання, повернення додому з певним надбанням. В.Я. Пропп у праці «Морфологія казки» розглядає виділені ним функції персонажів фольклорної чарівної казки як основні частини казки [6, с. 24]. Однією із основних тез В.Я. Проппа є те, що хоча далеко не всі казки дають всі функції, однак це не змінює їх послідовності: послідовність функцій завжди залишається однаковою [6, с. 25-26]. До аналізу парадигми виділених Проппом функцій стосовно творів Толкіна звертається С.Л. Кошелєв і доходить висновку, що у «Володарі Перстенів» щодо протагоніста Фродо зреалізовано 25 проппівських функцій, що таким чином вказує на значну долю «казковості» жанру трилогії [4].

Сюжет випробування, який в обох порівнюваних жанрах має значення архетипного, передбачає актуалізацію мотиву до-

---

роги. І для казки, і для фентезі Толкіна дорога є найбільш наочним способом реалізації сюжету. Обидва жанри в цьому сенсі характеризуються квазіреалістичністю, оскільки потребують міметичної дороги, яка, в свою чергу, проходячи через іншосвіт, стає надзвичайно конфліктогенною. Тому можна впевнено стверджувати, що мотив дороги є сюжетотвірним як для ФЧК і ЛК, так і для фентезі Толкіна.

Диференційні ознаки у сюжеті ФЧК, ЛК та фентезі Толкіна пов'язані з диференційними ознаками у хронотопі та системі персонажів.

Перш за все, у казці доступ в іншосвіт виключно головно-го героя обумовлює характер сюжету, який відтак є одностороннім та зазвичай однолінійним. У «Володарі Перстенів» ідеться про війну Персня, від результату якої залежить доля всього Середзем'я. Епічність зображуваних воєнних подій передбачає і епічне залучення до сюжету відповідних персонажів. Хоча найбільший тягар лягає на плечі гобіта Фродо, кожний член Братства Персня проходить власне випробування. Це насамперед буквальне випробування Перснем. На відміну від ФЧК, фентезі Толкіна, яке не знає онтологічних обмежень доступу до певних сфер буття, передбачає багатогеройний, багатолінійний сюжет, у якому кожному персонажу пропонується вибір.

По-друге, мотив дороги, що, як було відзначено вище, є однаково характерним для порівнюваних жанрів, у Толкіна передбачає не лише квазіреалістичну дорогу. Значно складнішою, а відтак і значущою, у фентезі Толкіна є психологічна дорога кожного, кому належить зробити вибір.

По-третє, розлогість сюжету та ускладненість композиції «Володаря Перстенів» не співпадає зі строгими структурними нормами казки та її обмеженими, типово-повторюваними сюжетами.

По-четверте, якщо головний герой ФЧК, пройшовши всі випробування, отримує певну матеріальну «компенсацію» (у Проппа це виражено останньою, 31-ою функцією: «герой одружується та воцаряється [6, с. 59]», то надбання протагоніста Фродо зовсім іншого ґатунку: духовне зростання, просвітлення. Отже, якщо дорога в казці функціонує як засіб продемонструвати пригоди головного героя, то в епічному фентезі – це шлях еволюції протагоніста.

Як бачимо, основні сюжетні епізоди ФЧК і ЛК: вихід протагоніста з дому, його зустріч з помічниками та опонентами,

---

випробування, виконання завдання, повернення додому з певним надбанням загалом повторюються і в сюжетах Толкіна. Однак, на відміну від одногогеройного сюжету казки, фентезі Толкіна характеризується багатогеройністю і багатолінійністю розгортання подій. Якщо у казці доступ в іншосвіт має виключно головний герой, то у «Володарі Перстенів» таке право отримують усі персонажі. На відміну від традиційного квесту чарівної казки, квест головного героя в епічному фентезі передбачає мандри власною душею у пошуках особистісної ідентичності, тому зростання героя високого фентезі носить духовний характер.

Таким чином, жанрова своєрідність фентезі Толкіна виявляється у:

1) своєрідній картині світу, створеній на основі міфологічного хронотопу (циклічність, «доісторичність», етіологічність, неміметичність), що разом з тим включає в себе елементи хронотопу фольклорної чарівної казки (замкнутість, сюжетна детермінованість, анізотропність), легенди (квазіісторичність, «чудесність», умовна конкретність, геральдичність); літературної казки (зв'язок з «нашим» часом і простором, раціональне мотивування хронотопних переходів, розмикання часо-простору) та індивідуально-авторського світобачення;

2) сюжетній багатоплановості та розгортанні ретроспективних і проспективних ліній; трансформації традиційного квесту «виконання завдання» у квест «духовного пошуку»; детальна прописаність сюжетних елементів та предметного світу;

3) трансформації архетипу Героя, що набуває рис романного персонажа з відповідною індивідуалізацією та психологічним детермінуванням характеру і вчинків; включення героя у розлогу систему персонажів, в якій має місце істотний перерозподіл традиційних функцій;

4) домінуванні структурних архетипів повернення, поєдинку, «свого / чужого».

Книги Толкіна започаткували новий літературний жанр, розквіт якого припадає на 50-60-і роки ХХ століття. Численні спроби ідентифікувати жанр, у якому працював Толкін, мають різне підґрунтя й не можуть вважатися вичерпними, що пояснюється комплексом причин. По-перше, самим моментом становлення жанру, що зумовлений грандіозними змінами, яких зазнає сучасний світ. По-друге, несформованістю «жанрового

---

кістяка» (М. Бахтін) епічного фентезі, що наразі виявляє різноманітні пластичні можливості. Процеси формування нового жанрового канону, який зазнає істотних метаморфоз, різного роду конвергенція епічного фентезі з іншими літературними жанрами свідчать про змістово-формальну синтетичність цього феномену. По-третє, літературознавчі дослідження фентезі Толкіна є виразно поліфонічними як за методами аналізу, так і за результатами, що також вказує на складну природу жанру, домінанту якого досі не визначено.

### Література

1. Англійські народні казки / [упорядкув., вступ. слово та переклад з англійської О.І. Тереха]. – К.: Веселка, 1980. – 151 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Кошелев С.Л. Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга, К. Уилсона 50-60-х годов): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / С.Л. Кошелев. – М., 1983. – 16 с.
5. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Словарь литературоведческих терминов [авт.-уклад. Белокурова С.П.]. – СПб.: Паритет, 2006. – С. 232-251.
6. Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. / Владимир Яковлевич Пропп. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. – 168 с.
7. Толкін Дж.Р.Р. Володар Перстенів / Джон Роналд Руел Толкін; [переклад з англ. Олена Фешовець]. – Львів: Астролябія, 2006. – 1088 с.
8. Чарівні казки / [переклад на укр. мову С.Г. Шалай, Ю.Б. Худяков]. – Донецьк: Видавництво «Донеччина», 2002. – 512 с.
9. Carpenter, Humphrey. J.R.R. Tolkien. A Biography / Humphrey Carpenter. – London: Harper Collins Publishers, 1995. – 288 p.

- 
10. Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* / Kathryn Hume. – New York: Methuen, 1985. – 213 p.
  11. Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion* / Rosemary Jackson. – London: Routledge, 2005. – 211 p.
  12. Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and Other Writings* / Friedrich Nietzsche; [trans. by Ronald Speirs]. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 203 p.
  13. Rabkin, Erik S. *The Fantastic in Literature* / Erik S. Rabkin. – Princeton: Princeton University Press, 1976. – 234 p.
  14. Tolkien J.R.R. *The Lord of the Rings* / John Ronald Reuel Tolkien. – London: Harper Collins, 1995. – 1137 p.

## **5. Національно-типологічні різновиди антиутопії в літературі ХХ ст.**

Перша половина ХХ ст. слушно вважається періодом бурливого розвитку антиутопічного жанру. Цей процес зачепив практично всі розвинені літератури світу, особливо яскраво оприявнившись в англомовних та слов'янських літературах. Про це, зокрема, переконливо писали Г. Морсон [8], О. Ніколенко [10], Г. Сиваченко [13], С. Безчотнікова [1].

Як правило, дослідники антиутопії говорять про цей жанр узагальнено, не акцентуючи уваги на специфіці його національних варіантів. Такий підхід, звичайно, має рацію, оскільки антиутопія, щоб претендувати на статус самостійного жанру, у домінантних своїх проявах мусить бути феноменом наднаціональним, навіть надісторичним. Саме універсальність та унікальність поетикальних ознак антиутопії відзначають такі апологети жанру, як Г. Морсон [8], Б. Ланін [7], О. Ніколенко [10], Г. Рягузова [12] та ін. Водночас “працюють” вони з матеріалом саме національним: Г. Морсон виявляє межі жанру антиутопії переважно в англійській літературі, О. Ніколенко – в російській, Г. Рягузова – в українській. Тим не менше у працях названих авторів з'ясування специфічності національних варіантів антиутопії не є основною метою. Скоріше, йдеться про те, як проявляються в

---

тій чи іншій національній літературі саме загальні, типологічно спільні ознаки антиутопії. Тому завдання прояснити національно специфічні риси жанру, яке ставиться у пропонованій розвідці, є актуальним, доцільним та продуктивним щодо подальшого науковому пошуку.

Коротко зупинимося на становленні антиутопічного жанру в європейських літературах на межі XIX – XX ст. Генетично антиутопія була тісно пов'язана з утопічною традицією, що багато важила для різних європейських літератур, починаючи з XVI ст., від “Утопії” Т. Мора – твору, що, власне, став своєрідним архетипом жанру. Саме критичне ставлення до сьогодення, що супроводжувалося намаганням спроектувати “інше” майбутнє, органічно передалося від утопії до антиутопії, спільними рисами яких є умовний хронотоп, умовно-фантастичний сюжет, гротескно-символічна образність.

Бурхливе поширення утопії у XVIII ст. значною мірою зумовлювалося популярністю ідей Просвітництва з їх устремлінням до побудови ідеального суспільства на засадах свободи, рівності і братерства. Однак уже в цей час паралельно розгортанню численних утопічних проєктів формується антиутопічна традиція, що особливо виразна постала в творчості Дж. Свіфта. У «Мандрах Гуллівера» Дж. Свіфт намагається спростувати думку про визначальність і всепереможність людської доброти, одну з центральних ідей ліберально-просвітницької доктрини. Суспільство того часу з радістю відмовилося від поняття непомилковості первородного гріха. Свіфт повертав до нього своїх освічених сучасників, переконаних, що лише представники нижчих шарів суспільства схильні до аморальних вчинків. Автор «Гуллівера» показував, що їхні шляхетні манери й думки лише злегка прикривають жорстокість йеху.

У XIX ст. нові соціально-історичні процеси не сприяли утопізму. Розвиток науки і техніки, становлення індустріальної цивілізації викликали до життя кардинальні зміни у різних суспільних сферах. Віра в можливість науково-технічного прогресу, позитивістський підхід до трактування людського буття швидко призвели до усвідомлення негативних наслідків «прогресу» і виявили небезпечні тенденції і ризики подальшої технізації життя та раціоналізації свідомості. Відтак і в утопічно орієнтованій літературі змінюються пріоритети: творення ідеальних суспільних проєктів трансформується в акцентування небезпечності на-

---

явних суспільних тенденцій та пропонованих ідеологічних концепцій і прогнозування катастрофічних наслідків цих процесів.

Відповідно змінюється основний змістовий акцент утопії: місце проектів щасливого майбутнього займає ідея застороги, попередження про небезпечні перспективи та можливі трагічні наслідки руху суспільства до втілення ризикованих ідей. Цікаво, що такі застороги лунають вже в першій половині XIX ст., наприклад, у творах «4338-й год» В. Одоевського, «Жизнь через 1000 лет» Г. Данилевського та ін. Велике значення для критики утопізму й подальшого становлення антиутопічної спрямованості мала й творчість Ф.М. Достоевського. Його «Нотатки з підпілля» і вставна «Легенда про Великого Інквізитора» з роману «Брати Карамазови» ще за життя письменника, а згодом уже з висоти XX століття (симптоматичною є назва колективного монографічного дослідження «Достоевский и XX век», 2007) сприймаються як попередження про несумісність людської сутності й того «ідеального типу» суспільства, яке планували побудувати апологети соціалістичних ідей у Росії.

Особливо велика кількість творів, в яких утопія піддається своєрідній верифікації, з'явилася у другій половині XIX ст. і ближче до його кінця, додатково стимулюючись феноменом *fin de siècle*. Досить згадати «П'ятсот мільйонів Бегуми» Ж. Верна, «Еревон» С. Батлера, «Наполеон з Ноттінг-хілла» Р. Честертона, «Машина зупиняється» Е.М. Форстера та ін.

Важливим чинником подолання позитивістського емпіризму була корекція основної світоглядної антропоцентричної установки Нової доби. Уявлення про людину на початку XX століття були збагачені новими відкриттями в сфері людської психіки. Дослідження З. Фрейда, К. Юнга, В. Джеймса сприяли становленню нових наук – фізіології й психології, що дозволило розглядати тілесне як невід'ємну складову духовності, соціальності, культури й істотно змінило погляд на людину і її внутрішній світ. Об'єктом культурної рефлексії на межі століть стають не загальнолюдські проблеми, а боротьба темних і світлих сторін у глибинах людської душі. У свою чергу, модернізація всіх сфер життя відбувається за законами науки, що приводить до посилення процесів диференціації на інституціональному й інтелектуальному рівнях. Процес відокремлення науки від теології й релігії, моралі, права, мистецтва, що розпочався у XVIII ст., на межі XIX – XX ст. набуває катастрофічних темпів.

---

Ризикнемо висловити припущення, що одним з найближчих попередників тепер загальновідомих антиутопій Є. Замятіна, О. Хакслі, К. Чапека, Дж. Орвелла, А. Кестлера був англійський письменник польського походження Джозеф Конрад, який своїм романом “Серце пільми” намагався осмислити трагічні парадокси формування тоталітарного світогляду, зіткнення природи і цивілізації. У цьому творі наочно показано, як західна цивілізація поневолюється двома ілюзіями; вона переконана в тому, що, по-перше, перемогла свої темні начала і, по-друге, може розсіяти пільму існування “нецивілізованих” народів. Конрад уважав, що ресурси людини у боротьбі з внутрішнім злом занадто малі. Марлоу, герой його роману, розуміє, що лише страшне випробування може змусити сучасну людину подивитися правді у вічі й виявити в собі нездолані суперечності. Марлоу усвідомлює те, що цивілізація й дикість, світло й тьма – начала, що співіснують у душі людини, відзначаючи вразливість внутрішнього світу людини, його хаотичність. Відтак Конрад ще на початку ХХ століття продемонстрував, що має бути розвінчане утопічне уявлення щодо самонадійної впевненості сучасної людини, яка нібито цивілізованістю вже подолала сили Хаосу, пільми, що повсюдно зовні оточує людину і зсередини підточує її внутрішні, духовні сили.

Загалом антиутопії рубежу ХІХ – ХХ ст. засвідчили той факт, що позитивістське бачення майбутнього є однобоким і не враховує суперечностей як соціально-історичного плану, так і тих, що стосуються людської природи. Дуже скоро песимістичні прогнози перших антиутопістів підтвердилися в соціальних катаклізмах та геополітичних катастрофах нового століття.

Антиутопія ХХ ст. продовжує розвиватися в ричищі утопічної традиції, в тісному взаємозв’язку із нею, стає «домінуючим типом утопічної продукції» [15, с.14], її знаковим жанром, насамперед щодо соціально-історичних та цивілізаційних закономірностей новітньої доби. Зрозуміло, що спочатку вона не мала таких певних жанрових рис, якими вони постали, скажімо, у романі Є. Замятіна «Ми», що після своєї публікації у Європі 1924 року скоро набув статусу класичної антиутопії, став своєрідним архетипом нового жанру.

Художня значущість і швидке поширення творів, в яких спростовувалася щасливе майбутнє за рахунок самотності людини, полягала в їхньому прогностичному потенціалі, що дозволило літературній критиці наприкінці ХХ століття назвати

---

його століттям антиутопій. У цьому контексті слухним є погляд Ю. Кагарлицького, який на прикладі творчості Г. Веллса показує зв'язок між появою антиутопічного жанру і прогресистськими установками, стверджуючи, що «антиутопія – це критичний огляд прогресу, тому вона й не змогла з'явитися раніше, ніж була сформульована ідея прогресу» [6, с. 171].

Саме творчість Г. Веллса здійснила значний вплив на формування й еволюцію антиутопії. Фантастика письменника, хоч і була спрямована в майбутнє, виходила із сучасної дійсності. У романах «Машина часу» і «Війна світів» постає неприваблива картина майбутнього, коли наукові відкриття та технічні досягнення обертаються проти людини і людства. Потрапивши завдяки унікальному пристрою у дев'яте тисячоліття нашої ери, герой «Машини часу» стикається з людством, абсолютно відмінним від тієї щасливої й радісної спільноти, якою він собі її уявляв. Як і його сучасники, люди далекого майбуття, розділені на два ворожих табори. Елої, граціозні й витончені, живуть на поверхні землі, втішаючись сонячним світлом і красою природи; вони естетично насолоджуються і розважаються. Натомість марлоки, непривабливі мавпоподібні істоти, важко працюють глибоко під землею і вже майже втратили здатність мислити й відчувати. Однак звиродніння торкнулося не лише представників цієї раси, але й елоїв, оскільки вони втратили смисл існування. За допомогою очевидного паралелізму з сучасністю Веллс попереджає про можливі наслідки соціально-культурного розмежування людства.

Інший тип антиутопії представлено в романі «Війна світів». Марсіани, які розпочинають війну проти Землі, набагато випередили землян у розвитку техніки. Вони перетворилися завдяки своїм винаходам на вдосконалені машини, споряджені апаратом мислення і надзвичайно розвинутими верхніми кінцівками але з повністю атрофованими переживаннями та почуттями. Однак і земляни, як попереджає Веллс, досі йшли тим самим шляхом, що і їх теперішні противники, все більше підпорядковуючи емоційно-чуттєву сферу раціоналізму і вірі у безмежні можливості науки і техніки. Веллс із тривогою пише, що й люди можуть колись стати такими самими: «Ми з нашими велосипедами, ковзанами, гарматами, рушницями і т. д. лише починаємо той еволюційний шлях, який марсіани вже пройшли» [14].

Творчість Веллса переконливо підтвердила тезу про те, що саме Велика Британія є основним продуцентом утопій, які, в

---

свою чергу, провокують і появу антиутопій. У працях Алекса Мортонна «Англійська утопія», «Від Мелорі до Еліота» висловлюється думка про те, що утопія – національний жанр англійської літератури, що виразив «дух і ідеали» британського народу, його острівну ментальність [9]. Однак не менше підстав є й для того, щоб уважати її батьківщиною антиутопії. Починаючи з Дж. Свіфта, в англійській літературі формується потужна антиутопічна традиція, що своєрідно переломлюється, як було сказано вище, у творчості Дж. Конрада і Г. Веллса, а згодом, вже в середині минулого століття набуває апогею в книгах О. Хакслі і Дж. Орвелла.

Якщо у творчості Веллса антиутопія ще тільки-но починає відбруньковуватися від утопії, то у романі Є. Зам'ятіна «Ми» новий жанр заявляє про себе як автономний феномен. Цей твір став своєрідним попередженням, неприйняттям самих світоглядних основ утопізму Нового часу, сутність яких полягала у ставленні до навколишнього світу з позицій «інструментальної раціональності», тобто прагнення й уміння за допомогою наукових методів пізнання підкорити людину й навколишній його світ. Автор роману «Ми» був досить оригінальним, відобразивши цілісність художнього цілого через упорядкування Хаосу за законами не тільки математично-вивіреної логіки, але й непрогнозованої чуттєвості. Схематизм утопії переборюється тут імпресіоністичним, підкреслено емоційно-чуттєвим сприйняттям світу.

Ідеї всезагальної рівності, панлогічної уніфікованості усіх сфер життя доведені в романі «Ми» до пародійної перверсивності. «Математично довершене життя Єдиної Держави» [5, с.9] стає відвертою диктатурою тотальності, непозбутньої однорідності, перетворення людських особистостей на «номери», що відрізняються один від одного лише суспільними функціями.

З-поміж творів російської літератури, які створювалися в 1920-ті роки, типологічно подібним до «Ми» Зам'ятіна є роман Іллі Еренбурга «Хуліо Хуреніто», написаний у 1922 році й уперше виданий у Берліні. На перший погляд, цей роман скоріше вписується в класичну поетикальну парадигму роману із детективно-авантюрною домінантою (динамічний сюжетний розвиток, повний пригод, несподіваних поворотів) і причинно-наслідковою пов'язаністю персонажів і ситуацій, хоч і не докладно розгорнутих. При цьому соціально-типова характеристика супроводжується тотальною іронією і відкритим авторським

---

втручанням у дію. Інакше кажучи, класична романна парадигма зазнає пародійного перегляду. Водночас у романі очевидно простежуються ознаки антиутопії. Це, по-перше, спрямованість у майбутнє, хоча воно й не зображене безпосередньо у картинах прогнозованої дійсності, але представлено в проєктах і прогнозах Хуліо Хуреніто й Карла Шмідта. По-друге, в романі ставляться проблеми глобального (планетного) масштабу: світ показаний в умовах нової реальності боговідсутності, коли вирішуються долі релігії, філософські проблеми набувають доленосного, екзистенційного сенсу, по-новому трактуються стосунки протилежних статей. Усе це занурено в тривожну атмосферу непередбачуваності апокаліптичної обстановки перманентної революції, якою живуть персонажі роману. Автор твору неначе концентрує енергію соціальних реакцій світу на хаос того, що відбувається; вони сконцентровані у маленькому співтоваристві, свого роду мікролюду, подібному, з одного боку, до Ноевого ковчега, призначеного для порятунку й започаткування нового життя, а, з іншого – до братерства учнів Ісуса Христа (в романі – послідовники Хуліо Хуреніто), які також проповідують нове царство.

Особливе місце в ряду російських антиутопій займають твори Андрія Платонова – «Чевенгур», «Котлован», «Ювенільне море». Вони були написані за умов здійсненої антиутопії, якою фактично й був Радянський Союз. У цих творах реально часом неможливо відокремити від умовно-фантастичного, а з-під маски явно гротескних ситуацій виразно проступає наскрізь антиутопічна радянська дійсність, де усі аспекти людського життя були пронизані насильством і де виразно відчувалася задущлива атмосфера триваючої соціальної катастрофи. Однак попри очевидну закоріненість у соціально-історичну дійсність, твори Платонова прочитуються й у контексті неоміфологізму. Своєрідність платонівського варіанту в тому, що міфологічне у творах письменника виконує, окрім інших, функцію коригування утопічного.

Так, у романі “Чевенгурі” зустрічаємо низку змістових варіацій діалогу цих двох первнів: на рівні сюжету, коли шар оповіді, пов’язаний з тим, що відбувається в “місті-комунізмі”, явно випадає з природного й “реально-історичного” хронотопу; на рівні системи персонажів, у якій зіштовхуються представники “природного” і “культурного” способу життя (Захар Павлович і машиніст-наставник), “довіри” до життя й “перетворення” його

---

(рибалка Дмитро Іванович і Чепурний); структури образу персонажа (наприклад, “балансування” Дванова і Копьонкіна між утопією і реальністю). При цьому Платонов щоразу дзеркально перевертає ситуацію, коли подібності переходять у відмінності й навпаки. Так, зближені у свідомості Олександра Дванова (через мотив “нетерпіння” до життя) його батько, що самовільно загинув у водах озера Мутево, і Чепурний, який припинив «довготу часу» облаштуванням комунізму в Чевенгурі, насправді представляють два різних світорозуміння, але жодне з них остаточно не приймається і не відкидається автором. Відхід рибалки з життя в рамках “нормальної” людської логіки не можна трактувати інакше як самогубство, але в рамках міфологічного мислення героя воно таким не є, адже Дмитро Іванович прагне безпосередньо, буквально засвідчити свою єдність зі світом трансцендентним, тобто буттям як універсумом. При цьому ми, звісно, маємо враховувати експериментальний, умовно-символічний характер усієї відтвореної Платоновим ситуації: в оповіді про рибалку змодельовано споконвічний людський інтерес до проблеми смертності й неможливість вирішення цієї проблеми як спекулятивно, так і практичною дією, спрямованою в напрямку самої смерті. Неоднозначна й позиція Чепурного: дивлячись на Чевенгур, “що заключив у собі його ідею”, він мучиться “душевним сумнівом”, “передчуттям”, “яке не в змозі виснажитися думкою й заспокоїтися” [11, с.216]. Утопічна свідомість зіштовхується з міфологічною і значною мірою зумовлює тугу, нудьгу, «душевні сумніви», які терзають «реалізаторів» утопії.

Як бачимо, у творах російської літератури першої третини ХХ ст., що мали антиутопічну спрямованість, чітко простежуються як соціально-історичні реалії доби революції, громадянської війни та пореволюційної дійсності, так і типологічні ознаки жанру, що оприявнюються у специфічній сюжетній організації, хронотопі, принципах характеристикації і образно-стильовій системі.

Додатковим доказом продуктивності відносно нового, але, як видно, з колосально тривкими й глибокими генетичними коренями жанру є те, що до середини ХХ ст. він проявився чи не в кожній національній літературі світу. Досить назвати такі твори, як «Війна з саламандрами» і «RUR» чеха К. Чапека, «Гру в бісер» німця Г. Гессе, «Нотатки про Котяче місто» китайця Лао Ше, «У країні водянників» японця Р. Акутагави, «Квота, або

---

Прихильники достатку» і «Планета мавп» французів Веркора і П. Буля. Усі ці твори, а також багато інших, дотичних до них свою антиутопічною проблематикою і поетикою, не тільки стали вагомим внеском у скарбницю світової літератури, а й збагатили її неповторним, національно своєрідним баченням актуальних проблем доби.

Оригінальний варіант антиутопії створює у своїй «Грі в бісер» Г. Гессе. Його принципова відмінність від названих вище авторів полягає не стільки в самій жанровій полярності (утопія/антиутопія), скільки в авторській позиції, для якої характерне амбівалентне ставлення до модельованої “країни духу”. Прихована критика касталійського духу має місце вже у вступному розділі до роману, де поряд із утвердженням ідеї анонімності й “вилучення всього індивідуального” як “вищого принципу” організації Касталії ставиться питання про те, що «у найдовершенішій ієрархії, в найбездоганнішій організації ми вбачаємо не машину, що складається з мертвих, нецікавих частин, а живе тіло, в якому кожна частина, кожен орган має волю і по-своєму бере участь у таємниці життя» [3, с. 8]. “Таємниця життя” з усіма його протиріччями й мозаїкою, що не піддається організації, – ось те, що не дозволяє навіть справді “високій” і людяній утопії, якою постає у Гессе Касталія, здійснитися. І зовсім не випадковим є той факт, що вирішальним фактором у поверненні головного героя “Гри” Йозефа Кнехта до “великого життя” стає дитина, – Тіто Десиньйорі, що живе у справжній єдності із природою. Спостерігаючи натхненний ранковий танець Тіто, Магістр угадує в ньому язичницький культ життя; йому здається, що юнак “кланявся матері-землі і водам озера, немов пропонував скласти на святковий вівар вічних сил свою молодість, свою волю, радість, що заливала йому душу” [3, с. 248].

Першою українською антиутопією, яка стала і першим зразком української соціально-фантастичної літератури, виявився роман В. Винниченка «Сонячна машина», написаний в еміграції у період з 1921 по 1924 рр. У цьому романі знайшли опосередковане втілення як власний драматичний життєвий досвід автора, так і його глибоке осмислення реалій перших десятиліть ХХ століття. Як переконливо продемонструвала Г. Сиваченко у відомій розвідці [13], Винниченко своїм романом торував той самий шлях формування антиутопії, що й “Ми” Замятіна, але цілком автономно. Романи обох письменників мають чимало по-

---

дібних рис, однак через низку причин «Сонячна машина» довгий час залишалася зовсім невідомою на Заході й не могла вплинути на художні-естетичні пошуки, що напружено велись у цьому напрямі.

Відомо, що Винниченко добре знав творчість Веллса і йому була близька ідея необхідності соціальних змін. Водночас автор «Сонячної машини» виявляв особливий творчий інтерес до романістики Ф. Достоевського з його антиутопічними ідеями щодо неможливості перебудови людської природи за раціоналістично-прагматичними схемами. Очевидно, комплекс чинників, що включав парадигми Веллса, Достоевського, соціалістичної ідеології та її критиків і, безумовно, власний життєвий досвід і болісне переживання катастрофічності втілення більшовицької утопії безпосередньо в Україні, викликав до життя цілком новий за жанром для тоді вже добре знаного автора твір-антиутопію. «Сонячна машина», на відміну від творів Орвелла і Хакслі, не знала впливу роману Зам'ятіна, оскільки писалася раніше. Однак очевидно є типологічна спільність між цими творами як у сфері проблематики (контроверза особистості й тоталітаризму, питання моральності влади, наслідки науково-технічного прогресу), так і в основних поетикальних ознаках (умовний хронотоп, символізація образів, виразна мовленнєва експресивність).

Хронотопні параметри «Сонячної машини» є типовими для антиутопії: дія переноситься в майбутнє, хоч і не надто віддалене від читача (1980-ті роки), відбувається нібито в Берліні, але з очевидно зрушеною топографією (дослідники, наприклад, вбачають тут чимало київських прикмет), що дає можливість трактувати його як «місто» взагалі, індустріально-владний центр, серцевиною якого є фінансово-промислова олігархія, – прогнозована автором влада майбутнього. В основу сюжету покладено науково-фантастичне припущення – винахід «сонячної машини», здатної з мінімуму доступних матеріалів нагодувати усе людство. Ця подія і викликані нею наслідки, зокрема і вплив на людські взаємини, спричиняє внутрішню логіку багатопланового розгортання сюжету. У суспільно-державному житті країни відбуваються кардинальні зміни. Потенційний позитив відкриття, що викликає ентузіастичні проекти побудови «сонячної утопії», перетворюється на свою повну протилежність. Втрата потреби й спонукальних імпульсів до праці як засобу життєвого існування провокує актуалізацію нищих пристрастей. Організаційні фор-

---

ми державного управління спочатку втрачають ефективність, а згодом остаточно розвалюються. Некеровані соціальні виступи загрожують охлократією, під гаслами боротьби з якою в країні встановлюється диктатура, ідеологічну базу якої становить більшовицько-анархістський конгломерат.

Відтак алюзії на соціально-історичні процеси в романі є доволі прозорими. При цьому антиутопічне спрямування твору носить двоїтий характер. З одного боку, Винниченко спростовує міф про буржуазну демократію, яка неспроможна ні захистити окрему людину, ні протистояти тоталітарному натиску на соціальні інститути. З іншого боку, автор рішуче відкидає «радянську утопію», вказуючи на її іманентну ворожість людській особистості. Люмпенізовані «сонцеїсти» з їх демагогічними гаслами і повною відсутністю продуктивної дії, «новий» побут Берліна з розрухою, комунальними квартирами, вандалізмом і свавіллям – все це прямо віддзеркалювало події пореволюційної радянсько-комуністичної доби.

«Сонячна утопія» провокує й деградацію особистості, її морально-етичну дезорієнтацію, втрату соціальних і духовних перспектив, розквіт безкультур'я і цинізму. Потворність цієї нібито уявної реальності відверто асоціювалася з реальним життям у Радянському Союзі. Тому як у Москві, так і на батьківщині письменника роман було відразу піддано нищівній критиці. Водночас симптоматично, що й у Німеччині роман було заборонено через те, що він нібито висміював німецьке суспільство. Це є свідченням прогностичності роману, його застережувального змісту, адже саме в Німеччині за десять років по тому Гітлер реалізував свою фашистську антиутопію.

Отож очевидно, що Винниченко у своїй антиутопії не лише відбив соціально-історичну конкретику радянської пореволюційної дійсності, але й підняв актуальні проблеми людського існування і майбутньої долі цивілізації, які вже на початку ХХ століття поставали у всій своїй гостроті і суперечливості. І, як видно на прикладі Веллса, Винниченка, Зам'ятіна, Платонова, Хакслі, Орвелла та інших, саме в антиутопії з її тяжінням до постановки і гротескного загострення соціально-політичних, філософських і моральних проблем, на різному національно-історичному матеріалі було зафіксовано потенційні загрози, які несли в собі неоднозначні за змістом і перспективами соціально-історичні і науково-технічні процеси перших десятиліть ХХ століття.

---

## Література

1. Бесчѣтнікова С. В. Утопіческая парадигма художественного мышления переходной культурной эпохи (на материале русской прозы рубежа XX–XXI вв.) / С. В. Бесчѣтнікова. – Донецк : Лебедь, 2007. – 500 с.
2. Винниченко В.К. Сонячна машина : роман / В.К. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 619 с.
3. Гессе Г. Гра в бісер : роман / Герман Гессе. – К. : Дніпро, 1983. – 350 с.
4. Эренбург И. Хулио Хуренито : роман / Эренбург И. Собр. соч.: в 9 т. – Т. 1. – М. : Художественная литература, 1990. – 621 с.
5. Замятин Е. И. Избранные произведения в 2 т. – Т.1. / Е. И. Замятин. – М. : Худож. лит., 1990. – 527 с.
6. Кагарлицкий Ю. И. Вглядываясь в грядущее : Книга о Герберте Уэллсе / Юрий Кагарлицкий. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 432 с.
7. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154 – 163.
8. Морсон Г. Границы жанра / Г. Морсон // Утопия и утопическое мышление. – М. : Прогресс, 1991. – С. 233 – 252.
9. Мортон А. От Мэлори до Элиота / А лекс Мортон. – М. : Прогресс, 1970. – 256 с.
10. Николенко О. Н. Жанр антиутопии в русской литературе XX века : автореф. дис. ... доктора филол. наук / О. Н. Николенко. – К., 1996. – 40 с.
11. Платонов А.П. Чевенгур : роман / А.П. Платонов. – М. : Высш. шк., 1991. – 654 с.
12. Рягузова Г. Українська антиутопія в контексті світової антиутопічної літературної традиції XX століття / Г. Рягузова // V конгрес Міжнародної асоціації українців. Літературознавство. Книга 1. – Чернівці : Рута, 2003. – С. 95 – 100.
13. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Г. М. Сиваченко. – К. : Альтернатива, 2003. – 280 с.
14. Уэллс Г. Война миров : роман / Г. Уэллс. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/INOFANT/UELS/warworld.html>
15. Walsh Ch. From Utopia to Nightmare / Ch. Walsh. – N. Y., 1962. – 235 p.

---

## IV. Динаміка функціонування жанрів у новітній літературі

### 1. Роман доби модернізму: творення суб'єктивності нового типу

Більш ніж загальною слід визнати тезу, що роман доби модернізму (тобто періоду з кінця XIX до середини XX ст.) позначений різноманітними пошуками та різновекторними тенденціями розвитку. Теоретики й історики літератури сходяться, мабуть, лише в констатації «вічно мінливої природи роману» [1, с. 454-455], наголошуючи, що роман істотно трансформувався, відкрив безліч нових модифікацій і значною мірою змінив свою внутрішню структуру і співвідношення структурних компонентів. У праці «Епос і роман» М. Бахтін вказував на неминучу експансію роману в усі інші оповідні жанри. «У присутності роману всі жанри починають звучати інакше <...> Романізація літератури зовсім не є нав'язування іншим жанрам невластивного їм чужого жанрового канону. Адже такого канону в роману зовсім і немає. Він за природою є неканонічним. Це – сама пластичність. Це – жанр, що вічно шукає, вічно досліджує себе самого і переглядає всі свої усталені форми. Таким тільки і може бути жанр, що створюється в зоні безпосереднього контакту з іще не сталою дійсністю. Тому романізація інших жанрів не є їхнім підпорядкуванням далеким жанровим канонам; навпаки, це й є їхнє звільнення від усього того умовного, змертвілого, ходульного й нежиттєвого, що гальмує їхній власний розвиток, від усього того, що перетворює їх поруч з романом у якісь стилізації віджилих форм...» [1, с.482].

Відомо, що основним чинником різкої еволюції роману з початку XX століття стала криза реалістичної (ширше – раціоналістично-позитивістської) свідомості. Наслідки цієї кризи були надто різноманітними, але серед них особливе значення мало відновлення в правах художньої «суб'єктивності», що забезпечило посилену увагу до сфери людської психіки, зокрема співвідношення свідомого й підсвідомого, а відтак відповідну стильову трансформацію тексту за рахунок активізації «чужого» слова, усунення автора як оповідача, створення ефекту наративного мультиперспективізму тощо. Явища, які виникали на цьому

---

ґрунті, одержали найрізноманітніші визначення: “суб’єктивна епопея” (формула Гете, використана Т. Манном для характеристики роману М. Пруста), “доцентровий” роман (Д. Затонський), «фантастичний реалізм» (Вяч. Вс. Іванов), «магічний реалізм» (Л. Андреев), “фабуляція” (термін американського літературознавця Р. Скоулза на позначення моделювання підкреслено вигаданого світу, що корелює зі світом історичної реальності через специфічні зв’язки й асоціації) і т.ін.

Розглянемо докладніше окремі теоретичні аспекти втілення новітньої художньої суб’єктивності в романі ХХ століття.

По-перше, можемо говорити про переосмислення ролі автора у творенні художньої картини світу. Йдеться вже не просто про його право на своє бачення світу і свою художню концепцію (так було в літературі завжди, навіть за часів панування позитивістської чи матеріалістичної ідеології), але про докорінний перегляд співвідношення реальності й вимислу, реальності й ілюзії (фікційності) в самому тексті художнього твору. Як один із яскравих прикладів можна згадати роман Т. Манна “Доктор Фаустус”. У цьому творі, написаному, здавалося б, у традиційній реалістичній манері, упродовж усієї оповіді автор так і залишає непроясненим, нез’ясованим, що собою являє договір композитора Леверкюна з чортом: чи то витвір “хворого” (у буквальному сенсі) розуму героя, чи елемент фантастики є невід’ємною властивістю самої реальності. Так само організовано романи Ф. Кафки, де відчуття повного злиття реальності й ілюзії посилюється підкреслено буденним, навіть ніби-то документалізованим стилем оповіді. Подібного роду суміщення – характерна риса романів Володимира Набокова і Михайла Булгакова, Андрія Платонова і Густава Мейрінка, Андрія Белого і Германа Гессе, Федора Сологуба і Габріеля Гарсія Маркеса.

Важливою ознакою “суб’єктивності” роману ХХ століття є зниження пріоритету сюжетності. На місце останньої висувається стиль. Німецький дослідник У. Айзеле, називаючи романи Р. Музіля, Дж. Джойса, М. Пруста, Т. Манна і Ф. Кафки постреалістичними чи “справді модерними” романами й водночас “романами дискурсу”, вважає, що прикметною ознакою таких романів є відновлення «прав» художнього мовлення, коли «сюжет дії» поступається місцем «сюжету слова» [9, р.163]. Точніше було б сказати – “сюжету стилю”, тому що саме стиль (у широкому значенні терміну, що включає в себе поряд з мовним стилем, рівень

---

структурної організації тексту і рівень предметно-художньої зображальності) стає найважливішою рушійною силою роману і поступово займає місце сюжету. Найяскравіше цю тенденцію представляють романи, що стали класикою модернізму, – “У пошуках утраченого часу” М. Пруста і “Уліс” Дж. Джойса. Але не менш виразними в цьому плані є романи “Петербург” Андрія Белого, “Крик і шал” В. Фолкнера, “Чевенгур” А. Платонова. І навіть у тих випадках, коли роман написано у “нейтральному” стилі, як, наприклад, у Ф. Кафки чи Т. Манна, то за цією “нейтральністю” завжди стоїть величезна напруга форми і змісту.

Втрата першочергового значення сюжетності в романах ХХ століття засвідчена неможливістю вичленити в них фабулу, тобто реальну хронологічну послідовність подій. Це пов’язано з тим, що новітні романні сюжети не визнають класичного, лінійно-одномірного розуміння часу. Принцип Джойса “тут і тепер”, зреалізований в “Улісі”, перетворює час модерністського роману на “вічне теперішнє”, а його художню структуру на «вільну форму».

Свідченням типологічної подібності процесів творення нової суб’єктивності у літературі першої половини ХХ ст. може бути проза таких, здавалося б, різних митців цієї доби, як Дж. Джойс і А. Платонов. Попри кардинальні зовнішні розходження цих авторів зближує, з одного боку, пильна увага до співвідношення свідомості і почуттєвої сфери життя людини, а з іншого – явне прагнення віддалитися від традиційної структури словесного образу. Безумовно, завдання, які ставили перед собою Джойс і Платонов, були принципово різними. Автор «Уліса» прагнув створити картину «транскрибованої» свідомості, його начебто неупорядкованої природності. Це викликало до життя особливу форму оповіді – добре тепер відомий «потік свідомості», що створює ілюзію моментального зрізу людської психіки, хаотичного переплетення в ній усіляких рефлексивних фрагментів мислення, образних асоціацій, уявлень і т. п. Для Платонова більш суттєвим є завдання передати не так спонтанність людського мислення й одномоментність різноманітних переживань, як складність самого процесу трансформації зовнішніх вражень і відчуттів у сферу думки і мовлення. Протиріччя почуття і думки складає чи не найважливішу проблему платонівської людини, для якої процес розуміння себе і світу з’єднаний із муками народження слова, що й виявлено безпосередньо в стилі письменни-

---

ка. Водночас важливо усвідомити, що утруднене, недорікувате мовлення героїв письменника (яке поширюється й у мовну сферу оповідача) відкриває прямий шлях до глибинного смислу висловлювання. «Неправильна» платонівська фраза, найчастіше побудована на контроверзі і «серйозній» мовній грі, вбирає в себе цілу множину значень і не піддається однозначній інтерпретації.

Відзначене вище протиріччя почуття і думки виявляє певну гармонізацію їх у стилі Платонова, оскільки для героїв письменника характерне конкретно-чуттєве, перцептивне сприйняття світу, що стосується не тільки матеріальної, предметно-речової сфери, але переноситься також і в сферу людської ментальності. Як наслідок, у платонівському світі всі явища, незалежно від приналежності до матеріального чи духовного світу, наділяються фізичними характеристиками і виявляють здатність нести в собі наочно-образний зміст. Цим пояснюється повсюдна поширеність у творах письменника аномальних висловів, побудованих на основі зорової (або квазізорової) рецепції (порівн.: «зорко вспоминала всю жизнь»; «увидел в своем сердце усталость»; «воображал что-нибудь чувством»; «видя по его телу»; «смотрела в смерть» і т.п.). Цей пріоритет «бачення» у світі Платонова у певному сенсі перегукується з тим, як декларує своє естетичне кредо герой роману Джойса «Уліс» Стівен Дедал, для якого першорядне значення в сприйнятті світу має, як він говорить, «невідворотна модальність зримого» (в оригіналі – «ineluctable modality of the vissible»). Потік свідомості цього героя і будуватиметься як калейдоскоп гострих зорових відчуттів.

З іншим представником літератури потоку свідомості – М. Прустом – Платонова зближує особливе значення в його поезії образів пам'яті і часу. Як відомо, Пруст відтворює у своїй прозі не стільки потік свідомості, скільки потік спогадів, що нагадують калейдоскопічну гру асоціацій і образів, перетворюючи світ індивідуальної пам'яті людини у всеосяжний універсум. При цьому новаторським є самий принцип включення спогадів у текст Пруста. Справжнє оживлення минулого неможливе шляхом його відтворення думкою. Воно досягається за допомогою так званого несвідомого спогаду, «мимовільної пам'яті», коли безпосереднє, сьогоденне відчуття асоціативно викликає до життя картини минулого. Дуже точно охарактеризував метод Пруста А. Моруа: «Пруст відкрив, що сполучення Безпосереднього Відчуття і Далекого Спогаду у часовому відношенні є те ж

---

саме, що стереоскоп у відношенні просторовому. Воно створює ілюзію часової об'ємності; воно дозволяє знайти, «відчути» час» [8, с. 266].

В основу художнього методу Пруста покладено теорію А. Бергсона про дуалістичну природу часу. Відповідно до Бергсона, існує час (*temps*) – щось загальне, абстрактне, і «тривалість» (*дuree*) – суб'єктивно-психологічний і водночас єдино конкретний час, що стягує в одну точку сьогодні все життя людини. «Тривалість» – це «безупинний розвиток минулого, що вбирає в себе майбутнє і розбухає в міру прямуювання... все, що ми почували, думали, бажали з часів раннього дитинства, все це отут – все тяжіє до теперішнього, готове до нього приєднатися, усе напирєє на двері свідомості, яка прагне його усунути» [2, с. 42]. Саме «тривалість», вважає Бергсон, є справжньою сутністю життя як розвитку, у ній безупинний «потік станів» стирає грані часів і обмеженість простору.

Відомий французький літературознавець і письменник Ж. Рікарду своє розуміння “суб'єктивності” новітнього роману пов'язує зі змінами, які в ХХ столітті торкнулися уявлень про “виробництво” тексту і “статус того, хто пише” [10]. Пильна увага авторів модерністських романів до структурування матеріалу, за Рікарду, призводить до особливої “складності” тексту. Полягає ця складність, по-перше, в тому, що в романі активно кореспондують мікроскопічні і макроскопічні елементи тексту (від літер і слів до розгорнутих фрагментів); по-друге, у метафункціонуванні тексту. Наприклад, у “Пошуках утраченого часу” почасти один фрагмент тексту імітує інший, відтворює його приблизно в такий самий спосіб, як мінялися місцями, наслідуючи один одного, земля і вода на картинах художника Ельстира з Прустового роману. Називаючи досліджуваний ним механізм «автопредставленням», Рікарду вважає його найважливішою особливістю архітектоніки новітнього роману. Хоча як приклад він називає лише “суб'єктивну епопею” Пруста і деякі “нові” романи французьких авторів (А. Роб-Грійє, К. Симона, а також свій роман “Взяття Константинополя”), вважаємо, що даний принцип може бути поширений на значно більшу кількість романів ХХ ст., зокрема, на романи Дж. Джойса, В. Вулф, А. Платонова, Г. Гарсія Маркеса. Так, у романі А. Платонова «Чевенгура» відзначаємо ізоморфність синтаксичної структури багаточленного речення і метаструктури твору: лінійні розгалуження в локальних синтак-

---

сичних структурах, коли окремі змістові елементи набувають багатостороннього пояснення, доопрацювання, певної додаткової деталізації, віддзеркалюють побудову роману в цілому, де відсутній поділ на розділи, а розвиток сюжету здійснюється через різновекторне нанизування епізодів, відкриваючи з кожним новим епізодом нові відтінки соціально-філософської проблематики роману.

Американський літературознавець Уоррен Фрідман називає роман ХХ століття «полівалентним романом», вбачаючи його основну властивість у здатності нести безліч різних, найчастіше взаємовиключних поглядів на одну й ту саму реальність. Він стверджує, що письменники нашого часу вже не пишуть таких багатослівних книг, як їхні колеги в ХІХ ст., але зате мають іншу особливість: «Написавши роман, вони не вважають роботу закінченою і тому переписують його з трохи іншої точки зору, іноді не один раз. Так виникає сучасний полівалентний роман» [12, р.122]. При цьому «полівалентність» – термін двоплановий: його можна застосувати як до багатогранного бачення світу, так і до багатогранності того, що є об'єктом розгляду. Оперуючи в основному тими ж творами, що У. Айзеле й Ж. Рікарду, У. Фрідман зазначає, що «полівалентний» роман переростає в «роман-потік».

Тут варто наголосити на тому, що в романі ХХ століття взагалі формується нове ставлення до пізнання дійсності. Епістемологічним вираженням сутності реалістичного, традиційного роману був той факт, що художнє виступало в ньому засобом реалізації істини, осягнення певного об'єктивного змісту. Якщо реалістичний роман базувався на визнанні принципової тотожності між художнім і реальним, то роман ХХ ст. починається там, де ставиться питання про можливість мистецтва бути істиною. Тому не вповні поділяючи позиції пізнавального релятивізму, можемо констатувати, що істина, якщо вона й можлива, не трансцендентна літературній структурі, вона народжується в романній структурі, чи точніше, самою романною структурою.

У праці «Естетика надроману» англійський учений Ірвінг Бакен виходить з положення, що роман – не якась визначена форма, а лише пошук форми, тому що розміри, спрямованість, зміст та інші його компоненти не задані заздалегідь, а виникають у процесі експерименту. Явно спираючись на М. Бахтіна і Н. Фрая, які незалежно один від одного стверджували, що роман

---

– це процес, а не результат, Бакен пише: «Роман більше схожий на подорож, ніж на прибуття в місце призначення, скоріше запрошення до мандрівки, ніж безпечне укриття» [12, р.95].

Характерною рисою роману ХХ століття стало його звернення до міфу, специфічне міфологізування. Дослідження цього феномена блискуче проведено в роботі “Поетика міфу” Є. Мелетинського. На думку останнього, пафос міфологізму ХХ ст. полягає насамперед “у виявленні певних незмінних, вічних первнів, позитивних чи негативних, що просвічують крізь потік емпіричного побуту й історичних змін. Міфологізм спричинив вихід за соціально-історичні і просторово-часові рамки <...> Збільшення стихійності, неорганізованості емпіричного життєвого матеріалу як матеріалу соціального компенсувалося засобами символіки, в тому числі міфологічної” [7, с.295-296]. Є. Мелетинський переконливо продемонстрував, що міфологізм у романі ХХ століття в силу “складності і комплексності” своїх коренів найчастіше має прямо протилежний зміст щодо міфологізму як такого: від пафосу всеєдності світу до заперечення самої можливості подолання відчуження між індивідом і позаособовими соціальними й природними силами [7, с.370-372]. Додамо, що й за такої багатовекторності міфологізму сам по собі факт його тотального проникнення в новітню літературу говорить про загострене відчуття проблеми зв’язків людини і світу (центральної проблеми міфу), про необхідність налагодження соціальної і природної гармонії людського існування.

Важливо також підкреслити, що у форму роману неоміфологізм приніс найважливіші елементи структури міфу: поетику повторюваності, цілісність і взаємоперехідність фантазійних елементів картини світу і самої реальності, різноманітні об’єктно-суб’єктні, просторово-часові, ментально-почуттєві уподібнення і т. ін.

Одним із наслідків поетики міфологізування в літературі ХХ століття стала актуалізація древнього жанру притчі, що відроджується як у традиційних формах короткої алегоричної розповіді (притчі Ф. Кафки чи Х.Л. Борхеса), так і в нових жанрових формах розгорнутої епічної оповіді чи драматичного дійства. Як повісті-притчі, романи-притчі, драми-притчі часто розглядають твори Ж.П. Сартра (“Диявол і господь бог”), А. Камю (“Чужий” і “Чума”), Б. Брехта (“Добра людина із Сезуана” і “Кар’єру Артуро Уї”), Г. Гессе (“Степовий вовк” і “Гра в бісер”), Е. Хемінгуей

---

(“Старий і море”), Абе Кобо (“Жінка в пісках”) та ін. В основі всіх цих творів, як правило, лежить або переосмислений древній міф, або змодельована за міфологічним зразком, але з притчово-символічним загостренням ситуація, звернена до “етичних першоснов людського існування” (С. Аверинцев).

Осмилення своєрідності новітніх притчово-міфологічних жанрів як вираження “посиленої суб’єктивності” літератури ХХ століття нерідко пов’язується в сучасному літературознавстві з ідеєю біполярності форм художнього мислення. Так, англо-американська критика 1970-х років строго розрізняє два типи роману відповідно до двох типів художнього конструювання дійсності: роман «реалістичний» і «нереалістичний», що живиться не реальністю, а уявою, фантазією. Американський літературознавець Роберт Скоулз, який також тяжіє у своїй концепції до біполярного принципу типології літератури, особливим різновидом нереалістичного роману в літературі ХХ ст. називає роман, побудований на мистецтві “фабуляції”. Цим терміном він пояснює особливого роду вимисел, за допомогою якого автор малює “світ, що різко відрізняється від реального, але малює саме з метою зіштовхнути вигаданий світ з реальним заради його осягнення” [11, р.3]. Далі автор книги “Фабуляція і метатворчість” наводить цілу низку імен письменників (Ф. Кафка, Г. Гарсія Маркес, Х. Л. Борхес та ін.), яких називає “вишуканими авторами притч”. Сучасна література «фабуляції», вважає Скоулз, ґрунтується на прагматичній філософії. Основоположник прагматизму Ч. С. Пірс говорив про «вислизаючу» природу реальності, про неможливість установити точну й повну відповідність наших думок про дійсність самій дійсності. Сучасна фантазійна притча, вважає Р. Скоулз, не відвертається від реальності, але, усвідомлюючи неможливість безпосередньо відбити її, все ж таки намагається зробити це побічно, за допомогою своїх специфічних засобів.

Різні тенденції розвитку роману в ХХ столітті, про які йшлося вище, так чи інакше охоплюються поняттям художнього “синтезу”, – ключовим явищем літературного процесу новітнього часу. Тут варто згадати вислів Т. Манна “Людське є цілісним” і наголосити, що саме ця цілісність визначає пошуки синтезу, універсальної художньої мови, яка була б здатна охопити увесь світ, надати нового змісту розхитаній світобудові. Саме тому роман відмовляється від традиційної описовості, домагається максимальної концентрації, символічності, багатозначності мовлен-

---

ня, звертається до форм умовних, запозичує досвід музики, живопису, кінематографа.

Звісно, охопити різні тенденції творення нової «суб'єктивності» в модерністському романі неможливо не тільки в одному розділі, але, мабуть, і в межах цілої монографії. Акцентована в даному випадку «суб'єктивність», що проявляється в художній структурі як «сюжетна свобода», актуалізація притчово-міфологічних елементів і водночас як чинник жанрового синтезу, стала одним із основних проявів і «пам'яті» романного жанру, і його перманентного оновлення.

### Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон. – М. : «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. – 384 с.
3. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек: Опыт века в зеркале антиутопий / Р. Гальцева, И. Роднянская // Новый мир. 1988. №12. С.217-230.
4. Зарубежная литература XX века / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., Изд. центр «Академия», 2000. – 559 с.
5. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век / Д.В. Затонский. – М. : Худож. лит., 1973. – 536 с.
6. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. – Харьков : Фолио; М. : 000 «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
7. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
8. Моруа А. Марсель Пруст / Андрэ Моруа // Моруа А. Собр. соч. в 6 тт. – М.: Пресса, 1992. Т.6. – 320 с.
9. Eisele U. Structur des modernen deutschen romans / U. Eisele. – Tübingen; Niemeyer, 1984. – VIII, 367 s.
10. Ricardou J. Nouveaux problèmes du roman / J. Ricardou. – P. : Ed. du Seuil, 1978. – 359 p.
11. Scholes R.E. Fabulation and metafiction / R.E. Scholes. – Urbana etc. : Univ. of Illinois press, 1979. – [8], 222 p.
12. The theory of the novel. New essays / Ed. by J. Halperin. – N.Y. : Oxford univ. press, 1974. – XI, 396 p.

---

## 2. Шляхи оновлення жанру психологічної новели у «Дублінцях» Дж. Джойса

На рубежі XIX-XX ст. як у літературі загалом, так і в окремих жанрах відбуваються істотні зміни. Новела на цей момент набула досить сталих формальних ознак, до яких відносили стислість і лаконізм форми, зведення сюжету до одного нетривіального епізоду чи події; хронологічно послідовний, хоча й фрагментарний розвиток дії, що відзначався напруженим конфліктом, динамікою сюжетних змін і несподіваним кульмінаційним поворотом чи кінцівкою. Традиційною стала і психологічна домінанта новели. Водночас характерною тенденцією еволюції новели стає переосмислення ролі сюжетності і місця автора-розповідача в художній системі твору. Саме наприкінці XIX століття – у переломний момент культурно-історичних процесів доби – європейська новела переживає сутнісні зміни. Вони зумовлювалися переоцінкою людської особистості, відкриттям нових розповідальних принципів, що відбиваються у загальній стилістиці творів. Суб'єктивізація літератури як явище глибокого проникнення у внутрішній світ персонажа через його наближення до читача призводить до кризи гостросюжетної малої прози. Однак і сама по собі «суб'єктивізація» набуває нових форм.

Саме поняття фабули в оповіданнях кінця століття й взагалі в художніх творах цього періоду переосмислюється. Сюжетний рух в оповіданнях все частіше визначається не зовнішніми процесами, а внутрішньою дією, зміною внутрішнього стану героїв. Письменники звертаються до приватного життя людини, сфери повсякденного, щоб виразити глибинне й загальне. Відображаючи у своїх оповіданнях внутрішній світ героїв, їхні настрої і водночас уникаючи прямих оцінок, Джойс іде в руслі літературних шукань епохи, у пошуках нових жанрових форм, але його «психологізм» кардинально відрізняється від тих його форм, які домінували у сучасній літературі.

Уже в новелах попередників Джойса Г. Джеймса, Р.Л. Стівенсона, Дж. Мура, А. Беннета, акценти переносяться з зовнішнього на внутрішнє, на психологію різноманітних героїв. Джойс іде ще далі, життя його героя стає «розповіддю без подій». Жанр оповідання, у якому ослаблена традиційна фабульність, відповідав завданню Джойса показати «духовну історію нації» зсередини [12, с. 83]. Життя Дубліна, яким воно бачилося Джойсу, пере-

---

буває в стані «паралічу». У цьому світі немає руху: він розпався на фрагменти, його сприйняття позбавлене цілісності. Особлива атмосфера й колорит «паралічу», створювані автором, визначили особливості сюжетної побудови оповідань. Зміни, що відбуваються в оповіданнях Джойса, – насамперед зміни емоційного, внутрішнього стану героїв, хоча зовнішня подія завжди є прихованим поштовхом до цих змін. Зустріч друзів («Хмарина»), похорони священика («Сестри»), конфлікт «маленької» людини – службовця дрібної контори – зі своїм начальником ось ті події, які спричиняють зміни внутрішніх станів героя [10, с. 114].

На перший погляд, в оповіданнях Джойса є та сама увага до психології звичайної, так званої «маленької» людини, до її внутрішнього світу, глибокий, але завжди прихований за об'єктивним стилем розповіді ліризм, які характеризують «психологічний» тип оповідання кінця ХІХ – початку ХХ століття, але водночас тут очевидним є прагнення вийти з-під влади усталених композиційних і фабульних схем. Так звана «бесфабульність» оповідань Джойса визнана підкреслити відсутність яскравих значних подій, нерухомість і одноманітність описуваного письменником життя. Завдання зображення «духовної історії націй» вимагало своєрідної зупинки стрімкого розвитку дії, що характеризує класичну новелу. В оповіданнях Джойса дія все більше мінімізується, ослаблюється сюжетна «новелістична напруга». Відмова від домінування фабульного чинника, музикальність композиції (лейтмотивність, ритміко-інтонаційне багатство), підтекстова деталь – характерні стильові риси «Дублінців», про які детальніше йтиметься нижче.

Знаковим явищем новелістики Джойса стає насамперед підтекст, коли за очевидним встає інший шар, не виражений прямим авторським словом. Оповідання письменника були принципово новими як з погляду змісту, так і у формальній організації. Першими читачами збірки «Дублінці» сприймалися як щось незвичайне за формою й композиційними принципами. В одних критичних відгуках визнавався «геній» Джойса, лейтмотивом інших було – «жахливо», «незрозуміло», «важко». Найчастіше критика не знала, як реагувати на «двозначність», складність, граничну стислість і разом з тим «аморфність» оповідань. Ослаблення фабульного початку в оповіданнях Джойса, що мало виразити статичність і «мертвотність» життя Ірландії того часу, сприймалася як «невизначеність», завуальованість авторських оцінок, як відсутність чіткої етико-естетичної позиції.

---

Зізнання Джойса в листах періоду написання «Дублінців» дозволяють зробити висновок про те, що він заперечує необхідність цікавої інтриги, називаючи традиційну фабульність «безформенною», що не підходить для зображення складного життя Ірландії: «...в оповіданнях Гарді характер підкоряється вимогам інтриги. Невже Гарді так уявляв собі життя? О, мої бідні діти, бідний Ігнаціус Галахер!...» (мається на увазі герой оповідання «Хмаринка». – Р.С.) [7, с. 114]. Ще одна принципова вимога, яку він висуває до «нової» прози, щоб вона відповідала істині, – розповідний принцип «тут і зараз».

Зміни, що відбулися в жанрі оповідання у Джойса, звичайно, не виникали ні з чого. Можна говорити, що Джойс виступає у своїй малій прозі як послідовник так званої нової «французької школи», представленої головним чином творчістю Флобера і Мопассана. Насамперед тут мається на увазі нове співвідношення «суб'єктивності» і «об'єктивності», поворот до нового типу «психологічної» новели, коли в ній «внутрішнє» знаходить численні опосередковано-зовнішні вияви.

Важливим проявом новаторства Джойса-новеліста стали принципи циклізації окремих творів малого жанру і об'єднання їх у художньо цілісну збірку. Як відомо, «Дублінці» включають у себе п'ятнадцять оповідань, які разом складають загальну картату картину життя міста. Водночас різні герої і сюжети мають спільний внутрішньо-поетичний стрижень. Сукупний образ міста, представлений його мешканцями, подається в становленні-розкладі: дитинство, юність, сімейна й суспільна активність, згасання-хвороба, смерть. Збірник демонструє нові якості творчої еволюції Джойса, що розпочалася поетичною книгою «Камерна музика», тут реалізується другий діалектичний щабель творчості. Так само, як і в «Камерній музиці», працює модель замкнутого простору, але із протилежним знаком мінус. Будинки з мерцями, порожні кімнати, розбита чаша без святих дарунків, провали, зяяння, діри оформляють дискретно-роздрібнений космос книги. І хоча проза «Дублінців» надзвичайно музична, це зовсім не «камерна музика». В останньому оповіданні є адекватний термін на позначення цього явища – *distant music*. Дистантна музика – ключова формула книги. Її численні мотиви взято з першого поетичного збірника. Своєрідним відсиланням до його поезики виявляється сам музичний код, що організує оповідання в найбільш відповідальні, напружені моменти. Саме тоді герой чує або згадує мелодію, звучання інстру-

---

мента, спів. Сам текст переймається музикою. Музично-поетичний лад прози Джойса, про який зазвичай говорять у зв'язку з романом «Улісс», відчувається вже в «Дублінцях».

Перші три оповідання майбутньої збірки – «Сестри», «Евелін», «Після гонок» – вийшли в 1904 р. у Дубліні під багатозначним псевдонімом Стефан Дедалус. Викривальний настрій оповідань привів до закриття журналу, що їх опублікував. Уже у вигнанні, у Трієсті, в 1905 році Джойс переробив написане й значно розширив збірник. «Сестри», «Зустріч», «Аравія» вибудовують світ дитинства й отрочтва, що ламається під тиском вульгарного нечутливого світу дорослих. «Евелін», «Після перегонів», «Два лицарі», «Пансіон» розповідають про загублену юність і упущені можливості. «Маленька хмарина», «Двійники», «Пансіон» розповідають про приватне сімейне життя вже дорослих, трагічно самотніх героїв. «День плюща», «Мати», «Милість Бога», «Мертві» виводять життя у суспільну сферу, у корисливий і порожній світ зовнішньої активності персонажів.

У процесі розгортання циклу відбувається не тільки перерозподіл, але й чисто кількісне, «проблемне» зростання оповідань. Якщо в перших – не більше 7-10 сторінок, то в передостанньому 21, а в останньому вже 40 сторінок.

Єдність збірника досягається переважно засобами архетипно-міфологічними й поетичними. Архетипи (мотиви будинку й анти-будинку, тобто порожнього лиховісного простору; привабливо-притягального «зарубіжжя» – Аравія, Персія, Буенос-Айрес; хронотопі комплекси «шлях-вулиця-міст», «поріг-вікно-двері», порочного «старця» – невинної «дитини») ведуть і контролюють оповідання із самого початку. Надзвичайно важливою і стійкою є парадигма жертвопринесення. Міфологічну природу має й модель замкнутого, породжуючого простору, що працює на всіх рівнях: дія завжди обмежена межами Дубліна, дуже часто – межами задньої, віддаленої, порожньої темної кімнати; та й сам текст, незважаючи на збірний, складовий характер, цілком описується в термінах єдиного замкнутого простору. Повтор значимих лейтмотивів (паралічу, смерті) і слів, «ситуаційне» підхоплення заголовків контекстами наступних і попередніх оповідань, ключових співзвучностей – все це створює відчуття внутрішньо-динамічної замкнутої єдності.

Перше й останнє оповідання – «Сестри» і «Мертві» – пов'язані між собою особливо міцно й органічно, утворюють сво-

---

ерідну рамку. Сама природа зв'язків є переважно лінгвопоетичною, вона дає можливість говорити про існування замкненого простору Слова.

Таким ключовим словом перш за все є «параліч». Слово виникає на першій же сторінці в оточенні цілої низки взаємодзеркалюваних, взаємодоповнюючих, актуальних для всієї книги слів грецького (тобто іноземного, чужого, віддаленого) походження. Ключовим дієсловом є break – дієслово пошкодження, руйнування.

Окремі слова й сполучення слів із самого початку контролюють текст, ведуть оповідання, стають гравітаційними центрами семантичних і фонетичних силових полів. «Мерзенність запус-тіння», що панує в уявлюваному просторі Дубліна-світу, переставляє акцент із зовнішнього на внутрішнє, з реального світу на свідомість розповідача, із сюжетного ходу на хід психологічний і поетичний, зі словникового значення слова на його внутрішню форму. Чаша для причастя порожня й розколота (broken, chalice, empty, idle), переломлений хліб (broken bread) сприймається героїнею як хліб скришений; натомість сакралізується саме слово. Словесні скріпи є найбільш надійними й продуктивними у Джойса. Слово й породжує, і кладе межі, обмежує, не пускає в зовнішній світ. Слово є справжнім «будинком Буття», згідно з визначенням М. Хайдеггера. Це дуже важливо, якщо згадати, що всі реальні будинки в збірнику Джойса ненадійні, майже во-рожі для більшості персонажів.

Джойс, дотримуючись заклику молодості, поетичного й політичного (громадянського) таланта, атакує саму «душу паралічу» [12, с. 135] (the soul of Paralysis) – рідне місто Дублін, модель Всесвіту – збіркою оповідань. При цьому він пориває не тільки з рідною Ірландією, відправляючись у вигнання, але й з органічною для нього «єлизаветинською» (баладною) поетичною формою, прибігаючи до прозового жанру короткого оповідання і стилю «scrupulous meanness» [8, с. 167] – чужого й нового для ірландської літератури. Жанровий вибір – збірка коротких оповідань – представляється особливо вдалим для розкриття теми паралітичної роздрібненості, ізольованості, відчуженості й фрагментарності. Кожне оповідання органічно входить у загальне мозаїчне, розчленоване ціле. Водночас роздрібненість має не тільки негативний (хворобливо-мертвотний), але й позитивний в художньо-естетичному сенсі зміст. Складається нова, «дискретна»

---

картина світу; лакуни, тріщини, провали, фрагменти оформляють нове, “гротескне тіло” всесвіту ХХ століття. Розпад зовнішніх, мертвих форм, схем, покровів відбувається на тлі переважної активності й енергійності внутрішньої форми.

Внутрішня, мікроскопічна точка зору обумовлює увагу до дрібної деталі, фрагменту світу, слова й тексту, активізує роботу самої фактури. Це дозволяє говорити про новий, так званий фонетичний хід сюжету в прозі, про формування особливого звуко-буквенного, словесного, мовного простору, що має власну гравітацію й логіку самопородження (“породжуючий простір тексту”). Параліч, дистанціювання внутрішнього й зовнішнього, пустота і виродження зовнішніх видимих форм, виявляються продуктивними в художньому сенсі. За найменшим фрагментом встає ціле, космос, міф. Зруйнований, розчленований і розчленовуючий міф-текст – готова модель для нових релігійних і культурних осмислень. Дискретно-фрагментарний хід є новаторським і одночасно праісторичним, архаїчним, долучаючи до самих початків Буття й смислу.

Як бачимо, Джойс виступає у своїй малій прозі як послідовник так званої нової “французької школи”, представленої головним чином творчістю Флобера і Мопассана, яка передбачала нове співвідношення “суб’єктивності” і “об’єктивності”, поворот до нового типу “психологічної” новели, коли в ній “внутрішнє” знаходить численні опосередковано-зовнішні вияви.

### Література

1. Бурцев А.А. К вопросу о поэтике раннего Джойса : (на материале сб. «Дублинцы») / А.А. Бурцев // Стилистические исследования художественного текста. – Якутск, 1986. – С. 35–45.
2. Бурцев А.А. Английский рассказ конца XIX – начала XX века. Проблемы типологии и поэтики / Анатолий Алексеевич Бурцев. – Иркутск:Изд-во Иркутского ун-та, 1991. – 335 с.
3. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб. пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – 556 с.
4. Гениева Е.Ю. Художественная проза Джеймса Джойса : дисс... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература

- 
- стран Западной Европы, Америки и Австралии / Екатерина Юрьевна Гениева. – М., 1972. – 393 с.
5. Гончаренко Э.П. «Дублинцы» Джеймса Джойса : классика модернистской новеллы / Элла Петровна Гончаренко. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 76 с.
  6. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы» : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Ирина Викторовна Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
  7. Brannigan J. *Dubliners: Notes* / J. Brannigan. – New York : Longman, 1998. – 128 p.
  8. Burgess A. *Joysprick. An introduction to the language of James Joyce* / Antony Burgess. – London : Andre Deutsch, 1973. – 187 p.
  9. Ellmann R. *The Consciousness of Joyce* / Richard Ellmann. – Toronto – New York : Oxford University Press, 1977. – 150 p.
  10. Ghiselin B. *The Unity of Dubliners // James Joyce Dubliners & A Portrait of the Artist as a Young Man : A Selection of Critical Essays* / Ed. by Morris Beja. – London-Basingstoke : Macmillan, 1973. – P. 100–117.
  11. Joyce J. *Dubliners* / James Joyce. – L. : Flamingo, 1994. – 262 p.
  12. *Selected Letters of James Joyce* / Ed. by R. Ellmann. – L.: Faber and Faber, 1975.

### **3. Проза Джеймса Джойса: особливості жанрової еволюції**

Джеймс Джойс – один з найвидатніших письменників, на чюю долю дісталася багато суперечливих, часто взаємовиключальних оцінок, які стосуються як напрямку до якого належить письменник, так і питання про жанрову специфіку його творів. Самобутність Джойса полягає в тому, що в його творчості органічно переплетені і традиція, і літературні тенденції епохи, і експеримент. Джойс пропонує нам складне мистецтво, справивши

---

колосальний вплив на формування літературного процесу ХХ століття. Етапи творчості Джойса демонструють не кардинальні зміни проблематики і поетики, а ускладнення й удосконалення творчих принципів. Не можливо не погодитись із спостереженням Б. Сучкова, що “завжди слід уточнювати, про якого Джойса йдеться, через те, що є Джойс “Дублінців” і “Портрету митця замолоду” та є Джойс “Уліссу” і “Фіннеганового Помину” [8, с. 251].

У переломний момент культурно-історичних процесів, на рубежі ХІХ-ХХ ст. новела переживає значні зміни, переосмислюючи оповідні принципи, місце автора-розповідача в структурі твору і роль самого сюжету. Переглядаючи саме поняття фабули, письменники цієї доби зосереджуються на приватному житті, внутрішньому стані героя, зміна якого спричиняє сюжетний рух і виражає загальне та глибинне. Відтворення внутрішнього світу відбувається із уникненням оцінок, перетворюючись на розповідь без подій. Джойс у своєму завданні відтворити “моральну історію нації” [23, с. 83] відмовляється від традиційної фабульності, зображуючи “паралізоване”, відчужене дублінське суспільство, відсутність розуміння між людьми, поверховий націоналізм, безнадійну залежність від алкоголю. Збірка оповідань під назвою “Дублінці” як жанровий вибір виявляється доволі вдалою для викриття вад рідного міста. П’ятнадцять оповідань створюють загальну картину Дубліна в становленні: дитинство, юність, зрілість, суспільне життя. Такий новаторський прояв бере свій початок з циклічної, чотирьохвікової моделі історії італійського філософа Дж. Віко, що найкраще втілиться у структурі “Фіннеганового Помина”. Вже сама зв’язність оповідань вказує на появу нового організованого стилю, позбавленого емоцій і сентиментальності. При такому підході цикл звільняється від авторської суб’єктивності і текст отримує різні варіанти інтерпретації.

“Сестри”, “Зустріч”, “Аравія” змальовують світ дитинства, скривдженого байдужим світом дорослих. “Евелін”, “Після перегонів”, “Два лицарі”, “Пансіон” висвітлюють втрачені можливості юнацтва. “Хмаринка”, “Личини”, “Земля”, “Нещасний випадок” розповідають про самотність дорослих і втрату ілюзій. “В день плюща”, “Мати”, “Благодать”, “Мертві” пов’язані із суспільним життям, із політикою, мистецтвом, релігією. Останнє оповідання об’єднує всі мотиви збірки, проте в більш витонченій

---

та складній трактові. Його основна тема – непомітний, міцний зв'язок мертвих і живих – відправляє до першого оповідання “Сестри”. Разом із “Мертвими” намічаються основні принципи модернізму Джойса – подання реальності через самосвідомість людини, дистанціювання автора від організації оповіді, що пізніше розвинеться у метод “потуку свідомості” та багато ін.

Світ оповідань є статичним, дефабулізація позбавила новели розвитку подій, натомість акцентувала складність життя, де “зовнішнє” зображене “в своїй внутрішній суті” [7, с. 99]. На перший план виходять зміни внутрішнього стану героїв, які викликають будь-які подразнення із зовнішнього світу. Внутрішня точка зору спрямовує увагу на дрібну деталь, на слово, що виявляє прихований фонічний сюжет оповіді, наявність звуко-словесного простору, який наче гідра самопороджується.

Система знакових деталей, складних метафор, дозволяють читачеві уявити вигляд персонажу, не пропонуючи точних, усталених портретних форм: сестра Менгана (“Аравія”), героїня оповідання (“Евелін”), Малюк Чендлер (“Хмаринка”). Грета в “Мертвих” не отримує реального портретного зображення, а тільки як проєкція бачення Габріеля. Багатий образний потенціал деталі, пов'язане з ним посилене змістове узагальнення відповідає вимогам психологічної прози, особливо в жанрі оповідання. Функціонування деталі в оповіданнях Джойса ілюструє її еволюцію в контексті цілісного художнього твору; деталь, залучаючись в розгалужену систему внутрішньо-текстових асоціацій, сприяє реалізації авторських намірів. Забезпечуючи рух змісту по тексту, деталь створює певну емоційну атмосферу, формує картину світу в її об'єктивованому стані, відкриває приховані шари образу, тим самим перетворюється в його головну складову. Разом із використанням таких композиційних прийомів, як художній час, фрагментарність тексту та ін., деталь створює підтекст і допомагає краще уявити сформований образ “внутрішньої людини”.

Оповідання різняться за тривалістю часу, від кількох годин часу історії (“День Плюща”) до кількох років (“Хмарина”); кількість сторінок (час нарації) теж збільшується в міру наближення кінця збірки, наприклад “Зустріч” – 7, “День Плюща” – 14, “Благодать” – 18, “Мертві” – 35.

Символічна насиченість створює багатоплановість оповіді збірки, а зустріч із вже знайомими героями з попередніх опові-

---

дань, їх повернення, дозволяє імпліцитному авторові створити враження єдиного світу.

Єдність збірки досягнуто й засобами архетипно-міфологічними та поетичними. Надзвичайно стійкою і важливою не тільки для “Дублінців”, але й для всіх прозових творів Джойса є парадигма жертвопринесення. Мотиви паралічу, дому-антидому, “свого-чужого” простору, вабливий світ інших країн – Аравія, Персія, Буенос-Айрес, ведуть збірку з самого початку. У створення “духовної історії” Ірландії та цілісності збірки Джойс залучив як зразок “Божественну комедію” Данте (існували навіть посилання в початковій версії деяких оповідань), що допомогло йому переплести образи Данте з історичними та міфологічними образами країни.

Роль композиційного стрижня окремої новели і всієї збірки загалом відіграє епіфанія. Грецьке слово, що позначає “прозріння”, “осяяння”, “видіння”, а в християнській термінології – “по яву Бога”, для Джойса позначає певний момент істини, спалах, коли світ набуває реальності і сенсу. В період з 1900 по 1903 роки письменник сам написав серію “миттєвих” замальовок, жанр яких був визначений ним як “епіфанії”. Вже в оповіданнях з жанрової категорії епіфанія перетворюється на елемент поезики, специфічний художній прийом, спричиняється до творення особливого типу психологічного тексту з видимою відсутністю авторського “я” в оцінці характеру. Осяяння сходять не на кожного персонажа і відбувається не завжди, але саме читач здатен упіймати ледь вловиму мить. В оповіданні “Земля”, наприклад, відвідина родичів у переддень свята та розваги відкривають самотність героїні. Пісня-мрія про кохання, яку співає Марія, відкриває справжню трагедію життя. Антитеза мрії і реальності визначає розвиток внутрішнього сюжету твору, протиставлення зовнішнього та внутрішнього хронотопу сприяє розкриттю підтексту новели. Джойс дає можливість художньо осягнути суміжну ситуацію слова. Слово у Джойса – це постійний пошук нового способу передачі емоції і думки. Жага письменника до багатозмістовності буквально подрібнює слово на морфеми і фонеми, оголюючи саме осердя образу, що являє собою абсолютний міф.

Новий твір, написаний у січні 1904 року, Джойс назвав “Портрет митця”. Це був перший прозовий варіант майбутнього роману “Портрет митця замолоду” напівоповідь з одним героєм, без описових деталей, твір на декілька тисяч слів. Після від-

---

мови видавництва друкувати те, що було незрозумілим, Джойс вирішив створити нову оповідь з більш традиційною формою, з новою назвою “Стівен-герой” – новий жанр, де реальність межує зі сновидінням, глибина з гротеском. При написанні роману Джойс вирішив відмовитись від жанрової визначеності й зробити “модернізоване” творіння, тому з новим завзяттям приступив до написання вже наступного, зовсім нового роману – “Портрета митця замолоду” (взявши за основу тему, деякі ідеї та головно-го героя попереднього роману). Стівен Дедал – протагоніст (з рисами самого письменника), уразливий до грубощів зовнішнього світу, бездушності й байдужості людської більшості, трагедії своєї країни. Твір об’єднує декілька типів роману: автобіографічний, роман виховання, роман про митця.

З самого початку роману читач бачить, як ретроспективні враження дитинства відкривають основні мотиви роману: мистецтво, сім’я, політика, любов, церква (втілена у тітці Данте), покарання, виправдання. Кожний з п’яти розділів представляє ці аспекти відповідно до дорослішання Стівена; читач бачить скоріше серію власних “я”, послідовність спроб закріпити себе в тій чи іншій преференції – соціальній, чуттєвій, релігійній, мистецькій. Знову таки, домінантою виявляється психологічна сторона героя, його світосприйняття; поняття історії поширюється на так званий внутрішній конфлікт, коли життя зовнішнього світу подається крізь призму свідомості Стівена. Визначаючи “Портрет” романом виховання, І. Влодавська зауважує, що “якщо перший (“Стівен-герой”. – Т.М.) за всіма ознаками відповідає тому, що прийнято називати Bildungsroman, тобто історія формування більш-менш звичайної молоді людини, то другий є зразком Kunstlerroman’a (романа про становлення художника) й більш того – Geistesroman’a – про формування не просто творчої особистості, художника в широкому смислі цього слова, але життя його духу” [2, с. 99].

Помічаючи кризу в оточуючому світі та власному домі, герой шукає відповіді в своїх ментальних образах (утворених асоціаціями від почутих слів). Через особливу вразливість його становлення відбувається незалежно від оточуючого світу, в динаміці, через розкриття “потoku свідомості”. Простежується внутрішній розвиток героя з постійним зіткненням із зовнішнім світом, саморозвиток, зображення духовного і фізичного становлення характеру героя, життєвий досвід, набутий в результаті еволю-

---

ції, інтроспективне зображення подій, принцип моноцентричної композиції, прагнення до ідеалу, але без гармонійного поєднання фізичної та духовної довершеності. Проте на відміну від роману виховання, з якого “Портрет” бере свій початок, тут немає активної діяльності героя, направленої на встановлення гармонії й справедливості.

З перших сторінок уводяться основні теми і мотиви твору (як і пізніше в “Помині”). У романі відсутні натуралістичні подробиці, розгорнуті словесні образи, прибрані довгі діалоги, вводяться короткі репліки, скорочені фрази, дійові особи позбавлені “надлишкової” лексики (щоб не бути надто самостійними). Центральне місце посідають монологи Стівена – все і всі лишаються суто у його сприйнятті.

Непотрібно вигадувати жанрової належності роману, на наш погляд, слід звернути увагу на саму назву твору, де присутнє слово “портрет”, яке промовляє за себе. Це різновид роману, в основі сюжету якого лежить філософськи детермінована ідея формування особистості героя, “портрет” еволюції життя людини. Важливо прийняти до уваги не тільки автобіографічність, але й символічність образу, який уособлює “митця замолоду”. Для Стівена мова, нація, релігія – три заражених джерела ірландської самотності – розставлені тенета, які не дозволяють душі злетіти. Мистецтво з’явиться від ігнорування обмежень, нав’язаних Ірландією; іншими словами, буде використано відчуження.

Автор навіть не намагається домінувати у романі; фактично він дає про себе знати, зображуючи минуле у “Портреті”. Д. Хеллер [14, с. 81] вказує на те, що Джойс вкладає свій авторитет у голос Стівена, й оскільки цей голос змінюється з часом, таке вкладення викликає поліфонію. На відміну від розрізненої поліфонії в “Дублінцях”, яка непомітно переконуює, що суб’єктивність є руйнівною силою, чи пронизливої поліфонії “Улісса”, яка пророкує фрагментарність, поліфонія в “Портреті” стверджує єдність становлення окремої душі.

Звище епіфанії привносить нове бачення героя, наближає його до мрії стати митцем. Уявна епіфанія “Портрета” немовби виникає з емпіричної сфери. Категорії простору та часу розчиняються; об’єкт, сприйнятий у момент “тепер”, одразу ж перетворюється на онтологічно відмінну форму буття, в якій він вихоплений з емпіричного часу та простору. У такі моменти історія знову з’являється, але вже як маска, зовнішнє або міфологічне

---

“інше”, де образи ліквідовують час. Історія виявляє себе в образах-видіннях; історичний час насичується присутністю “тепер”. Ця даність є тільки втіленням і залежить від суб’єктивної уяви персонажа, який підпорядкований простору та часу. Найвиразнішим прикладом епіфанії можна назвати в “Портреті” ліричний віршик (віланелу), якого складає герой. Будова вірша нагадує манеру Джойса мати “все у всьому”, насамперед, ця поезія оспівує жіноче ество, втілене в різноманітних міфологічних образах. Структура поезії та роману досить схожі: в поезії 19 рядків і 19 частин у романі. Як і в самому романі, у вірші Стівен намагається розібратися між ставленням до релігії та власною чуттєвістю. У той час, коли у “Дублінцях” епіфанії викликані засліпленням, в епіфанічній структурі “Портрета” приховане самоусвідомлення. Більшість епіфаній в “Дублінцях” можна відчутти, інтуїтивно вгадати, але всі епіфанії в “Портреті” є внутрішніми для Стівена. На відміну від “Дублінців”, епіфанії “Портрета” допомагають розкрити повноту змісту, а тому, “збірка “Дублінці” інсценує атрофію, “Портрет” – розвиток” [14, с. 15], епіфанії в “Портреті” – викривальні та безкомпромісні – приносять герою короткочасну втіху.

Джойс повторює та трансформує численні образи для того, щоб змалювати життя Стівена як “мінливу послідовність даностей”. Повторюваність слова чи тропа підтверджує накопичення Стівеном поетичної лексики, достатньої, щоб компенсувати його онтологічну самотність, а використання протейчних мотивів і дисонуючих епіфаній надає наративу мінливого характеру.

Суттєвою особливістю структурної організації першого роману Джойса є активізація хронотопних засобів, що базуються на мотиві дороги, шляху – одному з основних у Джойса. Відвідуючи у своїй уяві різні місця, герой майже не залишає простору родинного дому та замку Клонгоуз. Дублін відіграє дещо меншу роль, порівняно із географічною матрицею “Улісса” або світовим масштабом “Помина”. Просторово-часова організація твору складається з чергування різних періодів життя героя й тяжіє до модерністської поетики (зображення неприязного оточуючого світу, мрія героя про гармонію та ін.). Епізодичність, дискретність часу роману, із зображенням окремих моментів дорослішання, буквально надає оповіді “фрагментарного” розвитку. Фрагментарність оповіді посилює значущість деталей, текст набуває символічного характеру, а це свідчить: “Портрет” є продо-

---

вженням творчих задумів, започаткованих у збірці “Дублінці”. В міру дорослішання героя, природний і соціальний хаос впорядковується. Життя героя проходить через потік спогадів, асоціацій, переживань, які переносять в інші куточки, тим самим ускладнюють простір художнього світу. “Портрет” демонструє образи часу біографічного (дитинство, юність), історичного (зображення історичних подій в житті суспільства), космічного (міркування про вічність, всесвіт і місце героя в ньому), міфологічного (ім’я протагоніста, ясенева тростина), календарного (дні тижня, пори року, свята), добового, взаємопов’язаність минулого, теперішнього і майбутнього. Не менш різноплановими є просторові картини: простір відкритий і замкнений, земний і космічний, видимий і уявний.

Наступний роман Джойса – “Улісс” – став одним з самих незвичних та найвпливовіших у світовій літературі, викликавши безліч суперечних відгуків. “Улісс” – це хроніка одного дня (Дублін 1904 року) дублінського єврея Леопольда Блума і молодого митця Стівена Дедала. В основі лежить образ шляху (дороги), що в символічній формі втілює життєвий шлях протагоніста, який проходить низку випробувань. Цей просторовий образ реалізується в системі розгорнутих метафор і порівнянь, регулярно повторюваних у тексті, формує мотив руху. Мандрі Блума – це десять років, проведених в блуканнях хоробрим Одиссеєм, “переведені” в години, в результаті чого буденний час міфологізується. Ремінісцентна функція міфу в “Уліссі” не пов’язана лише з гомерівською основою. Джойс використовує безліч інших, встановлюючи між ними складну, переплетену мережу. У прагненні поєднати міф із реальністю Томас Еліот побачив домінуючий структурно-організаційний прийом, який дозволив “впорядкувати ту безмежну анархію, якою є сучасна історія, надати їй форми і значущості” [11, с. 227]. Порівняння героїв із міфологічними та біблійними повинно представити образ універсальної людини, “every man’a”. Крім того, що гомерівські паралелі скріплюють фактуру епізодів роману, розподіляють сітку символів і алюзій, насправді, відповідність Гомеру в Джойса мінімальна. Джойс, за словами К. Букер, “уводить доволі чистий, гомогенний стиль та мову гомерівського епосу в якості відправної точки, з якої він може сформулювати свій гетерогенний текст як антитезу”. [12, с. 22]. Для багатьох джойсознавців “Улісс” є тільки про самого себе; найголовніше – це сама “історія” написання, решта – всіля-

---

кі історичні події, предмети – належить тексту. Форми минулого – своєрідний художній феномен, що не має історичної цінності. Слід зауважити, що заперечення Стівеном історії в “Уліссі”, ще не привід думати, що Джойс також відмовлявся від неї. Напевно Дж. МакКіллоп має рацію, припускаючи, що “кошмар, від якого хоче прокинутися Стівен, скоріше ірландський” [15, с. 166]. У плині історії зі встановленими ролями для людей Стівен лише “блазень при панському дворі” [19, с. 25]. Захоплення історією з боку містера Дізі (епізод “Нестор”) викликає у Стівена неприємне відчуття й критику; намагання віднайти справжнє місце для будь-якої речі закінчується поразкою, оскільки ненавмисне знову відтворює історію. Циклічне відродження, за М. Еліаде [10], ставить питання про “скасування” історії”. Блум знаходить альтернативу традиційним історичним подіям, занурюючи себе самого в історію своєю уявою; для нього історія “повторює себе з відмінністю” – те, чого Стівен не стане стверджувати. Блум сам визначає собі місце в рамках історичного контексту й бачить себе народженим знову, пов’язуючи час із поняттям метемпсихоз. Втілюючи у собі різноманітні повтори, Блум передає авторське відчуття історії як прагнення до життя.

Наратив у романі «Улісс», як продовження пошуків, розпочатих автором у «Стівені-герої» й у «Портреті», вже цілком сконцентрований на механізмах роботи людської свідомості, що й визначає структуру образу персонажа і роману загалом. Повсюдний потік свідомості в оповіді створює явне протиріччя між об’єктивно вимірюваним часом та його суб’єктивним сприйняттям. Співвідношення вісі розповіді й вісі описуваних подій породжує часові зміщення. Події на макрорівні хронологічно впорядковані, що дає змогу прослідкувати “еволюцію” акторів та одного дня. Фабульний час є доволі детально представленим; кожний розділ відповідає певній відмітці часу, вказується конкретно чи натякається якою-небудь фразою. Відбір окремих епізодів визначається естетичними намірами автора, звідси стискання чи розширення сюжетного часу. Зустрічаються сегменти зі зворотнім напрямком подачі інформації; важливим засобом проявлення оборотності художнього часу стає ретроспекція, розкриваючи в тексті ще його імпліцитний зміст – підтекст.

Спостерігається відсутність гострого конфлікту, а також постійна повторюваність окремих деталей, елементів тексту. Ці повтори створюють особливий тип мотивної оповіді, яка допомагає

---

створити певний “закінчений” образ тексту, позбутися відчуття фрагментарності оповіді. Найбільш істотну роль у створенні нетрадиційного наративу відіграють мотиви протейзму (здатність людей і речей змінювати свій вигляд, трансформувати свої функції і призначення, проявляючись в несподіваних сюжетних переходах); повернення (визначає особливості просторово-часової структури твору, позначає мандри через Дублін до власної домівки та блукання у світі ідей та значень); батьківства/синівства (засвідчує неоднозначне ставлення імпліцитного автора до суспільно-егіпських феноменів, що носять традиційний естетичний та ціннісний характер); любові/смерті (здатність любові до відтворення єдності світу і подолання смерті, що перестає бути страшаючою сакральною силою, набуваючи специфічного естетичного осмислення); сну (контролює внутрішню будову твору та формує художню ілюзію).

“Улісс” примушує читача сприймати елементи, накладені один на одного в просторі; так забезпечується одночасність сприйняття, викликана необхідністю поєднувати альянзи за допомогою віддзеркалених посилань. У “Протеї” Стівен намагається розмежувати бачення і слух, аналізуючи абстрактні поняття, він спробує визначити зв’язок між простором і часом. Спеціалізація, наприклад, у розділі “Еол”, сприяє створенню враження швидкоплинності, притаманній змісту газет. “Еол” наповнений риторичними фігурами, поділений на різні за довжиною сегменти, керовані більше просторовими міркуваннями, ніж змістом. Заголовки роблять оповідний потік переривчастим, одночасно полегшують сприйняття, активізують рух інформації. “Друкований” простір демонструє техніку безпосереднього “сусідства” ситуацій, подій, що відбуваються синхронно в різних географічних координатах, навіть електричний зв’язок прискорює збирання воедино всієї інформації.

Роман охоплюється просторово і за допомогою щільного потоку риторичних фігур, що виливається з напівсонної свідомості Моллі. Спонтанність дискурсу героїні стає альтернативою вигадливим, незвичним стилям, використаним у попередніх розділах, наповнюючи сторінки метафоричними та симетричними фразами. Д. Шварц зазначає, що “метафора за визначенням синхронна й не знає часових меж”, а “в Джойсовому міфічному методі всеохоплюючі метафоричні системи – “Одіссея”, життя та твори Шекспіра, Пасха та її ритуали, легенди про Христа стають допо-

---

вненням до того, що вже є завершеним всередині” [22, с. 14, 17], тобто історії Стівена та Блума. Переважання просторових форм дозволяє говорити про перетворення образів на предмет рефлексії, коли самий твір починає коментувати власну структуру (“метатекст”).

Поділ простору на внутрішній та зовнішній (відповідно “свій” та “чужий”) акцентує і зовнішній, і внутрішній бік психології різноманітних героїв. “Своїм” виявляється людський світ, своя країна, віросповідання, а відтак, будь-яка будівля стає символічним центром міфологічного простору. Для Блума найкращим є закритий простір, куди він завжди поривається. Дім відображає його смаки, доступ туди мають “свої” тварини. Позбавлений свого “центру” через зраду Моллі, він вимушений блукати, забувши ключа дома. На відміну від нього, Стівен позбавлений свого центру, віддавши ключа Малліганові, хоча жодний локальний простір для героя не виявляється “своїм”. Повернення Стівена до башти-омфалу нагадує спускання у Дантові кола пекла; тут Малліган – узурпатор башти та господар світу темряви, де чувається як удома, розгулюючи в халаті. Для Моллі “центром” стає її кімната, яку вона не залишає цілий день. Багато прояснюється в характері героя потребою у створенні та збереженні “свого” простору; тут позначається символіка межі стінами міста, дому, дверима. Блум оберігає свій будинок, – “він притягнув двері до себе, обережно, ще трохи, допоки захисна смужка внизу не закрила поріжок стомленою повікою” [19, с. 57]; натомість Стівен, за сніданком у башті, відкриває двері в інший простір, щоб “впустити довгоочікувані світло та повітря” [19, с. 11]. У системі символів контакту простежується й долання символічних меж; відбувається це як вихід за межі самого себе, свого духовного стану (явище епіфанії), зміна соціального статусу (метаморфози Блума в “Цірцеї”), місцеперебування (Стівен у Парижі).

Своєрідно представлено символіку вертикалі “Улісса”, проте вона ще не така насичена та різнопланова, як у “Помині”. Верхній світ, що, за словами М.О. Новікової, “ніс менше явної загрози ... і більше явного блага” [6, с. 26], залишається менш деталізованим порівняно з горизонтальним простором, і єдиною ознакою стає недосяжна віддаленість. Низом” вертикалі виявляється “чужий” світ в розділі “Цірцея”, де раптово оживають душі небіжчиків, тут терени ірреальної зони сну, видінь, спогадів, “нелюдність” у зовнішності, поведінці героїв.

---

Різноманітні наративні рівні демонструють як власне саму оповідь з наратором, так і події та персонажі, що розміщуються стосовно певного дієгезису, оповіді в межах іншого наративу (за класифікацією Ж. Женетта). Джойс, наслідуючи “традицію” оповіді від третьої особи, приходять до експериментів у поєднанні різних нараторів (свідчення варіативності оповідних рівнів). Стилiстично тони нараторів можна відрізнити у фрагментах, у перших рядках розділів. Кожний новий оповідач дає можливість для дописування традиційного матеріалу, насичення фабули іншими подробицями. Різні оповідачі прогнозують трансформації відомого матеріалу, розробку його подієвого плану, появу нових ознак. За спостереженнями М. Моклиці, “у модерністських романах діє психологічний критерій поділу героїв: “одних героїв автор знає зсередини (наділивши особисто пережитим), інших лише у зовнішніх виявах” [13, с. 269]. Здебільшого наратор застосовує лексику героя: у випадку Стівена – це стилістична рухливість оповіді, наприклад, розділ “Сцілла та Харибда”; мова наратора переповнена непотрібним, глумливим, навіть високомірним коментарем із неологізмами, мовою елизаветинської епохи, діалогом-сценарієм; у випадку Блума – це алітерація та, в багатьох випадках, ономотопея, здобрені іронією.

Постмодерна тенденція до відтворення різних оповідних форм за допомогою пародіювання в “Циклопах” та деяких інших розділах дозволила Джойсу показати відносність точки зору. Взаємозв’язок оповідних перспектив схожий із тим, що Ф. Джеймсон інтерпретує як постмодерністську інтертекстуальність [16, с. 88] (що ілюструє суцільний потік – відео-монтаж), звертаючи увагу на переробку будь-якої форми наративізації в межах іншої, більш впливової.

Взаємодія різноманітних просторових моделей (психологічна, соціо-історична, онірична, міфологічно-біблійна, інфернальна) створює уявлення про особливий твір-космос, представлений багатьма стилями. Джойс ускладнює, примушуючи обертатися у виру “мовної гри”, чисельних трансформованих контекстах, надлишку стилістичних фігур. Головний міфологічний принцип “все пов’язано з усім та відображається у всьому” в “Уліссі” тільки набирає обертів і досягає свого апогею в “Фіннеганові Помині”.

Останній роман Джойса “Фіннеганів Помин”, надзвичайно експериментальний і малодоступний для розуміння через вико-

---

ристання слів з багатьох мов, відправляє читача до ірландської балади про п'яничку; такий собі Фінн, син легендарного Кумала, воскресає на власних поминках за допомогою кухля віскі. Дія на реальному рівні повинна охоплювати ніч у місті Дублін, а на символічному – всесвітню історію. Ірландська топоніміка перетасована з іншими географічними назвами світу; все, що відбувається у цьому місці, відбувається будь-де (одночасно це Фенікс-парк, Едем, поле битви – Ватерлоо, польський Люблін (каламбур з назвою Дублін). Розгортаючи події уві сні, кінець роману дає початок дню і самому твору. Реальність зводиться до поняття міфу, давнини. Сама оповідь є безладним потоком, будь-яка річ стає власною протилежністю і пов'язується з усім.

“Помин” складається з чотирьох книг (разом сімнадцять розділів). Перші три символізують розвиток історії по Дж. Віко і відповідають схемі: народження – шлюб – смерть. У рамках кожної епохи розвиваються чотири малих цикли, що позначаються в термінах стихій (земля – вода – вогонь – повітря). Остання IV книга є поза часом.

Головний герой роману – трактирник Хамфрей Чімпен Ірвікер (він же НСЕ) із сім'єю: Анна Лівія Плюрабель (ALP); сини-близнюки – бунтівник і митець Шем і зразковий Шон; дочка Іссі. Другорядні персонажі: четверо старих; Джо – робітник НСЕ, старий двійник протагоніста; Кейт – стара служниця, проекція ALP в старості; 12 відвідувачів трактиру. Незрозумілий “злочин”, безкінечно розслідуваний, нібито скоєний Ірвікером у Фенікс-парку – причина страждань героя та розслідування в романі. Історія родини Ірвікерів не у лінійному сюжеті, а в “сімейних сюжетах”, розкиданих між сценками, байками, історіями, діалогами, піснями та ін.; вони одночасно – версії одна одної, а разом – варіанти сімейного конфлікту. Відчуття надлишку присутнє через те, що “там розсипана, на цей момент, тисяча та одна історія, всі розказані про одне й те саме” [18, с. 5]. В першому розділі роману зібрані всі основні мотиви з попередніх творів Джойса.

Зміна персонажів, місць, імен призводить до нерозпізнаної фабули. Жодна оповідна лінія не триває довго в “Помині”, а наздоганяється, оминається, розгалужується, розчиняється; розгортання руху вперед обумовлено вільною течією потоку оповіді. Важко визначити й межі вставних, несхожих один на одного уривків. Вважається, що “в історії за Джойсом немає... часу, “все тече у вічному теперішньому” [9, с. 169], все ж “Помин” демонструє наявність

---

часових орієнтирів, що зазвичай встановлюється за специфічними позначками, наприклад, “for one wathour” [18, с. 310.25], що можна зрозуміти як тривалість в одну годину.

“Помирн” демонструє повне ототожнення персонажів з їх історичними, міфологічними прототипами. Створюючи особливий універсум, Джойс зводить сутність усіх речей до їх генезису, де “події міфічного часу, пригоди тотемічних предків, культурних героїв і т.п. виявляються своєрідним метафоричним кодом, за допомогою якого моделюється упорядкування світу, природного та соціального” [4, с. 172]. Зображується багатотисячолітня історія Ірландії, розчинена у міфічних річці, океані, небі. Тут Дублін – величезний гігант, розкинувся наче Адам Кадмон – людина-макрокосм. Герой уособлює місто, він – сплячий велет, його голова – пагорб Хоут на сході, ноги – пригірки на заході Фенікс-парку. Початок роману демонструє доісторичний ландшафт, заповнений різновидами “oustrygods gaggin fishygods” [18, с. 7], гонитву велетнів і гігантів. Міфологічний час у романі характеризується антропоморфністю й сприймається як істота – химера (Тіамат), або велетень, з тіла якого утворився всесвіт.

Розмаїття ролей життя втілюється в міфологічній тканині роману в одному герої. Герой – Фінн МакКулл, Зевс, Адам, Ной, Тристан, герой-богоборець Прометей, сонячний бог Ра, НСЕ – універсальна людина, подрібнюється на багатьох героїв і зі своїми рідними знаходиться в інцестуальних стосунках. М. Квінтеллі-Нірі стверджує, що “коли герой змінює форму, він або є несприятливим до фізичних ушкоджень, захищаючи себе від ворога ззовні, або до психологічної шкоди, що може прийти зсередини. Таким чином, метаморфоза передбачає і захист, і самообман” [21, с. 62]. У перетворенні постає принцип гомології, відтак, у прадавній картині світу все наявне в усьому.

У “Помирні” Джойс втілює своє захоплення нескінченністю, поверненням назад, самоподібністю. В основу художньої структури “Помирна” закладено принцип фракталу. Слова-трансформери вмщують інші слова, а вигаданий словесний всесвіт розкриває наративи в наративах, симетрію на різних рівнях роману, образи, породжувані іншими. У цьому безкінечному процесі лист, знайдений куркою (вона – ALP) – це мініатюра самого сновидіння “Помирна”. Зміщення з часових моделей на просторові виявляється характерною рисою мистецтва постмодернізму, натомість у “Помирні” увагу привертає особливе застосування часу у

---

просторовій формі (“процес взаємного “завоювання” [1, с. 41] поступово сформованого Джойсом ще з “Дублінців”). Нове сприйняття часу в романі пов’язане насамперед із відчутною рухливістю мови. Встановлені “геометризовані” естетичні відношення між буквами, граматичними формами, демонструють своєрідне просторове трактування образів. На сторінках “Помина” зустрічається зміна розміру шрифту – “TNaN or less TNaN” [18, с. 298], пропуск голосних – “Gwds with gurs are gttrdmrnng. Hlls vlls” [18, с. 258], графічне зображення братів [18, с. 266] і всієї сім’ї Дудл [18, с. 299]; оповідь, якщо її можна так назвати, герої ведуть на полях (правому, лівому), у виносках та в основному полі сторінки, причому одночасно.

Просторова символіка розмаїто рясніє на сторінках роману. “Верх” неба заселений найвищими божествами (тобто головними героями), а зв’язок неба з середнім світом людини втілений у гromі, блискавках, веселці. Головний герой неодноразово представлений в образі світового дерева, гори, вулкану, а виверження – це його падіння (причому в різних кутках світу). Одним із випадків втілення якостей неба у міфологічному світі стає згадка океану, у водах свого батька розчиняється Анна Лівія. Система символів вертикалі верх/низ, свій світ/іншосвіт, центр/периферія, небесне/підземне наявна в самому трьохповерховому будинку Ірвікера (цикли Віко). Характерною особливістю “Помина” є те, що горизонталь та вертикаль символічного “образу світу” взаємно знищуються в одній точці – персонажі (що відрізняє цей роман від “Улісса”).

Поліфонізм голосів, що відбиває різні стани свідомості героя, обумовлює деформацію хронотопу, тобто його стрибкоподібність, то з перспективи героя, то наратора; сама розповідь нагадує гру. М. Норріс зауважує: “якщо припустити, що “Помина” зображує сон, традиційне поняття точки зору неприйнятне. Перевага твору не в області свідомості, а скоріше в місці, де несвідоме – по суті “незбагненне” – намагається спілкуватися зі свідомою сутністю сплячого” [20, с. 99]. На відміну від “Улісса”, тут ускладнені коди, й все, як у поетичному творі, перетворюється у метафору, тобто безкінечну інтерпретацію. Роман “Помина” не сповіщає ні про що нове, але розвивається як безупинний протеоформний відгук усієї культури людства. “Течія річки” вводить у романплинність просторових моделей, їх взаємонакладання: фантастично-географічного, оніричного, міфологічного, інфер-

---

нального. Кожне слово виявляється сполученням декількох слів, а будь-яка річ – власною протилежністю.

Таким чином, з кожним твором автора поступово змінюється оповідна картина, ускладнюється структура оповіді, яку позбавлено фіксованих причинно-наслідкових зв'язків, зовнішньоподієвого конфлікту. Еволюція прози Джойса відбувається, з одного боку, за принципом укрупнення (від оповідання до роману), з іншого, спостерігається зміна жанрової структури: відхід від традиційних форм в руслі реалістичної концепції (“Дублінці”) із створенням нового “відкритого” твору, що передбачає не одне трактування, до розширення жанрових меж в постмодерністському дусі. Традиційна побудова наративу руйнується автором засобами обраної ним наративної техніки, яка є експериментом на комунікативному рівні абстрактний автор – абстрактний читач.

### Література

1. Белозерова Н.Н. Пространственная структура абзаца в прозе Джеймса Джойса / Н.Н. Белозерова // Интегративный анализ компонентов текста при обучении общению. – Тюмень, 1998. – С. 33-57.
2. Влодавская И.А. Джеймс Джойс. Портрет художника в юности / И.А. Влодавская // Поэтика английского романа воспитания начала XX века (типология жанра). – К.: Вища школа, 1983. – С.97-120.
3. Джойс Джеймс. Портрет митця замолоду / Джеймс Джойс; [переклад з англ. Мар'яни Прокопович]. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – 272 с.
4. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
5. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників XX століття. Ч. 1. Українська література: навчальний посібник. – Луцьк: Вежа, 1999. – 154 с.
6. Новикова М.А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов): учеб. пособие / М.А. Новикова, И.Н. Шама. – Запорожье: СН «Верже», 1996. – 172 с.
7. Саруханян А.П. “Объятия судьбы”: прошлое и настоящее ирландской литературы / Алла Павловна Саруханян. – М.: Наследие, 1994. – 224 с.

- 
8. Сучков Б.Л. Лики времени: статьи о писателях и литературном процессе: в 2 т. / Б.Л. Сучков. – М.: Худож. лит. Т. 2. – 1976. – 365 с.
  9. Хоружий С. Последний эксперимент мастера: Джеймс Джойс и «Поминки по Финнегану» / Сергей Хоружий // Лепта. – М., 1993. – № 4. – С. 164-177.
  10. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде; [пер. с франц.]. – СПб.: «Алетейя», 1998. – 250 с.
  11. Элиот Т.С. “Улисс”, порядок и миф / Т.С. Элиот; пер. Ю. Комова; вступит. статья Е. Гениевой // Иностранная литература. 1988. – № 12. – С. 226-228.
  12. Booker, Keith M. Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Poetics / Keith M., Booker. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997. – 273 p.
  13. French, Marilyn. The Book as World: James Joyce’s Ulysses / Marilyn, French. – Cambridge, MA: Harvard UP, 1976. – 295 p.
  14. Heller, Daniella. Everyman’s Epiphany: Reading of James Joyce’s Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man & Ulysses. A dissertation for the degree (Doctor of Philosophy) / Daniella, Heller. – Yale University, 1986. – 210 p.
  15. Ligon, Betty Lee. Tales all Toled and Keys to Dreamland. Reiteration, Recirculation, and Redefinition in Our Wholemole Millwheeling Vicociclocometer: Funn at “Finnegans wake”! A Dissertation for the Degree (Doctor of Philosophy) / Betty Lee Ligon. – Rice University, 1993. – 264 p.
  16. Jameson, Frederic. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism / Frederic, Jameson. – Durham: Duke UP, 1991. – 438 p.
  17. Joyce, James. Dubliners / James Joyce. Ware: Wordsworth editions ltd, 1993. – 161 p.
  18. Joyce, James. Finnegans Wake / James Joyce. – Penguin Classics, 1999. – 672 p.
  19. Joyce, James. Ulysses / James Joyce. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.
  20. Norris, Margot. The Decentered Universe of Finnegans Wake: A Structuralist Analysis / Margot, Norris. – Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1976. – VII, 151 p.

- 
21. Quintelli-Neary, Marguerity. *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels* / Marguerity, Quintelli-Neary. – Westport, CT: Greenwood Press, 1997. – 170 p.
  22. Schwarz, Daniel. *Reading Joyce's Ulysses* / Daniel, Schwarz. – Palgrave Macmillan, 1987. – 293 p.
  23. *Selected Letters of James Joyce* / Ed by R. Ellmann. – L.: Faber and Faber, 1975. – 440 p.

#### **4. Притча в художній структурі ранніх романів В. Голдінга**

Формування нових жанрових модифікацій стало головною тенденцією у розвитку літератури ХХ століття. Основою новотворень, як і передбачав М.М. Бахтін, став роман, який суттєво трансформувався, відкрив багато нових різновидів, значно змінив свою внутрішню структуру та співвідношення жанрових компонентів.

У праці «Епос та роман» М. Бахтін говорив про неминучу експансію жанру роману в усі інші оповідні жанри. «У присутності роману всі жанри починають звучати по-іншому <...> Романізація літератури зовсім не є нав'язуванням іншим жанрам непритаманного їм чужого жанрового канону. Адже такого канону роман зовсім і немає. Він за своєю природою не канонічний. <...> Тому романізація інших жанрів не є їх підпорядкуванням чужим жанровим канонам; навпаки, це і є їх визволення від усього того умовного, омертвілого, ходульного та нежиттєвого, що гальмує їх власний розвиток, від усього того, що перетворює їх поряд з романом у якісь стилізації віджилих форм» [1, с. 482].

Саме такий шлях «визволення» пройшла канонічна притча, що обернулось своєрідним «притчовим вибухом» [3, с. 1] у ХХ столітті. Давній жанр відродився як у традиційних формах короткого алегоричного оповідання (притчі Ф. Кафки або Х.Л. Борхеса), так і в нових жанрових формах розгорнутої епічної оповіді або драматичної дії. Як повісті-притчі, романи-притчі, драми-притчі часто розглядають твори Ж.П. Сартра («Диявол та господь бог»), А. Камю («Сторонній» та «Чума»), Б. Брехта («Добра людина із Сезуана» та «Кар'єра Артуро Уї»), Г. Гессе

---

(«Гра в бісер» та «Степовий вовк»), Е. Хемінгуей («Старий та море») та ін.

Передумови відродження притчі носять різнобічний характер. Соціально-економічні і соціально-політичні потрясіння ХХ століття (дві світові війни та загроза третьої, поява атомної та водневої зброї, НТР та її наслідки і т.п.) у тісному поєднанні з соціально-психологічними чинниками (криза раціоналістично-позитивістської свідомості, руйнування традиційних стереотипів та уявлень про рамки міфу та релігії, тісне переплетення літературних і філософських пошуків) вплинули на значні зміни у загальнолітературному процесі, зумовивши спрямованість літератури на поглиблену філософічність, інтелектуальність, збільшення уваги до моральних питань, посилення умовності. Але головні передумови активного функціонування притчі у ХХ столітті формувалися всередині жанру. Серед них вітчизняна дослідниця М.Є. Ільїна найважливішою вважає «подолання притчею інерції жанрової форми» [11, с. 7]. Потенційно закладені у притчі можливості не могли реалізуватись до тих пір, доки автори не стали шукати нових шляхів для передачі притчової думки. Одним з таких шляхів стала реалізація «генетично» закладених у притчі дескриптивних можливостей, що призвело до розвитку зовнішнього, фактуального плану, наближуючи її до таких жанрових форм, як роман, оповідання, новела. Наслідком цього стала заміна експліцитно вираженої моралі канонічної притчі на імпліцитне моралізаторське повчання. Змістова наповненість жанру втратила суто дидактичну та моралізаторську спрямованість. Характер більшості сучасних притч М.Є. Ільїна визначає як «філософський та ціннісно-орієнтаційний» [11, с. 6]. Зміни, які впродовж декількох століть відбувались у структурі та семантиці притчі, сприяли не лише подальшому розвитку власне канонічного жанру, але й появі нових модифікацій, які включили її як один з жанротвірних компонентів. Пластичність романної структури, багатство форм виявились тим потенціалом, що призвів до появи таких синтетичних новоутворень, як романи-міфи, романи-легенди, романи-притчі.

Яскравим прикладом такого художнього синтезу постає творчість англійського письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури Вільяма Голдінга (1911-1993). Перші три романи – „Володар мух” (“*Lord of the Flies*”, 1954), „Спадкоємці” (“*The Inheritors*”, 1955), „Злодюжка Мартін” (“*Pincher Martin*”,

---

1956) – принесли автору не тільки всесвітню відомість та визнання, а окреслили специфічні константи творчості письменника, сформували особливий голдінговий стиль. Завдяки поєднанню романного та притчового начал твори Голдінга прочитуються на двох рівнях – власне сюжетному і глибинно-символічному, на якому будь-яка ситуація набуває універсального та позачасового характеру. Всі елементи структури твору – сюжет, конфлікт, система персонажів, специфічні часопросторові відношення – «працюють» на те, щоб якомога повніше донести авторську ідею до читача. Притча «підкорюється авторському задуму за законами моделювання дійсності» [16, с. 8]. Відтак, Голдінг моделює світ у своїх творах зі всією можливою ретельністю, домагаючись того, щоб кожен елемент оповіді набував одночасно двох вимірів – реального та притчового. Так, мушля, знайдена на березі у романі «Володар мух», залишається мушлею – предметом матеріального світу, спрямованим на те, щоб підкреслити екзотичність острова; водночас, вона перетворюється на ріг – символ свободи та демократії. Саме таке існування предмета чи явища одночасно на двох рівнях: зображально-конкретному та умовно-загальному, В.О. Пестерев визначає як особливість притчової форми, підкреслюючи, що «саме на їхньому стику виникає параболічна змістовість форми, яка є взаємовідображенням і перекуванням змістів цих двох планів» [15, с. 32].

Сюжет дебютного роману В. Голдінга достатньо простий і нерозгалужений. Британські школярі шести-дванадцяти років опиняються на безлюдному острові. Шляхом «суспільного договору» вони засновують суспільство, що ґрунтується на засадах демократії. Обирають лідера і розподіляють обов'язки. Проте дуже скоро виявляється, що гратися і відпочивати набагато приємніше, ніж підтримувати сигнальний вогонь на горі чи складати курені. А переборювати нічні жахи легше у шаленстві ритуального танцю. З дітей поступово змиваються нашарування цивілізації, забувається надія на порятунок, і вони неминуче перетворюються у жорстоке плем'я мисливців, яке полює вже не лише на тварин.

Погоджуючись з думкою Д. Затонського, що однотемність та ущільнення інформації перетворює притчовий сюжет у «легко доступний для огляду макет», оскільки «в умовному вакуумі іноді легше ставити, вирішувати найгостріші ідеологічні й політичні проблеми» [8, с. 501], водночас вкажемо, що створення

---

Голдінгом моделі буття людини відбувається не лише за допомогою концентрації літературного матеріалу, а й за рахунок особливих просторово-часових відносин.

На нашу думку, аналіз хронотопа роману дозволяє виявити зони взаємопроникнення, взаємовпливу жанрових ознак притчі та роману. У «Володарі мух» Голдінг виступає блискучим стилістом і майстром епічного жанру. Всі події на острові, характери і стосунки хлопчиків, сам острів описуються так докладно й майстерно, що «філософський експеримент на людську моральність та порядність сприймається як реальність» [17, с. 5]. Однак ми відчуваємо певну лабораторність цього експерименту. Герої знаходяться в ізольованому просторі, у вигаданому художньому світі, де ніщо не впливає на «чистоту» експерименту, і все, що відбувається, ілюструє певну авторську ідею, а отже, час і простір набувають універсального змісту і виходять за рамки маленького острова, стверджуючи всезагальні, споконвічні цінності та істини.

Образ острова є традиційним для англійської літератури. Традиція перевірки природи людини у мікрокосмі ґрунтується на традиціях В.Шекспіра («Буря»), Т. Мора («Утопія»), Д. Дефо («Робінзон Крузо»), Д. Свіфта («Пригоди Гулівера») і т.д. На сторінках притчового твору даний образ виступає як мікросвіт, аналог людського суспільства, де виключається будь-який вплив ззовні і втрачається можливість врятуватись від самого себе.

Простір у «Володарі мух» має умовний характер, представлений винятково спрощено, схематично, мозаїчно. Це проявляється в тому, що такі географічні об'єкти, як море, острів, мис, озеро, річка, гори, не мають назв, що робить неможливим визначення їх місця на географічних картах. Між тим сам острів змальований настільки яскраво, що деякі сучасні інтернет-сайти пропонують його мапи і макети.

Простір роману будується системою бінарних опозицій, в основі яких лежить ряд архетипних констант. Так, острів протиставлений зовнішньому світу, з якого прибули діти, як природа і цивілізація, як світ хаосу і сфера чітких правил і порядку. Про зовнішній світ ми дізнаємось з реплік персонажів, їхніх думок, спогадів та снів. Цей світ різноманітний і диференційований (церква, школа, рідний дім, кондитерська, автобусна зупинка). Слід зауважити, що острів контрастує також з оточуючою морською стихією, яка уособлює ритм самого буття з його одвічним законом чергування життя та смерті.

---

Сам простір острова також є дискретним. За горизонталлю антитезою світу лагуни виступає замок-скеля, який втілює протиріччя між демократією і деспотизмом, між розумом, здоровим глуздом та диктатом грубої сили, між надією та відчаєм: «Тут відбувався поділ, лежала перепона. По той бік острова, огорнутого полудневим міражем, за надійним щитом тихої лагуни можна мріяти про порятунок; тут, перед лицем тупої безглуздості океану за милі й милі від світу, ти знищений, безсилий, приречений...» [5, с.138].

У вертикальній площині Голдінґ вводить опозицію Верху та Низу, яка постає протиставленням гори, де діти намагаються підтримувати сигнальний вогонь, і темних джунглів, місця полювання на звіра. Дані архетипні константи уособлюють владу інстинкту та спрямованість до духовних пошуків, торжество підсвідомого і моральне просвітлення. На нашу думку, в основі структури художнього простору роману лежить архетип хреста, горизонталь якого пов'язана з проблемами побудови людського суспільства, а вертикаль – із системою духовних цінностей. «Точкою» їх перетину є внутрішній світ людини, який автор позиціонує як центр створеної ним моделі буття.

Концепція часу в романі «Володар мух» відповідає циклічній моделі, яка свідомо протиставляється лінійному, поступальному розвитку сюжету класичного роману. Чітке чергування дня та ночі привносить в роман опозицію світла і темряви, яка стає центральною в характеристиці й навколишнього світу, і людини. Завдяки цьому мотиву світобудова постає як єдність протилежних начал: хаосу та порядку, життя та смерті. Внутрішній закон людини виявляється підпорядкованим тому ж закону співіснування темряви і світла, тобто розуму, здорового глузду й інстинкту, почуттям, несвідомому. Але якщо у зовнішньому світі ці начала знаходяться у гармонійній рівновазі, то життя людини – це постійна боротьба протилежностей, яка не припускає компромісу.

У статті, присвяченій дослідженню хронотопа роману, А.П. Крехмаль виявляє різні форми художнього часу: сакральний, побутовий, ретроспективний, історичний, біологічний, календарний, добовий. Час диференціюється, варіюється від конкретного календарного до абстрактного сакрального. Вони по-різному подаються у тексті: від детального, докладного до умовного репрезентування. Всі категорії часу несуть у творі певне функціональне навантаження. Так, біологічний час розкри-

---

ває психологізм малюків та підлітків, історичний створює фон, ретроспективний посилює контраст доострівного та острівного життя, побутовий глибше розкриває внутрішній світ героїв, а сакральний посилює роль духовно-морального простору особистості [13, с. 205].

Варто вказати, що у романі представлені три часові рівні: минуле, теперішнє і майбутнє. За кількісною ознакою домінує минуле і теперішнє. Проте всі часові рівні є еквівалентно значущими, оскільки вони несуть різне функціональне навантаження. Минуле організує тканину оповіді та подає події на острові як ті, що вже сталися, теперішнє вкрапляє через невластне-пряме мовлення авторські роздуми, які передаються риторичними запитаннями: «Якщо лице міняється від того, освітлювати його знизу чи згори, тоді що ж таке лице? Що таке весь світ?» [5, с. 97] Майбутнє апелює безпосередньо до читача. Так Голдінг, майстерно граючи часами, закликає читача стати співучасником подій, роздумувати, міркувати і робити свій вибір.

На наш погляд, система імпліцитних ознак як часу, так і простору, по-перше, виявляє прихований змістовий план оповіді; по-друге, втілює модель світу та систему його координат, зумовлену позачасовими моральними категоріями буття, які, в свою чергу, відображують структуру авторської свідомості, його світогляд, систему філософських уявлень.

У «Володарі мух» філософія та драматизм пов'язані в один конфліктний вузол. Трагічний конфлікт лежить в основі драматичної ситуації та системи алегоричних персонажів. Головні персонажі роману – Джек, Роха, Саймон та Ральф. Кожен з них уособлює певну ідею, дієвість якої перевіряється автором. Погоджуючись з думкою, що Голдінг «досліджує три шляхи людства: здоровий глузд Рохи, ірраціоналізм Джека та містицизм Саймона» [21, с. 158-159], водночас зауважимо, що, хоча герої твору є неприховано змодельованими образами, вони не перетворюються у застигли «маски», позбавлені характеристик і складного внутрішнього світу. Голдінг моделює самобутній, індивідуальний характер людини, який виявляється «найбільш активним носієм, «добувачем» авторської істини» [16, с. 12].

Не викликає сумнівів, що образ Саймона належить до типу героя-пророка (Є.М. Мелетинський), а за визначенням самого автора, є «святим», «подібним до Христа», «візіонером» [27, с. 97-98]. Даний образ пов'язаний з низкою міфологічних

---

алюзій та літературних ремінісценцій: у ньому можна виявити риси Христа й апостолів, фольклорного простака, казкового дурня, героя Ф.М. Достоевського князя Мишкіна. Таким чином, він набирає архетипності, і його роль у структурі твору певним чином визначається традицією, що склалась в історії культури. Перш за все, співвіднесення з архетипом пророка дозволяє сприймати Саймона як рупор авторських ідей. У його висловлюваннях розкривається загадка існування звіра на острові та істина про споконвічне існування в душі людини світла і темряви, добра і зла. Крім того, в характеристиці Саймона Ґолдінґ підкреслює його дивовижну здатність проявляти самовіддану любов до інших людей, турбуватись спочатку про ближніх, а не про себе. Саме ці якості автор подає як чудо святості, оскільки вони повністю суперечать власне природі людини, якою керує себелюбність, егоїзм, почуття самозбереження. Водночас відзначимо, що, хоча Саймон і втілює ідеї, близькі автору, його світоглядна позиція виявляється однією з багатьох, запропонованих письменником.

Представником цивілізації, втіленням наукового прагматизму та сліпого раціоналізму постає Роха. Товстий і кумедний, він стає загальним посміховиськом на острові. Ґолдінґ наділяє Роху сильною короткозорістю, що робить його практично безпорадним. Без подарунка цивілізації – окулярів – світ постає перед ним у вигляді кольорових плям. Саме на таке розпливчасте уявлення про світ дорослих спирається його непохитна віра: «Вони не бояться темряви. Вони б зібралися, випили чаю, все обговорили. І все стало б добре...» [5, с. 117]. Британський дослідник Генрі Талон вірно зазначає, що попри розповсюджений погляд на Роху, як на втілення розуму, йому фактично «бракує досвіду та інтелекту, щоб успішно діяти. Його аргументації часто стають неприйнятними, тому що його мотивування невірні» [31, с. 301]. Роха є практично єдиною людиною на острові, яка не лише не знає змін а й не визнає їх у інших.

Основний драматичний конфлікт на острові пов'язаний із протистоянням Джека та Ральфа. Англійський літературознавець Бернارد Дік, порівнюючи «Володаря мух» з трагедією Евріпіда «Вакханки», знаходить витоки цього конфлікту у вічній боротьбі Діоніса та Аполлона. У «Вакханках» бог Діоніс втілює тваринний, чуттєвий, несвідомий бік людини, в той час як Аполлон (який у трагедії асоціюється з фіванським царем Пен-

феєм) уособлює її раціональний бік. Діоніс, як і Джек, «може бути лагідним, коли його умилюють, але коли його не визнають, він вимагає жажливої помсти» [23, с. 9]. Аполлонів Пенфей, «закорінений в холодному інтелектуалізмі», відмовляється визнати нову релігію Діоніса, так само як Ральф відмовляється визнати новостворене суспільство Джека. І, як і Саймон, що був помилково прийнятий за звіра і вбитий, Пенфей був сплутаний з левом, впольований і розірваний на шматки. За словами Діка, «і «Володар мух» і «Вакханки» зображують біполярне суспільство, в якому Аполлонове начало відмовляється або не здатне асимілювати Діонісове» [23, с. 10]. Ми ж уважаємо, що, попри існування безумовних подібностей між «Володарем мух» і «Вакханками», викликає сумнів така чітка дихотомія Аполлона і Діоніса у романі Голдінґа. Елементи Аполлонового начала можна виявити у Джека і, навпаки, Діонісове начало легко простежується в образі Ральфа.

Джеку притаманні певні Аполлонові риси. Аполлон асоціюється з музикою, і саме Джек, а не Ральф, є головою хору і може «чисто взяти до-діз» [5, с. 30]. Аполлон асоціюється з раціоналізмом [23, с. 10], але ж це Джек, а не Ральф, здогадується використати Рохові окуляри, щоб розпалити багаття [5, с. 52]. І саме Джек першим вигукує: «У нас будуть правила! ... Багато правил!» [5, с. 44], і навіть коли Ральф каже, що їм потрібно більше правил, Джек охоче його підтримує: «Я згоден з Ральфом. Нам треба мати правила і підкорятися їм. Врешті ми ж не дикуни. Ми англійці, а англійці завжди і в усьому найкращі. Тож-бо, треба поводитися добре» [5, с. 55].

Слід зауважити, що як Аполлонове начало відверто проявляється у характері Джека, так і Діонісове є безумовним у характері Ральфа. Коли Ральф скликав перші збори, дмухаючи в ріг, «його лице потемніло від *дикої напруги*, якої вимагав цей надзвичайний звук» [5, с. 24; курсив наш. – О.Ш.] (в оригіналі: «*violent pleasure*» [25, с. 17] – можна перекласти і як «*дике задоволення*»). Тут відзначимо, що під час участі Ральфа у ритуальному танці, якій відображує вбивство свині, його Діонісові інстинкти зображуються підкреслено детальніше, ніж Джекові: «Ральф і собі проштотувався чим ближче, щоб дотягтися до брунатної, вразливої плоті. Бажання вдарити було нездоланне» [5, с. 143]. Ця сцена ясно показує наявність темного начала в Ральфі, яке повністю поглинає його при вбивстві Саймона. На

---

наш погляд, Джек і Ральф не є протилежностями, вони відповідають ідеї Голдінґа про те, що в кожній людині живе добро і зло. Їм обом властивий раціоналізм, вони спочатку мають добрі наміри, прагнуть закону і порядку, але звір всередині них веде до неминучого і жахливого зіткнення.

У своїх інтерв'ю Голдінґ неодноразово підкреслював, що «ідеї» його цікавлять більше, ніж характери. Проте, образи його персонажів – це дещо більше, ніж просто ілюстрації до певних філософських тез та ідей. «Володар мух» вирізняється своєю реалістичною конкретністю, живими, психологічно достовірними характерами: «залишаються у пам'яті чесний, раціонально мислячий Ральф; Джек, що тяжіє до лідерства та «вождізму»; Роха, смішний, короткозорий, з його претензіями на «вченість» та логіку, який, насправді, гірше всіх розумів ситуацію; Саймон, романтик, «ідеаліст»...» [4, с. 375]. Вплив романної жанрової свідомості дозволив Голдінґу «уникнути «вовчої ями» надінтелектуальності, «спадкової хвороби» жанру притчі» [2, с. 136]. Притча та роман у рамках твору існують неподільно, утворюючи синкретичну єдність, якій притаманні риси і притчі, і роману.

У своєму другому романі – «Спадкoємці» – Голдінґ продовжує вдосконалювати притчову манеру освоєння дійсності, досягаючи гармонійного балансу фабульного та ідейного рівнів притчі. На рівні фабули роман являє собою трагічну історію групи неандертальців, а на глибинному філософському рівні втілює ідею діалектики прогресу, за який людство змушене розплачуватися багатьма моральними втратами.

Для втілення концептуального плану Голдінґ частково продовжує використовувати ті самі художні прийоми, що й у першому романі. Якщо у «Володарі мух» письменник пародіював роман Р. Баллантайна «Кораловий острів», то у новому творі мішенню критики став Г. Веллс, на що красномовно вказує епіграф, взятий з його «Нарису історії». Голдінґ неодноразово говорив про своє неприйняття веллсівського «спрощеного погляду на історію, на природу людини» [20, с. 138] та впевненості в тому, що науково-технічний прогрес автоматично призводить до прогресу морального: «На мою думку, еволюція поза мораллю і сама по собі не містить гарантії будь-чого, крім зростаючої складності» [10, с. 201].

У «Спадкoємцях» Голдінґ дає можливість розглянути сутичку первісних племен з різних точок зору. Так званий «gimmick»

---

– «трикубовий фінал» – несподівана зміна перспективи, використаний автором у «Володарі мух», у новому романі перетворюється на художній прийом, який має ключове значення для втілення філософського задуму письменника. Оповідь у творі ведеться з трьох точок зору, що дозволяє умовно поділити роман на три частини. У перших десяти розділах автор показує світ таким, яким його могла б сприймати дологічна, первісна свідомість неандертальця, в одинадцятому розділі перспектива несподівано змінюється на гранично об'єктивний погляд наратора-науковця, а у дванадцятому події передаються точкою зору одного з нових людей. Така незвична структура робить роман багатоголосим, змушує побачити те, що відбулось, з різних боків, оцінити складність взаємозв'язків у наративі. Через зіставлення цих точок зору в романі формується авторська концепція історії.

Представляючи свій погляд на історію, Голдінг зображає неандертальців нерозвинутими, але зворушливими, невинними, люблячими створіннями. В експозиції роману, до появи нових людей, автор представляє групу неандертальців (яку називає просто «the people» – «люди»), яка складається з трьох чоловіків, трьох жінок, маленької дівчинки та немовляти. Головним героєм у першій частині роману постає Лок – наймолодший серед чоловіків-неандертальців: «він менше за всіх бачив усередині голови» [28, с. 33]. І хоча Лок уже вийшов із хлопчачого віку, він поводить себе як дитина: радіє життю, намагається розсмішити інших, полюбляє похвалу, у всіх рішеннях покладається на дорослих. У зображенні автора «безтурботний, радісний Лок» – втілення первісної невинності й спонтанного сприйняття світу.

Увага читача концентрується на свідомості Лока, нездатній виконувати навіть найпростіші логічні операції, знаходити подібності та робити висновки. Така обмеженість сприйняття захоплює увагу, оскільки читач змушений сам виконувати всі логічні операції, спираючись на бачення Лока. Оповідна структура у цій частині роману, за спостереженням С.Л. Кошелева, постає практично нерозривним потоком авторського мовлення з малочисельними діалогічними включеннями. У самому авторському мовленні дослідник розрізняє два рівні: передача свідомості героя й безпосередньо авторські висловлювання [12, с. 65]. Лок мислить образами, «картинками», тому виражальний план повністю належить автору, перед яким лежить завдання знайти мовну відповідність низці образів безпосереднього сприйняття,

---

ввести читача у світ первісної свідомості. Тому авторський голос є особливо вагомим на етапі знайомства читача з невідомою йому свідомістю. Автор пояснює, коментує, оцінює, підкреслюючи відмінність свідомості неандертальця від свідомості сучасної людини, але з часом, коли Лок набуває здатності аналізувати та осмислювати, частотність використання авторського слова значно зменшується, повертаючись лише тоді, «коли мислення Лока дає рецидиви старої системи» [12, с. 68].

Мовлення неандертальців знаходиться на початковому етапі розвитку й вони не можуть за допомогою слова передати всі свої думки та відчуття. Замість розвинутого мовлення неандертальці мають здатність співпереживати спільні видіння і мовчання їм зрозуміліше за звуки мови: «Все занурилось в те глибоке мовчання, яке було для них природнішим за слова, мовчання, відірване від часу, й у печері спочатку виникла єдність у багатьох думках, а потім, можливо, думок не стало зовсім» [28, с. 10]. У цій єдності не існує окремих індивідуальностей, лише відчуття згуртованості, безпеки, загального співпереживання. Низький інтелектуальний та мовленнєвий розвиток компенсується добре розвинутими відчуттями та інстинктами. Вони чудово бачать уночі, мають гострий нюх, здатний розрізнити тисячі відтінків запаху, а вуха Лока, здається, живуть своїм власним життям, мають окрему свідомість і навіть можуть спілкуватися з ним: «Вуха Лока сказали Локу: ??? Але Лок спав» [28, с. 13]. Органи відчуттів настільки розвинуті, що можуть функціонувати в зовнішньому світі, навіть коли мозок не працює. Власний розум мають й інші частини тіла: «Ноги Лока були розумними. І вони бачили» [28, с. 1].

Голдінг зображає життя неандертальців хоч і важким, але сповненим миру, гармонії та добра. Основу гармонії складає, по-перше, родина. Зв'язки між членами групи порівнюються з нитками, які «... були не прикрасою життя, а її сутністю. Якби вони розірвались, людина б відразу померла» [28, с. 211]. Лок відчуває майже фізичну потребу знаходитись поряд з іншими, бути під захистом родини: «Раптом Лок відчув нестерпне, як голод, бажання, щоб чийсь очі зустрілись з його очами й впізнали його» [28, с. 211]. По-друге, основу гармонійного життя неандертальців складає єдність з природою, від якої вони себе не відокремлюють. Є у них і зародки первинної релігії. Неандертальці вклоняються матері-землі Оа, дотримуються певних ритуалів

---

(наприклад, ритуал повідомлення міфу про створення світу, ритуал поховання, тощо).

На протигагу цьому, «нові люди» не мають спорідненості, стабільності, відчуття природи. Контрастне протиставлення двох племен стає основою притчової структури твору. Гармонійне співіснування неандертальців протиставляється жорстокості стосунків у племені «нових людей». Невелика група, змушена покинути рідне плем'я через злочин, скоєний їх лідером, спрямовує свої каное проти природної течії річки, дорогою розбиває тимчасовий табір й проводить магічні ритуали та жертвоприношення, щоб зменшити свою провину перед людьми і природою. В їхньому таборі панує розбрат, страх, насилля. Замість матері-землі Оа вони поклоняються оленю-самцю, чоловічому символу агресії та гноблення. Після того як митець племені, Туамі, зображує його на землі, плем'я приносить у жертву палець воїна задля успішного полювання і захисту від неандертальських «огрів». Їхнє вогнище не несе мирного тепла, воно «жахливе, як водоспад, як великий злий кіт» [28, с. 62].

Контрастні сцени протиставлення двох племен розпорошені у тексті роману, утворюючи чітку опозицію між невинністю й раціональним розумом. Льодовий палац і молитва Оа протиставляються жорсткому тотемному ритуалу із жертвоприношенням. Неандертальці, які харчуються горіхами, ягодами та медом і лише іноді вживають м'ясо, що залишається після полювання хижаків (переживаючи жахливе відчуття провини), різко контрастують з м'ясоїдними «новими людьми», які майже помирають з голоду, не сприймаючи рослинної їжі навколо, а для свого виживання використовують живі створіння, не зупиняючись перед вбивством і поїданням неандертальської дівчинки Ліку.

Втілення філософсько-ідейного плану притчі не обмежується зображенням контрастної опозиції між *Homo sapiens* та неандертальцями. Чітке протиставлення є основою лише зовнішнього, лінійного конфлікту; глибинна притчова структура базується скоріше на рисах подібності між двома племенами, на дослідженні свідомості людини у пошуках як джерела зла, так і прихованих можливостей протистояти йому. На цьому рівні у центрі уваги опиняється розвиток свідомості Лока, зображення перетворення праглогічності у ранню стадію інтелектуального розвитку.

Автор показує первинну радість Лока та його безтурботність у світі, повному хижаків, проблем щоденного виживання, суво-

---

рого клімату, природних катастроф, таких як пожежа та повінь, передає його розгубленість під тягарем необхідності стати лідером та зростаючу потребу у логічних думках для визволення викрадених дітей. І нарешті, робить нас свідками його всеосяжної, кричущої самотності, яка змушує його згорнутися у смертельній позі біля згаслого вогнища предків. Ідейно-філософське навантаження твору відкривається лише при простеженні трансформації Лока від безтурботної «клоунської» фігури до людини, що почала мислити. Сутністю даного прогресу від невинності до мислення стає внутрішнє життя, яке змінюється з кожною хвилиною; шестиденна подорож, яка завершується смертю на сході сонця сьомого дня, викликаючи до життя паралель з біблійним Тижнем Творіння: за сім днів не лише утверджується новий еволюційний етап знищенням групи неандертальців, а й народжується нова свідомість.

В одинадцятому розділі, коли читач вже встиг зануритись у світ первісної свідомості, дізнатись, що неандерталець здатний мислити, відчувати радість і біль, зрозуміти, якою трагедією для Лока була втрата його родини, перспектива оповіді різко змінюється. Вона стає гранично об'єктивною. Автор вже не називає героя-неандертальця на ім'я, а говорить про нього як про «руду істоту» й використовує стосовно нього займенник «воно» («it»). Вперше зустрічаємо опис зовнішності неандертальця: «Це була дивна істота, невисока, з тулубом, нахиленим уперед. <...> Рот був великим з широкими губами, а над кучерями на верхній губі великі ніздрі тріпотіли, як пташині крила. Плавного переходу до носу не було, кінчик його стирчав прямо з-під надбрів'їв, що нависали» [28, с. 223]. Об'єктивна, підкреслено безпристрасна оповідь одинадцятого розділу відсилає нас до епіграфу твору. Саме такою низьколобою, нерозвинутою істотою, «... потворною на вигляд чи навіть мерзеною в своєму незвичному для нас вигляді» [28, с. 5] постає неандерталець у «Нарисі історії» Г. Веллса. Перегукування об'єктивно-безпристрасної оповіді в одинадцятому розділі з епіграфом роману дозволяє автору передати обмеженість суто раціонального, наукового погляду на світ, який залишає поза увагою духовний бік життя. Але читач вже встиг розгледіти у рудій істоті людину, і різка зміна точки зору надає оповіді додаткового драматизму. Помираючий, самотній Лок лягає в позу ембріона й чекає, коли мати-земля Оа прийме його в своє черево. Передсмертний плач Лока змушує пригадати сльо-

---

зи Ральфа у фіналі «Володаря мух», сльози людини, що пізнала страждання і відчула жорстокість світу.

В останньому розділі перспектива знову міняється: події передаються свідомістю одного з нових людей – Туамі, чії думки легко пов'язують минуле з теперішнім і можливим майбутнім. Його нічна сторожа на човні, поки інші сплять, мотивується божню лісів і «демонів», від яких вони втекли, і страхом перед поверненням, «якщо течія переможе вітер» [28, с. 85]. Розум Туамі, який поєднує інтелект і творчість, і такий подібний до свідомості сучасної людини, наповнює читача розумінням, що саме він і є спадкоємцем «нових людей», які так жорстоко знищили беззахисну расу, і навіть гірше, з'їли їхню дитину. Це страшне усвідомлення, а також невітшний контраст між невинністю неандертальців і розумом *Homo sapiens*, повністю руйнує оптимістичну віру у прогресивний розвиток людини, водночас, риси подібності між двома племенами дозволяють розвіяти цей песимістичний висновок. На нашу думку, спільне між двома племенами стає важливим елементом у розумінні притчової сутності другого роману Голдінга. Подібно до амбівалентності образу Саймона у «Володарі мух», що поєднав у собі риси раціонального та ірраціонального, фантастична свідомість Лока стає художнім центром роману, мостом між двома світами. Вона не лише показує зв'язок між двома племенами, але, що суттєвіше, підкреслює те, що *Homo sapiens* є «спадкоємцями» невинності. Отже, сучасна людина успадковує не лише жорстокість «нових людей», а й лагідність, духовність і доброзичливість неандертальців.

Важливу роль у формуванні двох рівнів роману – фабульного й алегоричного – відіграє хронотопна організація твору. Художньому простору у «Спадкоємцях» притаманні як романні, так і притчові риси. Романний простір фабульного рівня являє собою деталізоване зображення берега гірської річки й скелястого навісу, на якому живуть неандертальці, поляни з мертвим деревом, стежок уздовж річки, водоспаду заввишки в «два дерева» та острову, який поділяє річку на дві частини. На цьому рівні простір видається цілком реальним місцем, де розгортаються драматичні події. На відміну від замкнутого простору «Володаря мух», у художній простір «Спадкоємців» «читач вступає з неандертальцями, які здійснюють сезонну міграцію від моря до гір, у фіналі – залишає разом із людьми, які підіймаються річкою вгору» [12, с. 72]. На алегоричному рівні специфіка художньо-

---

го простору базується на філософських ідеях твору, служить для передачі авторської думки про діалектичність історичного прогресу. Створенню притчової структури сприяють метафоричні образи, символи, біблійні алюзії – художні засоби, що активізують позасюжетні характеристики простору. В. Тайгер, наприклад, розглядаючи значення символу острову в романі, зазначає, що «острів стає макрокосмічним образом природи людини, яку череп, що збільшився у розмірах, відокремив від природи звіра; він ізольований біля підніжжя водоспаду, відокремлений двома потоками від гір та лісу; це “велетень, що сидить”, який “розсікає стіну водоспаду”. Це символічний образ “Людей Водоспаду”, які підуть проти Водоспаду» [32, с. 93].

Образ водоспаду стає наскрізним у тексті роману й безпосередньо пов’язаний з діями «нових людей»: чим жахливіші їхні вчинки, тим голосніше рев води. У своєму еволюційному розвитку неандертальці, на відміну від «нових людей», не зуміли перейти водоспад. Даний образ, існуючи на фабульному рівні у вигляді фізичного об’єкту, на філософсько-ідейному рівні набуває символічного значення завдяки семантичній природі англійського слова «Fall», яке позначає не лише «водоспад», а й «гріхопадіння». Це дозволяє говорити про біблійні мотиви у творі, значення яких у низці досліджень розгортається на весь роман, і тоді твір розглядається як «концептуальна схема біблійного міфу» [9, с. 67], або «еволюційна інтерпретація гріхопадіння» [29, с. 27]. Відносно безтурботне життя неандертальців, які ще не перейшли водоспад, невинність їх свідомості співвідносяться з християнським сприйняттям Едему. Водночас, подорож «нових людей», які зуміли подолати цю перепону, тобто здійснили «гріхопадіння», є початком історії людства [24, с. 37]. Міфологічний контекст дозволяє розглядати даний символ як міфологему, що не лише привносить новий семантичний відтінок – гріховної природи людини, а й розкриває своєрідність характеру притчової форми Голдінга, яка тяжіє до універсальності, до розкриття ключових питань буття людини й світу.

Якщо метою створення перших двох притч Голдінга, за словами самого письменника, було визначення діагнозу «хвороби людства», викриття природи «найнебезпечнішої з усіх тварин – людини» [6, с. 259], то наступний роман – «Злодюжка Мартін» – спрямований на пошук витоків цієї хвороби через поглиблену психологізацію, самопізнання, звернення до внутрішнього світу

---

особистості, а художнім центром творів стає індивідуальна свідомість протагоніста. Така тенденція у творчому пошуку письменника є співзвучною відчутному зростанню психологічного «тону» літератури повоєнного періоду обумовленого, за справедливим зауваженням Н.Ю. Жлуктенко, «необхідністю вирішувати силою мистецтва найскладніші моральні питання» [7, с. 4].

Сюжет роману, як і у перших творах, достатньо простий: лейтенант Крістофер Мартін, єдиний з команди корабля, хто вижив після торпедування есмінця німецьким підводним човном (дія відбувається під час Другої світової війни), опиняється один на скелі посеред океану. Щасливе спасіння обертається для моряка жахливими муками на маленькому кам'янистому клаптику землі, де він змушений харчуватися морськими молюсками та пити тухлу воду, оскільки на рифі немає нічого, окрім каміння. Отже, Голдінг знову звертається до острівної сюжетної моделі, яку було успішно реалізовано у його першому романі і яка, безумовно, викликає стійки асоціації з романом Д. Дефо. Проте, слідом за розв'язкою – описанням смерті героя, слідує вже традиційний голдінгівський «gimmick» – «трюковий фінал», який відкриває, що все, крім перших двох сторінок, не що інше, як міраж, ілюзія помираючого Мартіна, який чіпляється за життя зі всією затятістю та силою власної натури. Фінальний епізод представляє діалог двох офіцерів над тілом загиблого моряка, яке було викинуто морем на берег: це Крістофер Мартін. У розмові, обговорюючи тему існування душі та страждання, один із офіцерів зауважує, що моряк загинув миттєво, «... не мав часу навіть зняти чоботи» [26, с. 199]. Всі муки Мартіна, існування на рятівному острові – його фантазія (він знімає з себе чоботи на початку роману, практично відразу ж після того, як приходить до тями посеред ревучого океану), а сам острів – сцена, якою керує підсвідомість Кріса, або ж певна божественна площадка, на якій вирішується доля героя. Останній рядок переводить твір з жанру «роману-виживання» у жанр філософської притчі, в якій викривається справжня суть природи людини ХХ століття, притчі-попередження про наслідники необмеженого егоїзму.

У «Злодюжці Мартині» оповідна манера письменника, зберігаючи деякі «традиційні» свої риси, набуває, між тим, нових характеристик, не властивих попереднім творам. Наприклад, новим оповідним прийомом є організація оповіді точкою зору протагоніста (прийом, характерний для подальшої творчості

---

Голдінґа), що відразу ж створює певні труднощі у сприйнятті тексту, оскільки перед нами свідомість помираючої людини, яка періодично втрачає зв'язок з реальністю і неадекватно її оцінює. Використовуючи джойсівський метод «потoku свідомості», автор виразно відтворює судорожні зусилля згасаючого розуму зберегти свою цілісність, свою ідентичність, фіксує химерність думок і відчуттів, найдрібніші деталі його поступового перетворення на тварину, на клубок сліпих інстинктів, які живуть у приреченій плоті [18, с. 19]. Те, що у перших романах змальовувалась доля не окремої особистості, а групи людей (хлопчиків, неандертальців), обумовлювало різнобічність точок зору, через які організовувалась оповідь, і, відповідно, створювало досить чітку картину подій у сприйнятті читачів та критиків. Зі «Злодюжкою Мартіном» все по-іншому: як відзначають Кінкед-Вікта та Грегор, «це перший роман Голдінґа, у назву якого винесено ім'я однієї людини <...> вперше головним героєм стала доросла, сучасна людина <...> яка має сексуальні та соціальні стосунки у сучасному світі» [30, с. 156].

Слід зауважити, що традиційний сюжет «робінзонади» дозволяє змодельовати зовнішній рівень оповіді, що якнайкраще відповідає притчовому задуму письменника. Екстремальна ситуація, ізоляція на безлюдному острові, необхідність самостійно створювати хоча б мінімум умов, що гарантують виживання, створює той специфічний буттєвий, емоційно-психологічний стан індивідуума, який проявляє все найкраще і найгірше, його здатність чи, навпаки, нездатність, продемонструвати духовність свого світосприйняття [14, с. 352–354]. Опинившись після аварії корабля на рятівному острові, Крістофер Мартін встановлює справжні «робінзонівські» правила виживання: «Забезпечити себе водою, їжею, укриттям. <...> приготуватися до хвороб <...> При перших же симптомах – лікуватися негайно. <...> Слідкувати за психікою. <...> бути на видноті. <...> Керувати ситуацією» [26, с. 41]. Проте це вже не той Робінзон початку XVIII століття, що в гармонії з природою користується її дарами і творчою працею заробляє собі їжу. Самотньому моряку, викинутому на риф в середині XX століття, природа ворожа: він змушений пити тухлу воду і їсти мідії з анемонами. Острів, на який Мартін був закинутий благоїдною хвилею, – мертва скеля посеред океану, і він опиняється один на один навіть не з природою, а з холодною кам'яною брилою. Відмінність від класичного сюжету поглиблю-

---

ється тим, що Робінзон, створюючи своїми руками навколишній світ, повторює процес підкорення природи і виникнення матеріальної, раціональної цивілізації, а Крістофер Мартін створює рятівне буття своєю свідомістю, адже риф посеред океану – відчайдушна спроба втримати життя, а сім днів боротьби за виживання насправді виявляються шляхом очищення від усіх нашарувань цивілізації до глибинного «центру», пошуком істинної сутності природи людини.

На наш погляд, основний принцип створення образу острова у «Злодюжці Мартіні» ґрунтується на ідеї тотожності світу і сприймаючої його свідомості (А. Бергсон). Тому читач, бачення якого формується точкою зору головного героя (для якого острів є абсолютною реальністю), вірить у його існування майже до заключних сторінок роману, чому сприяє детальність та екстраординарна ретельність опису. Скеля, на яку потрапляє Мартін, не має назви і являється йому, подібно до корабля-привида, масивною безформною масою, темною «твердю, що дрейфує посеред Атлантики» [26, с. 248], але це не бездушний клаптик землі, а демонічний образ, який рятує, а потім губить моряка. Риф грається з Мартіном як лінивий хижак зі своєю жертвою (адекватна кара за «хижацтво» Мартіна за життя), яку ще встигне з'їсти.

Варто вказати, що відчуття «поглинаючої» скелі, з якою бореться кинутий до неї герой підкреслюється лейтмотивом зубів: «Самотня скеля, пік гірської гряди, зуб одвічної щелепи затонулого світу, що стирчить посеред незбагненого простору світового океану» [26, с. 250]. На нашу думку, особливістю трансформації Голдінґом жанру робінзонади є переосмислення образу острова як істотної культурної універсалії Спасіння: він набуває парадоксальних рис згубника, космічного шлунку, що поглинає людину. Тіло Мартіна розтікається і вмщує острів, на якому знаходиться. В середині нього є ті ж самі кам'яні ущелини та зломи різних частин тіла. Обриси скелі, що видавались знайомими, в одному з останніх розділів роману, коли Мартін практично втрачає розум, перетворюються на його зуби: «Язик згадував <...> торкнувся твердої вершини скелі, пройшовся схилом, подолав одну за одною всі болючі щілини, <...> і зрозумів, чому так нав'язливо, болісно знайомою є самотня і згасаюча скеля посеред океану» [26, с. 298].

Протистояння Мартін – Острів видається дещо більшим, ніж «робінзонівське» протистояння Людина – Природа. Острів, ство-

---

рений свідомістю як останній шанс збереження раціональної особистості, стає місцем вивільнення пригніченої духовності, засобом пізнання природної сутності людини. «Робінзонада» Крістофера Мартіна – це не лише розвінчання культурного міфу про героя-одинака, який перемагає та приручає природу, а глибокий аналіз діалектичного взаємозв'язку раціонального фізичного світу та ірраціональної духовності.

Зовнішній, «робінзонадний» вимір оповіді, який можна назвати «нарративним теперішнім», показує боротьбу раціональної свідомості задля збереження ідентичності, пристосування розумом фізичного світу для потреб власного існування. Але в романі існує й інший вид нарративного часу, який ми вважаємо «нарративним минулим», що порушує лінійну будову оповіді, розгойдуючи і знищуючи той раціональний зв'язок із фізичним світом, який Мартін неспроможний утримати.

Спалахи пам'яті з'являються у час, коли Мартін спить, або марить, тобто коли контроль раціональної свідомості найслабший. Ці спогади (які Мартін називає «картинками», «моментальними знімками» та «кіноанонсами») проникають у нарративне теперішнє зі зростаючою частотністю і настільки заважають розвитку оповіді-виживання, що при першому прочитанні «Злодюжка Мартін» може здатися хаотично побудованим і навіть незрозумілим.

Не можна погодитись з думкою деяких дослідників, що спогади є найменш вдалою частиною книги [19, с. 80], спробою поєднати розрізнені фрагменти [22, с. 41], а тим більше «головною поступкою тим літературознавцям, які гостро критикували його (Голдінга. – О.Ш.) ексцентричне бачення як таке, що занадто далеко відходить від сучасного світу» [29, с. 49]. Ми ж вважаємо, що існування двох взаємопов'язаних часових вимірів у нарративі є відображенням діалектичної цілісності роману і свідомості людини. Нарративне теперішнє представляє раціональне сприйняття розуму і його боротьбу за збереження особистості у фізичному світі; нарративне минуле виявляє втручання поки що невидимої, але не менш «реальної» ірраціональної частини свідомості, яка кидає виклик і видозмінює раціональне сприйняття себе і навколишнього світу.

Хоча всі спогади підіймаються з глибинної, пригніченої площини підсвідомості, між ними існують чіткі розбіжності. Ми розрізняємо три групи спогадів, а саме: «Спогади про Натаніє-

---

ля», «Спогади про використання інших людей» та «Сюрреалістичні видіння».

Найбільш реалістично, у хронологічній послідовності, представлені «Спогади про Натаніеля», які стають певним мостом між світом духу та світом розуму. Натаніель – наступна спроба Голдінґа створити образ «святого», героя, «подібного до Христа». Свою сталу зацікавленість даним типом героя автор пояснював тим, що «подібні до Христа дійсно зустрічаються серед людей», вони втілюють «потенційні можливості людини» [20, с. 192]. Образ Натаніеля постає контрастною опозицією образу Крістофера Мартіна. Його життєва позиція прямо протилежна законам раціоналізованого суспільства: він містик, здатний, як і Саймон у «Володарі мух», чуттєво пізнавати навколишній світ, відчутти його духовну основу. Спокій, умиротворення, жертвовність Натаніеля протиставляються Мартіновій жадібності та хижацькій натурі, постійно спрямованої на нову здобич. Натаніель намагається навчити Мартіна приймати існування вічності поряд зі скінченністю людського життя: «Взяти нас, як ми є, і що тоді залишиться від неба? Одна фікція. Без форми, без суті. Розумієш? Якесь чорна блискавка, яка руйнує все, що ми називаємо життям» [26, с. 35]. Наведена фраза двічі звучить у спогадах Мартіна, формулюючи головну тему твору, яка заперечує раціоналістичну будову світу як єдино вірну й доцільну та стверджує потребу співвіднести своє існування із вічними, духовними основами буття.

Спогади про людей, через яких Мартін переступав у реальному житті, викривають справжню його природу, що ховається за «героїчними» спробами вижити на скелястому рифі. Він спить з коханою Альфреда і отримує втіху, повідомляючи про це, розігрує відданість і покірність, щоб отримати офіцерське звання на флоті; шахрує у велосипедній гонці; гвалтує Мері, отримавши від неї відмову. Кожен з цих епізодів викриває хіть Мартіна та жадобу захопувати якнайбільше. Деякі з'являються як блискавичні спалахи і змінюються як моментальні знімки (госпіталь, розмова з коханкою, спогади дитинства); інші – як коротенькі кіноанонси нагадують про огидні вчинки в реальному житті (шахрайство у велосипедній гонці, співбесіда з капітаном, розмова з Альфредом, гвалтування Мері), проте всі вони пов'язані єдиним мотивом «пожирання». Мартін жив за принципом «їсти» все, що трапляється на його шляху, і не випадково Піт, зраджений чоловік і його театральний продюсер, обирає для нього маску Жа-

---

дібності, оскільки він: «загарбує найкращу роль, найкраще місце в театрі, найбільший заробіток, найкращу афішу, найкращу жінку. Він народився на світ із роззявленим ротом, розкритою ширінкою і розставленими руками – щоб зручніше хапати. Космічний тип мерзотника, що завжди зуміє і гріш зберегти і чужий кусень зжерти» [26, с. 66].

Найважливішою серед епізодів даного ряду ми вважаємо сцену в барі, де Піт пропонує всім приєднатися до «Клубу брудних личинок» і роз'яснює суть мотиву «пожирання» у притчеподібній фантазії про приготування китайцем вишуканої страви з однієї личинки: у скриньку кладеться риба, яку поїдають личинки, потім вони знищують одна одну і залишається «єдина величезна щаслива личинка» [26, с. 76]. Мартін завжди жив за цими правилами, тому беззастережно приймає аналогію Піта як «універсальний процес»: «з'їсти ближнього можна не лише ротом <...> З'їсти можна застосувавши і фалос, і кулаки, і голос. Навіть підбиті цвяхами черевики. Купуючи і продаючи, одружуючись і народжуючи потомство, або наставляючи комусь роги» [26, с. 79].

За такими принципами існує не лише Мартін, «їдять» один одного майже всі у сучасному світі. Слова дружини продюсера підтверджують це правило виживання: «Я би тебе з'їла. Я з радістю дала б тобі роль. Як я можу тобі щось дати, поки тебе не з'їла» [26, с. 85]. Мартін, відповідно, теж вбачає в ній об'єкт «пожирання»: «< вона дружина продюсера. Товста. Біла. Як личинка з малесенькими чорними очами. Я би тебе з'їв» [26, с. 80].

Метафора «пожирання» у різних формах лейтмотивом проходить через роман і об'єднує всі рівні оповіді. Скеля, на якій Мартін знайшов притулок, і сусідні рифи здаються йому зубами у роззявленій пащі всесвіту. Місце спасіння набуває парадоксальних рис хижака, космічного шлунку, готового поглинути людину. Крістофер все життя «з'їдав» ворогів або просто людей, що стояли на його шляху, і тепер чекає аналогічної поведінки від скелі, що сильніша за нього. Йому залишається лише «думати про жінок і про те, як і кого з'їв. Як поїдав жінок, чоловіків, як з хрускотом згриз Альфреда, і ту дівчину, і того хлопчину» [26, с. 80]. Він став заручником «тунелю пройденого життя, де залишилися лише недоїдки» [26, с. 80]. «Тунель життя» перетворився тепер в щілину невеликої скелі, а Мартін – з сильного хижака – на «істоту, <...> втиснуту у щілину, легку закуску для зубів, що сточилися за довге життя від створення світу» [26, с. 80].

---

Сюрреалістичні видіння виходять із глибин підсвідомості, вони короткі, уривчасті, різко переривають нарративне теперішнє. Образи, що виникають, є символічними, первинними одиницями тих мотивів і алегорій, які діють на інших рівнях оповіді й, відповідно, пов'язують їх між собою. Так, мотив «пожирання» відображається у постійній появі образів різноманітних скриньок, зубів, личинок, звуку лопати, грому, які поступово стають своєрідними константами, ритмічно організують та ускладнюють архітектоніку роману.

Все життя жадаючи ролі єдиної личинки, Мартін на острові отримує її – і в цьому його кара і сам гріх. Виникає усвідомлення себе як личинки у скриньці, а ударів грому – як наближення смерті: «Часом розпадина ставала більша за скелю, більша за всю Землю, перетворювалась у бляшанку, таку величезну, що удари клинка по стінкам видавались перекотами віддаленого грому» [26, с. 75]. Грім і дощ породжують нові видіння: обличчя, що плачуть – і ними Мартін, як сходами, підіймається вгору, ламаючи їх на своєму шляху. Пінчер, який все життя виживав за рахунок «пожирання» інших людей, опиняється в ізоляції, і це прирікає його на загибель: «Якби в цій проклятій коробці можна було б ще кого-небудь зжерти, я би вижив» [26, с. 91].

Варто відзначити, що хижацька особистість Мартіна в реальному житті (і на скелі) підкреслюється постійним рухом вгору, в той час як спогади дитинства показують протилежний напрям. Відкинута Крісом духовна частина свідомості непізнаною темрявою підвалу постійно слідує за ним: «Ти йшла за мною з підвалу по всім машинам, ліжкам, пивним, а я біг, біг від тебе все життя!» [26, с. 110]. Спогади не лише допомагають пізнати природу особистості Мартіна, а й повертають його обличчям до втраченої духовності: «двері підвалу розчахнулися за спиною маленького хлопчика, якому потрібно зійти вниз – вниз і заснути, щоб зустрітися з тим, від чого він відвернувся в момент народження» [26, с. 108]. Темрява підвалу наздогнала Крістофера і матеріалізувалась у галюцинацію-тінь, «проекцію свідомості», Бога, його alter ego. Духовне й фізичне стоять одне проти одного, і Мартін повинен знову зробити вибір. Він визнає свою гріховність і звинувачує в ній Бога, парадоксально ним самим і створеного: «я викараскався з підвалу тілами тих, кого використав і згубив, щоб створити собі сходи і втекти від тебе, але за що ти мучиш мене? Хай я їх зжер, але ж хто дав мені рот?» [26, с. 113].

---

Крістофер знову відкидає духовний світ, відстоюючи власний шлях: «Ти сам дав мені право вибору, і все життя скрупульозно вів мене до цих страждань, тому що це і є мій вибір» [26, с. 113].

Отже, якщо, за переконанням Мартіна, існує тільки фізичний світ, то смерть, як і передвіщав Натаніель, – лише «чорна блискавка, що руйнує все, що ми називаємо життям» [26, с. 35], і після неї залишається тільки вічне Ніщо. Все, що створила свідомість Мартіна, поступово щезає, світ розвалюється: «Не залишилось нічого, крім центра і клішень. Вони були величезні, сильні, вогняно-червоні. Вони з'єднались» [26, с. 116]. Чорна блискавка, приготувавшись знищити центр раціональної свідомості і покласти край фізичному пеклу, опустилась на молитовно складені руки – «клешні» «з тим співчуттям, яке не знає ні часу, ні жалю» [26, с. 116], тим самим залишаючи відкинутій духовній сутності Мартіна шанс на спасіння.

За трактуванням англійських дослідників Марка Кінкед-Вікса та Яна Грегора, Мартін на острові – це друга, домінуюча частина його душі – Пінчер, а в фіналі роману «Божественна любов, яка може проявитися лише як безжальна, чекає, щоб повернути Мартіна собі, знищивши Пінчера» [30, с. 135]. Ми ж вважаємо, що єдиною абсолютною силою, здатною творити і знищувати, постає сам Мартін, поєднуючи в собі риси Творця і творіння, героя і антигероя, ката і жертви, створюючи пекло й небеса, самотійно вирішуючи свою долю. Двоїстість природи людини постає її мукою і спасінням водночас: існування лише в одному зі світів і заперечення іншого є «не просто пеклом, а єдиним можливим прокляттям; дією людини, що проклинає сама себе» [26, с. 201].

Образ Мартіна створюється за законами притчової поетики: він позбавлений портретної характеристики, складного внутрішнього світу, духовного розвитку, в його основі – авторська концепція буття та особистості. Власне спогади і стають тим засобом психологічного аналізу, який, збагачуючи притчу, дозволяє простежити діалектичний взаємозв'язок між раціональним фізичним світом і пригніченим духовним. У романі “Злодюжка Мартін” найбільш відчутний вплив модерністської поетики на творчість письменника: розширенню меж текстової реальності сприяють гра з простором і часом; парадоксальне переплетення світів, “реальності” та марення, їх поєднання у свідомості головного героя; відтворення найдрібніших деталей ментальних та

---

фізіологічних процесів. Все це розхитує баланс двох рівнів притчі, притаманний попереднім творам.

Отже, проведений аналіз дозволяє зробити висновок про те, що у ранніх творах Голдінга притча постає невід'ємною частиною їх жанрової структури. Взаємодія романного та притчового начал призводить до їх дифузії та взаємовпливу. Концепція хронотопу, система алегоричних персонажів, наратологічно орієнтована мотивіка служать ключем до інтерпретації творів та визначення їх жанрової специфіки як органічного синтезу роману та притчі.

### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Белов С. Б. Бойня номер «Х». Литература Англии и США о войне и военной идеологии / С. Б. Белов. – М. : Сов. писатель, 1991. – 366 с.
3. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : [підручник] / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
4. Гиленсон Б. А. Мир Уильяма Голдинга / Б. А. Гиленсон // Повести [Текст] / П. Уайт ; Повелитель мух : повесть : пер. с англ. / У. Голдинг ; сост. О. Жданко – М. : Панорама, 1999. – С. 368–381.
5. Голдінг В. Володар мух [Текст] / В. Голдінг ; пер. з англ. та передм. С. Павличко. – 2-ге вид. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 254 с.
6. Голдинг У. Выступление на встрече писателей Европы в Ленинграде / У. Голдинг // Иностранная литература. – 1968. – № 2. – С. 259–261.
7. Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века / Н. Ю. Жлуктенко. – К. : Вища школа, 1988. – 158 с.
8. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М. : Художественная литература, 1973. – 536 с.
9. Зинде М. М. Творчество У. Голдинга. К проблеме философского аллегорического романа : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / М. М. Зинде. – М., 1979. – 26 с.

- 
10. Ивашева В. В. Эпистолярные диалоги / В. В. Ивашева. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
  11. Ильина М. Е. Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XVIII-XXвв.) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / М. Е. Ильина. – Львов, 1984. – 25 с.
  12. Кошелев С. Л. О жанровой специфике романа У. Голдинга «Наследники» / С. Л. Кошелев // Жанровое своеобразие литературы Англии и США XX в. – Челябинск, 1985. – С. 58–77.
  13. Крохмаль А. П. Хронотоп в романе-притче У. Голдинга «Повелитель мух» / А. П. Крохмаль // Вестник СамГУ. – 2006. – № 8 (48). – С. 201–207.
  14. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [монография] / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
  15. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе запада второй половины XX столетия / В. А. Пестерев. – Волгоград : ВолГУ, 1999. – 312 с.
  16. Товстенко О. О. Идейно-художественные особенности современной притчи : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.04 «Литература зарубежных стран» / О. О. Товстенко. – К., 1989. – 17с.
  17. Товстенко О. О. Філософські притчі Вільяма Голдінга : [текст лекції] / О. О. Товстенко. – К. : БПЦ «Київський університет», 1992. – 17 с.
  18. Чамеев А. А. Уильям Голдинг – сочинитель притч / А. А. Чамеев // Бог-скорпион. Клонк-клонк. Чрезвычайный посол : пер. с англ. / У. Голдинг. – СПб. : Азбука, 2001. – С. 5–30.
  19. Babb H. S. Three Novels of William Golding / H. S. Babb. – Columbus, Ohio : Ohio State University Press, 1970. – 141 p.
  20. Baker J. R. An Interview with William Golding / J. R. Baker // Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal. – 1982. – Vol. 28(2). – P. 130–169.
  21. Baker J. R. Critical Essays on William Golding / J. R. Baker. – Boston : Massachusetts, 1988. – 197 p.
  22. Baker J. R. William Golding : A Critical Study / J. R. Baker. – N.Y. : St. Martin's Press, 1965. – 106 p.
  23. Dick B. F. William Golding / B. F. Dick. – N.Y. : Twayne Publishers, 1967. – 156 p.

- 
24. Dickson L. L. *The Modern Allegories of William Golding* / L. L. Dickson. – Univ. of South Florida Press, 1990. – 163 p.
  25. Golding W. *Lord of the Flies* / William Golding. – N.Y., 1959. – 192 p.
  26. Golding W. *Pincher Martin* / William Golding. – L.-Boston, 1984. – 208 p.
  27. Golding W. *The Hot Gates and Other Occasional Pieces* / W. Golding. – L. : Harcourt, 1965. – 175 p.
  28. Golding W. *The Inheritors* / William Golding. – L. : Faber & Faber, 2005. – 240 p.
  29. Johnston A. *Of Earth and Darkness: The Novels of William Golding* / A. Johnston. – Columbia, Mo. ; L. : University of Missouri Press, 1980. – 312 p.
  30. Kinkead-Weeks M., Gregor I. *William Golding: A Critical Study* / M. Kinkead-Weeks, I. Gregor. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 292 p.
  31. Talon H. Irony in “Lord of the Flies” / H. Talon // *Essays in criticism*. – July 1968. – Vol. XVIII. – № 3. – P. 296–309.
  32. Tiger V. *William Golding. The Dark Fields of Discovery* / V. Tiger. – L. : Calder & Boyars, 1974. – 244 p.

Наукове видання

**Жанри і жанрові процеси  
в історико-літературній перспективі**

Колективна монографія

Редактор *Н.Г.Пянковська*  
Комп'ютерна верстка *В.О.Фаріон*

Підписано до друку 28.11.2012 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.  
Ум.друк.арк. 13,02. Обл. вид. арк. 12,11.  
Тираж 300 пр. Зам. № 484.

Видавництво “Аксіома” (свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)  
м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300  
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксіома”  
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300