



Марія Моклиця

АЛЕГОРИЧНИЙ КОД ЛІТЕРАТУРИ, або

Реабілітація алегорії триває

Монографія



КОНДОР
Київ, 2017

УДК 81'42:821.161.2

ББК 80/84

М 749

*Рекомендовано до друку вченою радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 4 від 30 березня 2017 р.)*

Рецензенти:

Кочерга С.О. — доктор філологічних наук, професор Національного університету «Острозька академія»;

Лановик З.Б. — доктор філологічних наук, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка;

Яструбецька Г.І. — доктор філологічних наук, професор Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

М 749 Моклиця М. Алгоритичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває : монографія / Марія Моклиця. — К. : Кондор-Видавництво, 2017. — 292 с.

ISBN

У монографії висвітлюються філософські, психологічні і філологічні аспекти алегоричного мовлення; теоретико-літературні, міфокритичні і герменевтичні дискурси у вивченні алегорії. Розглядається алегорична образність міфів (алегорії потягів, страхів, двоїстості, страждань), жанровий потенціал алегорії (пропонується концепція алегорії як метажанру), стилетвірні інтенції алегорії, зокрема, доводиться теза про ключову роль алегорії в експресіоністському стилі. В алегоричному розрізі аналізується творчість низки українських письменників (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника, О. Туряньського, Є. Маланюка, В. Стуса).

ISBN

УДК 81'42:821.161.2

ББК 80/84

У дизайні обкладинки використана картина Рене Магріта «Син людський».

© Моклиця М., 2017.

© Кондор-Видавництво, 2017.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. РОЗРІЗНЕННЯ ДИСКУРСІВ	9
1.1. Теорія літератури.....	9
1.2. Методологічні аспекти проблеми.....	22
1.3. Міфокритика	32
1.4. Чотири способи прочитання «Божественної комедії» в контексті герменевтики.....	44
РОЗДІЛ II. АЛЕГОРІЯ / МІФ	69
2.1. Трохи феноменології	69
2.2. Алегорії потягів	76
2.3. Цербер і Горгона (алегорії страху).....	79
2.4. Кентавр і Янус (алегорії двоїстості).....	92
2.5. Прометей, Сізіф, Тантал (алегорії страждань).....	94
РОЗДІЛ III. АЛЕГОРІЯ / ЖАНР	101
3.1. Жанрові інтенції алегорії.....	101
3.2. Алегорія / казка.....	121
3.3. Просвітницький алегоризм Івана Франка.....	135
3.4. Алегоричний театр Лесі Українки: «Осіння казка»	157
3.5. Алегорія «Дума пралісу» Осипа Турянського.....	172
РОЗДІЛ IV. АЛЕГОРІЯ / СТИЛЬ	180
4.1. Образне слово і стиль	180
4.2. Виразальна функція алегорії у творчості Т. Г. Шевчен- ка.....	199
4.3. Алегоричні параметри прози Василя Стефаника	212
4.4. Жанрово-стильові особливості алегорій Ольги Кобилянсь- кої	222
4.5. Алегорична культурософія Є. Маланюка	239
4.6. Алегоричний театр в поезії Василя Стуса.....	251
ВИСНОВКИ	262
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	270

ВСТУП

У середині ХХ століття філософ Г.Г. Гадамер один із параграфів своєї відомої праці «Істина і метод» назвав «Реабілітація алегорії». Відтоді минуло чимало десятиліть, написані нові стоси книг, але алегорія все ще потребує реабілітації, судячи хоча б з того, що на початку 2000-х рр. цю назву повторила польська дослідниця (теж філософ) Яніна Абрамовська.

Я хочу написати книгу про алегорію так, ніби вона — персонаж захопливої історії. Алегорія здається мені героїнею світової культури на кшталт Попелюшки, яка часом хоч і вдягає пишні шати, аби стати поряд з принцем Символом, але загалом на святковій церемонії часу не має, бо у неї завжди надмір роботи. Чимало наробленого роботящою Алегорією Символ, цей справдешній герой патріархату, приписує собі. Мені хочеться відновити історичну справедливість: щоб після читання цієї книги ви перестали губити Алегорію у натовпі споріднених образів, щоб здалеку впізнавали не завжди досконале, а часто й дуже негарне (навіть потворне!), але завжди своєрідне обличчя. Попри мою нехоть до дидактики (алегорія ж нею часто грішила), попри мою любов до символізму, я хочу віддати належне Алегорії. Вважаю, що це Божий дар, інструмент пізнання, залишений в мові. У нас їх не так багато, і кожен призначений для єдиного шляху.

Про алегорію написані бібліотеки: ще б пак! Хто ж її оміне, коли вона повсюдно впадає в око. Але дивна закономірність: про саму тільки алегорію пишуть рідко (особливо у нас), пишуть про алегорії у такого-то автора, в такому-то творі, у якомусь жанрі чи періоді, а якщо теоретично, то тоді вже про алегорію укупі з символом. Розрізнень і уподібнень алегорії і символу назбиралось до наших днів така сила-силенна, що жодним науковим дискурсом не охопити. Кажучи словами американського медієвіста Мортон Блумфелда, автора розвідки «Алегорія як інтерпретація», таке завдання понад

людські сили [Bloomfield: 1975, с. 220]. З іншого боку, ці поняття давно увійшли у загальноживаний словник, здається, досягли ясності і зрозумілості повсякденного слова, принаймні, про це свідчить легкість слововжитку в будь-яких функціональних стилях мови (очевидно, будь-якої мови світу, хоча в даному разі йдеться про антично-християнську, себто європейську традицію). Цікаве сходження двох крайніх гілок слововживання: повсякденного і рафіновано наукового (кілька наук розміщують символ і алегорію у межах головного об'єкта досліджень: герменевтика, естетика, теорія літератури, мовознавство, семіотика, етнологія тощо): символ і алегорія стають словами-синонімами, аж до повного злиття семантики. Щодо повсякденного слововжитку, то тут зрозумілим є осердя, де сходяться обидва терміни: багатозначність слова. Коли говориться одне, а мається на увазі ще й інше, то це або символ, або алегорія (або ж метафора: третьої дійової особи також не уникнути). Втім, частіше почувеш таке слово «символ», бо про алегорію йдеться лише у тісному зв'язку з жанром байки, або якщо згадуються хрестоматійні алегорії типу Феміди із зав'язаними очима. Це, зрештою, можна залишити без особливої уваги: повсякденне мовлення дуже утилітарне, воно довго не утримує поруч два слова з однаковим значенням, або відбувається чітке розрізнення, тобто зміна функції одного з них, або повне його витіснення. Отож врешті решт має залишитись символ, а алегорія — відійти у розділ архаїчних понять разом з байкою, яка також відходить у минуле. Втім, досі є актуальні жанри (навіть кілька, на думку окремих науковців), пов'язані з алегорією: притча, парабола, утопія/антиутопія. На відміну від байки чи мораліте, жанри перспективні, актуалізовані літературою ХХ століття. Але це вже очевидна сфера фахівців-філологів, не-фахівці, вживаючи слово притча, не потребують при цьому поняття алегорія. Із загальним слововжитком боротись марно, хоча можна використати як показник для певних тенденцій. Нас цікавить науковий термін «алегорія», а тому більш важливим процесом є його використання в тій сфері, звідки він походить: філологія, точніше, літературознавство. Втім, термінологічний словник, як і загальноживаний, так само не любить повної синонімії. Або кожен з синонімічних термінів утвердить своє чітко окреслене значення, або один

мусить віджити. Власне, останні двісті років (від доби романтиків) науковцями різних галузей докладалось чимало зусиль саме для розрізнення символу й алегорії. Здавалось би, якщо потужні інтелектуальні сили потрачені на розмежування двох понять, на сьогодні в науковому слововжитку вже не мало б залишитись жодного прикладу випадкової синонімії. Насправді ж результат парадоксальний: на високому фаховому рівні так само плутають алегорію і символ, як їх плутали тисячоліття тому. Ніхто вам не скаже із філологів, що алегорія і символ — це одне і те ж. Звісно, це зовсім різні поняття, але... між ними багато спільного... Аж стільки, що одне може будь-де замінити інше.

На думку С. Аверинцева: «Поняття алегорії близьке поняттю символу, межа між ними в конкретних випадках може бути дискусійною. Різниця полягає в тому, що символ більш багатозначний і органічний, в той час як смисл алегорії існує у вигляді певної розмислової формули, яку можна вкласти в образ, а потім внаслідок дешифрування виїняти з образу» [Аверинцев: 1999, с. 28]. Мабуть, нема більш хисткого критерію, ніж «більш багатозначний»: більш — це на скільки? Як і хто це «більш» має відмірювати? І в такому разі годі пояснити існування безлічі досліджень, настанова яких визначається загостреним протиставленням. В. Бен'ямін у дослідженні барокової драми писав у 1920-і рр.: «На межі XVIII і XIX століть символізоване мислення так відчужено протистояло первісній алегоричній формі вираження, що окремі спроби теоретичного осмислення алегорії виявлялись марними — це тим більш це свідчило про глибину антагонізму» [Бен'ямін: 2002, с. 165].

На жаль, ні праця Бен'яміна, поцінована як науковий здобуток з деяким запізненням (завдяки зусиллям Т. Адорно), ні роздуми Г.Г. Гадамера, ні деконструктивне використання алегорії П. де Маном, увійшовши в перший ряд світової літературно-критичної думки, суттєво не змінили ставлення до алегорії в широкій філологічній аудиторії. Досі зберігається у всіх енциклопедично-словникових джерелах антитеза символ / алегорія за критеріями багатозначність / двозначність. Не йдеться про те, щоб зняти цю антитезу (в будь-якому її краще осмислити), йдеться про незнищенні маркери у цьому

протиставленні. Як і два століття тому, алегорія витісняється за межі поетичного (власне мистецького) висловлювання (раціональність і схематизм ніби ж таки антитеза поетичному?). Що ж до жанрових заслуг, то вони, здається, теж всі в минулому.

Уперше почуття образи за алегорію мене спіткало при знайомстві з популярною «Енциклопедією символів» (переклад з німецької, автори В. Бауер, І. Дюмоц, С. Головін). Це справді енциклопедія, тут згруповані і охарактеризовані численні образи всіх великих міфологій, від найдавніших починаючи, сучасними завершуючи. Але у словнику авторів (психолога, педагога і етнолога за професіями) немає поняття «алегорія». Категоріальний ряд такий: міф (в значенні сюжет, мотив), архетип (в значенні психоаналітичному), символ. Але в якості всеохопного, найбільш універсального поняття працює термін «символ». Водночас неозброєним оком видно, що значна частина наведених образів (або й добра половина) — це не символи, а типові алегорії.

Таке враження, що символ, за аналогією до імперіаліста-завоювальника, привласнює собі всі культурні напрацювання підлеглої нації, тобто алегорії. Чи є у нього реальні підстави для такого повновладдя? Алегорія — більш давній образ, ніж символ. Вже в архаїчні часи алегорія була творцем перших комунікативних кодів, працювала на повну потужність, а символ ще тільки входив у силу.

Згодом виявилось, що за алегорію треба ображатись надто часто і надто на багатьох достойників науки (класиків і сучасників). Отож я скасувала образу як ненадійного мотиватора (тим більш — порадирика) і взялася до більш копіткої праці.

Сьогодні я переконана, що плутанина між алегорією і символом — зовсім не ознака словника малоосвіченої людини (якщо вона освічена настільки, що вживає обидва слова, то в неї вистачить освіти, аби їх чітко розрізнити). Це загалом масштабна проблема, пов'язана з гносеологією, аксіологією, ейдологією і подібними категоріями, покликаними узагальнювати найбільш фундаментальні процеси пізнання людини. Плутанина між символом і алегорією, чим ближче до нашого часу, тим певніше обертається ментальними втратами — це свідчення нерозуміння тексту (або анти-розуміння, того, що без сумнівів накидає будь-якому посланню власне значення). Змішуючи

символічне, алегоричне й метафоричне мовлення (або й просто колекціонуючи усі «засоби» образного мовлення в одному ряду), читач і дослідник літератури спричиняє ефект анігіляції протилежних смислів, світи життя і мистецтва не прояснюють один одного, а хаотично змішуються, комунікація стає симулякром (у часи, коли Ж. Бодріяр писав свою знамениту працю, псевдо-комунікація ще не набула такого масштабу, як зараз, його концепція симулякрів актуалізується все гостріше). Це набагато гірше, ніж засилля Інтернет-комунікації.

РОЗДІЛ I. РОЗРІЗНЕННЯ ДИСКУРСІВ

1.1. Теорія літератури

Алегорія — словникове і підручникове поняття, а це вимагає від терміна хоч часткової аксіоматики. Втім, у літературознавстві функціонують терміни (скажімо, романтизм, реалізм, модернізм), які отримали безліч суттєво відмінних визначень (при тому, що всі розуміють, бодай приблизно, про що йдеться). Визначення алегорії не виглядають на стільки розмаїто (хоча кілька тисячоліть — вік дуже поважний), водночас певна однастайність авторів зовсім не засвідчує аксіоматики, теж вельми необхідної в науці. Ледве формула алегорії зачіпає неминучий етап «прикладів», як починається досить відчутна плутанина і вторгнення на її територію символу або метафори. Фахівці дають настанови щодо розрізнення (у більшість визначень алегорії включається конструкція «на відміну від символу», в інших — «на відміну від метафори»), але при цьому тільки закріплюють ситуативне вживання понять: то в якості повних синонімів, то в якості антонімів, та ще й експресивних.

Літературознавство, попри поважний вік її базового словника, — молода наука. У XIX столітті ще переважна більшість напрацювань у галузі теорії літератури належить не філологам, а філософам, естетикам. Це, звісно, має свої плюси і створює необхідну базу, але відчутні й «мінуси» цього процесу: головна специфіка літератури як словесного мистецтва часто-густо у працях філософів (за винятком хіба герменевтиків) випадає з поля зору. Канонізація античних поетик, яка відбулася у XVIII ст., зумовила некритичне перенесення багатьох категорій і класифікацій на вивчення літератури у новому часі. Фактично глибоко філологічне вивчення літератури почалося аж у XX столітті. Отож процес все ще надто живий, далекий від аксіоматики, але водночас вже загромаджений горами різноманітних

складних концепцій модерністського, постмодерністського чи деконструктивістського походження, що цілком затуляє просту необхідність прочитання і розуміння, з якого починається будь-яке вивчення. Якщо філолог, викладач літератури — це масова професія, то мусить бути і масова (але підкріплена справжнім академізмом) методологія фахового читання літератури. Мусить існувати вже на шкільному рівні словник аксіоматичних понять, які працюють при комунікації читач — текст — автор. Чіткість термінів не заперечує процесу усвідомлення специфіки будь-якого гуманітарного знання як варіативного, оскільки таке усвідомлення відбувається поступово, мірою заглиблення в об'єкт вивчення.

Для актуалізації проблеми кинемо бодай побіжний погляд на стан справ з алегорією у сучасній літературознавчій науці.

У науково-освітньому полі України обертається дуже велика кількість літературознавчих підручників, посібників, словників, енциклопедій, не лише українських авторів, материкових і діаспорних (І. Безпечний, В. Домбровський, Л. Білецький та ін.), а й зарубіжних, насамперед, звісно, російських і польських, але також і західноєвропейських («Вступ до теорії» П. Баррі). В освітленні теми алегорії українські й російські джерела різняться, адже оперують натепер вже досить різними дискурсами і відмінним літературним матеріалом, який використовується для прикладів. Але можна усі джерела згрупувати за певними показниками. Найбільш чіткими і безсумнівними виглядають короткі словникові статті: етимологія слова, визначення, перелік жанрів, приклади з байок і міфів. Чим ґрунтовніша стаття, тим більше викликає питань. У російському літературознавстві більш відчутний вплив формалістів, підручники яких (Б. Томашевського, В. Жирмунського) не втратили актуальності, а також праць О. Лосева. У цьому дискурсі широко розгортається теза «на відміну від символу». Статті такого плану дуже добре висвітлюють аспекти антитезовості, осмислені за останні два століття, але фактично умовчують питання синонімії. Інша традиція російського літературознавства пов'язана з медієвістикою і біблієзнавством, а тому більшою мірою орієнтується на концепцію С. Аверинцева, наголошує синонімію. Так само схильні синонімізувати пару термінів і всі українські медієвісти,

в тому числі діаспорні. Актуалізована синонімія знімає необхідність визначати поле дії кожного з понять у конкретному тексті. Як, коли, чому антоніми стають синонімами — відповідь на це цілком логічне питання відсутня тотально. Проблема очевидна: зафіксовану в історії синонімію і антагонізм понять треба узгодити. Доки цього не зроблено, підручники чи словникові статті про алегорію будуть не стільки пояснювати чи прояснювати (до чого вони покликані), скільки заплутувати і збивати з пантелику.

Східнослов'янське літературознавство відрізняється від західного значно меншою інтенсивністю теоретичних досліджень: воно не мало такого сплеску зацікавлень антиномією символ/алегорія, яке спалахнуло в 1960-70-ті роки, а в окремих країнах (Німеччина) протрималось по сьогодні. Втім, і в цих напрацюваннях, попри глибину дослідження багатьох аспектів, є певна суперечність, яка стає на заваді практичному поширенню і використанню теоретичних ідей.

Здійснювати детальний аналіз багатьох джерел тут немає сенсу: це означатиме кружляти і повторюватись, але кілька характерних прикладів, аби не бути голослівною, варто розглянути уважніше.

Почну з найбільш, як на мене, парадоксального прикладу: «Нарисів з теорії літератури» В. П. Іванишина. «Нариси» — це акцент, який не зобов'язує до всеохопності й систематичності, які вимагаються від підручника чи посібника з такою назвою. Але зміст цих нарисів пропонує нам досить широку панораму питань, традиційних для теорії літератури. З іншого боку, посібник акцентує прозахідну орієнтацію у розумінні багатьох тем, спирається на найбільш сучасні підходи й імена (отже акцентує критерії, за якими варто посібник оцінювати). Тут є розділи, присвячені специфіці літератури як мистецтва слова, художньому образу як основному елементу художності, зрештою, художньому мовленню і стилю. При висвітленні усіх цих принципових і основоположних для теорії літератури питань науковець примудрився обійтись... без понять алегорія, метафора, тропи (символ теж відсутній, але представлений хоча б в короткому словнику термінів у додатку, а трьох інших просто ніби й не існує). Чи можна це назвати свідомою позицією? Мабуть, так, бо недоглядом не поясниш. У чому ж тоді вона полягає? У відмежуванні від надто

простих тем обсягу іншого підручника для вищої школи — «Вступу до літературознавства»? Але ж... Як можна на високому теоретичному рівні обговорювати словесну образність і не відчувати потреби у називанні найбільш відомих способів перетворення слова на образ? Це при тому, що найбільш авторитетні сучасні західні школи демонструють тенденцію до заміни поняття поетика чи стиль поняттям «тропология» (П. де Ман), вже принаймні півстоліття утверджують пріоритет мовних образів у літературознавчих дослідженнях.

Приклад посібника В.П.Іванишина хоч і симптоматичний, але не типовий. Алегорія в цілому увагою не обділена, бо знаходиться у вузькому і надто поширеному словнику. Мабуть, тому вона справляє враження оманливо зрозумілої: алегорія — це коли, як у байці, говорять вовк і ягня, а мають на увазі хижака і жертву в людському світі. Ці очевидні приклади з байок, які подорожують із словника в підручник і навпаки і, здається, могли б стати основою, аксіоматичним елементом поняття, якраз і випадають з теоретичних викладок на тему алегорії. Скажімо, такі якості алегорії, як раціоналізм і схематизм, часто згадувані в формулюваннях, ніяк не накладаються на сцену витонченого знуцання вовка над ягням, яке легко упізнається як дуже життєве. Втім, у байці є, звісно, мораль, от вона й забезпечує раціоналізм і схематизм, але ж в такому разі йдеться про жанр, а не про персонажів, які служать прикладами алегорії. Отже, щось десь, непомітно для науковців, дає збої в логіці суджень.

У статті Ю. Коваліва в його «Літературознавчій енциклопедії» дається наступне визначення алегорії: «Алегорія <...> — різновид інакомовлення, основою якого є порівняння; двопланове художнє зображення, яке базується на асоціативному переосмисленні сутності явищ та предметів у їх сукупності» [Ковалів: 2007, т. 1, с. 49]. Вже ця перша формула викликає низку питань: чому різновид інакомовлення, а не тропів, до яких таки ж твердо належить порівняння? Чи інакомовлення — це ті ж самі тропи? Вочевидь це різні поняття, і якщо одне замінити іншим, треба пояснювати, чому. Далі: порівняння — аж ніяк не двопланове зображення, у ньому присутні (названі) обидва елементи, які зіставляються. А двоплановість передбачає конструкцію «одне говориться, інше мається на увазі». Наступна

частина визначення наголошує на асоціативності мислення, а це вже царина метафори. Чи має місце в конструкції алегорії перенос значення? Чи, так само, як в символі, йдеться про розширення значення? Як би уважно ми не перечитували величеньку за обсягом статтю про алегорію, відповіді на ці цілком законні (філологічно-практичні) питання ми не знайдемо. Ще один фрагмент статті стосується прикладів алегорії: «Найчастіше А. трапляється у жанрах байки, притчі, іноді — в параболах, апологах, в яких рослини, птахи, тварини та ін. втілюють риси людини чи соціальні ролі: лисиця — хитрість, лев — силу, голуб — вірність, дуб — міць, щука — хижацтво та ін.» [там само]. Питання напрошується очевидне: чому не символізують, а втілюють? Лев може символізувати силу, голуб може символізувати вірність? Так. Тоді від чого залежить наш вибір категоризації: в якому випадку надати перевагу категорії символу, а в якому — алегорії? Не можна плутати алегорію з символом — слушно зауважує далі науковець, посилаючись на О. Лосєва. Але як можна їх не сплутати (вони ж сплутуються ніби самі собою), тобто як відрізнити алегорію й символ, коли це одне й те саме слово, в статті не пояснюється. Говориться досить розлого про історію використання алегорій в літературі (щоправда, приклади так само викликають чимало питань), наголошується, що інтерес до алегорії згас у ХІХ столітті, але поступово відновився у модернізмі і постмодернізмі, але чому відбувалося саме так (адже це трохи дивно), лишається без коментарів.

Розглянемо матеріал про алегорію у підручнику А. Ткаченка «Мистецтво Слова». Про алегорію детально розповідається в розділі... «Епос» [Ткаченко: 2003, с. 91-97]. Завершується характеристика схемою, яка демонструє здатність алегорії бути жанровою «молекулою» (у наданій класифікації алегоричних жанрів представлені чомусь лише байка, притча, парабол і... фабула [? — М.М.]). Натомість про символ (але, звісно, вже разом з алегорією) мова йде у розділі «Лексико-фразеологічна сфера художньої мови. Тропи». При цьому у визначення терміна «тропи», даного на початку, символ і алегорія як різновиди тропів в перелік не потрапляють. Оскільки згодом про них йдеться, то, очевидно, вони мались на увазі під словом «тощо», тобто одразу були постульовані як тропи значно менш важливі і відомі, ніж

тропи «порівняння, епітет, метафора, іронія, метонімія тощо» [там само, с. 241]. Але це, зрештою, не по суті, хоча й показово. По суті варто дізнатись, чи досить чітко (як для студентів першого курсу, яким адресовано підручник) розмежовані тропи (чи ж тропи?) символ і алегорія, і чи пояснено на прикладах, чому і коли вони збігаються, а коли розбігаються. Теоретичні пояснення наявні: «Алегорія тяжіє до інакомовної однозначності, тоді як символ (< > — знак у розумінні «прикмета», «натяк», «ознака»), маючи з алегорією чимало спільного [Чого саме? Про це не сказано. — М.М.], передбачає ширший спектр неоднозначних витлумачень, більшу абстрагованість і умовність. На відміну від алегорії, його не можна повністю вичерпати за допомогою логізованих пояснень. Він невіддільний од структури образу [що за структура? в алегорії вона інша? — М. М.], його зміст полісемічний і розрахований на роботу читацької фантазії» [там само, с. 264]. Розмежування здається досить певним: однозначна алегорія (хоча інакомовна, тобто має як мінімум два значення) і багатозначний символ. Але це не пояснює того очевидного явища, яке дозволяє бути одним і тим самим словам і алегоріями, і символами. Який контекст (чи механізм) «віднімає» у слова безліч значень і залишає рівно два, аби утворити алегорію? Як відрізнити символ від просто слова, яке аргіогі, за природою багатозначне? Певності для орієнтації знову надає тільки жанр: якщо байка, притча, то це алегорія, але водночас: «Символом може стати, в принципі, кожен елемент художньої тканини...» (там само). Тобто, ми тратимо безліч зусиль для дослідження і виокремлення якостей і функцій кожного окремого тропу, але дуже легко відмовляємося від нього на практиці, тим паче що: кожен елемент може бути не тільки символічним, а також і метафоричним, і алегоричним. Тобто, всі образні слова в творі — це одночасно троп, метафора, символ, алегорія... Не зрозуміло, щоправда, коли якому терміну надавати перевагу, але зате помилитись неможливо.

Аби ці зачіпки (чи спотикання об логіку) не здавались надмірною прискіпливістю, подивимось краще на приклади Анатолія Ткаченка. «Могутній дуб від часів дохристиянських і до козацьких та й пізніших був алегорією моці, а тепер, на жаль, — тупості...». Приклад чудовий, особливо з отим щирим «на жаль»: мовляв, все

деградує, алегорія в тому числі. Але є маленький нюанс: і сьогодні дуб означає міць, точніше, чоловічу силу (про дуба зелененького і козака молоденького співають і зараз), але це не алегорія, а символ, а от тупості — справді алегорія. Отож ні про яку деградацію приклад не свідчить, це доказ того, що одне і те ж поняття може бути і алегорією, і символом, і плутати їх явно небезпечно для комунікативної справи. Далі приклади: «У художній літературі зустрічаємо й авторську алегорію, найчастіше в поезії, що спричинено її сконденсованою інакомовністю. Переважно алегоричними є вже самі назви поетичних збірок: «Кобзар» (Т. Шевченко), «Зів'яле листя» (І. Франко), «Сонячні кларнети» (П. Тичина), «Зелена євангелія» (Б.-І. Антонич), «Океан» (В. Барка), «Троянди й виноград» (М. Рильський), «Тиша і грім» (В. Симоненко), «Зимові дерева» (В. Стус), «Діти трепети» (В. Герасим'юк), «Піраміда» (В. Цибулько)» [там само, с. 264]. Попри щедрий ряд прикладів і підказки за допомогою курсиву (до речі, попри подвійне виділення словосполучки «авторська алегорія», не стало зрозуміло, чим же авторська відрізняється від не-авторської, чи не вийде так, що авторська алегорія — це та, яка втрачає будь-які певні ознаки категоріальної приналежності саме до алегорії?), без додаткових пояснень (а їх тут нема) неможливо здогадатись, що спільного між всіма цими назвами, окрім того, що це назви збірок, і чому вони саме алегорії (хай і авторські), а не символи чи метафори. Ще можна зрозуміти, чому троянди і виноград — алегорія (оскільки сам Рильський це пояснив в однойменному вірші, — вважає А. Ткаченко). Так-то воно ніби й так, але: чому троянди не можуть бути символом красивого, а виноград — символом корисного? Задум автора від цієї інтерпретації нітрохи не постраждає, навіть виграє: у справі поетичного впливу. Можна здогадатись, чому кобзар — алегорія (алегорія чого? кобзарства? поетичної місії? знову доцільніше вжити слово символ...), але ніяк неможливо зрозуміти, алегорією чого є сонячні кларнети чи зелена євангелія, ці метафори, які позбавили зображення будь-якої предметності. Хіба наочність не вирізняє алегорію поміж інших образів? Може, приклади символів нам щось прояснять? Оскільки прикладів символів дуже багато, і всі вони надто різномірні, а між ними всіма побачити спільне ще важче, ніж між прикладами алегорій,

звернемо увагу лише на декотрі, наприклад, міфологічні: «Нарцис як символ самозакоханості, самопізнання, Прометей — самопожертва, Кастальське джерело — поезія...» [там само, с. 265]. А не може бути Нарцис алегорією самозакоханості? Явно може, навіть переважно може. Тоді в якому контексті це символ? а в якому — алегорія? Як бачимо, тут можна загрузнути остаточно, а треба ж рухатись далі.

Теорія ніби чітка, але чомусь рішуче відмовляється працювати на прикладах. Та й справді: як можна порахувати, скільки в образі переносних значень — два чи три (три значення, треба думати, по-суне образ на сходинку вище, слово з алегорії стане символом, бо ж алегорія може мати тільки два значення...). Все це виглядає як науковий алогізм. Для пересічного читача (тобто масового філолога) все щойно сказане взагалі може стати причиною роздратування: яка, мовляв, різниця, як ми вислів назвемо, алегорією чи символом, аби добре було сказано, зі змістом та влучно. Згодна — розрізнення символу й алегорії — вузьке наукове питання. Але надто показове для нашої гуманітарної науки, яка ледве-ледве дає раду своєму словнику, з одного боку, але постійно розширює його, накопичує безліч слів, які майже нічого не називають, а тому й не працюють в реальній методології (зате створюють видимість великої науки), а межі основних понять наукового словника розмиваються настільки, що вони перестають працювати.

Започаткована німецькими романтиками (насамперед Гете) і філософами-ідеалістами тенденція протиставлення алегорії і символу за критерієм дидактика / справжнє мистецтво у 1920-30-ті рр. стала загально визнаною і потрапила до багатьох західноукраїнських посібників з теорії літератури. Саме звідти, за посередництвом перекладених вже в нові часи діаспорних підручників, ця настанова потрапила в сучасне українське літературознавство. Наприклад, «Історія української літератури» Леоніда Білецького (1937) починається із загально-теоретичних тез і містить параграф «Символ й алегорія в літературі». Відштовхнувшись від думки Гете, що кожен художній твір неодмінно мусить бути символічним («Бо що таке реальність сама по собі?»), дослідник застерігає від сплутування символу й алегорії, бо «символічним є кожен високохудожній твір, тоді як алегоричним є не кожний.

Алегоричним твором є тільки той, в якому отой сенс його є елементом цілковито підлеглим тенденції автора, відіграв службову роль і сполучується звично із дидактичною тенденцією, зовсім чужою і дуже часто неприродною (як нехудожньо надумана тенденція твору) для поезії символічної. Алегорія промовляє до нас із твору (коли вона там є) монотонним голосом проповідника, або жартівливо-повчальним тоном вуличного співця; символіка, повна прихованих і ледве помітних натяків та недомовленостей, паралельних зіставлень, співає до нашої душі ніжним голосом Сирени, або голосить глухим звуком Сивілли, що викликають або осяяння душі, або загадкові передчуття таємного і вічного...» [Білецький: 2015, с. 15]. Годі сперечатись з цим пасажем більш метафоричного, аніж аналітичного типу, але варто зауважити одну дивовижну річ. Будь-яке справжнє мистецтво символічне... У сенсі того, що мистецтво всуціль умовне (ця думка додатково актуалізувалася з огляду на вкотре зміцнілі засади реалізму), з цією тезою можна погодитись (щось подібне, зрештою, мав на увазі і Гете). Але для науковця тут прихована пастка: а як ми при цьому визначатимемо, яке мистецтво справжнє, а яке ні? У цьому механізмі визначення мистецькості (якби такий виробився) символ буде функціонувати? Отже логічно припустити, що алегорія теж має у собі такий самий механізм, але навиворіт: символ забезпечує мистецькість, а алегорія його руйнує чи віднімає... Такий, справді, простий рецепт мистецькості — вживай символи і не вживай алегорії (приблизно так і казали окремі символісти). Одна тільки прикрість: не працює ця порада, широке вживання алегорій не зашкодило ні Данте, ні Шекспіру, ні Рабле, ні Шевченку, ані навіть Франку (бо це вже час цілком згальованого алегоризму), ні безлічі інших митців ХХ століття написати високохудожні твори, як і, з іншого боку, вживання символів не забезпечило молодомузівцям надто високих мистецьких досягнень. Одне і друге — інструмент, як ним скористатися і який твір написати, залежить від митця. Чітка розстановка маркерів: мистецтво (символ) / не-мистецтво (алегорія) виводить поняття із сфери працюючих наукових термінів і забезпечує їм ідеологічне майбутнє.

Мушу визнати, що в сучасному західному світі підручничково-словникова ситуація посутньо не відрізняється. Ось словник основних

понять з літературознавства, перекладений з німецького видання (Штудгарт, 2005), видання, яке спирається на сучасне й класичне західне літературознавство і аж рясніє поважними іменами. Що ж написано про алегорію? «Алегорія (гр. *allo agoreuein* — казати щось інше), у риторичі, поетиці, теорії літератури й мистецтва — унаочнення: а) поняття за допомогою раціонально доступного образу (поняттєва алегорія): юстиція як жіноча постать із вагою, мечем та пов'язкою на очах (персоніфікація) або держава як корабель; б) абстрактного комплексу уявлень з допомогою послідовності образів і дій: напр., боротьба між чеснотами і пороками як епічно здійснювана боротьба людських персонажів. Може бути складником великого твору або самостійним літературним чи живописним жанром. <...> / На відміну від метафори значення алегорії не стає видимим безпосередньо в образі, оскільки зв'язок між образом і значенням обраний довільно» [Літературознавство: 2008, с. 11-12]. Оскільки є відсилання до метафори, зазирнемо й у цю статтю, аби на завершення прочитати: «Плинні межі між алегорією, символом, персоніфікацією» [там само, с. 136]. Sic! Наївне питання, чому вони плинні, аргіогі ще й риторичне. Але вернемося до основного визначення. По-перше, чим суттєво відрізняється поняття від абстрактного комплексу уявлень, важко збагнути, а це розрізнення лягає в основу класифікації, поділу на А і Б. Юстиція з вагами — раціонально доступний образ, а боротьба вад з чеснотами — раціонально не доступний? Чому це різні категорії? Як пов'язаний раціоналізм, який вочевидь наголошується у статті, з ключовим поняттям «унаочнення»? Унаочнення — це ніби завжди живий, яскравий, переконливий приклад (наочно). Що означає обраний довільно зв'язок між образом і значенням? І хіба не довільно здійснюється перенос значення у метафорі? І чи так легко у метафорі його розгледіти? Годі казати, чи таке визначення здатне хоч трохи зорієнтувати нас у тексті, допоможе розподілити образи: де метафора, де алегорія, де символ? Плинні межі, одним словом. А якщо розгалуження не має сенсу (бо плинні межі), то нащо взагалі заглиблюватись у ці хаші визначень? Краще викинути із словника, як це з легкістю зробив В. Іванишин.

Наголошу: словник репрезентує німецьке літературознавство, де, на відміну від українського, алегорія не обділена увагою.

У 1980-ті книга «Алегорії читання. Фігуральна мова Руссо, Ніцше, Рільке і Пруста» Поля де Мана, американського критика бельгійського походження, зробила чималий вплив на західноєвропейське літературознавство, особливо німецькомовне, може, не менший, аніж праці В. Бен'яміна і Г. Г. Гадамера. Можливо, тому, що в книзі де Мана була запропонована цілком нова інтерпретація німецьких і французького класиків. Починаючи з 1978 року, в Німеччині регулярно відбуваються наукові симпозиуми, присвячені алегорії, видаються монографії, збірники, статті історико-літературного і теоретичного характеру. Є чимало дослідників, яких можна назвати фахівцями з алегорії (Петер-Андре Альт, Герхард Курц, Ула Газельштайн, Вальтер Хауг, Ева Хорн, Хайнц Й. Дрюг та інші). Задана Бен'яміном і Гадамером настанова на реабілітацію алегорії, здається, цілком втілена.

Окрім де Мана, на європейське літературознавство вплинули у другій половині ХХ ст. дослідження американських вчених Мортон Блюменфельда, Ангуса Флетчера, Моріна Квілігана, Гаятрі Співак. Всі вони, так чи інакше, зосереджували увагу на реабілітації алегорії, виявили її не оцінені належно інтенції.

І все ж протиставлення символу й алегорії продовжують домінувати на всіх рівнях, хіба що не маркуються так агресивно, як це було в 1920-30-ті роки. Попри очевидні успіхи, і західна академічна наука не надто вплинула на масову філологію. Як би глибоко не вивчалась антиномія символ/алегорія, проблема їх розрізнення на рівні тексту лишається до кінця не вирішеною, бо не узгоджується з нездоланною синонімією понять.

На сьогодні склалася парадоксальна ситуація щодо вивчення трьох мовних образів — метафори, символу й алегорії. З одного боку, вони виділяються на будь-якому тлі потужністю створених дискурсів. Починаючи з часів Платона й Аристотеля, протягом тисячоліть ці мовні конструкти вивчаються науковцями практично всіх галузей гуманітаристики. Саме ці терміни часто трапляються у працях, досить віддалених від літературознавства. Але водночас професійні літературознавці, до того ж, першорядні, виявляють дивну непослідовність у використанні цих понять. Наведу приклади.

Нортроп Фрай, спираючись на ідею Д. Віко про три епохи в історії людства (міфічна, героїчна, народна) і три типи словесного вираження (поетичний, шляхетний, просторічний), виділяє ієрогліфічне, ієратичне і демотичне вираження. Ці ж способи вираження він називає метафоричним, метонімічним і описовим, або ж реалістичним. В основі формування трьох типів мовлення — три фази усвідомлення і самоусвідомлення суб'єкта: у першій фазі слова конкретні, «справжні словесні абстракції ще не існують» [Фрай: 2010, с. 33]; у другій фазі (доба Платона) «мова виразніше індивідуалізована, а слова стають насамперед зовнішнім виявом внутрішньої думки чи ідеї. Суб'єкт і об'єкт щораз послідовніше розмежовуються, а рефлексія з усім своїм підтекстом споглядання у дзеркалі виходить на перший вербальний план» [Фрай: 2010, с. 35]. Ця епоха найдовша. «Однією з її кульмінаційних точок є метонімічний всесвіт Канта, в якому світ феноменів є «відповідником» світу речей у собі» [Фрай: 2010, с. 41]. Демотична фаза починається у XVI ст., описовий підхід формується внаслідок чіткого розрізнення суб'єкта і об'єкта. На цьому етапі слова — це знаряддя рефлексії, а мова необхідна для об'єктивного опису порядку природи.

Ця концепція важлива для розуміння багатьох процесів культури, вона ефективно працює на головну мету дослідника — осягнення Біблії як Великого коду, джерела тих мисленневих конструктів, які сформували європейську людину. Але у справі розрізнення дискурсів найбільш поширених мовних образів ця концепція не зарядить. Чому метафора й метонімія цілком закривають роль алегорії й символу, вочевидь не менш важливих мовних конструктів, присутніх чи не від початку у мові, — на це, цілком природне для будь-якого теоретика літератури питання у концепції Фрая ми не знайдемо відповіді. Зате при постановці цього питання натрапимо на парадокс: алегорія — термін, який Фрай активно використовує, поєднуючи з метафоричною фазою, а про символ як такий майже не йдеться (натомість вживається поняття «символічний» у значенні умовний).

Звісно, вибір мовних образів для позначення етапів історичного розвитку — це, у свою чергу, дія метафорична, тому для позначення трьох епох і трьох типів мовлення Фрай використовує кілька

термінологічних груп. Але все ж вибір понять у будь-якому разі не випадковий, якщо йдеться про науковців такого рівня, як Фрай.

З точки зору загальної теорії тропів, метонімія — це різновид метафори. Отож фактично із трьох фаз дві названі спорідненими термінами, а третя залишає образне слово за межами. Тоді чи є сенс називати історичні етапи саме різновидами тропів? Епоху Платона, як і його концепцію, можна назвати також символічною або алегоричною, на що часто вказують науковці різних галузей.

Ще один приклад. Е. Р. Курціус, даючи широку панораму творів латиномовного середньовіччя, намагається простежити його «топоси»: усталені місця, повторювані вирази й образи, які збереглися в мові до наших часів, використовуються в творах нового часу, але втратили своє першоджерело. Хоча «топос» — поняття, яке узагальнює численні тропи, або мовні фігури чи образні висловлювання, у словнику Курціуса образи називаються також усталеними термінами, у першу чергу це алегорія. Друге місце за частотою вживання посідає, здається, метафора, а от символ майже відсутній в мові блискучого медієвіста, хіба трапляється кілька разів у підрозділі про символіку чисел. Акцент на метафоризмі Біблії, зроблений Курціусом, хоч і дивний на тлі ігнорування символу, але вельми доречний з огляду на те, що алегорія і символ у середньовічній герменевтиці — це головні інтерпретаційні моделі, способи тлумачення Біблії.

У другій половині ХХ століття, на межі змагання між структуралізмом і деконструктивізмом, остаточно закріплюється основоположний для літератури статус образного слова (і структуралісти, і їхні опоненти сходяться у цьому пункті). «Усередині життєвої єдності мови мова науки, — писав Г.Г. Гадамер, — це завжди інтегрований момент, і, зокрема, є такі способи слова, як ті, які ми маємо перед собою в філософському, в релігійному і в поетичному говорінні. В них усіх слово постає чимось іншим, ніж самозабутнім проходженням до світу. Ми в ньому вдома. Воно — своєрідна запорука того, про що воно говорить. Це особливо чітко постає перед очима в поетичному мовному вжитку» [Г.Г. Гадамер: 2000, т. 2, с. 179].

І все ж справі усвідомлення алегорії в її стосунку до символу суттєво зашкодив саме деконструктивізм (не зважаючи на заслуги

П. де Мана), зокрема, настирлива критика структуралізму в царині бінарності. Бінарність пов'язана з ієрархією і автороцентризмом, отожділюючи цілком зрозумілий пафос руйнації (Ж. Деріда) опозиції центр / периферія, такої характерної для епохи модернізму, яка розділила культуру на масову й елітарну. Але знаходячись на рівні мови, не можна знехтувати таку її очевидну якість, як бінарність. Мова перенасичена антонімами, усі імена паруються і виявляють складні зв'язки по типу притягання / відштовхування. Ніяка метафора штибу резони не пояснює цю очевидну властивість мови. Тільки бінарністю можна пояснити зв'язок алегорії з символом, які то ворогують, то дружать до нероздільності. Бінарність єдина й узгоджує попереми́нну антонімію й синонімію одних і тих самих понять. Без цього концепту навряд чи можна звести до купи літературознавчу теорію й практику.

Втім, безліч сучасних літературознавців дають раду своїм дослідженням, обходячись без термінів давніх шкільних поетик. При сучасній інтерпретації літератури, коли не бракує ні концепцій, ні методів, ні методик, наскільки актуальне питання взаємодії алегорії й символу? Мусимо трохи поміркувати на проблемами методологічного характеру.

1.2. Методологічні аспекти проблеми

Разом з тим, як розростається інструментарій літературознавця, загострюється питання дієвості й ефективності обраних методів дослідження. Методологія стає самодостатньою і часто затуляє собою головний об'єкт науки, тобто літературу. Починаючи з міфологічної школи ХІХ століття і завершуючи сучасними постколоніальними студіями, літературознавство активно послуговується методами, запозиченими із суміжних наук. Вони ефективно працюють у різних галузях гуманітаристики, а тому викликають довіру у сенсі універсалізму. Тимчасом саме ці методи, зокрема міфокритика, психоаналіз, феміністична (гендерна), постколоніальна та інші «критики» часто затушовують специфіку літературознавчого об'єкта, змушують дослідника рухатись від загального до конкретного, накладати на тексти «лекала», які лишають поза межею бачення надто важливі елементи

специфічно літературної творчості. Або, як гостро сформулював Р. Семків, «критик, пропонуючи все нові й нові інтерпретації, потрапляє в ситуацію поліінтерпретативності ... його здатність до, фактично, безмежного породжування сенсів, виходячи з одного лише тексту ... веде до розмивання сенсу, до перенасиченості інтерпретацією...» [Семків: 2001, с. 23]. Абсолютизація рецептивного підходу теж дала свої відчутно негативні результати, адже, легітимізуючи суб'єктивізм реципієнта, сприяла утвердженню інтерпретаційного свавілля. Втім, очевидно, що сама по собі методологія не винна: у працях Р. Інгардена, Г.Р. Яуса та й українських промоторів рецептивної естетики (Р. Гром'як, О. Червінська) наголошується на необхідності сумлінної співпраці читача й автора у царині тексту, внаслідок якої можна отримати від автора неспотворене послання. З іншого боку, використання структуралізму (особливо з опертям на формальний аналіз), яке може дисциплінувати дослідника і втримати в межах філології (про це свідчать і окремі праці українських прихильників структуралізму, наприклад, О. Астаф'єва), теж сягнуло своєї межі. По-перше, структуралізм був дуже суттєво підважений деконструктивізмом і закритий семіотикою, по-друге, не можна не враховувати, що об'єктивізм структуралістських підходів, який було породив віру в мало не математичну легітимність отриманих ними результатів, виявився таки оманливим.

Важко не визнати, що у постмодерну епоху відбулася методологічна криза в літературознавстві. Про цю внутрішню суперечливість сучасних методологій пишуть і зарубіжні дослідники (П. Баррі, Г. Блум, З. Мітосек, Р. Нич), і українські (Н. Астрахан, І. Козлик). Ейфорія від методологій не-філологічного походження потроху минає. Але залучення найбільш дієвих філологічних способів вивчення літератури — справа не проста саме з огляду на отриманий досвід, з огляду на вербальність людини і культури, яку ми усвідомлюємо все глибше.

На пострадянському просторі укорінена традиція образне слово, цю основну складову літературного тексту, називати образними засобами, функція яких — прикрашати твір, робити його більш літературним (видимо художнім). Писати про тропи в конкретному

творі схильні швидше лінгвісти, ніж літературознавці, але специфіка художнього твору, з якого «дістаються» ці тропи, як правило, їх не дуже обходить. Літературознавці, які вивчають поетику, про тропи, звісно, пишуть, але при цьому рухаються в бік накопичення термінологічних словників і класифікаційних таблиць, які у підсумку нівелюють своєрідність конкретного твору, адже, як не дрібні види образних слів на різновиди, їх не так багато, і всі вони наявні практично у кожному навмання взятому тексті, звісно, не лише художньому. Як результат — змішування категорій образів і повна необов'язковість щодо вживання термінологічних визначень навіть серед авторів підручників і посібників.

Важливу роль у процесі розуміння нашої тотальної залежності від мови внесли у другій половині ХХ ст. деконструктивісти, які дали переконливі зразки прочитання класичних творів, чим поставили під сумнів цілі бібліотеки інтерпретацій, нашарованих культурою на окремих текстах. Деконструктивісти підсумували півстоліття скрупульозного формалістично-структуралістського вивчення літератури висновком щодо оманливості здобутків (нібито певних) у справі розуміння літератури. На думку Поля де Мана: «Деконструкція — це не наша добавка до тексту, але те, що у першу чергу конститує текст. Літературний текст одночасно утверджує і заперечує авторитет свого власного риторичного модусу, і, читаючи текст так, як ми його читаємо, ми всього лише намагаємось здобути статус такого ж ретельного читача, яким повинен бути ретельний автор для того, щоб, у першу чергу, висловитись. Поетичне письмо — це і є найбільш витончений і передовий модус деконструкції, він може відрізнятись від критичного чи дискурсивного письма економією артикуляції, але не видом» [Ман: 1999, с. 18]. Це важливий, принципово новий етап розуміння інтерпретаційних меж у вивченні літератури: сама література і є найбільш витонченим модусом деконструкції, тобто руйнації усталених значень і зв'язків і одночасне творення (нарощення) нових, які потрібно відчитати. Отож деконструкція є у першу чергу способом читання, який максимально рахується з мовними «реаліями» тексту і здатний відкинути нашарування ідеологічно упереджених, стереотипних, міфічних тощо прочитань, яких ніколи не бракує.

Структуралізм вбачав науковість у максимальній формалізації тексту, його складників і внутрішніх відношень і дуже швидко розминувся з «реальністю» літературного твору. Деконструктивісти, спираючись значною мірою на нові напрацювання психології (психолінгвістики, когнітивістики), спробували настроїти діоптрії літературознавця заново. Але це відбулось у надто вузькому колі надто ускладнених праць, які дали свій розголос, але, як завжди, у вигляді спрощеного і спотвореного відлуння.

Новочасний період європейської культури започатковано романтичним переворотом у світосприйнятті. Стільки ж часу налічує гуманітаристика, яка досліджує феноменологію та філософію мови, національну специфіку, стільки ж часу триває активне осмислення перекладу та трансляторики у міжкультурній комунікації. За два століття наукових і мистецьких рефлексій утвердилася істина про принципову неперекладність художнього тексту. У цьому сенсі показовою вважаємо назву монографії Мар'яни Лановик «Теорія відносності художнього перекладу», яка започаткувала процес узаконення українського перекладознавства в царині теорії літератури. Узагальнивши напрацювання найвідоміших літературознавчих шкіл, аби показати розмаїття накопичених підходів у сфері перекладознавства, дослідниця насамкінець зупиняється на метафорології, на огляді концепцій, які використовують метафору для осягнення суті і специфіки перекладу. «Отже, — підсумовує М. Лановик, — нові тенденції у літературному просторі ХХ ст. — фрагментарність, мозаїчність, плінність, монтажність, палімпсестність — спонукають до нових пошуків у сфері художнього перекладу... позитивною якістю метафорологічного підходу є можливість окреслити ті явища міжлітературної взаємодії, які залишаються недоступними, або ж є частково недоступними для раціональних методів вивчення» [Лановик М.: 2006, с. 421]. Численна кількість метафор, які пояснюють сутність перекладу (дзеркало, водойма, фото, камера, лабіринт тощо), свідчить про нарощення ірраціональних підходів у науковому пізнанні. Ірраціональність художньої творчості, помножена на ірраціональність наукової рефлексії, стає формулою постмодерної відносності будь-якої істини. Чим більше ми знаємо про людину і про мову, тим менше у нас ілюзій щодо

об'єктивного пізнання. Тому часто метафора переконливіша за факт (Поль де Ман).

І все ж ірраціоналізація науки допустима лише певною мірою, інакше наука неминуче втратить з поля зору свій об'єкт, перестане перейматись істиною і почне кружляти по колу, стане схоластикою у гіршому сенсі слова, тобто ритуальною імітацією науки. Аби науковець рухався і щось відкривав, він мусить виробити певні прийоми для перевірки своєї здатності до бачення. Власне, наука і накопичує систему підходів і методів, щоб не збиватись надто часто зі шляху до істини. Зміна методології передбачає зміну ракурсу бачення, отже об'єкт постає в новому світлі, повертається до реципієнта іншою гранню, показує більш достовірно свою природу.

Герменевтика ще у часи раннього Середньовіччя наштовхнулась на переклад як фундаментальну світоглядну проблему. Тоді до неперекладності Біблії ставились приблизно так, як деякі науковці ставляться зараз до неперекладності високохудожнього (особливо поетичного) тексту. Намагання триматися максимально точного, тобто буквального перекладу наштовхнулось на численні спотворення першоджерела через невідповідність тих чи тих елементів різних мов, отже дозволило напрацювати символіко-алегоричні та інші методи інтерпретації Біблії, якими гуманітаристика послуговується й досі. Універсалізм Біблії, проте, й досі дисонує з окремішністю кожної національної мови і культури. У кожного народу — своя Біблія, часто суттєво інша, хоча ніби й та сама. Дискусії про переклади Біблії тривають далі. Висловлюючись з цього приводу, С. Аверинцев зауважив: «Доступність біблійного перекладу — вимога одночасно законна і проблематична. ... Ми зобов'язані зробити все, аби Слово не було невизначено безтямним. Але ми не можемо зробити так, щоб воно перестало бути трудним» [Аверинцев: 1999, с. 364]. Між необхідністю перекладу як успішного комунікативного процесу, отже доступного реципієнтам, і розумінням принципової неперекладності іншомовного тексту балансує кожен сумлінний перекладач. Якщо він свідомий своїх полюсів, то бере на себе відповідальність і за свавілля адаптації, і за втрати при буквалістському підході.

Зрозуміло, що найскладніше перекласти образне мовлення. Саме тут концентруються найтонші семантичні нарошення художнього тексту чи утворюються нові сенси, формуються різного роду підтексти і надтексти. Образне слово потребує декодування, воно закорінене не лише в національній, але й індивідуально-авторській картині світу. Глибокі знання мови першоджерела, як правило, не спрощують, а ускладнюють пошук адекватних засобів. Власне, вивчення образного слова і привело науковців до розуміння невичерпності тексту.

Зацікавлення метафорою, символом, алегорією не спадає з кожною новою розвідкою, а лише поширюється, адже саме ці поняття органічно вписалися у всю міфокритику ХХ століття, а особливо міцно увійшли у словник психоаналізу. Втім, у міфокритиці і психоаналізі метафора і символ часто вживаються як синонімічні у значенні образного слова, а конкретний дослідник найчастіше оперує одним із них. Привертає увагу, що етнологи й історики релігій, а разом з ними і психоаналітики ХХ століття, які закономірно цікавляться первісним світом, дуже часто змушені працювати як філологи, у їхніх працях рясніють приклади етимології тих чи інших понять у різних народів.

Нортроп Фрай, аналізуючи Біблію на предмет універсальних образів, як і Курціус, але вже з позицій представника дещо іншої традиції, показав, як багато образних висловлювань походить із Біблії, але бере свій початок з доісторичних часів: «Політеїстичні боги, ... — це метафори, що зродилися з тісного зв'язку людини з природою і з відчуття, що природа має життя і снагу, які можна ототожнити з людськими», — стверджує дослідник [Фрай: 2010, с. 112]. Символізація (або метафоризація) чотирьох стихій, землі, води, вогню і повітря, закладена у процес становлення будь-якої літератури. Не менш давні образи, пов'язані з явищами природи, тваринним і рослинним світом, з їжею і помешканням людини.

Мірча Еліаде, йдучи власним шляхом, наголошує подібні тези: «Момент істини, дарований вірою, не знищував дохристиянські значення символів, він лише надавав їм нового сенсу» («Священне і мирське») [Еліаде: 2001, с. 73].

Але чи не найважливішими саме для потреб літературознавства є дослідження Карла Густава Юнга про архетипи колективного

несвідомого (або позасвідомого, як перекладають автори першої україномовної монографії Юнга). Термін архетип вже остаточно прописався у словнику українських літературознавців, і тут зайве щось маніфестувати. Варто звернути увагу на той момент, який найчастіше випадає з поля зору дослідників, які залучають Юнга у методологію своїх досліджень: те, що Юнг тісно прив'язує архетип до символу: «Символи надають пережитому форму і спосіб входження у світ людськи-обмеженого розуміння, не спотворюючи при цьому його сутності, без утрат для його найвищої значущості» [Юнг: 2014, с. 97]. Якщо для З. Фрейда символи — це образи-натяки зі світу сновидінь, то для Юнга символи — це природні універсалії, відкриті людиною, які передують найбільш високому універсалізму архетипів людської культури.

Звернення до спадку відомих літературознавців дозволяє встановити найбільш вживаний словник понять у вивченні проблеми історичного розвитку образного мовлення, підтвердити тезу про універсалізм трьох методів інтерпретації (окрім четвертого, буквального, про який теж не варто забувати).

Інтерпретаційна модель не виникне раніше конструкту, покладеного в її основу. Спочатку алегорія і символ, пізніше — алегоричний і символічний спосіб інтерпретації.

Метафора, як свідчать численні праці лінгвістів і семіотиків, надто важлива для розуміння архаїчної мови і проблеми походження мови. Варто погодитись із Фраєм, що «первісна функція літератури, а саме поезії, — це постійне від-творення першої, метафоричної, мовної фази в період домінування пізніших фаз, її постійна репрезентація як способу мововжитку, котрого ніколи не можна недооцінювати, а тим більше втрачати з поля зору» [Фрай: 2010, с. 55].

«Метафора, — писав дещо раніше Х. Ортега-і-Гасет, — є, мабуть, однією з найплідніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який Бог залишив в одному із своїх створінь, як неухвалений хірург забуває інструмент у животі оперованого.

Всі інші наші можливості залишають нас у межах реальності, її складників. Найбільше, на що ми здатні, — це комбінувати предмети.

Лише метафора дає можливість відірватися від реальності й створити серед реальних речей уявні рифи, безліч островів, що гойдаються на хвилях» [Ортега-і-Гасет: 1994, с. 258]. Погоджуючись із загальним визначенням ролі метафори, все ж не можу сприйняти твердження «лише метафора».

Ще один авторитетний прихильник метафори — Поль де Ман. Він назвав своє дослідження «Алегорії читання» і тим самим спричинив нову хвилю відсилань у всіх розмовах про алегорію. Позитив цих відсилань — у новій актуалізації теми алегорії, ще один параграф у загальному розділі під назвою «Реабілітація алегорії». Насправді критик не досліджує алегорію саму по собі. Безпосередньо про «алегорії читання» йдеться у розділі книги, присвяченому творчості Руссо. Робочий термін аналізу тексту Мана, його працююче поняття — це тропи (тропіка), посеред них — переважно метафора.

«Алегорії — завжди алегорії метафори, і як такі вони завжди представляють неможливість прочитання» [Ман: 1999, с.233]. Отож по суті йдеться у праці «Алегорії читання» не про алегорію у текстах Руссо (чи іншого з названих авторів), а про алегоричний тип прочитання, тобто новочасну алегорезу. Судячи з того, як ефективно працює метод де Мана у справі адекватного прочитання тексту, алегореза може бути застосована не тільки до очевидно алегоричних творів, як книга Ніцше «Так казав Заратустра» (де Ман чомусь, розглядаючи творчість Ніцше, саме алегоричні твори оминає), а й до таких не-алегоричних чи майже не-алегоричних, як життєнаслідувальна (чи міметична) проза Руссо.

Метафора, алегорія і символ — це дієві інструменти (механізми, методи, моделі) пізнання світу і самопізнання.

Неологізм (первісне слово, за схемою Потебні: знак + значення + етимон, або за Ч. Пірсом: знак + значення + інтерпретант), символ, алегорія і метафора — це не просто різновиди тропіки, образні засоби чи мовні прикраси, як схильні думати чимало філологів. Це універсальні коди, досконалі механізми пізнання світу і самопізнання, даровані людині разом з мовою, мабуть, в едемські чи адамові часи. Обернені до світу, вони стають міфами, усталеними місцями, архетипами або мандрівними персонажами культури; обернені на людину,

вони стають місткими акумуляторами її пережитого, відбитком її унікальності, елементом оригінального світосприйняття, неповторного авторського стилю. При цьому обертанні образне слово набуває численних нових відтінків, але не втрачає зв'язку зі своїм глибинним механізмом, не перестає бути тим, чим воно є від самого початку. Нове слово, символ, алегорія і метафора — щораз інші і завжди ті самі. Навіть якщо ми виключимо зі свого словника ці терміни (а зробити це неможливо з одної простої причини — це є загальноживані слова, вони не належать лише фахівцям-філологам чи поетам), ми все одно будемо перекручувати слова на свій розсуд, а отже лишимось творцями нових слів, все одно будемо зіставляти все невідоме з відомим і з легкістю переносити значення з одних об'єктів на інші, тобто оперуватимемо метафорою, будемо шукати в навколишньому світі знаки, а в образах сновидінь — натяки, будемо без упину прикріплювати етикетки біля всіх предметів, які стали невід'ємною часткою нашого життя. Творення неологізмів, символів, алегорій і метафор — це і є сам процес мовлення. Звісно, в мові є й інші численні тропи і фігури. Але не випадково мною відібрані чотири типи мовних образи (до цієї цифри ми ще повернемося в параграфі про герменевтичний дискурс): саме в такому поєднанні вони прояснюють важливу суть справи, а не затемнюють її, як підручники з поезики, в яких ясне часто стає темним під вагою численних схем, таблиць, класифікацій. Символ, алегорія, метафора не просто мають найбільш потужні дискурси в історії європейської культури, а й очевидно протиставлені решті образних засобів широтою і складністю питань, які захоплюють. Головний біблійний постулат — Божественне слово, доповнене Словом / Богом у новозавітному християнстві. Але й у первісні часи, в політеїстичному світі, слово саме по собі має сакральний ореол, наділене магічною силою: створювати і руйнувати світ, визначати долю, знаходити місце під сонцем, творити інші основоположні діяння.

Якщо погодитись з Янушем Славінським, що «напрямок аналізу є незалежно від конкретних цілей і знарядь — неблаганно визначений: від тексту до словника типізованих текстових одиниць (префабрикатів), від єдиної у своєму роді комбінації елементів — до їх репертуару» [Славінський: 2008, с. 88], то в словнику будь-якого тексту

ми найперше натрапимо на три категорії типізованих текстових одиниць, кожна з яких вимагає відповідного тлумачення. Алегорична інтерпретація тексту неминуча тоді, коли ми шукаємо додані раціональним способом смисли, символічна необхідна для виявлення доданих інтуїтивно-емоційним способом смислів. Метафорична інтерпретація неминуча при сприйнятті метафоричного твору і полягає у відновленні логіки ланцюга асоціацій, який призвів до виникнення парадоксальних уподібнень. Але починати завжди треба з етимологічного підходу, з виявлення тонких моментів актуалізації того чи іншого етимона, зафіксоване у морфології слова і його синтаксичних зв'язках.

Пошук раціонально доданих смислів — це пошук авторських підказок, які містяться у тексті, або підказок, які посуваються у примітки і коментарі, оскільки з часом самозрозумілість раціональних скріплень за схемою «це означає це» втрачається. Раціональне нарощення смислів найчастіше мотивується морально-дидактичною функцією літератури, роль і значення якої по-різному сприймаються у кожному часі. Це надтекст, необхідний авторові для встановлення диспозиції щодо культури та її численних традицій. Практично все, що сьогодні називають інтертекстуальністю літератури, походить із раціональної сфери і потребує алегоричної інтерпретації. Загалом не варто применшувати, слідом за романтиками, раціональний вміст мистецтва, а особливо небезпечно маркувати його негативно.

Інтуїтивне нарощення смислів виникає у творі внаслідок напруженого споглядання світу і себе в ньому. У такому разі твір зберігає природність, життєвість чи навіть певну реалістичність або й правдоподібність, але більш легку і прозору, ніж це властиво реалізму. Предмети, зберігаючи свою матеріальну природу і буквально значення, натякають на існування чогось вищого і більш вагомого. Простежити, як конкретне значення розширюється і стає абстракцією, а згодом і філософським концептом — завдання реципієнта і дослідника інтуїтивно створеного тексту. Це сфера підтексту.

Людина мислить асоціаціями. Оскільки будь-що невідоме пізнається через зіставлення з відомим, метафора така важлива і повсюдна. Метафора починається із простого зіставлення, із спостереження

віддаленої подібності різних предметів і явищ, але одразу «вмикає» ланцюг асоціацій, які можуть розтягуватись до безкінечності і водночас складатись назад, як пружинка. Коли на першому плані залишається парадокс зрощення непорівнюваного, смисл затемнюється і може видаватись абсурдним мовленням, позбавленим логіки і глузду. Оскільки абсурдність в літературі існує і буває зумисною, її треба відмежувати від метафоричного мовлення, яке завжди логічне, а видимий алогізм використовує для відкриття нової логіки і нового виміру сприйняття. Вирівнювання асоціативних ланцюгів — завдання метафоричної інтерпретації, це сфера багатоплановості тексту, внутрішній текстовий лабіринт, який утворюється внаслідок перетину і накладання образних значень. Метафора рівною мірою раціональна й ірраціональна, тому вона нашаровує додаткові значення і в підтексті, і в надтексті. Так само раціонально-ірраціональний неологізм, він «дивиться» одночасно і вгору (до притягального майбутнього), і вниз, у найбільш архаїчні часи словотворення.

Дослідження твору — це пошук і фіксація dodаних нових смислів. Художній текст багатшаровий і багатоплановий саме тому, що складається з образних слів, кожне з яких нарощує смисли і утворює надтексти, підтексти і нову багатозначність, які дослідник повинен виявляти. Символічний, алегоричний і метафоричний способи інтерпретації тексту — це методи питомо філологічні, оскільки проросли з образного слова, вони не дозволяють літературознавцю втратити з поля зору специфіку свого об'єкта. І це вочевидь найбільш універсальні із відомих моделей аналізу й інтерпретації вербальної сфери культури, бо підтвердили свою дієздатність в процесі апробації протягом кількох тисячоліть.

1.3. Міфокритика

Як вже було сказано, алегорію і символ вивчають в різних науках. Зрозуміло, що результати досліджень однієї галузі цікавлять представників іншої. Але при запозиченні результатів дослідники часто забувають, що кожна наука переслідує свій власний інтерес, тобто має дещо інший об'єкт дослідження, відносно якого позиціонує

підпорядковані, дрібніші об'єкти. Змішування результатів дослідження одного об'єкта різними науками не завжди на користь пізнанню цього об'єкта. Хоча в цілому взаємообмін науковими відкриттями між гуманітаріями процес неминучий і необхідний, треба пам'ятати: кожна царина має свої правила, тому-то при обміні «валют» здійснюється перерахунок. Отже, треба корелювати висновки дослідження символу й алегорії з висновками всіх тих наук, які причетні до цього процесу, дискурси варто розрізняти.

Загалом міфокритику в цьому питанні можна виділити в окремий дискурс досить умовно. При будь-якій, більш чи менш поглибленій розмові про мовний образ, виникнення якого губиться в глибині часу, не обійти увагою міф. Тут ми окреслили поки що ті аспекти міфознавства, які тісно пов'язані з антропо- етнологією і постачають гуманітаристиці першоджерельну (в певному сенсі) інформацію. Отже, відлік можна спокійно розпочати з ХІХ століття, оскільки зацікавленість архаїчними суспільствами, а відтак і міфами, чітко окреслена у часі. Завдяки європейським романтикам поширився інтерес до всього природного, протонародного, сталось відкриття фольклору, останній, в свою чергу, відкрив свої праісторичні глибини. Не випадково перша наукова школа в щойно автономних гуманітарних науках виникла на базі зацікавлень фольклором і не випадково це була міфологічна школа. З цього моменту зацікавлення міфами і міфологіями безупинно зростає, і відкриття, зроблені завдяки вивченню міфів спеціалістами різних галузей знань, суттєво впливають не лише на всі гуманітарні науки, а й на культуру в цілому.

«Літературна традиція не є вільним у своєму леті діалогом між текстами й авторами. Її уявна розмова долає час насамперед у процесі — коли пізніший автор, коли визнає першого своїм попередником, повертається до цієї розмови і знаходить власне запитання, яка виводитиме його за межі відповіді на нього. Ця розмова асиметрична, бо ж теперішній автор має сам викликати у своїй уяві голос автора з минулого, а це, своєю чергою, залучає до бесіди й відсутнього третього (як інстанцію всіх запитань). Цим відсутнім третім є якраз віддалений міф, який лишився би для нас безмовним, якби його не спонукали заговорити знову, побачивши в його далекому слові

відповідь на теперішнє запитання», — вважав Ганс Роберт Яус, один із представників літературної герменевтики і засновників рецептивної естетики [Яус: 2011, с. 269-270].

Питання, яке варто скерувати до всіх інтерпретаторів міфів, які вживають у своєму словнику поняття «символ», «алегорія», «метафора», звучатиме приблизно так: «Наскільки необхідні ці поняття і як вони працюють в кожному конкретному випадку? Чи корелюються лінгвістично-літературознавчим значенням цих понять?». Повсюдність застосування вочевидь красномовна: в розмові про міф неможливо обійтися без слів «символ», «алегорія», «метафора». Швидше за все вони слугують певним інструментарієм в будь-якому пізнанні міфів. Але чи відчувають дослідники міфів, які їх застосовують, якісь зобов'язання щодо найбільш поширеного (на рівні шкільних підручників, до того ж з тисячолітніми традиціями), тобто літературознавчого, значення термінів?

Почнемо з Едуарда Тайлора, праця якого «Первісна культура», хоч і розкритикована чи суттєво скоригована етнологами пізнішого часу, все ще знаходиться в числі класичних праць цього ряду. Звісно, позитивістське світосприйняття не дозволило Тайлору подати переконливу гіпотезу походження та структури міфів, але він зібрав великий матеріал на доказ того, що первісна культура є великою цінністю і заслуговує на детальне вивчення. Заохочуючи сучасників до зацікавлення давніми міфами, Тайлор наголошує на їх зв'язку з поезією: «Поезія сповнена міфами. І тому, хто бажає зрозуміти її аналітично, дуже корисно вивчити її і з етнографічної точки зору. Рівень мислення нижчих рас служить нам ключем до розуміння поезії і сам є її частиною, оскільки міфи (серйозного чи жартівливого змісту) складають предмет поезії і входять в мову дикунів, спроможних виражати свої думки сміливими метафорами» [Тайлор: 1989, с. 505]. Загалом Тайлор зосереджений на віруваннях і матеріальних знаках первісної культури, питань образної мови він практично не зачіпає. В його словнику, як і в словнику будь-якого освіченого гуманітарія, є поняття символ (в значенні «символічна мова», тобто образна мова), алегорія (з чіткішим, практично літературознавчим слововжитком), метафора (так само, як і символ, позначає узагальнену образність) і

навіть архетип, в Платонівському значенні першо-образів. Але жоден з цих термінів не є часто вживаним і важливим для прояснення суті справи. Однак все одно можна віднайти вельми показовий штрих, стосовний саме алегорії. З поміж названих образів лише алегорії Тайлор присвячує окреме місце своєї розвідки. «Хоча алегорія, — пише дослідник, — не посідає того помітного місця, яке їй часто приписують у міфології, вплив її тим не менш такий суттєвий, що його неможливо обійти в цьому огляді. Щоправда, відшукування алегоричних пояснень часто приводило ретельних дослідників в болото містицизму. В деяких випадках, все ж, алегорія, без сумніву, вживалась з історичною метою, як, наприклад, в апокрифічній Книзі Еноха, де корови і вівці втілюють ізраїльтян, а вовки і віслюки — мідіанітів та єгиптян...» [Тайлор: 1989, с. 199-200]. І все ж Тайлор пише про алегорію не для того, щоб підкреслити її важливість у вивченні міфів, а щоб застерегти від вульгарного алегоричного тлумачення цих міфів. Зевс і Прометей не можуть тлумачитись як алегоричні персонажі, придатні лише для моралізаторства. Хоча міфічних героїв можна використати для морального повчання, їх зміст і значення набагато глибші. Цілком слушно застерігаючи від перекосів алегоричного тлумачення, Тайлор все ж приходить до вельми сумнівних висновків щодо значення алегорії: «...алегорія є наче паразитичне нарощення на стародавньому стовбурі міфу, який не містив в собі жодної моралі» [Тайлор: 1989, с. 200]. Щоправда, дослідник пов'язує байки зі старовинними казками про тварин, а звідти — з первісними віруваннями в родовий зв'язок людей і тварин. І все одно такі повчальні історії, як оповідки про Рейнеке-лиса, дуже поширені в середньовічній Європі, є суттєвою переробкою первісних міфів. Посилаючись на братів Грім, які називають історії про Рейнеке-лиса прісними повчаннями, Тайлор зауважує, що ці історії «досить слабкі в естетичному плані у порівнянні зі справжніми міфами про тварин» [Тайлор: 1989, с. 203]. З одного боку, в міркуваннях позитивіста Тайлора щодо алегорій відчувається суттєвий вплив романтиків, які широко задекларували своє негативне ставлення до моралізаторської літератури в цілому і алегорії та пригнічення (як анти-поетичних засобів). З іншого боку, він відчуває силу, повноту і цілісність міфу, який вочевидь не вкладається в рамки

збіднених моралізаторством інтерпретацій нового часу. Подальші дослідники міфів, в першу чергу етнологи, шукатимуть ключ до образної мови міфів і обиратимуть собі термін (з літературознавчого словника, зрозуміла річ) до смаку. На жаль, алегорія, хоч давність її і пов'язаність з первісним світосприйняттям ніби не піддається сумніву, потрапляє в словник міфознавця все рідше. Зате невпинно зростають ролі метафори і символу. Пізніше їх потіснить архетип, вже у психоаналітичному тлумаченні.

Але деякі віхи в цьому процесі варто позначити чіткіше.

Клод Леві-Строс — етнолог, який завдяки відкриттю поняття «структура», зробив видатний вплив на розвиток всіх гуманітарних наук. Як вчений, який черпав матеріал для своїх відкриттів безпосередньо з лінгвістики, він не міг обійти увагою питання архаїчної мови. Леві-Строс досить детально зупиняється на будові міфу як знакової структури, проводячи аналогію між знаком і значенням у слові і міфі. «Словник не такий важливий, як структура. Незалежно від того, чи міф відтворено суб'єктом, чи запозичено з традиції, він бере зі своїх індивідуальних чи колективних джерел (між якими постійно відбувається взаємопроникнення та обмін) лише матеріал для образів, якими оперує, структура ж залишається незмінною і саме через неї реалізується символічна функція. / Якщо врахуємо, що ці структури не лише однакові для всіх незалежно від галузей, на які поширюється функція, а ще й нечисленні, то зрозуміємо, чому світ символізму нескінченно різноманітний за змістом, але завжди обмежений своїми законами. Мов багато, але дуже мало фонологічних законів, дійових для всіх мов» [Леві-Строс: 2000, с. 193]. Отже, Леві-Строс вживає поняття символ вочевидь в значенні «образний». Коли ж намагається, при аналізі конкретних міфічних форм вербального типу, знайти вужче (точніше) значення, то обирає поняття «метафора». Зокрема, аналізуючи релігійно-магічний текст, який служить шаманським лікуванням при родах і вказуючи на «Дієвість символів» (назва праці), він пише: «Дієвість символіки якраз і полягає в цій “індукційній здатності”, яку формально гомогенні структури мають одна відносно іншої, що можуть будуватися з різних матеріалів на різних рівнях живого: на рівні органічних процесів, неусвідомлених психічних

процесів, свідомого мислення. Поетична метафора є звичайним прикладом такого індукаційного засобу, хоч її звичне використання не дає можливості вийти за межі психічної сфери. Слід віддати належне інтуїції Рембо, який сказав, що з її допомогою можна змінити світ» [Леві-Строс: 2000, с. 191-192]. Через дієвість символів (в даному разі — метафори) Леві-Строс і пояснює вражаючий лікувальний ефект (до того ж, не терапевтичного чи психічного, а фізіологічного рівня), який здійснює текст. Водночас він проводить доречну паралель з психоаналізом Фрейда, оскільки психоаналітик теж має справу з символічною мовою, розшифрувавши яку, він може зазирнути у підсвідомість пацієнта і зрештою вилікувати його. Попри те, що в концепції Леві-Строса образній мові міфів надається значно більше ваги, ніж це робили попередні етнологи, в конкретній ситуації, яку він аналізує, залишається відчуття деякої розмитості. Вільне вживання літературознавчих термінів (символ і метафора в даному разі вживаються як синоніми) дещо затемнює суть справи. Йдеться про текст, який образно зображує процес родів. «Мета співу — допомогти жінці під час тяжких пологів. ... Спів починається з опису її розгубленості, розповідає, як вона приходить до шамана і як він вирушає до породіллі, його прихід, приготування, які полягають в обкурюванні димом спалюваних бобів какао і виготовленні священних зображень або нучу. Ці фігурки, вирізьблені з різних порід дерева (вони й надають їм сили), представляють духів-захисників, яких шаман бере собі в помічники і, ведучи їх за собою, прямує до місця проживання Муу, могутньої сили, яка відповідає за формування плоду. Важкі пологи справді пояснюються тим, що Муу перевищила свої повноваження і захопила пурба, тобто «душу» майбутньої матері. Отже, спів полягає в пошукові: пошук загубленої пурба, яку буде повернуто після багатьох перипетій — це подолання перешкод, перемога над дикими звірами і, нарешті, великий турнір шамана й духів-захисників з Муу та її дочками» [Леві-Строс: 2000, с.176-177]. Значущість цього великого за обсягом тексту, вважає Леві-Строс, в тому, що битва з Муу, яка ведеться за законами міфу, насправді не є в повному сенсі міфічною, оскільки, на думку індіанців, «це не міфічні дорога й місцезнаходження, а піхва й матка реальної вагітної жінки, що їх обстежують шаман

і нучу, в їх глибині вони і вступають в переможний поєдинок» [Леві-Строс: 2000, с. 178]. Тобто, процес родів, які відбуваються всередині і є неосязними, недоступними для усвідомлення породіллі, в тексті зображується як шлях і боротьба багатьох дійових осіб, персонажів з іменами. Частина з цих імен відповідає назвам окремих органів тіла, частина ж (пурба, нучу) — міфічному уявленню індіанців про анатомію і фізіологію людини. Головні персонажі, учасники змагання, — це Муу (матка) і нелегани (духи під проводом шамана). Чи можна таке зображення назвати символічним? метафоричним? Адже тут нема позначення неіснуючого (містичного, сакрального, абстрактного тощо), як у мові символів, і нема перенесення дії з одного предмета на інший, як в метафоричній мові. Насправді текст демонструє достатньо реалістичне або й натуралістичне (достовірне з погляду анатомії) зображення родового процесу. Звісно, за цим зображенням проглядає міфічне світосприйняття. Але в даному разі це не більше спотворення дійсності, аніж те, що демонструє цивілізована людина, яка сприймає лисицю як втілення хитрості, а вовка — жорстокості. Щоб текст мав терапевтичну дію, породілля мусить стати «вболівальницею» боротьби, яка розгортається на арені її тіла. Коли вона поступово «входить» в сюжет, переймається його перебігом (для цього — задовгий, максимально сповільнений вступ, який зображує зовнішню, очевидну для жінки побутову конкретику), вона запалюється співчуттям до духів-захисників, емоційно стає на їхній бік і спонукає до перемоги. Таким чином їй вдається мобілізувати всі сили організму, необхідні для подолання хвороби чи родового ускладнення. Тобто психотерапія відбувається за законами сприйняття художнього тексту. Текст діє завдяки досить продуманій (утилітарно скерованій) побудові. Суть його — в об'єктивації внутрішнього процесу (виведення його назовні, задля наочного бачення породіллею, для яскравого «прикладу»). Сприймаючи внутрішнє як зовнішнє, породілля скеровує сприйняття в необхідне русло. Вона стає реципієнтом сюжету про народження дитини. Текст — це свого роду повчання, настанова, як треба поводити себе, щоб успішно розродитись. Тому найбільш точно назвати цей текст алегоричним. Муу-матка — це типово алегоричний образ, який є аналогом образів

тварин у байках (там теж лисиця і вовк, втілюючи певні риси, залишаються звірами, назагал відповідними тим, які реально живуть у світі природи).

Особливо показовими для питання про роль алегорії в міфологічному мисленні є праці відомого історика релігій (звісно, також і етнолога, а особливо — міфознавця) Мірчи Еліаде.

«Чи треба нагадувати, наскільки повно лірична поезія повторює і розвиває міф? Будь-яка поезія — це зусилля, спрямоване на те, щоб знову створити мову, інакше кажучи, знищити повсякденне мовлення і винайти нову, оригінальну і особисту мову, в кінцевому підсумку — таємну. Проте поетична творчість, так само як і мовна, передбачає знищення часу, історії, зосередженої у мові, і прагне до відкриття первісного райського стану, коли творили спонтанно, коли минулого не існувало, бо не існувало усвідомлення часу, пам'яті часової тривалості. Втім, і в наш час кажуть: для великого поета минуле не існує; поет відкриває Світ так, наче він присутній на космогонії, так, наче він — сучасник першого дня творення. З певної точки зору можна сказати, що кожний великий поет заново робить Світ, бо він намагається побачити його так, ніби час та історія не існують. І це дивним чином нагадує поведінку примітивної людини і людей традиційних суспільств» [Еліаде: 2001, с. 135].

Парадокс розвитку етнології, яка прискіпливо вивчає первісну, архаїчну мову, мислення і світосприйняття давньої людини, полягає в тому, що вона демонструє якусь очевидну упередженість саме до алегорії: якщо у братів Грімм чи Тайлора ще маніфестується нехіль до алегорії, то у працях, ближчих до нашого часу, алегорія взагалі зникає, ніби такого різновиду архаїчної мови взагалі ніколи не існувало. Алегорії у понятійному словнику історика релігій Мірчи Еліаде нема зовсім. Натомість — безліч майже гімнів символічній мові і символу. Ряд ключових термінів загалом такий: міф, символ, архетип (останній — не часто, в психоаналітичному значенні). І все ж на концепції первісного світосприйняття Еліаде варто зупинитись. В роботі «Священне і мирське» (1957) Еліаде, зіставляючи численні релігії світу, особливо найбільш архаїчні (так звані язичницькі), окреслює важливу закономірність: між дуже віддаленими у часі і просторі,

ізолюваними одна від одної релігіями світу є надто багато спільного. І спільність ця укорінена у способі первісного світосприйняття. «Прагнення релігійної людини жити у священному рівнозначне її прагненню перебувати в об'єктивній реальності, не дати паралізувати себе безкінечною відносністю чисто суб'єктивних відчуттів, жити в реальному і дієвому світі, а не в ілюзії. Ця поведінка справджується на всіх рівнях її буття, а особливо в бажанні людини рухатися в освяченому Світі, тобто у священному просторі. Саме для цього були розроблені техніки орієнтування, що є, власне кажучи, техніками будівництва священного простору» [Еліаде: 2001, с. 16]. В цих техніках відбувається розбудова символічного космосу, всі речі сакрального світу набувають символічного значення, вказують на існування поза цим світом ще й іншого — вічного, божественного. В примітках до праці «Мефістофель і андрогін», пояснюючи наукову моду на символізм, Еліаде пише: «Оскільки людина — *homo symbolicus* і всі види її діяльності містять символізм, то всі релігійні факти обов'язково мають символічний характер. Це твердження цілком правильне, особливо якщо згадати, що будь-який релігійний акт і будь-який об'єкт культури — це прагнення до метаімпіричної реальності. Дерево, що стає предметом поклоніння, вшановується не тому, що воно дерево, а тому, що воно — ієрофанія, прояв священного. І будь-який релігійний акт саме тому, що він релігійний, набуває значення в кінцевому підсумку «символічного», тому що воно має референтом надприродні цінності чи постаті» [Еліаде: 2001, с. 456]. Це важливі думки щодо розуміння природи символу. А значення символу як головного елементу знакової мови людства годі переоцінити. Глибокі спостереження Еліаде над народженням, функціонуванням символу, його тлумачення глибинного сенсу багатьох важливих символів світової культури на сьогодні є хрестоматійними. Розглянутий ним водний символізм, символізм землі, дерева, гори, порогу, мотузки та інші — глибокі етнологічні і етно-філософські розвідки. І все ж далеко не у всіх випадках, коли вчений аналізує той чи інший першо-образ, категорія символу відповідає механізму його утворення. Дуже часто відчувається надмірна узагальненість поняття «символ»: «Символічне мислення ... легко ототожнювало ворога людини з демоном і смертю»

[Еліаде: 2001, с. 27]. Символічне мислення розриває буденність і конкретику в сторону сакрального. А якщо процес зворотний? Коли відбувається втілення чогось містичного у щось конкретне, чи можемо ми також і це вважати символом? Смерть, яка набула обрисів і вигляду жіночої істоти (включно: кістяк в балахоні, з косою на плечі) — чи це символ? Звісно, ні. Це типова алегорія. Мати-земля, що народжує рослин-дітей — це символ материнства. Але ж якщо земля втілюється в образ конкретної жінки (а саме так найчастіше було в міфах), то це образ іншого гатунку, це алегорія материнства. Вода символізує «як смерть, так і відродження» [Еліаде: 2001, с. 69], але, постаючи в образі дівчини, вода стає алегорією дівочої цноти і так далі.

Книга французького фахівця з давньогрецької міфології Поля Вейна «Чи вірили греки у свої міфи?» (1983) подає несподіваний і дещо парадоксальний погляд на давньогрецькі міфи: невіра в них (іронія і критика) йдуть обіруч з вірою. Багато в що з відомих міфічних історій вже і найдавніші греки не вірили і гадали, що міфи видумали поети («Гомер ... не є тут автором «Іліади», але якраз гаданим автором усієї міфології») [Вейн: 2003, с. 67]. З іншого боку: «Греки могли критикувати міфічні розповіді в найменших дрібницях, але не могли ними нехтувати. ... Міф правдивий, але в переносному значенні слова; він не є історичною правдою, перемішаною з вигадкою; він є високим, повністю правдивим філософським навчанням при умові, що замість сприймати його дослівно, в ньому бачать алегорію. Отже, маємо дві школи: критика легенд істориками та алегорична інтерпретація легенд більшістю філософів, серед яких і стоїки; з цього постала алегорична екзегеза Біблії, що знатиме п'ятнадцять століть триумфу» [Вейн: 2003, с. 67].

Трохи вернувшись назад, згадаємо культуролога Й. Гейзінгу, який, розглядаючи історію культури під кутом зору гри, часто звертається до міфів і первісного світосприйняття, оскільки саме на архаїчних стадіях розвитку природа гри проступає особливо чітко. Підкреслюючи, що давньогрецькі міфи наповнені великою кількістю персоніфікованих абстракцій (в «Теогонії» Гесіода щедро представлене потомство лихого Еріди: Робота, Забуття, Голод, Муки, Убивство, Розбрат тощо, подібні персоніфіковані абстракції наповнюють кожен

сюжет), вчений запитує: «Невже усі ці постаті є звичайнісінькі алегорії, бліді породження розуму, які нічого не промовляють людським почуттям?» І відповідає: «Либонь, ні. Є підстави припускати, що ці уособлення людських властивостей радше належать до найдавніших верств релігійної формотворчості, коли сили й потуги, що, як здавалося людині, оточують її, ще не набули людиноподібного образу» [Гейзінга: 1994, с. 158]. «У всіх цих випадках цілком виправдано буде поставити запитання: якою мірою ця функція уособлення походить із віри як стану духу — а чи результує в ній?» [Гейзінга: 1994, с. 159]. «На мою думку, неможливо провести хоч скільки-небудь чітке розрізнення між поетичним уособленням в алегорії та поняттям небесного — чи й пекельного — створіння в теології» [Гейзінга: 1994, с. 160]. І, нарешті, робить цікавий висновок: «І в сучасній культурі персоніфікація ніяк не змаліла до простого літературного засобу, до чогось такого, з чим треба миритись і чим час від часу доводиться користуватися. Ми в нашому житті ще аж ніяк її не переросли. Хто з нас не ловив себе не раз на тому, що він цілком серйозно звертається до котроїсь неживої речі, хоч би й неслухняної запонки, приписуючи їй лиху волю, осипаючи її докорами, ба навіть лайкою, за її просто диявольську впертість?» [Гейзінга: 1994, с. 161]. Попри вельми зверхне ставлення до якихось там літературних засобів, особливо до алегорії, яка є всього лише блідим породженням розуму (якою живучою виявилась міфологія романтиків стосовно раціоналізму — обов'язково негативно маркованого! — алегорії), Гейзінга робить глибокі спостереження щодо первісного сприйняття предметів навколишнього світу. Це справді те, що може стати для нас опорою, висхідною точкою у пошуку найдавніших витоків алегоричного виміру світу. Персоніфікація неживих предметів (яку Тайлор скрізь називає анімістичними віруваннями) — яскрава ознака первісного конкретно-чуттєвого сприйняття. Це також важлива ознака дитячого бачення предметного світу. Нарешті, як влучно зауважив Гейзінга, ми так і не позбулися цієї здатності повсякчас персоніфікувати побутові предмети. А вже поети користаються цим свідомо і тотально. Чи йдеться тут про міфізацію? Звісно, це ознака міфосприйняття, але накопичення фрагментів, з яких міфосвіт може скластись (або не скластись),

значною мірою автономний процес. Персоніфікація предметів цілком може вмонтовуватись у дуже раціональне наукове світобачення. Йдеться про якісь глибокі онтологічні риси психіки. Предметний світ, як для давнього дикуна, так і для сучасної освіченої людини, не є складом мертвих речей. Речі, предмети, або, ширше, імена — це ті найдавніші комунікативні коди, які служать людині від часів Адама.

Сучасний російський міфознавець А. Лобок, спираючись на наукову концепцію О. Лосева («Діалектика міфу»), створює цікаву і багато в чому переконливу версію міфізації предметів у первісному світі. Він вважає, що сприйняття предметного світу сучасною людиною не можна вивести лише зі знань його матеріальної природи чи властивостей. Кожен предмет пов'язаний з системою якихось культурних кодів. Особливо це стосується предметів штучних, зроблених людиною в цивілізаційному процесі. Кожен предмет містить у собі частку замислу його творця. Отже, в кожному предметі певним чином скручено, згорнуто міф. Специфіка людського сприйняття предметного світу полягає в здатності бачити культурні шифри предметів. На подібну концепцію міфізації предметного світу (знову ж таки, з оглядом на ідеї О. Лосева) натрапляємо в праці В.Н. Топорова «Міф. Ритуал. Символ. Образ: Дослідження в царині міфопоетичного» (1995).

Предметна мова — це, очевидно, найдавніша мова. Образність мови починається з конкретно-чуттєвого (відтак — міфічного) сприйняття предметів, спочатку атрибутів природи, згодом — предметів, зроблених (потім привласнених) людиною.

Перші комунікаційні коди були або метафорами, або алегоріями. Метафора функціонує як спосіб узгодження предметів і явищ поміж собою, це механізм, який дозволяє впорядкувати навколишній світ. Алегорія ж необхідна для створення кодів у міжлюдських взаєминах. Поки сприйняття світу конкретне й речеве, нема місця для символу. Цей код вступає в свої повноваження на етапі тотальної сакралізації світу. Навчити людину мислити абстракціями — надто складне завдання культури. Судячи із сучасних успіхів навчального процесу, судячи з того, як важко даються дитині перші кроки в царину абстракцій, абстрактне мислення ще не є повною власністю людини. Ледве завершиться мус, і вона одразу падає в обійми рідної

конкретики. Щоправда, сьогодні це не заважає їй занурюватись у віртуальні світи. Загадки тут нема: все складне, таке, що потребує зусиль, відкидається. Віртуальний комп'ютерний світ — це привласнена без будь-яких зусиль предметність. Реальний світ конкретики — далеко не проста річ, цей світ вимагає зусиль. Легко лише споживати готові сурогати і пливти за течією.

Отож, алегорія з'явилась, аби навчити людину думати. Це і є найдавніший код думання. В ролі вчителя молодших класів алегорія виступає й досі. Чи не за це її не люблять?

1.4. Чотири способи прочитання «Божественної комедії» в контексті герменевтики

Українська герменевтика успішно надолужує в останні десятиліття те, що було згаяне за радянських часів: досліджує впливи Біблії на літературу. Чималий внесок у цю важливу справу зробили науковці В.І. Антофійчук, І. Бетко, І. Набитович, А. Нямцу, численні дослідники давньої української літератури. З'явилися і підручники з герменевтики (С. Квіт), і збірники наукових праць («Studia Hermeneutica», Дрогобич, 2003), і ґрунтовні монографії (Ю. Коваліва, З. Лановик). Особливо слід відзначити докторську дисертацію Зоряни Лановик «Hermeneutica Sacra» (Тернопіль, 2006), оскільки саме у цій праці переконливо прозвучала нова для наших теренів думка про те, що середньовічна герменевтика, виробивши символіко-алегоричний спосіб читання Біблії, започаткувала методологію сучасних гуманітарних наук, філології зокрема.

Сучасна українська герменевтика тісно пов'язана з медієвістикою, у полі зору обох наук знаходиться Біблія. Медієвісти, досліджуючи конкретні тексти із епохи Середньовіччя, не можуть обійти увагою тісний зв'язок будь-яких художніх творів цього періоду не лише з мотивами, темами, ідеями Біблії, а й (може, у першу чергу) з біблійним мовленням.

Посеред розмаїття сучасних методологій часто губиться, а то й цілком нівелюється цей першопочаток. Я хочу зосередити увагу на кардинальному, як мені видається, числі інтерпретаційних

підходів — чотири. Саме про чотири можливі (чи необхідні?) способи прочитання тексту ми знаємо не так завдяки герменевтиці (там це число змінювалося залежно від особи інтерпретатора), як завдяки дантології.

Аби не завантажувати дослідження оглядом численних джерел, де йдеться про символ і алегорію, нагадаю головні тези на цю тему із праці німецького герменевтика Г.Г. Гадамера «Істина і метод» (т. 1). У найдавніші для охоплення науковим дискурсом часи, давньогрецькі, алегорія й символ вже проявили певну взаєпов'язаність (я б сказала, очевидну бінарність: мали дещо спільне й відмінне водночас). «За своїм значенням обидва слова спочатку дійсно мають певну спільність: <...> дещо замінює щось інше». Але: «Алегорія первісно належала до сфери мови, логосу, й тому була риторичною, а також і герменевтичною фігурою», в той час як «...значення символу ґрунтується на наявності, на пред'явленні» (паспорт, знак, емблема доступу, причетності). [Г.Г. Гадамер: 2000, т. 1, с. 75-76]. Це теж важливий момент, який варто акцентувати: алегорія є мовним образом, усвідомленим від початку писемної літератури як риторичний засіб, а символ спочатку функціонує у чисто утилітарній сфері, позначає певні спільноти, які хочуть відмежуватися від решти. Згодом функція алегорії ускладнюється і виходить за межі риторичного засобу: «Алегорія виникає завдяки теологічній потребі еліминувати від релігійного переказу (як спочатку було у Гомера) все огидне, аби можна було виявити істину. Всюди у риторичному застосуванні вона набуває відповідної функції, коли описові та непрямі висловлювання робляться найбільш придатними» [там само, с.76]. Теж варто запам'ятати цей момент: алегорія має еліминувати огидне... Тобто ніби як з самого початку свого існування змушена до чорнкової роботи. Подібне риторично-герменевтичне розуміння з'являється згодом і щодо символу — насамперед завдяки християнській перебудові неоплатонізму. Але одразу намічається і суттєва відмінність: «Псевдо-Діонісій уже в пролозі до свого головного твору обґрунтовує потребу описувати символічно (*symbolikos*) тим, що надчуттєве буття Бога є несумірним для нашого духу, що звик до чуттєвості. Тому символ набуває аналогічної функції, вводить в пізнання божественного, так

само, як алегоричний зворот мови вказує на «вище» значення» [там само, с. 76-77]. Алегорія хоч і має «вище значення», але призначена для менш піднесених цілей, аніж ті, які відводяться символу.

«Риторична форма поняття алегорії так сильно вплинула на розвиток значення, що алегорія вже потребувала не власне метафізичної первісної спорідненості (що мається на увазі у випадку із символом), а радше супідлеглості, встановленої умовно, а згодом догматично зафіксованої, що дозволяло їй використовувати образні зображення потворного» [там само, с.77-78]. Образні зображення потворного, тобто негативно марковані фрагменти дійсності чи міфу, від початку належать до завдань алегоричного мовлення. Чому саме алегорії призначена ця роль? Вочевидь у її природі закладена ця здатність, адже процес розмежування функцій образного слова у риторичному мовленні хоч і досить усвідомлений, але ж і стихійний водночас (ніхто не робив умоглядного вибору, очевидно, лише зауважували з часом, що алегорія спроможна виконувати таку роль досить ефективно).

«Десь таким самим чином, — продовжує Г.Г. Гадамер, — можна підсумувати й пояснити і ті тенденції мовного вжитку, які наприкінці XVIII ст. призвели до того, що символ та символічне, як наділені внутрішньою й сутнісною значущістю, були протиставлені зовнішньому й штучному визначенню алегорії. Символ — це збіг чуттєвого й позачуттєвого, тоді як алегорія — це багатозначна на-тяжка чуттєвого на позачуттєве» [там само, с. 78]. «Символ як такий, що може тлумачитись без кінця-краю в силу власної невизначеності, протиставляється алегорії, що їй притаманна точна співвіднесеність значення, чим вона й вичерпується, ніби наразі йдеться про мистецтво й не-мистецтво» [там само, с. 78]. Згадав філософ і роль, яку зіграв у справі пониження алегорії Гете. Незважаючи на популярність його концепції у справі протиставлення символу й алегорії, вважає Г.Г. Гадамер, Гете не був надто послідовним у розмежуванні цих понять, а тим паче не слідував цьому протиставленню у творчості. Більше прислужилися утвердженню символу філософи. І. Кант у § 59 «Критики здатності до судження» вдався до аналізу символу і відділив символічне від схематичного. Поступово й інші філософи класичного німецького ідеалізму, зокрема, Ф. Шеллінг, Гегель та

інші (світоглядні апологети романтизму) приєднались до розведення символу й алегорії як інтуїтивного, тобто власне мистецького пізнання світу, а алегорії як раціонального, тобто не-мистецького способу. Отже, історія в цілому зрозуміла й по-своєму об'єктивна: мистецький ресурс символу культура отримала завдяки романтикам і символістам. Без протиставлення алегорії цього б не відбулося. Для рівноваги мусила піти тим самим шляхом алегорія, але він виявився значно більш тернистим.

Як же пропонує реабілітувати алегорію Г.Г. Гадамер? На жаль, в його наміри не входить детальне заглиблення в проблему (мабуть, при всіх високих повноваженнях естетики, все ж значною мірою філологічну), він лише обґрунтовує сумнів, що це протиставлення треба канонізувати. «Жорстке протиставлення понять «органічно» виррослого символу й холодної умоглядної алегорії втрачає свою мету в царині естетики генія й естетики переживання. Коли нове відкриття мистецтва бароко <...>, в останні десятиріччя — особливо поезії бароко, а також новітні дослідження в галузі мистецтвознавства, обумовили певне визволення алегорії, то виявилися ще й теоретичні основи цього процесу. Фундаментом естетики ХІХ ст. була свобода символотворчої духовної діяльності. Та чи була вона дійсно основоположною? Тобто чи не обмежується насправді ця символотворча діяльність міфологічно-алегоричною традицією, яка існує й донині? Коли ми це зрозуміємо, то необхідно знову визнати відносність протиставлення алегорії та символу. Втім, навряд чи можна й надалі приймати протиставлення естетичної та міфологічної свідомості за абсолютне», — так завершує свою розвідку про алегорію Г.Г. Гадамер [там само, с. 83]. Сьогодні стала більш очевидною взаємопроникність естетичної й міфологічної свідомості, майже затирається їхня протилежність. А от відносність протиставлення алегорії й символу не така очевидна. Втім, навряд чи варто змагатися з протиставленням, яке проявило стільки важливих граней у механізмах пізнання. Вихід не в тому, щоб повернутися механічно до середньовічної парадигми і об'єднати два поняття в одне — символіко-алегоричне (це, зрештою, і неможливо), таким чином урівняти їх в правах, а в тому, щоб взяти певні уроки із цього потужного дискурсу і використати їх так, як вимагає сучасна ситуація.

Важливою віхою аналізованого дискурсу є концепція філософа О. Лосєва, який присвятив розрізненню алегорії й символу чималий шматок праці «Діалектика міфу», а свою філософію мови розгорнув у дослідженні «Філософія імені» (праці 1920-х рр.). Обидві праці написані на перетині філософії і філології, тобто фактично належать до герменевтики. Крім того, незважаючи на актуалізацію праць Лосєва в російсько-українському літературознавстві останніх десятиліть, внесок цього дослідника належно не поцінований. Процес реабілітації алегорії започаткував саме він, якщо не раніше за Вальтера Беньяміна, якому дружно віддають першість західні літературознавці, то одночасно з ним, але цілком по-своєму. О. Лосєв вважав алегоризм і символізм ознаками слова, він вивчав механізм формування алегоричного і символічного образу, те, що відбувається в царині між знаком і значенням, між зовнішнім і внутрішнім аспектами слова. «Алегоризм є завжди принципова нерівновага між означником і означуваним. В алегорії образ завжди більший, ніж ідея. Образ тут розмальований і розписаний, ідея ж умоглядна і неявна. Щоб зрозуміти образ, мало вдивлятися в нього як такий. Треба ще мислити особливий умоглядний приважок, щоб зрозуміти смисл і призначення цього образу» [Лосєв: 1991, с. 426]. «Тому якщо в алегорії умовний зміст, ідея «внутрішнього» ототожнюється з вираженням сенсом «зовнішнього», ... то в символі сам факт «внутрішнього» ототожнюється з самим фактом «зовнішнього», між «ідеєю» і «річчю» тут не просто смислова, але — речева, реальна тотожність» [с. 428]. Оскільки існує алегорична й символічна функція слова, мусить існувати також загальний алегоризм і символізм мистецтва: «Мистецтво, у порівнянні з життям, алегоричне... Мистецтво саме по собі і є і повинне бути символічним, або в крайньому разі різною мірою символічним. Але порівняно з життям воно алегоричне» [с. 429-430]. «Отже, одна і та ж форма може бути і символічною, і алегоричною. Якщо вона розглядається сама по собі, то символічна. Якщо вона розглядається стосовно іншої ідеї, вона алегорична» [с. 431]. Розрізнення Лосєва не усуває протилежності, але не містить жодних маркерів. Крім того, пояснює, чому одне і те ж слово може бути і символом, і алегорією.

Важливо врахувати досвід і сучасної, й середньовічної герменевтики у справі дослідження текстів. Але робити це треба з максимальним зосередженням на феноменології художньої літератури, яка була й залишиться мистецтвом Слова. «Саме мова, як твердить Гадамер, є тим, що «ставить», «грунтує» людину в світі. Мова не тільки, як уперше це ствердив Вільгельм фон Гумбольдт, витворює окреме й унікальне бачення світу, але взагалі є тим, що «уможливлює», «дає» світ...» [Грабович: 2003, с. 51-52].

Символ і алегорія — це перші претенденти на роль універсальних інструментів у справі перетворення мови на мистецтво. Думаю, що цих інструментів (такого рівня універсалізму) зовсім небагато. Поруч з символом і алегорією можна вписати лише метафору, а всі три поняття завдячують образному потенціалу слова як такого, адже всі літературно-мистецькі механізми заховані у ньому.

Один і той самий текст можна читати чотирма способами, — виявили і підтвердили середньовічні дослідники Біблії, починаючи Орігеном, Тертуліаном, Св. Августином і завершуючи Данте. З висоти XXI століття, коли інтерпретації виростають і нашаровуються над текстами практично у безкінечній прогресії, чотири способи — число більш ніж скромне. Але варто врахувати, що у кожному з чотирьох способів йдеться не про власне інтерпретацію у сучасному значенні (хоча траплялись і колись інтерпретації надто суб'єктивні), а про прочитання і розуміння, яке передбачає чітку диспозицію реципієнта: він шукає сенсу, який об'єктивно існує, принаймні, читач Святого Письма вірить, що там є щось таке, що важливо збагнути саме так, як передбачає послання. Для сучасних інтерпретаторів таке ставлення неможливе. Більш того, воно свідомо відкинуте: і свободою суб'єктивізму, і знанням про невичерпність сенсів художнього тексту. Але якщо ми хочемо врахувати ці уроки сьогодні, треба виходити з того, що чотири герменевтичні способи читання — це не просто чотири із багатьох методів, напрацьованих наукою за тисячоліття, а саме філологічні способи тлумачення, укорінені в специфіку образного слова.

Дослідники творчості Данте часто цитують його лист до веронського володаря Кангранде делла Скала щодо чотирьох способів

тлумачення «Божественної комедії»: буквальний, алегоричний, моральний й анагогічний. Далеко не всі при цьому уточнюють, що ці способи не вигадані самим Данте, а запозичені із середньовічної герменевтики: це чотири способи інтерпретації Біблії, сформульовані ще Св. Августином (V ст. н. е.). Власне, ці оголошені автором способи й стали основою для перших звинувачень Данте у блюзнірстві: виходить, що він підносить свій твір до значення Святого Письма. Згодом для читачів «Комедії» проявились численні відступи від церковних догматів і, нарешті, вповні постала апологетика Беатріче, безпідставно піднесеної до рангу найвищої святої у Небесній ієрархії. Усе це й спричинило поступове затирання імені Данте, майже відсутнього у європейській культурі аж до XIX століття. За останні два століття інтенсивного вивчення Данте багато було надолужено, але прочитання «Божественної комедії» й до сьогодні залишається центральною проблемою дантознавства. Надто багато фрагментів й образів поеми викликають суперечливі думки, взаємозаперечні тлумачення. Дослідники змушені раз у раз озиратись на запропоновані поетом чотири способи і, так чи інакше, накладати на текст «Комедії». Досить саркастично пише про це Г. Блум: «Його єретичний заряд було заретушовано коментарями науковців, навіть найкращі з них ставляться до «Божественної комедії» так, немов її автором був Святий Августин» [Блум: 2007, с. 88]. «Теологічний Данте сучасної американської гуманітаристики — це суміш із Августина, Томи Аквінського та решти теологів. Цей богословський Данте, настільки повно вивчений та дивовижно богобоязний, що уповні його сприймати можуть лише американські професори, котрі його вивчають» [с. 92].

Але й сам Блум, послідовно відстоюючи тезу про «літературність» «Божественної комедії» (у сенсі мистецькості, художньої вартості), зосереджений на центральних персонажах твору — Данте і Беатріче. Саме ці образи, на його думку, і є головним досягненням Данте-поета, і це беззаперечно, хоча, все-таки, хочеться знову і знову сперечатися, що ж означає Беатріче. Це суперечки одного плану (філософського, психологічного — у кожному разі, переважно змістового характеру), а от читати поему чотирма способами провокує її форма, конкретні фрагменти зображення, або й просто мовлення.

Саме вони обліпліні численними коментарями інтерпретаторів і творять образ богобоязного Данте.

Медієвісти і знавці творчості Данте такі, як Е. Р. Курціус чи І. Качуровський, переконливо показали, наскільки весь твір Данте і кожен його фрагмент вписані в контекст епохи Середньовіччя. Те, що було у ті часи загальником, сучасний читач сприйме як приналежне Данте (вигадане, створене). Твір укорінений не лише в реалії середньовічного світу, а й у його стереотипи мислення, міфи, упередження чи забобони, наукові й містичні уявлення про світ, сьогодні переважно втрачені навіть для вузьких фахівців. Чи можна тепер прочитати «Божественну комедію» із естетичним задоволенням і розумінням, не зазираючи при цьому в численні коментарі? Здається, що це неможливо. Чи не означатиме це, що твір втратив художню функцію, існує лише завдяки культурно-історичній ролі, яку освічений читач мусить взяти до відома? Але численні суперечки про головні образи твору, які, здається, ніколи не завершаться прийнятним для більшості поясненням, свідчать, що твір продовжує нас зачіпати, що ми не здатні цілком відмежуватися від емоційного сприйняття. Водночас це сприйняття, наштовхуючись на темні місця і туманні пояснення, збивається з інтуїтивного способу рецепції, намагається «вивищитись» філософією, теологією чи математикою. Серед нечисленних шанувальників Данте-поета у ХХ столітті велика частина першорядних письменників: Джойс, Паунд, Еліот, Борхес, Блок, Мандельштам, Франко, Леся Українка... Одні, як Борхес, бавляться багатозначністю Дантової теми і витягують з неї нові парадокси, інші, як Франко, переймаються Дантовою величчю з огляду на відсутність подібної постаті у власному національному дискурсі, і тільки декотрі, як от Мандельштам, насолоджуються твором (ясна річ, оригіналом): його неперевершеною мистецькістю, яка виявляє себе не так у величчому задумі, як у деталях, на рівні ритмомелодики, звукопису, несподіваних порівнянь чи метафор. Але навіть ці поодинокі приклади свідчать, що стиль поеми, ніби архаїчної саме в деталях, вимагає прочитання без попущень на відстань у часі і на велич Данте як християнського поета.

Прикладів тлумачення конкретних образів поеми чотирма способами небагато, вони, зрештою, вже хрестоматійні, бо наведені самим

Данте. Тлумачення окремих місць започатковує потужний дискурс герменевтики, від часів Данте до сучасних семіотиків. Найчастіше коментатори згадують про інтерпретацію образів зі вступної пісні: «Три звірки, виходячи з морального змісту, це є людські пороки: любовстрастя, гордість і корисливість. В алегоричному плані пантера має означати флорентійську республіку, лев — правителів-тиранів, а вовчиця — папський престол. Найширшим є, проте, анагогічний символ: це сили зла, що перепинають людині шлях до досконалості» [Алексеєнко: 2006, с. 5]. У. Еко теж наводить приклад інтерпретації фрагменту Святого Письма із листа Данте: «Якщо звернутись до дослівного значення, то тут ідеться про вихід дітей Ізраїля з Єгипту за часів Мойсея. Якщо вдається до алегорії, то мається на увазі наше людське спасіння через Христа. Якщо поглянемо на моральний сенс, то побачимо перехід душі від страждання і муки гріха до стану Божої благодати. Врешті, у містичному розумінні це означатиме вивільнення духу з рабства морального розкладу до осягнення свободи вічної слави» [Еко: 2004, с. 86]. У. Еко коментує останнє тлумачення Данте як вичерпне і додає: «Значення алегоричних образів та емблем, із якими, ймовірно, стикався середньовічний читач, було вже наперед встановлене в енциклопедіях, бестіаріях та на надмогильних плитах» [там само, с. 86].

Н. Фрай коментує цей уривок інакше, вважає, що «на кожному щаблі Дантової схеми розуміння Біблії становить осердя всієї людської діяльності. Дослівний рівень — слухання слова і бачення тексту — є осердям досвіду, даному нам у відчуттях, основоположного для всякого пізнання. Алегоричний рівень опиняється в центрі споглядального розуму, що бачить навколишній світ як об'єктивний, себто як троп чи образ того, що розум може інтерпретувати. Моральний, тобто третій рівень, — це рівень віри, яка виходить за межі розумного, але тим самим задовольняє його причину, тоді як анагогічний рівень — це осердя тієї благословляючої візії, яка задовольняє віру» [Фрай: 2010, с. 316].

Загалом історія формування методів інтерпретації Біблії — це, як свідчать і давні, і сучасні науковці, складна, розгалужена й довготривала історія вчень, концепцій, шкіл, зміни поглядів і доктрин.

Саме чотири способи, можливо, не були б так добре відомі у новому часі, якби не Данте. Але якщо відкинути теологію і довіритись інтуїції Данте-поета, то влучність його тлумачень, наведених як приклад, свідчить, що таку кількість прочитань допускає сам текст. Можна сказати й інакше: текст провокує, вимагає, аби в ньому бачили більше, аніж пряме значення. Данте творить складний текст, засадничо складний, але інтенційно зрозумілий. Треба лиш докласти зусиль і піти йому на зустріч.

У цілому вносячи суттєві корективи у способи прочитання «Комедії», Н. Фрай завершує пасаж про Данте так: «У кожному разі, проектування, або конкретне втілювання дослівного значення надростає у Дантовій схемі на всіх рівнях. На рівні алегорії слова підпорядковані історичному свідченню земної праці Христа; на моральному — нашим діям, виконуваним у наших життєвих ролях; на аналогічному рівні — істинному життю, яким насолоджуватимось на небі. На кожному рівні слова — це знаряддя, це програмне забезпечення дійсності, думання, діяльності й буття» [Фрай: 2010, с. 317]. Це своєрідне (переважно філософське) підтвердження не випадковості чотирьох способів.

Припускаю, що чотири способи тлумачення — це одночасно чотири способи творення. Поема написана чотирма стильовими прийомами, чотирма образними мовами, тому й потребує зміни інструментарію при сприйнятті.

Хоча дослівне значення для Данте, як слушно зауважив Фрай, — це не те саме, що буквальне значення для нас, перше видається найменш дискусійним. Якщо є сюжет, історія, дійові особи, щось таке, що піддається переказу, буквальним смислом не варто нехтувати. Навпаки, його треба лишити у центрі, як стрижень, який не дасть збитись на манівці і нашарувати на текст не притаманні йому сенси. Подія, коли б вона не була описана, залишається в межах дотримання логіки того, що сталося. Буквальне значення — це не терези достовірності. Подія може бути історичною, в такому разі адекватність сприйняття реальності ніби стає висхідною точкою. Але буквальне значення так само властиве події фантастичній чи вигаданій. Данте скільки завгодно міг вірити в історизм біблійних подій, але його

змішування Біблії і античної міфології в одне ціле свідчить про інше: події «Божественної комедії» — міфічні. Буквальний рівень, тобто подієвий, — це одночасно міфічний рівень зображення.

Алегоричний спосіб читання виріс із алегорії як способу писання. Про це стисло й виразно написано у Курціуса: «Греки не мали охоти зрікатися ні Гомера, ані науки. У пошуках компромісу вони вдалися до алегоричної інтерпретації Гомера. Гомерівська алегореза була зумовлена досократівською критикою Гомера. Виникнувши в VI ст. до Р. Хр., вона згодом розвинулася в різноманітні напрями та фази, зупинялись на яких тут не маємо змоги. В часи пізньої античності вона знов опановує людський розум у зв'язку з тим, що еллінізований юдей Філон переніс її на Старий Заповіт. З юдейської біблійної алегорези починається й алегореза отців церкви. Поганство в період свого занепаду також переносить метод алегоричної інтерпретації вже на Вергілія (Макробій). У середньовіччі біблійна та вергіліанська алегорези злилися воедино. В результаті алегорія лягла в основу інтерпретації будь-якого тексту» [Курціус: 2007, с. 230-231].

Символічний спосіб прочитання і практика називати біблійну алегорезу «символіко-алегоричним» прочитанням не менш поширена. «Духовна інтерпретація» Орігена була ще однією моделлю алегоричного методу з тяжінням до символічного тлумачення: буквальне значення розглядалося як мало важливе. Він вважав, що Писання — це розгорнута алегорія, в якій кожна найменша деталь має символічний смисл. ...Оріген тлумачить Старий та Новий Заповіти в основному не історично, а «алегорично», тобто символічно, образно, духовно, пневматично...» [Лановик З.: 2006, с. 82]. Не менш важливу роль в екезегезі зіграв Св. Августин: «У XIII книзі «Сповіді» подав «Виправдання алегоричного методу», ілюструючи його уривками з біблійних текстів. Водночас він не залишався виключно на позиціях алегоризму. Августин був першим, хто чітко вказав, що інтерпретатору необхідно враховувати значення всього контексту, проникаючи у внутрішній смисл іносказання, та при тому намагатися зрозуміти у Писанні «справжню думку його автора» [Лановик З.: 2006, с. 91]. «Слова Біблії Августин поділив на чотири категорії з позицій класичної риторики,

а, отже, кожен уривок з Писання розглядав з точки зору цих сенсів: буквально-історичного, який показує, що сталося в минулому; етіологічного (морального), який обґрунтовує, чому це відбулося; алегоричного, що виявляє фігуративне значення і анагогічного, який виявляє вічні трансцендентні категорії» [Лановик З.: 2006, с. 91]. Наведений Августиним приклад тлумачення Єрусалима чотирма способами: 1) реальне місто; 2) душа християнина є частиною цієї духовної реальності; 3) вселенська церква; 4) Небесний Єрусалим. Характеризуючи символічну парадигму середньовічної герменевтики, З. Лановик вказує в першу чергу на значення символу, вважає, слідом за багатьма попередниками, що «символізм є основою образної мови Біблії» [с. 486].

Саме насиченість Святого Письма символами потребує анагогічного тлумачення. Очевидно, що мова Біблії також алегорична. Ні символічна, ні алегорична інтерпретація не постала б і не укорінилася, якби не символіко-алегорична природа біблійного мовлення. Так само це стосується Гомера: якби не природа його мовлення, алегореза Гомера не набула б такого поширення. Давні інтерпретаційні моделі постали на основі осмислення відповідних типів мовлення, присутніх від часів Творення у мові. Якби література і Святе Письмо не застосовували так широко символів та алегорій, не знадобився б і символічний та алегоричний методи тлумачення.

Символ та алегорія — це двоєдина основа біблійної мови, чи є ще якийсь важливий образ? Що стоїть за моральною інтерпретацією, яка здається дуже умоглядно доданою, бо моральності не позичати ані алегорії, ані символу, навіть буквальний зміст обертається рясним моралізаторством. Мораль природно слідує за алегорією. Чи потрібен в такому разі окремий метод, названий моральним?

Н. Фрай називає першу фазу *langage* поетичною і метафоричною, «наступні дві вже не будуть такими, а поети природно намагалися пристосуватися до інших умов. У другій фазі поезія робить це за допомогою алегорій, як у випадку Данте, де метафорична оповідь іде рівнобіжно з концептуальною, але явно їй поступається. Це означає, що в метонімічній фазі Данте, як звичайний — хай навіть видатний — поет, не має авторитету в релігійних справах, який належить

богословам та іншим джерелам концептуальної сторони Дантових аналогій» [Фрай: 2010, с. 57].

Численні метафори потрапляють у широкий вжиток з Біблії. Курціус вказує, що головним джерелом харчових метафор є Біблія: «У християнській святій історії надкушування забороненого плоду та влаштування тайної вечері — драматичні епізоди. Блаженними проголошують тих, хто голодний і спраглий» [Курціус: 2007, с. 156]. Харчові метафори «Августин проголосив обґрунтованими. Той, хто навчається, має дещо спільне з тим, хто їсть...» Бог — хліб внутрішній, харчування істиною й пожива [с. 156]. Ще одна велика група метафор біблійного походження пов'язана з частинами тіла. У Августина: рука мого серця, рука душі, у Пруденція: живіт серця, «На «око серця» і «чоло духа» ми натрапляємо в каролінгській творчості, на «стопу духа» у Гвіго, на «шлунок духа» в Алана і Петра Велебного» [с. 158]. Традиційні від античності метафори (крім згаданих, також корабельні і театральні) Курціус ілюструє численними прикладами із «Божественної комедії», при цьому запевняє, що тільки започатковує тему, а не досліджує її.

Отже, метафоричне мовлення так само органічне для середньовічної парадигми, як символічне й алегоричне.

Три типи образів... Моральний метод варто назвати метафоричним, оскільки при його використанні часто йдеться про перенесення зовнішнього на внутрішнє життя людини, або навпаки, що й становить осердя моральних засад, втім, як і духовних. Космос внутрішнього життя християнина було розбудованого за аналогією до космосу зовнішнього. Власне, це і є головна пружина на шляху усіх християнських мислителів: творення християнина як людини духовної і моральної, встановлення певних стосунків між душею і її тілесною оболонкою. Але навряд чи виправдано всю складність цього процесу зводити до метонімії, бо вочевидь у ньому беруть активну участь метафора, алегорія і символ.

«Європейська історія не знає іншої епохи, коли б так возвеличували душу і так пригнічували тіло, як у середньовіччі. Цілий текстовий жанр становлять діалоги, в яких душа сварить і проклинає тіло після його смерті. ... Тіло з його прагненнями було найбільшою

перешкодою на шляху до раю, проте одночасно й засобом заслужити собі цей рай, коли з нього добровільно знущатися» [Історія європейської ментальності: 2004, с. 203]. На середньовічних картинах живопису можна знайти зображення душі — це маленька гола людина, яку ангел зважує на терезах.

«Втілення — це приниження Господа. Тіло є в'язницею (*ergastulum* — в'язниця для рабів) душі, і це щось більше, ніж її звичний образ, це — її окреслення (*definition*). Пострах тіла знаходить свій кульмінаційний вияв у його статевих аспектах. Первородний гріх, гріх інтелектуальної гордині, інтелектуального виклику Богові замінений середньовічним християнством на статевий гріх» [Ле Гофф: 2007, с. 120].

У «Божественній комедії» багато місць співзвучні з таким розумінням життя. Генеральне виправдання пекла — жахлива недосконалість людини.

Пихатий християнський роде вбогий,
В сліпих думках у тебе голова:
Ногам ти віриш, хоч задкують ноги.
Хіба не бачиш ти, що ми черва,
Що з нас метелик ангельський виходить
І мчить туди, де істина жива?
Чом півнем розум твій себе поводить?
Не знаєш ти, що ми комахи, глей,
Де розвій лиш невивершений бродить? [Данте: 2006, с. 109].

Боротьба з тілом була одночасно змаганням за спасіння (безсмертя) душі. Середньовічна людина постійно збурювалась страхами про покарання за гріхи, бачила видіння, в яких подорожувала в потойбічний світ і спостерігала муки грішників та райське життя праведників. Видіння середньовіччя — це документи реально пережитого містичного досвіду. Саме з цього жанру проросла «Божественна комедія», аби завершити багатовікову традицію містичних прозрінь у грандіозному за задумом художньому творі.

Саме в цьому ключі просить сприймати себе «Божественна комедія». Буквальна (тобто сюжетна) її історія — це мандрівка тіла у царства душ, або ж світ померлих. Наскільки це нафантазована, уможлядно

змодельована, казкова чи міфічна історія? Над цим і досі ламають голову дослідники і досі висувують геть непереконливі версії, бо інерція богословських коментарів не дозволяє сприймати цей твір як втілення живого людського досвіду конкретної людини, хай і непересічної, але стражденної, зболеної, отже людини, якій не чуже усе людське.

Головний камінь спотикання — безпрецедентне як для віруючого (в глибині і пристрасності віри Данте сумніватися не доводиться) піднесення Беатріче, звичайної людини, без пори померлої, але нічим у земному житті не виділеної, до рангу святої, яка в Небесній ієрархії посідає чи не друге місце. Щоправда, Курціус вважає, що цей образ — чиста умовність, міф, який не мав ніякого реального прототипу (дантознавцям й досі не вдалося знайти документи, які б підтвердили існування реальної Беатріче, єдиним джерелом залишається «Нове життя»). «Його Беатріче — зовсім не повернення втраченого в молодості кохання. У цій жіночій постаті втілено найвище спасіння — еманацию Бога. Тільки так без блюзнірства можна потрактувати її появу в хвалі тріумфу, де вона стоїть поряд із самим Христом» [Курціус: 2007, с. 420].

Г. Блум іронічно заперечує подібні версії, хоча, з іншого боку, й приєднується до них, називаючи Беатріче алегорією Христа. Відчуття блюзнірства від цього не зникає, але Блум намагається його маркувати як позитив, як наслідок самотності й оригінальності Данте. При цьому мусить визнати, що «Данте був і є найбільш безсоромним, агресивним, гордовитим та зухвалим з-поза всіх поетів» [Блум: 2007, с. 95]. Ну, мовляв, йому вистачило пихи, щоб дорівняти Беатріче до божества і тим самим вивищити себе, але мусимо прийняти це як другу сторону його геніальності (з геніїв інший «спит»).

Можна було б погодитись, якби не очевидне «але»: Данте щиро змагається з тими «гріхами», або, точніше, вадами характеру, які йому приписують. Як може бути пихатою людина, яка на власні очі бачила, як жорстоко караються пихаті після смерті?

Втім, чи бачила, чи ні, це, звісно, теж питання питань. Г. Блум, услід за багатомістовими легендами про те, що Данте справді спускався до пекла і тому мав обпалене (надто смагляве) обличчя, обережно зауважує: «Ми можемо припустити, що він сам вірив у реальність

власних видінь; поет такої сили, який присвоїв собі статус пророка, не міг ставитись до свого сходження до пекла як до простої метафори» [Блум: 2007, с. 102]. Але при цьому так і не пояснює, де ж може бути джерело неймовірної певності автора в цілковитій істинності свого творіння. Можливі лише два варіанти відповіді на це питання: або у Данте були вагомні підстави, щоб так сприймати свій твір, або ж він палко вірив у фікцію, тобто був божевільним. Оскільки діагноз ставити не випадає: Данте вочевидь адекватна, з огляду на його епоху, людина, доводиться думати, які ж джерела живили зображувальний ряд поеми.

Вже у першій пісні, терцині четвертій, Данте дає нам ключ до розуміння: «Недобре тямлю, як постав цей схов, / Бо сонність так оволоділа мною, / Що з певної дороги я зійшов». Сон, сновидіння, спання — це часті метафори тексту, але це також і обмовки за Фройдом, які свідчать, що усі свої видіння Данте справді бачив у досвіді свого внутрішнього життя. Бачити навалу страшних видінь у снах — це у Середньовіччі не підстава для діагнозу про пригнічений стан психіки, як ми можемо твердити сьогодні. Тоді такі сни сприймали однозначно: як послання чи наслання, в будь-якому разі ними нехтувати не доводилось.

Данте почав роботу над «Божественною комедією» на такому етапі, який можна охарактеризувати коротко й вичерпно: глухий кут, повна життєва поразка. Врахувавши історію взаємин з рідною Флоренцією, яка так хотіла принизити його, можна сказати більше: Данте не впав у песимізм, навпаки, в його душі нуртували могутні суперечливі емоції. Він не погоджувався з роллю покірного вигнанця, але у нього не було жодного способу змінити цю роль. Пекельну суміш важких образ, гніву, безсилої люті — все це Данте напевне переживав. І навала кошмарів, які мучили страхами перед вічними муками після смерті — це наслідок цих почувань. Данте усвідомлював, що він не здійснив того, що забезпечило б йому спасіння після смерті, обставини життя не дозволяли виправити помилки, праведне життя було неможливе, власна гріховність бачилась гіперболізовано, без перспектив спокути.

Дослідники часто пишуть про композиційну виробленість поеми, адже Данте усе міряє геометрією й математикою. Справді,

раціоналізму в творі більш ніж достатньо. Але при цьому варто звернути увагу на суттєву різницю між «Пеклом» і двома іншими частинами. Наскільки «Чистилище» і «Рай» бездоганні з геометричної й математичної точки зору (на кожному кроці помітно, як дбайливо працював геній раціоналізму), настільки ж хаотичне пекло. Ніби назагал якась геометрія витримується: пекло виглядає як конус вершиною униз, але якщо спробувати пунктирно позначити шлях героїв, то ніякої геометрії не залишиться, навпаки, ми побачимо якусь ущелину чи провалля, де на кожному кроці розгортаються величезні болота, вогненні моря та інші географічні об'єкти, які неможливо узгодити між собою хоч якоюсь приблизною логікою. Пекло хаотичне так, як може бути хаотичним реальне видіння чи сновидіння, а не щось, творене зусиллям розуму.

Цікаво, що якихось вигадливих катувань, у стилі інквізиційних тортур, у Дантовому пеклі нема. Грішників жене вітер, вони тонуть у багні, у кривавій ріці, печуться вогнем і вмерзають у лід. Абсолютно всі картини дуже натуралістичні і, як і будь-яке сновидіння, зібрані з уламків денного досвіду. Можна стверджувати, що в цілому Дантове пекло — це болото, бруд, «сморід нестерпучий», вогонь і лід реального життя, лише тільки посилені у сотні разів, за законами психіки. Земне пекло — прообраз пекла підземного. Пекло реально пережите, тому воно перемістилося в душу несправедливого вигнання. Пекло треба було пройти у тяжких сновидіннях, аби спокутувати гріхи, які спокутувати в інший спосіб не було змоги. Подиву гідна сила і мужність людини, яка змогла спуститися так глибоко і піднятися потім так високо. Більшість людей не витримує такого випробування, лишається до кінця життя в якомусь колі, шукає виходу в мазохістській насолоді від страждань. Данте змусив себе до тяжкої праці.

Коментуючи форму запитання / відповідь, властиву для стилю Данте, Г.Р. Яус пише: «Перехід естетичних меж стається тоді, коли Данте дає змогу душам мертвих розпитати мандрівника про земну долю, про провини та заслуги, відроджуючи таким чином свободу людського мовлення у позачасових просторах вічного покарання, каяття та блаженства. Тут запитання виконує цілком людську функцію, викликаючи в запитувача всі можливі емоції враженої співучасті

(хай-то дружньої, ворожої чи просто допитливої) і перевершуючи цим (або ж, навпаки, не доводячи до кінця) аналогічну мету мандрівки — вислухати повчання про панування божественної справедливості. Для співрозмовників оповідача його запитання є доказом людської солідарності, адже для душ померлих мандрівка Данте вічністю стає останньою і єдиною нагодою поговорити з живим; це та обставина, що змушує багатьох до інтенсивного самовираження і вносить елемент драматичної історичності в непорушність їх вічної долі. І, як тлумачить Ерих Ауербах, із запитання живого і відповіді мертвого постає *duplex sententia* [подвійність твердження], що дає змогу прочитувати «Божественну комедію» як алегорично та канонічно (як відповідь на запитання про незриму справедливість Божих намірів щодо світу), так і сприймати її буквально та історично (як віддзеркалення земного світу й історії, де в остаточній долі смертних бачимо сотні індивідуальних людських доль)» [Яус: 2011, с. 288-289]. Але це не так прояв історичного бачення Данте, як його суб'єктивізм, який найбільше виявляє себе саме у першій частині твору. Актуалізація моделі запитання/відповідь засвідчує живий досвід запитувача й відповідача: за всіма головними персонажами проглядає біографічний Данте.

У «Пеклі» поетику визначають страхи, у «Чистилищі» — зусилля підйому на крутезну гору (знову-таки, надто реальні), у «Раї» — вияснення стосунків з Беатріче, теж надзвичайно переконливе з психологічної точки зору. «Божественна комедія», як і будь-який вартісний твір мистецтва, — це втілення реально пережитого. Данте пережив, пройшов, подолав, вистраждав усі три сходинки показаного шляху. І внаслідок цих зусиль вивершив, збудував власну душу, готову наприкінці не лише до безсмертя, а й до високого сану.

Чому все ж таки Беатріче, нерозділене юнацьке кохання, стала такою важливою у цьому болісному сходженні поета? Беатріче докоряє Данте за зраду, і, при всьому ідеалізмі її образу, у цій розмові ми раптом бачимо щось надто людське: у голосі Беатріче вочевидь звучить ображене жіноче самолюбство. Закоханих дуже багато у пеклі, отже статеві гріхи Данте визнавав у собі як найтяжчі. Але прощення Беатріче ці гріхи скасує. Юнацьке кохання було по-справжньому чистим. З висоти пережитого воно здається тою досконалою частинкою

душі, яка ляже на шальку терезів і переважить численні гріхи. Данте вхопився за чисте юнацьке кохання, як за соломинку, тонучи у пекельному морі каяття. Беатріче — це найкраща частина його душі, та, що напевне заслуговує на безсмертя. Щоб дорівнятись до неї, бути вартим її, Данте пройшов важкий шлях. Блукання Данте — це пошуки своєї власної безсмертної сутності, яка не випадково втілилась в образі прекрасної дівчини, яка померла надто рано, щоб стати дуже грішною. Найбільш сокровенна частка чоловічої душі — це аніма, жіноче начало. Ця прекрасна частка, звісно ж, є частинкою досконалого божественного світу, або й просто — частинкою Бога. Тому для віруючої людини вивищення душі не містить жодного святотатства, адже душа повертається на своє законне місце, у будь-якому разі найвище в Небесній ієрархії. Пілігрим Данте має багато гріхів, які мусить спокутувати, але його бажання дорости до своєї Беатріче таке потужне й всепереможне, що він здійснює неможливе: удостоюється зустрічі з досконалою частиною своєї душі.

Поема міфічна у сюжетному плані: це особистий варіант ініціації, духовного випробування і зростання. Тут можна чітко окреслити біографічні витоки, отже буквально прочитання вимагає бодай дрібки психоаналізу і, звісно, біографічного методу. Поема метафорична у психологічному плані: болото, бруд, криваві ріки й озера, вогонь у пеклі перенесені ззовні, з реального світу, є згущеним втіленням біографічних подій, долання гори у Чистилищі також багате на перенесення з реального досвіду, стиль «Раю» чи не найбільш насичений метафорами, які виростають із парадоксальних порівнянь. Поема символічна у духовному плані — нам показано символічний шлях грішної людини до безсмертя, основні концепти поеми — це символи. Поема алегорична у двох планах — психологічному й ідеологічному. Данте-політик і громадський діяч не може відмежуватись від численних алегорій, якими переповнена його ерудована свідомість. Більшість з них виглядають штучно і потребують пояснень, запозичених із епохи Данте.

Алегорій, символів та метафор у поемі багато, але не йдеться про їх докладний опис і каталогізацію. Важливо вказати на тенденцію, не на догматично встановлені способи тлумачення (навіть якщо

їх аж чотири), а на характер образного мовлення, яке за природою своєю є кодом пізнання і розуміння і водночас у своїй суб'єктивно-універсальній структурі невичерпне сенсами.

Наводячи і коментуючи той самий уривок з листа Данте про чотири способи тлумачення уривку Біблії про вихід із Ізраїлю, Н. Фрай акцентує: «Для Данте «полісемійне» не значить справді різних значень, він не припускає, що значення для даного фрагменту можна обирати умовно, не йдеться теж про накладання різних сенсів один на другий, де б ми переходили з рівня на рівень, як із класу в клас. Йдеться лише про єдиний процес приросту тонкощів і розуміння; не про різні значення, а про різну потужність або ширші контексти одного зв'язного значення, що проростає, ніби рослина з насінини» [Фрай: 2010, с. 314].

Важливо знати мову, якою промовляє поет, і не лише буквально: давню італійську мову, яка балансує на межі просторіччя і вченої латини, а й алегоричне, символічне і метафоричне мовлення, яким володів поет і усвідомлював роль кожного для потреб вираження і зображення. Ці мови найбільш універсальні з посеред усього, що потребує перекладу. Біблійний вихід з Єгипту — історична подія; перекладена на внутрішній світ кожного учасника цієї події, вона стає метафорою зусилля і долання заради вищої мети; алегорією, яка вчить тяжкий труд, випробування і блукання маркувати як позитив звільнення; узагальнена у підсумку, історія стає символічним виходом, перемогою душі над диктатом тіла, шляхом до духовної вершини. Усі ці смисли не є доданими, вони сховані у буквальному значенні, архівовані до пори, поки допитливий розум почне заглиблюватись у сказане й осягне його значимість.

Слід погодитись з теоретиками перекладу, що художній твір, по великому рахунку, неможливо перекласти на будь-яку іншу мову без суттєвих втрат. Але конгломерат перекладених текстів складає левову частку світової культури і це доводить, що культура рухається у двох, здається, протилежних напрямках — до розбудови неповторних національних космосів і до глобального всепланетного їх об'єднання. Міф про довавілонську мову свідчить, що сила виокремлення одного над усіма не переважає тяжіння до об'єднання всіх

з усіма. Дискурс трьох мовних образів вказує нам на спосіб творення універсальних мов, які надаються до перекладу.

У цьому зв'язку треба згадати про вічні образи літератури, починаючи Одиссеєм Гомера і завершуючи Улісом Джойса: вони теж не потребують перекладу, точніше, перекладаються адекватно і без особливих зусиль та окремої кваліфікації. З'являючись у зовсім чужому світі, вони легко знаходять споріднені типи. Людина багато в чому незмінна, передбачувана й упізнана. Суттєво різних варіантів людської поведінки не так багато. Соціоніка послуговується іменами міфічних і літературних персонажів для називання психологічних типів не випадково. Справді, з літературних героїв легко зібрати групу, яка адекватно представить людство на будь-якому міжпланетному знайомстві. Мабуть, з реальних людей таку групу зібрати неможливо. Реальна людина мусить стати міфом, аби потрапити в пантеон універсальних образів. Такими міфами стають усі видатні особистості людства, але людей завжди хвилюватиме розходження між реальністю й легендою, правдою й вигадкою, воно завжди перейматиметься відкриттями істинної недосконалості ідеалізованої в міфах людини. Поети ж створюють найбільш досконалі поєднання неповторності й всезагальності, згустки особистого досвіду, призначені для користування усьому людству. Тому це універсальна мова.

Імена — це первинна універсальна мова, біблійне Слово, яке створює чи перетворює світ. Але в мові людині дано усі потрібні їй механізми пізнання себе і світу. Я наполягаю на існуванні трьох таких універсальних механізмів (разом зі словом-іменем, яке було й лишиться головним інструментом пізнання, це чотири): метафора, алегорія, символ (згідно з порядком історичного вираження їхніх дискурсів).

Алегорій у «Божественній комедії» не так багато з огляду на очевидне домінування алегорези у способах тлумачення Данте. Перша частина переважно натуралістична, гіперболічна, сповнена порівнянь і страшних персонажів. Грішники, чи вони взяті з біографії Данте, чи з історії, чи з міфів або літературних творів, не є алегоріями гріхів, за які покарані. Ці персонажі, хоч і спотворені стражданнями, все ж не втрачають зв'язку з людським світом. Це душі, які мають вигляд тіла, вони ніби безтілесні, але потворність

робить їх дуже фактурними. Питання для дискусій — хто і за що покараний. Хоч Данте ніби безсторонній у справі розподілу, сучасному читачеві зрозуміло, що насправді це він сам визначив міру покарання для кожного грішника. Але як? Судячи з того, як він співчуває багатьом знайомцям, як загалом дивно відміряє: кожному далеко не «по ділах його», раціонально Данте розподілив би покарання інакше. Гріхи, втілені в образах знайомців, сприймаються мандрівником у пекло з особливим почуттям. Данте разом з багатьма грішниками переймається їх болями так, як не мав би перейматись той, хто карає. Мабуть, це страхи, які навіювали страшні сновидіння, щільно населили пекло знайомцями. У «Чистилищі» і «Раї» флорентійців майже нема. Натрапивши на знайомців, які мучаться, Данте особливо гостро відчуває свою близькість до них. Головне почуття «Пекла» — страх смерті душі, ще не готової через гріховність до безсмертя. Знайомці унаочнюють муки страждання з більшою силою, ніж віддалені у житті люди.

В алегоричному плані найбільш цікаві образи «Пекла» — це страшні потвори, запозичені переважно з міфів, але оживлені настраханною уявою автора. Часто вони страшніші, ніж у першоджерелах. Харон — почварний дід, кудлай-човняр, який горлає, роззявивши страшну пащеку, на грішників [с. 35], явно більш лихий, ніж досить сумирний перевізник багатьох міфів і літературних творів. Так само вражають потворністю Мінотавр: «Ненатлий звір, який знеславив Кріт» [Данте: 2006, с. 72], кентавр Хірон: «Кошлатою зарослий бородою», «Вусища над великою губою» [с. 76]. В описах страшних потвор Данте невичерпний:

Забув я, що він далі говорив,
Бо надто вражений я став страшилом,
Коли на вежі вогняній уздрів
Пекельних фурій, що звились над схилом
Утрьох, жакливі, геть усі в крові,
Хизуючись своїм жіночим тілом.
Зелені гідри — шати їх живі,
Замість волосся ж в них клубки зміїні
Сичали в кожної на голові [с. 60-61].

Не забаритесь за фуріями з'явитися і Горгона, у третім колі героїв зустріне бридко-страшний Цербер, у тринадцятій пісні — гарпії, у сімнадцятій — «лютий звір з іменням Геріон». Кожен персонаж не лише детально описаний, аби справити належне враження на читачів, а й підкріплений описом емоцій, якими переймається оповідач. У щирості його почуттів не доводиться сумніватись:

А я мовчать не в силі, і рядками
Комедії цієї під кінець
Я, читачі, клянуся перед вами,
Що бачив сам, як з п'їтьми, мов плавець,
Щось підіймалось нелюдського штибу,
Страшне й для найхоробріших сердець.
Ніколи в світі не лякались так
Ні Фаетон, що віжки Божі кинув,
Лишивши в небі полум'яний знак,
Ані Ікар злощасний, що загинув,
Наважившись добратися до зір,
Хоч батько і гукав: «Куди полинув?!» -
Як я, коли побачив скрізь мій зір
Лиш порожнечу і помітив з лиха,
Що обмежовує її лиш звір [с. 94].

Страшні почвари, які стережуть і катують грішників, трапляються у пеклі на кожному кроці, здається, тут якраз і місце ерудованій фантазії автора — населяти підземний світ міфічними страшилами. Дивовижно, що в цих описах він не слідує зразкам і водночас не моделює надто ускладнених в плані накопичення потворних деталей образів. Вони справді страшні — у першу чергу для автора. Він, не помічаючи повторів, раз у раз зізнається у своїх емоціях. Кожна зустріч з почварою здається достовірною, реально пережитою:

Оглянувсь я, мов той, хто ненавмисно,
Тікаючи від ворога учвал,
Все озиряється зі страхом, звісно,
Оглянувся на шум страшних навал, —
І враз побачив — мчав на нас огидний
Диявол чорний по бескеттях скал.

Оповідач переживає надто багато страхів, аби при цьому лишатися моралістом і виважувати для кожного персонажа справедливий міру покарання. Страшила пекла — це алегорії реальних страхів автора перед смертю і пекельним покаранням. Вони не потребують окремого розшифрування, бо виконують не дидактичну, а виражальну функцію. Рационалізм їх походження лише в тому, що автор знає про існування цих істот, вони взяті з відомих джерел, мають назви або імена. Це виготовлені культурою форми для збування страху. «Історія літератури і справді довела, що реальні страхи можуть бути подолані за допомогою літературної — себто здійсненої та сублімованої через розповідь — втіхи від страху» [Яус: 2011, с. 272].

Головне випробування «Пекла» — змагання зі страхами. Безсмертний Вергілій, будучи нехристиянином, знайшов своє місце у затишному Лімбі, схожому на земний рай. Він дає наснагу оповідачеві, допомагає йому, але й сам боїться побаченого.

«Чистилище» теж містить багато фрагментів, які видають досвід людини, що звикла ходити по гірській місцевості. Тут багато гарних краєвидів, описів світанку, заходу сонця і зоряного неба, які могли б скласти окрему збірку поезій. Підйом на гору і постійні блукання мандрівників та мешканців Чистилища змушують шукати символіку, а не алегорію чи метафору. Хоча чим далі, тим щедріше зодягає поет свої описи в поетичні шати, переважно порівняння і метафори. Алегоричними є хіба сім літер на чолі поета. Ці літери позначають сім смертних гріхів і зникають разом з тим, як поет усвідомлює кожен і вчиться на прикладах їх долати. Вихід із Чистилища завершується земним Раєм. Саме тут ми надibuємо найбільш громіздкі алегорії поеми — святий повіз у пісні 29-ій і перетворення колісниці у 32-ій. Вони темні без коментаря, який відкриває алегорезу середньовіччя: повіз — алегорія церкви, грифон — алегорія Христа тощо. Для сучасного розуміння ці картини не величні чи вражаючі (ефект, якого очікує оповідач), а скоріше штучно-театральні й абсурдні, це відчуття ще більш посилить коментар: «До поламаної і спотвореної колісниці (церкви) сходить бридка у стиді своєму повія (папство), яка нахабними очима вишукує собі друзів. Поряд стоїть ревнивий велет (король французький Філіп IV, який іноді ладив з Боніфацім

VIII, але кінчив тим, що жорстоко його образив в Ананї). Як тільки вона кинула погляд на прихильника імперії, він б'є її, відв'язує страшидло від дерева і тягне, разом з повією, що на ньому сидить, у гущину лісу (перенесення папського престолу з Рима у французьке місто Авіньон, при папі Клименті V, в 1309 році) [Данте: 2006, с. 561]. Без коментаря або посилання на джерело, звідки взяті образи (Данте посилається на Єзекіїля) картина повозу не може бути прочитана так, як хотів автор. У самій картині нема підказок, механізму природного розширення предметного значення. Повія може стати алегорією будь-якої соціальної інституції, але тільки у вузькому контексті певних політичних змагань. У даному разі це спосіб у зашифрованому і водночас конденсованому образі викласти політичні погляди (Данте — послідовний прибічник імперії). Саме такого типу алегорії ляжуть пізніше в основу езопівської мови і зрештою підмиють повагу до неї у середовищі поетів. Як свідчать сучасні герменевтики, «...ортодоксальне використання алегоризму в середньовіччі зумовило абсурдність тлумачення Біблії і було руйнівним для розуміння її істинності» [Лановик З.: 2006, с. 69].

«Рай» найбільш умоглядний, математичний і геометричний. Його заселення відбувалося переважно раціональним способом. Саме тут Данте складає іспит на мудрість, розгортає свою космогонію і політичні погляди. Головний тип мовлення — числа й астрономічна символіка.

Отже, і середньовічна, і сучасна герменевтика, втручаючись у вивчення одного із найяскравіших творів, виплеканих добою Середньовіччя (опозиційного щодо Ренесансу), дають нам можливість сфокусуватись на проблемі інтерпретації будь-якого тексту. Треба глибше усвідомити роль символічного, алегоричного і метафоричного способів прочитання. Поруч із етимологічним (буквальним — це переважно етимологічним, адже добре розуміти пряме значення слова означає добре знати його походження) це чотири способи, які базуються на чотирьох типах мовлення. Вони зрештою нас виведуть на найважливіший аспект твору — своєрідність авторського стилю.

2.1. Трохи феноменології

Ганс Роберт Яус головне запитання історичної герменевтики сформулював наступним чином: «чому певне запитання поставили саме тоді й саме так і чому саме такою була отримана на нього відповідь?». «Адаме, де ти є?» (Буття, 3, 9) — перше запитання, спрямоване в біблійній історії до людини, — є запитанням Бога, Пана і Творця до Адама, свого творіння. Це запитання, спрямоване згори донизу, запитання найвищого авторитету до своєї нерівної подобі, з якого починається запитування Адама та Єви про їхню провину, і внаслідок якого обох виганяють із Раю за непослух» [Яус: 2011, с. 264]. Аналізуючи біблійний міф про гріхопадіння людини з точки зору і герменевтики, і водночас рецептивної естетики, Яус виявляє безліч парадоксів у ситуації, яка на перший погляд виглядає такою простою (як і будь-який міф). Насправді короткий текст породжує безліч питань і ще більшу кількість відповідей (інтерпретаційних версій, запропонованих представниками різних гуманітарних наук). Окреслюючи найбільш відомі інтерпретації міфу про гріхопадіння, Яус окремо зупиняється на «Втраченому раї» Мілтона. «Коли дотримуватись рецептивного аспекту естетичного сприйняття, в необхідності передавати словом або образом продуману довершеність утраченого *paradisus voluptatis* [пишного раю] полягає провокаційне для поезії та мистецтва завдання зробити повноту і витонченість чуттєвого досвіду адамових людей доступними для уяви їхніх нащадків, що втратили той довершений естезис унаслідок прабатьківського гріха» [Яус: 2011, с. 312].

Отже, за висхідну точку, як це вже усталилось в гуманітаристиці ХХ ст., візьмемо умовний Едем, змоделюємо в уяві первісний світ, коли людина як творець культури робить перші кроки, які розділяють

її з природним тваринним світом, коли щось (невідомо що) змушує її кидати едемський сад, себто чудову первісну флору (очевидно, там і досі благополучно існує вся фауна, хіба тільки з однією неприємністю: людина відтісняє її на периферію життєвого простору) і ступити на стежу суцільних перешкод, криз і катастроф. Власне, висхідною точкою має бути той момент, коли людина ще вповні тварина, один із вищих ссавців. Вона наділена, так само, як тварини, сенсорною системою чутливості, емоціями, кмітливостю і ще якимсь могутнім чуттям, яке спрацьовує в миті найвищої загрози і рятує істоту від передчасної загибелі. Психіка тварини від початку має ті ж функції, що й психіка людини. Але це не змушує тварину змінюватись. Тварина — не суб'єкт, а річ у собі. Комунікація в тваринному світі працює бездоганно і не створює жодних проблем: дії представників одного виду (чи сукупного організму типу мурашника) завжди узгоджені, і це узгодження не потребує жодної домовленості. Потрібна лише спеціалізація соціальних функцій, здійснена найоптимальнішим способом, себто закладена в гени як програма для виконання. Фактично, аби почати робити щось таке, що робить первісна людина, але не робить мавпа, потрібно зламати програму, закладену в психіку від природи. Це, звісно, небезпечно і дуже ризиковано. Що змушує людину справді покинути Едем? Біблійна історія Адама і Єви у певний спосіб намагається пояснити нам, що ж саме сталося з твариною, з гарною твариною людиноподібного вигляду, яка була такою ж річчю в собі, як і всі інші тварини (тому в своїй позачасовості і самодостатності, при задоволенні всіх основних потреб, справді дорівнює богам). Але тут, як показує сама лише герменевтика (а тепер і семіотика), початок численних інтерпретаційних схем. Треба шукати інше, не божественне походження заборон. Схеми походження мови, що допускають буквально божественне слово, яке забороняє їсти певний плід, виглядають досить кумедно: або Адам і Єва вже вміють говорити (тоді мова їм дана одразу), або ще не вміють, не можна припускати одного і другого водночас. Якщо ми хочемо почати з висхідної точки, тобто тієї стадії, коли Адам і Єва ще не вміють говорити, то слід враховувати і зворотне: вони і не розуміють будь-якого мовного послання. Отже, моделюючи ситуацію, коли Адам і Єва ще безмовні (заради пошуку

механізму, який змусив їх шукати мову), ми не можемо припустити існування зовнішньої словесної заборони. Якщо вона є, значить є і мова. Тоді початок губиться за завісою творення.

Але, аби не порушувати логіку міфу (її ігнорувати не варто), припустимо, що заборона якимось не вербальним чином все ж виникла. Отже, існує якийсь плід для споживання. Первісна людина має в своєму розпорядженні багато їстівних плодів. Гармонія і рівновага діють до того моменту, поки не з'являється заборона: яблука (поки що не власне яблука, а конкретного їстівного плоду) їсти не можна. Це, зауважмо собі, абсурдна заборона, або ж ідеальна чи самодостатня заборона. Хоч можна, але не можна; не можна, бо не можна (так і досі звучить більшість батьківських заборон, адресованих дітям чи підлеглим). Яблуко таким чином виділяється серед інших плодів і вимагає від Адама і Єви спеціального узгодження (заборона стосується кожного окремо і обох разом). Можна сказати, що з цього моменту яблуко стає незвичним подразником психіки. Воно входить в психіку не лише як пам'ять (відбиток) реального об'єкта, а й як щось окреме, що не відповідає законам програми, яка дозволяє їсти все їстівне. Або скажемо так: випадання яблука із загальної картини світу, впорядкованої інстинктом чи волею до життя, вносить дисонанс у цю картину, дезорієнтує психіку. Це настільки сильне враження (заради поглиблення асоціацій можна пригадати дезорієнтацію в запахах, якої часом піддають собак, зорієнтованих на розрізнення найтонших запахів: психіка тварини опиняється під загрозою зламу). Аби вийти із кризи, людина мусить шукати додаткового узгодження з іншою особою. Себто формувати перший комунікаційний код, який, у перекладі на сучасну знакову систему міг би виглядати як яблуко, перекреслене червоною лінією. Узгодження заборони з іншими людьми вертає її в об'єктивний світ (якщо інший теж знає, що яблуко не можна їсти, то це не така вже й неправильність, а нове правило). Однак для такого узгодження потрібне ім'я, назва предмета, який випав із правила, потрібні й інші імена, для розрізнення дозволеного й забороненого. Тобто далі починається творення мови, шлях у культуру. Отже культуротвірність заборони очевидна. Це переконливо довів і психоаналіз. Біблійну історію гріхопадіння треба розуміти як

історію про першу заборону, що через неї закінчилось позачасове життя Адама і Єви, почалась історія людства. Але: очевидно, що будь-яка доцільна чи абсурдна заборона не робить із тварини людину, вийде лише дресирована тварина, яка, щоб уникнути болю і неприємностей, погоджується виконувати не запрограмовані природою дії (чи навпаки, не виконувати програму). Отже, заборона має бути продукованою не зовні (не Богом проартикульована), а зсередини самої людини.

Тому треба пригадати й інші аспекти цієї заборони: власне, історія починається не в момент заборони, а відтоді, як вона була порушена. При цьому слід врахувати, що заборону захотіла порушити Єва (спокучена змієм), але робить це, як тепер кажуть, руками Адама. Отже, перший комунікаційний код виникає між чоловіком і жінкою, навколо забороненого об'єкта, який порушив природну програму. Одне порушення тягне за собою інше. Ледве код утворився, відразу вмикається механізм його зламування. При цьому за кадром є третій учасник процесу, змії, той, хто припускає порушення і навіть окреслює його приналежність. Отже, заборона входить у психіку первісної людини з одночасним припущенням необов'язковості її виконання. Тобто заборона не є навіть такою, що на її сторожі треба поставити грізного стража — страх (усі заборони в історії культури виконуються, як і дії дресированих тварин, під дією страху, ледь страх ослабне, як гору візьме бажання порушити заборону). Якби заборону треба було достеменно виконати, Бог міг поставити на стражі страх, і ні Адам, ні Єва не спромоглися б переступити через нього. Очевидно, що заборона є спокусою, рівноцінною спокусі її порушення. Між двома спокусами — підкоритись чи не підкоритись забороні — і опиняється едемська людина. З цього вибору і починається її шлях за межі Едему. Мабуть, на відміну від інших тварин, людина створена трохи не так, як тварина, яка виконує заборону доти, доки боїться. Тварина не опиняється в ситуації вибору, як опинилась людина. Отже, і заборона і її невиконання — це механізм, від початку присутній всередині людини.

Слабко виражена суб'єктивованість психіки первісної людини проявляється як невмотивоване бажання надати перевагу одному

із двох чи кількох рівноцінних об'єктів. Це не відділяє її від тварин, які теж проявляють подібне. Така суб'єктивність просто долається головним інстинктом, якщо стає йому на перешкоді, або відтісняється на периферію як несуттєва риса існування. Щоб суб'єктивованість психіки (яка зрештою і потребує коду домовленості) почала рухатись, посилюватись і народжувати суб'єкт, тобто первісного мовця, її потрібно зафіксувати. Ймовірно, що фіксація суб'єктивності здійснюється між чоловіком і жінкою.

Ми й досі, попри величезний досвід людства, змушені констатувати неможливість порозуміння через різне сприйняття одного і того ж. Навіть близькі люди часто мають відчуття розмови «різними мовами». Про смаки не сперечаються, їх визнають як прикрість (прикрість, оскільки йдеться про смак іншого), яку неможливо усунути. І мало хто усвідомлює, що цей неписаний закон не що інше, як стереотип, поставлений на захисті будь-якої людської суб'єктивності, якщо вона лише «смак», тобто не має агресивного, загрозового щодо іншого прояву. Шлях людства — це намагання вмотивувати невмотивовану суб'єктивність. І це шлях, який пролягає спочатку як шлях ззовні всередину (фіксація власної суб'єктивності суб'єктом), а потім як шлях зсередини назовні (фіксація суб'єктивності об'єкта). І цей шлях почався, звісно ж, одразу, від Едему, почався із взаємин першого чоловіка і першої жінки. Через статі суб'єктивність, звісно, і проявляє себе, навіть і в тваринному світі, бо тут існує вмотивована природою розбіжність інтересів (самка народжує дитину), але цю розбіжність не можна усувати силою, бо це загрожує існуванню виду. У тварин суб'єктивність регулюється програмою інстинкту: самець і самка можуть битися між собою за об'єкт, якщо це їжа, але це не означає, що вони її бачать чи відчувають по-різному, і що ця різниця має будь-яке значення. У людини ж суб'єктивність виявляється з самого початку як нездоланна перешкода у справі узгодження дій.

Очевидно, що саме прояв суб'єктивності, вочевидь закладений в психіку людини як домінанта однієї з її функцій, відмежовує її від тварини, в психіці якої всі функції урівнюються і домінують по черзі задля ефективного виконання програми самозбереження і продовження виду. Інакше кажучи, суб'єктивність бачення одного й

того ж першим чоловіком і першою жінкою дещо перевищує межі, є більш суттєвою перешкодою, ніж для тварин. Очевидно, природна суб'єктивність, яку ми й досі називаємо темпераментом, це те, що у первісному світі діє як спонукальний механізм для узгодження («домовленості») з іншим. І саме тут варто шукати ростки перших заборон. Якби первісна людина не навчилась фіксувати заборони, вона просто не вижила б: не змогла б існувати як колективна істота, не маючи даних для існування окремою особою. Заборона — результат першого узгодження, спосіб подолання перешкоди, яку спричинює надмірна у порівнянні зі світом тварин суб'єктивність людини.

Адам і Єва — це люди різних темпераментів. Адам вочевидь більш раціональна істота, поміркована і лінькувата. Єва вочевидь істота емоційна, вона яскравіше і глибше сприймає навколишній світ, більш схильна до порушень і змін. Адам мирно лежить під деревом, всім задоволений, Єва лазить по кущах, шукаючи пригод на свою (і, звісно, Адамову) голову. І, очевидно, тут неминучий третій персонаж: між чоловіком і жінкою чи поза ними завжди є третій, причому не має значення, якої він статі, головне що він — змії або змія, гемон спокуси. У чому ж полягала спокуси? Якщо не було словесної Божої заборони не їсти яблуко, пропозиція його з'їсти цілком можлива: вона надійшла від змія (її можна здійснити не вербально), який може бути і не містичною, а цілком реальною істотою (іншою, не Адамом і Євою). Але якщо вона стосується лише яблука, то нема порушення, нема спокуси. Треба виходити з того, що в міфічному сюжеті є три реальні дійові особи (Адам, Єва, Змії) і є дві умовності: заборона (вона може бути і божественного походження, але не вербального) і яблуко, яке позначає і заборону, і її порушення. Бог не є учасником ситуації, він лише режисер, розставляє дійових осіб та ініціює зав'язку конфлікту.

Після куштування яблука Адам і Єва дізнались, що вони голі і вперше засоромились та прикрили статеві органи листям. Це перше їхнє відмежування не лише від едемських мешканців (ті, вочевидь, ще не мали статевих стосунків, а отже були не стільки чоловіком і жінкою, скільки андрогінами), а й від тварин, які теж голі, але не соромляться цього. Статеве розрізнення, якого треба соромитись, — ось що першим

пізнали Адам і Єва. Отже і сама спокуса, і її роль в гріхопадінні пов'язані зі статевими стосунками. І відбулось це прозріння (чи гріхопадіння) через два об'єкти — змії і яблуко (або заборонений плід). Спочатку спокусилась Єва, її спокусник — змії. Він і став першим утіленням бажання порушити, переступити через заборону. Для жінки змії — алегорія забороненого потягу до протилежної статі. Для чоловіка жіноча спокусливість втілилась у яблуку. Потяг до протилежної статі від самого початку не є простим собі інстинктом продовження роду, як у тварин, а корелюється заборonoю і гріхом. Справді, всі найважливіші заборони, які визначали шлях людства, стосуються статевих взаємин. Першою такою заборonoю, як вважає значна частина науковців, була заборона на інцест. Відгуки цієї боротьби ми бачимо у всіх міфологіях світу. Через посилену суб'єктивність і заборону потяг до протилежної статі втрачає цілість і однозначність, він стає складним у першу чергу для суб'єкта, прояв потягу, попри природність, а отже могутність, одразу наштовхується на перешкоду, змушує суб'єкта чогось боятись, чекати небезпеки, словом, здійснювати досить непростий вибір. Це психологічна складність, відома вже найдавнішій людині. Ще психологія суб'єкта не окреслилась, а в ній вже почались дошкульні процеси, які вимагають осмислення і узгодження. Усі міжстатеві сюжети міфів сповнені драматичних епізодів, потяг до протилежної статі втілюється у численних персонажах. Але очолює парад цих образів змії (втілена спокуса для жінки) та яблуко (жіноча спокусливість для чоловіка). І це, звісно, є результатом процесу унаочнення складних психічних процесів. Ускладнені стосунки первісного чоловіка і жінки отримали яскраву наочність і стали доступними для розуміння. Між Адамом і Євою з'явився третій персонаж, який перебрав на себе численні повноваження, спровокував численні колізії, започаткував безліч сюжетів. І, зрозуміла річ, цей персонаж не міг постати лише в одній чітко окресленій персоні — змії. Адам спокушається через Єву, скуштувавши забороненого плоду. Єва спокушається через змію, наслуховавшись солодких речей. (От вам і сакраментальне: жінка любить вухами, шлях до серця чоловіка пролягає через шлунок).

Отже, для розкодовування складних послань варто звернути уваги на те, яке образне мовлення покладене в основу послання.

Сказане символічною мовою не варто інтерпретувати алегорично (як і навпаки): переклад надто суттєво розбігатиметься з першоджерелом. Міфи — це універсальні послання, які мають буквальне значення, тобто фабульний сюжет чи мотив, який легко запам'ятовується і передається, підтексти і надтексти послання формуються трьома способами: алегоричним, метафоричним і символічним.

2.2. Алегорії потягів

У різних міфологіях світу змії і яблуко не раз зринали у різноманітних сюжетах. Міфи про змія навіть перерахувати складно, настільки цей образ сюжетоспроможний: кожного разу, попри всю різноманітність, аж до протилежності маркерів (у східній культурі — переважно позитивне, в іудео-християнській — негативне), цей образ завжди актуалізує гендерну проблематику, позначає стосунки чоловіка й жінки. Хіба за винятком змії, яка ковтає власний хвіст, утворюючи символ більшою мірою філософський, ніж гендерний. Що ж до яблука, то тут і винятків нема: це завжди образ гендерно навантажений. Щоправда, первісно райське дерево не було яблунею, скоріш за все, на думку Н. Фрая, фіговим або фініковим, «або ще якимись деревами, що різняться статтю. Однак у середньовіччі, коли в ходу була тільки латинська Біблія, заборонене дерево почали вважати яблунею, оскільки *malum* по-латинськи означає і зло, і яблуко» [Фрай: 2010, с. 220]. Можливо, що конкретизація райського плоду — це й наслідок хибного перекладу, але видається дивним збіг: яблуко присутнє у давньогрецькій міфології з тою ж семантикою, що і в Біблії.

Найбільш показовим і, звісно ж, знаменитим, є яблуко Паріса, від самого початку міфічної історії такий самісінький, як у Біблії, предмет гендерної спокуси. Ерида підкинула яблуко трьом жінкам з написом «найвродливішій». Кожна жінка спокушає чоловіка вродою і тому хоче вважатись найвродливішою. Хто з трьох могутніх богинь (Гера, Афіна чи Афродіта) найвродливіша, вирішувати, звісно ж, мав гарний і родовитий парубок — Паріс. Не міг Паріс віддати яблуко ні мудрій Афіні, народженій з голови Зевса, а тому позбавленій жіночності, ні ревнивій дружині Гері, яку, окрім Зевса, ніхто з чоловіків не

цікавить. Він віддав яблуко саме тій жінці, яка найкраща у сердечних справах, Афродіті. Не міг Паріс також не зреагувати на обіцянку подарувати найпрекраснішу жінку в світі. Адже з самого початку все йшло до того, аби в історії з'явилась чергова Єва — Єлена, одна зі найзнаменитіших міфічних спокусниць, через яку розгорілась кривава Троянська війна. Отже, яблуко лишилось в Афродіті, жінки, здатної закохувати і полонити чоловіків коханням, забороненим законами суспільства.

З міфів яблуко потрапило у казки, де так само має функцію об'єкта спокуси. Пригадаємо, що отруєне яблуко посилає зла мачуха, переконана у своїй надзвичайній вроді, пасербиці, яка стала її юною суперницею у вроді і здатності зачаровувати чоловіків (знову змагаються Гера і Афродіта). Скуштувавши яблуко, Білосніжка засинає до того часу, коли її має будити своїм поцілунком царевич (прокинеться, як досягне статевої зрілості, до того часу яблуко для неї отруйне). З одного боку, яблуко ніби допомогло матері позбутись суперниці, а з іншого — стало способом поєднати розлучених закоханих. Заборона, спокуса і переступ завжди сліднують за яблуком. Навіть і в тих казках (починаючи сюжетом з «Тисячі і однієї ночі», або навіть яблуками Гесперид, за які вчинив один із своїх подвигів Геракл), де йдеться про молодильні яблука, плоди, які повертають молодість і красу, чітко проступає гендерний сюжет. Яблуками намагаються заволодіти постарілі можновладці, щоб повернути собі чоловічу привабливість, але зрештою дістаються вони не їм, а молодим коханням, розлученим тими чи іншими суспільними заборонами. Яблуко — чоловіча спокуса, спокуса для чоловіка. Воно її втілює, тобто є алегорією жіночої спокусливості і пов'язаним з нею гріхом. Воно рівною мірою привабливе і загрозове, його споживання — насолода і гріх одночасно. У новому часі яблуко саме у своїй алегоричній функції успішно подорожує по творах живопису. Найбільш відомий варіант — картина Рене Магріта «Син людський», де у досить фактографічному портреті чоловіка центральну частину обличчя закриває зелене яблуко.

Чи може яблуко змінити свою функцію з алегоричної на символічну чи метафоричну? Якби можна було стерти з пам'яті європейців

історію в Едемі, яблуко функціонувало б у мові як звичайна назва, що змінює функцію у різних контекстах. Якщо усунути негативний маркер, яблуко може розширитись у значенні і бути символом усіх земних плодів. Плід пізнання, надкушений плід — поширені в мові метафори, пов'язані з первісним алегоричним значенням, перенесення з біблійної дії на будь-яку дію з сенсом переступу. Едемська історія вочевидь визначає інакомовне значення яблука. Це значить, що чималу кількість понять у мові ми сприймаємо у переносному сенсі завдяки культурі і традиції. Це дія коду домовленості. Натомість творення символічної і метафоричної мови такого коду не вимагає.

Цікавими з гендерної точки зору є образи Сирен. Сирени — персонажі жіночої статі, отже, важливі для розуміння чоловічої психіки. Втім, більшість античних міфів дають знання про чоловічий світ, що закономірно з урахуванням його патріархальності. Але кожне знання психологічного гатунку має також універсальну загальнолюдську цінність. Очевидно вже з першого погляду, що ці образи пов'язані зі страхами: емоція страху наскрізна, її реально проживає Одисей і його супутники. Сирени символізують погибель на морському дні і втілюють незадоволену пристрасть, вважають сучасні дослідники: «Сирена, цей жіночий демон підземелля і смерті, покарана. ... В переносному значенні сирена — незадоволена пристрасть. ... Адже це ті бездушні жади людини, які затягують її у власні вирви. Сирени підпорядковані цариці підземного царства Персефоні, вони зустрічають нове поповнення в її темному царстві. Одисей зміг протистояти їм тому, що був прив'язаний до щогли. Інакше кажучи, він наклав пута на руйнівні пристрасті власної душі, які могли затягнути його в світ несвідомих і тому небезпечних бажань» [Бауер: 1995, с. 171]. У цілому це тлумачення ніби не викликає заперечень. Але якщо сприймати сирен як алегорію незадоволеної пристрасті, то проявляється певна суперечливість образу: чому пристрасть до жінки так міцно корелюється зі смертю і чому саме незадоволена пристрасть? Адже логічніше було б потяг до жінки корелювати з продовженням роду, тобто життям, водночас пристрасть, якої уникли, — це і є уникання небезпеки. Важливо, що сирени — це напівжінки-напівптахи, вони у свій час змагались з музами у співі, але музи перемогли. Згадаємо також

численні сюжети народних і літературних творів про солодкоголосих жінок (той же оспіваний Гайне сюжет про Лорелай), які, очевидно, пов'язані між собою одним і тим самим психологічним підтекстом. Кожного разу в цих сюжетах зберігається два моменти: всепереможна притягальна сила жіночого голосу і смертельна небезпека, яка за цим покликом криється. Потяг виникає завдяки прекрасному співу (птахи в образі сирен: пташиний спів так само чарівно лунає у піднебессі і кличе в інший світ), чарівний голос збуджує уяву чоловіка і малює саме той жіночий образ, який найбільш приваблює його. Омана та ілюзія завжди мають місце у стосунках між чоловіком і жінкою, і це завжди небезпечно для того, хто ідеальним образом затуляє реальність. Чим ідеальнішою хоче бачити чоловік жінку, тим більше небезпек для нього у реальній пристрасності і стосунках. Жінка для чоловіка — завжди якоюсь мірою містична істота, рівно приваблива і страшна. Її образ пов'язаний з підземним і підводним царством, тобто з ірраціональним (або ж несвідомим: тою частиною психіки, де зосереджені всі могутні потяги, в тому числі і головні — лібідо та мортідо, бо смерть, як і народження, — це загалом жіноча сфера впливу). Солодкоголосі сирени, які вбивають, — алегорія чоловічого захвату і страху перед жінкою.

Загалом серед первинних (архаїчних, виживальних) емоцій страх чи не найбільш міфотворний. Але на цьому треба зупинитися окремо.

2.3. Цербер і Горгона (алегорії страху)

Страх — поняття знайоме, зрозуміле і водночас загадкове. Всі знають, що таке страх, але при спробі його розтлумачити швидко заходять у глухий кут, ніби сама мова чинить спротив для розуміння. Страх як певне почування, себто процес, уникає назви. Існує безліч усталених виразів для опису страху: мурашки по спині, мороз по плечах, душа в п'ятах, волосся дибки, став стовпом, ноги як ватні, очі скляні, тощо, але всі вони фіксують зміни фізичного стану, які є наслідком страху і в спогаді переважають сам страх (ці формули, вочевидь, виникали після переживання страху). Страх надто потужна емоція, здатна вимкнути розум, думання, контроль, а разом

з ними — й саму властивість щось називати чи формулювати. Якщо почуття можна контролювати, розрізняти його відтінки, фіксувати всі стадії, то емоція, як підкреслював К. Г. Юнг, якраз і вирізняється тим, що миттєво і мимо волі людини змінює фізіологічний стан. «Емоції надзвичайно заразні, вони є реальними носіями ментальної інфекції. Наприклад, якщо ви знаходитесь в охопленому емоціями збудженому натовпі, ви нічого не можете вдіяти — вами теж оволодіває ця емоція» [Юнг: 1995, с. 23]. Страх разом з агресією є визначальними емоціями людини, які постійно зіштовхують її в ірраціональну (тіньову) сферу психіки. Коли людину охоплює страх, вона втрачає здатність усвідомлювати себе. Тому в мові вона відбиває або стан до настання страху (мені страшно, я боюсь — це відчуття, але ще не сама емоція), або після нього (наведені вище ідіоми). Слово «жахатись» неможливо вжити в теперішньому часі. Емоція, яка завжди існує в теперішньому, уникає назви.

Отже, слово «страх» у мові закриває специфіку самого процесу, водночас мова компенсує неспроможність деталізувати емоцію стійким негативним маркуванням. Страх — неприємна емоція. Натомість інша потужна емоція — злість (людський відповідник агресії) має палітру маркувань: людина, що розізлилась, набуває сили здійснити щось, перемогти когось, а це позитив. Страх — чи не єдина емоція, яку людина згодна ніколи не почувати, готовавилучити зі свого внутрішнього світу цілком і назавжди. Хіба що пережити страх в полегшеному варіанті — за посередництвом творів мистецтва. Але, знову-таки, для того, щоб навчитись не боятись у житті.

Це видається дивним. Страх — охоронна зброя природи, яка служить збереженню людини в небезпечних ситуаціях. Миттєво відбиваючись на фізичному стані, страх змушує людину втікати, ховатись, уникати загибелі. Втім, цей механізм ніби періодично дає збої в плані ефективності (агресія, злість завжди добре служать для охорони носія). Наприклад, панічний страх (страх найбільшої інтенсивності) не тільки не посилює спроможність до самозбереження, а й стає додатковим джерелом небезпеки, навіть причиною загибелі. З самого початку, з якихось архаїчних часів людина почала боятись однієї зі своїх природних функцій — емоції страху. Дж. Кемпбелл

міг би назвати свою книгу «Герой з мірадами облич», адже йдеться не лише про того міфічного героя, який вийшов на герць з чудовиськом і здолав його, а буквально про кожну людину. У світі внутрішньому кожна людина час від часу стає героєм на калиновім мості, що стинає голови Змію Гориничу. Починаючи з найдавніших часів, людина те й робить, що бореться зі своїми страхами. Втім, чому однина непомітно й усталено стає множиною, варто поміркувати. Мабуть, у тварин все ж немає страхів (страхів у множині, хіба що це будуть зафіксовані персоналії конкретних небезпек), вони мають один і той самий страх перед ушкодженням (супровідним болем) і смертю. Це і є первинний страх, закладений у природу більшості живих істот. Це одна, завжди одна і та ж емоція. Звідки береться множина? На відміну від тварин, людина має безліч страхів, які, до того ж, не надаються до пізнання, завжди ховаються у таємній темній кімнаті з дверима без ключа (або із ключем, але із забороною відкривати). На відміну від тварин, психіка людини розділена в процесі окультурення і розбудови цивілізації на дві сфери — свідому і несвідому. Людина усвідомлює себе і тому постійно змінює співвідношення свідомого і несвідомого. У цьому процесі важливим моментом є боротьба зі страхом. Долаючи його, людина заганяє (витісняє) його у підвальні приміщення психіки. У цей час страх дробиться, індивідуалізується, вдягає різноманітні маски. Страх на всіх один, але страхи у всіх різні. Страхи у внутрішньому житті конкретної людини — це нескінченна множина, одні стають на місце інших, подолані воскресають, народжуються нові, і нема кінця їх гнітючий вервечці.

Про сюжет міфічного героя, який обов'язково, у той чи інший спосіб, виходить на герць з чудовиськом і перемагає його, у ХХ столітті написано багато. Персонажі, з якими відбувається вирішальна битва, заслуговують на не меншу увагу. Вони спільні для міфів і казок. Потворні і страхітливі, всемогутні і владні над людиною, ці персонажі густо населяють міфічний пантеон. Потворні істоти часто поліморфні і багатоголові, окрім того, здатні відновлюватись після вбивання.

Цербер, пес з трьома головами і зміїним хвостом, оберігає підземне царство, світ мертвих. Геракл, в числі своїх подвигів, зробив неможливе: витягнув Цербера на землю і світло, але не знищив його, а

відпустив назад у підземний світ. Як зауважують автори «Енциклопедії символів», «Легенда про подвиг Геракла вказує нам шлях, який повинен пройти герой, щоб перемогти чудовисько містерій власної душі. Триголовий пес — істота, повністю протилежна богу, власне, останній страх, який треба подолати місту. Так, наприклад, Вергілій і Данте в останній глибині пекла виявляють триголове чудовисько, і лише після того, як його вдалося проминути, починається сходження у більш високі сфери» [Бауер: 1995, с. 166]. Посилаючись на середньовічного містика Макробіуса («Сатурналії», 15 ст.) і загалом середньовічну традицію тлумачення цього образу, дослідники стверджують, що три голови Цербера символізують час (минуле, теперішнє і майбутнє). Як це узгодити? Адже з часом людина не може вийти на бій і тим паче — перемогти його. Окрім того, час не може бути втілений в образ потворної істоти із підземелля.

Навіть якщо не брати до уваги психоаналітичні тлумачення нашого часу (підземний світ символізує несвідоме), очевидно, що підземний світ, в якому існують мертві, є страшним і незбагненим саме з цієї причини: у найдавнішій людини (як і в сучасній) головний її страх має одну назву: смерть. Цербер, що охороняє царство мертвих від вторгнення і цікавості живих, це втілення страху перед смертю. Себто, точніше кажучи, алегорія страху. Але страх смерті не є простою емоцією, в міфах, особливо у стійких сюжетах, втілюються способи долавання страху, суть якого в тому, що він багатоголовий і відновлюваний. Страх смерті уникає назви, страхи, які людина фіксує, підмінні, як правило, метонімічні щодо смерті: небезпечні місця, страшний ворог, але не сама смерть. Стинаючи голови чудовиську, людина не спроможна знищити його, може лише змусити відступити. Три голови Цербера можуть мати різне значення у культурі, в тому числі і згадане. Якщо голови — символи минулого, теперішнього і майбутнього, то Цербер втілює страх перед власною тимчасовістю, тобто смертністю. Але смертність людини можна позначити різними способами, бо страхи людські численні і незнищенні. Змагання з чудовиськом змушує його ховатись назад у свій підземний ірраціональний світ (як утриматись від психоаналітичного тлумачення такої деталі: Цербер боїться світла, на світлі він пускає отруйну

слину, — справді, ірраціональне, виходячи на світло усвідомлення, дуже часто стає отрутою для психіки). Чудовисько не зникає, лише впокорується, вгамовується, дає героєві тимчасову свободу дій.

Згадаємо «портрет» Цербера із «Божественної комедії» Данте:
І Цербер, звір із вищиром потрійним,
На три собачі пащі валував
На люд, поглинутий болотом гнійним.

Багряні очі, шерсть, масна від страв,
Грубезне пузо, лапи — кігті наче —
Він гриз, і дер, і дряпав, і кусав.

Промоклі тіні вили по-собачи,
Й чи той чи цей ховаючи з боків,
Крутились дзигами, та без удачі.

Хробак здоровий, Цербер нас зустрів,
Роззявив пащі враз, ошкірив зуби
І весь од люті сильно затремтів [Данте: 2006, с. 47].

Жахливі картини Дантового пекла наповнені міфічними страшидами. На відміну від численних алегорій, підбитих політичним інакомовленням, потвори з пекла, незважаючи на їхню казкову фантастичність, дуже переконливі і справді страшні. Ця психологічна достовірність має одне-єдине джерело — справжні авторські страхи, точніше, нездоланий страх смерті як пекельного покарання. Власне, спуск у пекло, у підземний світ, на теперішнє сприйняття — досить прозора алегорія мандрівки у власне несвідоме, з головним подієвим стрижнем — це битва зі страхами. Вони втілюються у страшні образи, які годі назвати універсальними або навіть просто запозиченими з міфів — вони надто своєрідні, в них легко читається страх конкретної живої людини. Це не усвідомлені через релігію страхи соціального гатунку, а знайдений особисто спосіб зустрітися віч-на-віч з власними страхами.

Не менш красномовно втілює людські страхи образ Медузи Горгони. Загалом Медуза — загадковий персонаж грецької міфології. Вона, зокрема, розміщується на грудях Афіни, доньки Зевса, народженої з його голови. Медузи — три сестри, їхній погляд вбиває. Потворні істоти з вбивчим поглядом.... Що саме вони позначили? Які коди варто розшифрувати у цьому лаконічному посланні? Як відомо, Медузу Горгону зміг подолати Персей, герой, який знайшов спосіб уникнути смертельного погляду: дивлячись на відбиток на рівній, як дзеркало, поверхні щита, Персей зміг успішно відтяти Медузі голову. Сюжет дає людині алегоричний рецепт долання страху перед смертю: не можна дивитись смерті в обличчя, бо виникне жах перед нею і вб'є. І це справді так, як доводить медицина: несподіваний великий жах може вбити людину, а страх смерті, якщо вона раптово наблизилась, це завжди жах, або смертний біль, як вважали середньовічні мислителі, це жах смерті, і він не рівнозначний страху смерті. Страх — емоція, давніша за людину. Страх перед ушкодженням і смертю властивий всьому живому. Мартін Гайдеггер розглядає страх як визначальний модус буття і застерігає, що не варто плутати «страх перед небуттям з жахом смерті» [Хайдеггер: 2003, с. 286]. Страх смерті супроводжує будь-яке свідоме буття, жах смерті — це стан, який не підлягає рефлексії, але є визначальним для стосунків зі смертю.

Про силу жаху, вже з позицій деконструктивізму, писала також Ю. Крістева у відомому есе про огиду.

«Страх смерті, пережитий примітивною людиною, — на переконання М.Еліаде, — це страх ініціації. І якби можна було передати в поняттях власного досвіду і мови символів примітивної людини тривогу сучасної людини, вона сказала б головним чином таке: це велике ініціаційне випробування, це проникнення в лабіринт чи в хащі, що відповідають пеклу, потойбічному світові; це великий страх, що паралізує кандидата у посвячені, коли того ковтає чудовисько, і він опиняється в темному череві звіра, чи коли цей кандидат відчуває, як його ріжуть на шматки і перетравлюють, щоб він народився вдруге як нова людина. Згадаймо всі жахливі випробування, які передбачає посвята молодих людей в архаїчних суспільствах, випробування, які

необхідні в будь-якій ініціації і які ще збереглися навіть в деяких містеріях грецько-східної античності» [Еліаде: 2001, с. 155-156].

Страх смерті можна подолати, дивлячись на її відбиток, тобто опосередковуючи її в якийсь спосіб, вилучаючи із власного внутрішнього світу, бачачи її як щось стороннє. Жах смерті не подолає жоден герой, нема героя, здатного витримати погляд Медузи. Але зате можна знайти спосіб не допустити, аби страх смерті перейшов у жах смерті. Один із універсальних способів подолати страх смерті втілює поширений в кожній культурі алегоричний образ смерті.

Власне, всі алегоричні зображення смерті (а вони існують упродовж всієї культури у численних версіях) є способом не лише подолати страх перед нею, а й загалом вступити з цією людиноподібною істотою у якісь взаємини: надурити, укласти угоду, підкупити, вмовити відкласти чи перенести свій візит (згадаємо історію Сізіфа, який успішно уникав смерті). Алегорична смерть не страшна (хоча й потворна), бо не надто розумна, вона скоріше казкова і кумедна. Коса на її плечі — теж далеко не страхітлива зброя (куди поважніше виглядав би меч чи сокира). Унаочнюючи смерть, люди вчилися жити з нею, звалили до неї, вводили у коло хоч і всемогутніх, але досяжних для сприйняття і спілкування, зрештою не надто й страшних осіб. Інша річ — страхи. Неподолані страхи втілились у страховиська, кожен великий страх у культурі рано чи пізно персоніфікується певним страшидлом. Триголовий Цербер (триголовий змій у казках) і Медуза Горгона є алегоріями головного страху, страху перед смертю. Але суттєва і різниця між ними: страх смерті як страх підземного потойбіччя в образі Цербера, який піддається відносному контролю і навіть може бути подоланий, і жах смерті, який раптово охоплює людину і вбиває її, втілений в образі Медузи Горгони. Алегорія страху смерті і алегорія жаху смерті — різні образи, які викликають різні сюжети.

Важливий з психоаналітичної точки зору аспект міфу про Медузу Горгону полягає в тому, що знаменитий Пегас, крилатий кінь, який прислужився мільйонам поетів, народився з крові вбитої потвори. Убивши страх смерті, герой відкрив джерело творчого натхнення. Чи не є будь-яка творчість змаганням зі страхами? Хіба сублімація як процес творчості, описаний Фройдом, це не спосіб здолати страхи?

Алегорії страхів численні, і кожен образ вносить свій важливий штрих у проживанні цієї емоції. Наприклад, страхітливий образ Мінотавра, зверху бика, знизу людини, істоти, яка мешкає у лабіринті. Шлях до нього відшукав Тезей, з допомогою нитки Аріадни. Тезей — образ античного героя, який домагається влади (або ж робить кар'єру), використовуючи почуття жінок. Сам він нітрохи не закохався в Аріадну і без докорів сумління покинув її. Очевидно, Тезеєві загалом не властиве почуття закоханості. Чого ж тоді боїться такий герой і який саме страх долає в образі Мінотавра? Лабіринт легко сприймається як алегорія психіки, з її заплутаністю і складністю, з неосяжністю і водночас спокусою її пізнання. Нитка Аріадни — допомога гендерна, тобто зорієнтуватись у лабіринті психіки можна з допомогою підказок (настанов) людини іншої статі, крім того, жіноча тінь у лабіринті власної психіки відчутно нагадує чоловічу Аніму. У глибині лабіринту знаходиться Мінотавр, напівлюдина, напівбик. «Як стверджує Кемпбелл, його (Мінотавра — М. М.) не можна пояснити тільки виходячи з історичних фактів або із підсвідомих образів. Мінотавр прийшов із царства тіней культури, яка стала нам цілковито чужою. В її архаїчних уявленнях духовне з'єдналось з тваринним і набуло божественності» [Бауер: 1995, 157-158]. На перший погляд Мінотавр ніби спроможний позначати звірине і людське начало в основі психіки, але збиває з цього тлумачення те, що у Мінотавра голова бика, а низ людини (на відміну від образу кентавра, який, навпаки, має нижню частину тварини, верхню — людську). Навряд чи голова як орган тіла може у якийсь спосіб асоціюватись з тваринним началом. Те, що Мінотавр потребує жертв раз на дев'ять років і це має бути сім вродливих дівчат і юнаків, штрих дуже важливий. Сім дівчат і сім юнаків мають стійку символіку, пов'язану з днями тижня (сім ночей і сім днів), а тому можуть асоціюватись з часом. Дев'ять — сакральне число, а укупі з роками пов'язується з ініціційними періодами, тобто з тими часовими сходинками життя, коли людина змушена змінюватись, дорослішати, тою чи іншою мірою усвідомлювати себе. Раз на дев'ять літ поглинається тиждень часу, тобто відбувається якесь випадання з реальності, занурення в лабіринт: це, знову ж таки, дуже нагадує сюжет ініціації. І не випадково,

що в ньому теж з'являється чудовисько і мусить відбутись змагання. Але цей сюжет цілком обернений щодо зовнішнього боку життя, його визначає страх перед самопізнанням. Мінотавр — це внутрішній відбиток самого Тезея. Він у певному сенсі має голову бика: засліплений силою, що рветься до влади. Сюжет з Тезеєм, Мінотавром і Аріадною — місткий сюжет людського шляху в глибини власної психіки. Вбиваючи Мінотавра, Тезей відмовляється також від кохання Аріадни, своєї рятівниці. Очевидно, він не хоче знати правду про самого себе, а тому приречений на загальну життєву поразку. Страх знати себе справжнього завжди супроводжує процес самопізнання. Правда про себе невтішна. Алегорія страху самопізнання в образі Мінотавра — чи не найвеличніша і наймісткіша в психологічному сенсі. Не випадково образ лабіринту і Мінотавра став таким популярним у новому часі, зокрема, в ХХ столітті (згадаємо лише класику: Пікассо, Борхеса, Кортасара!): коли людина нарешті зважилась спуститись і дослідити по-справжньому лабіринти власної психіки.

Кілька примітних чудовиськ трапляються на шляху іншого знаменитого героя Еллади — Одиссея.

Ще одна алегорія страху — образ одноокого велетня і людоджера Циклопа. Хитромудрий Одиссей зміг уникнути смерті, врятувавши себе і друзів трьома стратегічними ходами: взяв собі ім'я Ніхто, осліпив велетня і прив'язав кожного з членів команди знизу до овечок, яких циклоп змушений був випустити із печери. Печера могутнього Циклопа, в яку потрапив Одиссей з мореплавцями, образ знайомий і стійкий, це варіант підземелля, що корелюється зі світом мертвих. Могутній людоджер теж може втілювати смерть, але чому саме в такому вигляді? І чому саме хитрість виявилась рятівною? У цьому сюжеті про людоджера, якого можна надурити, є універсальна лінія. Згадаємо казкові сюжети про хлопчика-мізинчика чи Кота в чоботях, маленьких розумників типу Одиссея, які теж успішно здолали велетнів-людоджерів та інші численні сюжети про змагання маленького, але кмітливого героя з могутнім і не надто розумним велетнем, в тому числі і біблійний сюжет про Давида і Голіафа, щоправда, Давида рятує не розум, а віра, але Голіаф — той самий дурний велетень, а Давид кмітливий і безстрашний. Дурний велетень програє маленькому розумнику.

Культура і цивілізація здавна складає гімни всемогутньому розуму. Не фізична сила, а розум зробив людину царем світу. Одноокий Циклоп — алегорія безсилої перед розумом фізичної сили. Одне око вказує на обмеженість Циклопа, а його могутність і людожерство корелюються зі стихійною природною силою. Долати страх перед силою природи і кожного її могутнього представника (в тому числі і царя звірів) — ось чому вчать численні міфічні сюжети про боротьбу малого з великим. Головна зброя людини — розум. Велике не страшне, бо дурне. Відсвіт алегоризму зберігається на усіх казкових і літературних велетнях, навіть якщо вони цілком позитивні, як у Ф. Рабле.

Кожна алегорія страху призначена для повчання, кожна надає своєрідний рецепт, як почуватись в складній ситуації, коли треба подолати свій страх. Кожна, зрештою, засвідчує у культурі осмислення того чи іншого страху і перемогу над ним.

Сцилла і Харибда, два чудовиська, рівно страшних, між якими має просковзнути Одисей, теж є алегорією страху. Але це страх перед зовнішньою незбагненою небезпекою, звісно, смертельною, пов'язаною з вибором між двома рівновеликими страхами. Те, що Одисей здолав цю перешкоду, пустивши попереду птаха, свідчить про певну настанову для долання і цього страху. Можна уникнути страшної небезпеки (кожне з чудовиськ нездоланне, але воно прикуте до одного місця, до одного з берегів) якщо не змагатись з чудовиськами, а зіштовхнути одне з одним провокаційною дією.

Алегорією страху є відома потвора Химера — істота з тулубом кози, головою лева і хвостом дракона. Потворне і страшне йдуть обіруч. Це закріплює негативний маркер. В пантеоні архаїчних богів (особливо східних релігій) є багато таких несумісних, в природі немислимих поєднань. Всі ці божества повинні викликати у людини містичний страх. Це страх перед незбагненим, невідомим, один із найсильніших страхів людини. Образ Химери (як і пізніше усіякі численні химери у різноманітних культурних контекстах) свідчить про те, що людина часто перебільшує страх перед невідомим, лякає сама себе. Химеричний світ — це світ кошмарів, світ, населений фантастичними істотами, кожна з яких у свій спосіб опікується містичним чи потойбічним світом. Сон розуму, як відомо, породжує химер.

Можна сказати інакше: коли розум (страж і цензор) спить, на світ з'являються химери (встають із непізнаного, неконтрольованого підпілля — індивідуального несвідомого). Втім, якщо сон розуму розуміти як нехіть людини чи спільноти до самопізнання, то в такому разі це справді породжує химер: утворюються образи незбагненого світу, які насправді не відбивають зовнішній світ, а є підміненими власними страхами.

Варто зазирнути за завісу страхів, раціонально вирахувавши їхнє джерело — страх смерті. Тварина не знає про свою смертність, а тому боїться смерті лише в той момент, коли вона наближається. Людина ж отримує отруйне знання (яблуко з Божого дерева) змалку, і тому мусить якимось узгоджувати природну готовність жити і любити життя з фіналом, який це життя знецінює. В молодості, коли тіло здорове й енергійне, людина може легко уникати думок про смерть. Але будь-яка хвороба чи реальна небезпека посилюють відчуття наближення кінця. Людство долало страх перед смертю вірою в потойбічне життя. Найпримітивніші релігійні інституції — ефективна самотерапія культур и. Людина, що постійно пам'ятає про свою смертність, не витримує цього тягаря, її психіка починає руйнуватись. Віра в безсмертя приходить на допомогу. Усі релігії світу плакають віру в безсмертя, але жодній з них не вдалося подолати страх перед смертю. Замість зосереджуватись на подоланні страху, кожна релігія пропонує, в той чи інший спосіб, підміну: треба боятись не смерті, а кари за несправедне, недосконале, гріховне життя. Аби утримати паству в покорі, пастирі мусять її лякати карою за непослух. До релігії охоче долучається влада, яка теж схильна карати за непослух. Власне, жодна соціальна інституція не зацікавлена в серйозному вирішенні проблеми страху. Для соціуму це питання життя і смерті. Страх — потужний механізм згуртування і соціотворення. Людина завжди виживала колективно, на генетичному рівні в неї закладено залежність від спільноти, відчуття, що будь-яке, примусове чи випадкове відторгнення від колективу таїть в собі смертельну небезпеку. Це відчуття архаїчне і нездоланне. Саме цим страхом — опинитись за межами загалу — соціум легко долає осібні потуги кожної людини. Зрештою, ми напевне не знаємо, чи є людина в першу чергу істотою

колективною (зараз триває чергова хвиля колективізації людства — під назвою глобалізація), адже ХХ століття продемонструвало і не менш потужний вектор індивідуалізму. Чим ближче до нашого часу, тим очевидніше, що в ситуації вибору індивідуалізм переважає колективізм. Але за тисячоліття існування соціум накопичив численні механізми маніпулювання своїми членами. Це єдине справжнє, потужне і шановане божество, з яким мусить рахуватись кожна людина без винятку. Водночас це певна абстракція, від якої можна відмежуватись на реальному чи уявному острові. Але соціум знає, як дістати втікача, в якому місці натиснути на нього, розбудити страх перед свободою і самотністю. Щоб відбулася дія тиску, треба знайти точку дотику індивіда і соціуму, точку, в якій глобальна складена сила соціуму неминуче притисне нікчемну, безкінечно малу особність. Найчастіше ця точка розміщується там, де людина заробляє собі на прожиток. Влада тисне по простому, елементарно-примітивному способу: вищий на нижчого зверху донизу. Завжди пружина спрацьовує, завжди дістає найнижчу ланку — маленьку людину. У кожній банальній зустрічі начальника і підлеглого відбувається змагання не просто двох осіб, а зустріч у герці героя (з тисячами облич) і чудовиська-соціуму. Підлеглий не може здолати відчуття, що не нікчема-начальник грізно навис над ним, а представник (завжди уповноважений) всемогутньої влади, яка у своїх ірраціональних глибинах інтегрується з цілим соціумом. Людина почувається малою і безпорадною, спротив здається марним і навіть смішним. Піднімається з глибини нутра сіра хмара і огортає мозок: це страх. Влада всемогутня, її треба боятись. Боятись влади — означає боятись головної небезпеки, яка здатна реально зашкодити життю, приректи до найвищої кари — смерті. Страх перед владою — підмінений страх смерті. Влада, будучи структурою, необхідною для функціонування соціуму, тим завжди небезпечна, що перебирає на себе всі повноваження соціуму (завжди промовляє від його імені і ним опікується, слова тільки міняються: держава, народ, робітничий клас, нація). Влада безкінечно вигадлива у справі безумовного підпорядкування індивіда. Шантаж, батіг, отруйний пряник, міф, брехня, маніпуляція — все йде у хід. Але чи не найкращий спосіб — страшилки і страшидла. Влада постійно провокує

глибинний первісний страх, різними замовляннями викликає його назовні. Глибинний страх, опиняючись на світлі, постає у зміненому вигляді — численних страхів, замішаних на власних комплексах кожної людини. Страшилки і страшидла збуджують індивідуальні страхи та інтегрують їх зі страхом перед владою. Насправді люди бояться не того, чого нібито бояться (розкручених владою страшилок), а чогось іншого, свого власного, такого, що не надається до називання, та й (що важливіше) не надто хочеться називати і усвідомлювати. Люди з неусвідомленими комплексами (з невисоким рівнем самоусвідомлення, тобто з перевагою ірраціональної сфери у внутрішньому світі) потребують сублімації, але не спроможні знайти свій конструктивний спосіб, тому вони чекають страшилок, якими влада втягне їх у поле своїх інтересів. Збуваючи власні страхи, вони водночас служать владі, отримуючи від неї індульгенцію, звільнення від можливих докорів сумління за вчинену несправедливість.

Персонажі давніх міфів часто виступають у культурі не символами чи архетипами, а саме алегоріями. Непомильна ознака алегоричного вмісту — негативний маркер, страшний вигляд. Алегорія здатна втілити пережитий досвід у промовисті образи, не лише повчальні, а й вражаючі. Надзвичайно глибокий психологізм, неохопні обшари реально пережитого людського досвіду зібралось у промовистих міфічних образах. Кожного разу треба фіксувати цю надзвичайну психологічну навантаженість давніх алегорій. Надто тонкі і складні порухи внутрішнього життя людини, які навчилися розуміти і аналізувати лише в новому часі, були зафіксовані як знаки глибинного осягнення ще у міфічні часи людства.

Алегорій страху чи не найбільше в міфологіях світу. Їх розмаїття засвідчує тернистий шлях людини до самої себе. Подолані страхи виходять назовні і фіксуються (портретуються) у культурі химеричними образами, страшилками і страшидлами. Вони стають поступово звичними і прирученими. Вони вчать не боятись страхів, які поневолюють, а своє божественне знання про смертність всього сушого перетворювати на могутню зброю в боротьбі з власною минушістю і недосконалістю.

Алегорії страхів, крім коду домовленості (населені страшними потворами міфи свідчать, що код домовленості діє), мають також

виражальну функцію. Страшне взаємодіє зі страхами і вчить людину виносити назовні внутрішнє потаємне і таким чином або збувати його, або пізнавати і вчитись контролювати.

2.4. Кентавр і Янус (алегорії двоїстості)

Міфи густо населені персонажами, які поєднують фізично несумісні частини тіл: людського і тваринного, поєднання в одному тілі різних тварин, чоловічих і жіночих органів тощо. Тут багато образів з надто різним тлумаченням, яке вони отримали у різних культурах. Значну частину цих сконтамінованих істот можна розглядати як алегорії двоїстості людської природи. Найперше це стосується поширеного образу кентавра, знизу коня, зверху людини. Особливо примітний поділ кентаврів на позитивних (образ кентавра Хірона) і негативних — так звані дикі кентаври, яки живуть стадами і нападають на людські поселення, все руйнують. Вони належать до давніх природних божеств, наділених силами гірських рік і потоків, до роду титанів, яких поборов Зевс. Подолані титани — негативне маркування в традиції. Але їх могутність незнищенна. Отже, треба змусити титанів служити владі переможних богів Олімпу. Кентавр Хірон саме це й робить: навчає героїв. Він успішний вчитель, бо виховав таких видатних героїв, як Ахілл, Асклепій, Ясон. Могутній воїн, головний персонаж Троянської війни Ахілл, лікар, який навчився воскрешати мертвих, Асклепій, верховник аргонавтів, мисливець за золотим руном Ясон: чи випаково саме цих героїв навчав Хірон? Всі вони мали трагічний кінець: непереможний Ахілл мав вразливу п'яту, через яку був вбитий, Асклепія за вміння воскрешати мертвих убив блискавкою Зевс, Ясон отримав свою кару в особі Медеї, яка допомогла викрасти золоте руно, але й помстилась йому за зраду, він безславно гине на схилі життя. Кентавр Хірон не дав знання, як уникнути кари богів і безславного кінця. Інакше кажучи, наділивши героїв чарівними вміннями, він не дав їм життєвої мудрості. Хірон є алегорією двоїстості людини, яка живе або розумом, або емоціями, не вміючи залучити чи поєднати обидва начала. Це алегорія розуму, протиставленого інстинктам. В кожній алегорії двоїстості (а так можна сприймати будь-який

сконтамінований образ) важливі маркери. Завдяки сюжетам природа людської двоїстості або суперечливості, різноспрямованості, набуває нових відтінків значення. Велика кількість образів, в яких поєднується людське і тваринне, позначають глибоке розуміння суперечливості людської природи, яке існувало в архаїчні часи.

Не менш поширеним образом зі значенням двоїстості людської природи є образ дволикого (або двоголового) Януса. «Енциклопедія символів» наводить таке тлумачення Януса: «Зображення бога з двома головами дозволяє трактувати цей образ по-різному. Він стає символом будь-якого протиріччя: зовнішнє і внутрішнє, душа і тіло, міф і розум, праве і лівє, консервативнє і прогресивнє, матерія і антиматерія, одним словом, вся діалектика знайшла в цьому образі своє пластичнє синтезованє втілення. Але максимальнє художнє наповнення цей образ отримує, коли йому приписують ще й двостатєвість» [Бауєр: 1998, с. 125]. Янус був богом порогу, початку і кінця, охороняв входи. Зрозуміло, що це дуже місткий образ, як і будь-який із пантеону добре прописаних богів кожної великої міфології людства. І все ж навряд чи можна класифікувати його як символ душі і тіла, зовнішнього і внутрішнього. Хіба що повернути його значення у зворотний бік, від людини до світу. Тоді він може символізувати лівє і праве, консервативнє і прогресивнє, а також всі інші антиномії, похідні від основоположних в цьому ряду образів дня і ночі, сонця і місяця. Алегоричності цей образ набуває тоді, коли унаочнює щось внутрішнє. Людина з обличчям чоловіка і обличчям жінки з іншого боку, є алегорією андрогінності людської психіки. Завдяки дослідженням психологів ХХ століття вже не треба доводити, що психіка чоловіка, навіть яскраво виражена в гендерному плані, містить жіночий компонент, і навпаки, у психіці типової жінки є чоловічий аспект. Але двоїстість ця знаходиться у вертикальній площині і не може означати протиставлення, наприклад, розуму і емоцій, як в образі кентавра. Це інша двоїстість, точніше, цей образ вказує на інше, аніж в образі кентавра, походження двоїстості: психіка має денну і нічну сфери, так само, як і світ має денну (ліву) або нічну (праву) сторони. Поєднання цих протилежностей ставить людину в ситуацію вибору, тобто порогу. Коли людина спить, активізується її протилежний виток і тим

самим посилюється потяг до протилежної статі. Так само, як завдяки горизонтальному поділу (розум і емоції), вертикальний зріз психіки людини виявляє поєднання тих самих протилежностей — раціонального та ірраціонального. В обох сюжетах прочитується припис: поєднати протилежності. Отже, попри всю глибину двоїстості людської натури, людина приречена шукати цілість, а отже усвідомлювати не-свідоме, давати емоційний імпульс всьому раціональному, тощо. Це напрям закладений від початку, в промовистих образах давніх міфів.

2.5. Прометей, Сізіф, Тантал (алегорії страждань)

Багато хто з мешканців Олімпу, як і персонажі будь-якої міфології, повстають проти верховних богів, змагаються з ними і терплять поразку. Покарання за непослух і боротьбу надто жорстокі. Вони дуже наочні і вражаючі. Кожне покарання, яке тягнеться вічність (безсмертних не можна покарати найвищою людською карою — смертю), вказує на ціну протесту.

Найвідоміший страдалець давньогрецького пантеону — Прометей, треба, шоправда, уточнити, — позитивний страдалець. Страждання Прометея зафіксовані у культурі ореолом самопожертви і героїзму. Існує досить чітке, навіть дещо прямолінійне тлумачення образу Прометея як прикладу подвигу заради людства. Власне, піднесений поетами усіх часів (починаючи «Прометеєм закутим» Есхіла і завершуючи сучасними рекламними прометеями) образ Прометея (прометеїзму як відповідного духу) акцентує саме цю романтичну настанову: один жертвує усім своїм заради спільного блага. Образом Прометея культура однозначно підпорядковує одиницю масі. Прометей легко прописується на прапорах усіх змагунів за суспільне благо. Він був любий романтикам, народникам, революціонерам та радянським ідеологам. Якою б великою і жорстокою карою не загрожував вчинок заради суспільного блага, він притягальний для особи, бо робить її безсмертною. Не мале значення має при цьому завершення сюжету: інший знаменитий герой Еллади, Геракл, визволив Прометея, позбавив його неймовірних мук. Попри визначні страждання, які є мірою надвеликої жертви, це сюжет зі щасливим

завершенням: Прометееві муки скінчились, а людство залишилось з вогнем. Жертва була не марною. «Прометей втілює людський дух, що прагне вгору, оволодіває стихіями, пробуджує до життя з допомогою води запліднену небом землю і вдихає в неї полум'я духу», — так патетично тлумачиться образ Прометея авторами «Енциклопедії символів» [Бауер: 1998, с. 167]. Водночас зовсім не акцентується і не пояснюється в плані узгодженості з зазначеним пафосом те, що Прометей — подвійний зрадник. Спочатку він зрадив титанів, виступивши на боці богів, потім зрадив богів, які радо прийняли його у свою сім'ю, перекинувшись на бік людей. Щоправда, за тим самим сюжетом, Прометей і створив рід людський, отже мусив подбати про його виживання. Так чи інакше, але подвиг служіння одним у витoku містить зраду іншим. Практично, в Прометеевому сюжеті коло замикається: жертва «заради» не є бездоганною в морально-етичному плані. Чи не тому Прометей, титан, який міг би не лише кинути виклик Зевсу, а й надурити його, тобто якось уникнути кари, щоденно згодує орлові власну печінку? Страждання затуляють темні місця вчинку. Страждання стає самодостатнім, воно дорівнює подвигу, переважає подвиг, закриває його. Адаже «подвигом» була зрада, або, у м'якшому виразі, непослух. Прометей, знаючи наперед поразку спочатку титанів, а потім богів — перед тими, хто йде їм на заміну, зрештою забезпечує перемогу слабшим, спочатку богам перед титанами, потім людей перед богами. Звісно, можна це сприйняти і як патетичний гімн людині, в тоні, заданому Есхілом, але не можна вилучити із сюжету ті його складові, які дозволяють суттєво перемаркувати цей образ у культурі.

Образ Прометея, прикутого до скелі, є прозорою алегорією жертвового служіння людям. Але при цьому масова (моралізаторського пафосу) культура пропускає цікаві аспекти в значенні цього образу. Давні міфології, як західна, так і східна, не оминають увагою характер і перебіг страждань, призначених людині. Страждання героїв у міфах дуже різноманітні. В образі Прометея привертає увагу страждання, яке полягає в тому, що орел щодня клує Прометееву печінку. З одного боку, цей момент ніби не підлягає додатковому навантаженню: Зевс шукав для покарання дошкульний біль, і вирішив це у такий

спосіб (інших карав інакше). Але печінка — це орган, в якому зосереджуються, на думку греків, людські пристрасті і жадання, крім того, це справді орган, якому властива регенерація. І це саме той орган, який фільтрує шкідливі (щоденні) надходження до організму. Якесь таке виходить у підсумку цікаве нешкідливе страждання: хоч і болісно, але життю не загрожує, як було б при клюванні будь-якого іншого органу. Навпаки, шкідливі пристрасті і жадання зникають разом з печінкою, яка їх зібрала, натомість наростає новий накопичувач шкідливих пристрастей. Тобто вимальовується не менш прозора, ніж при героїчному пафосі, алегорія мазохістського страждання. Очевидно, це важливе і глибоке розуміння психології людини. Адже справді існує категорія людей, яких хлібом не годуй, а дай лише помучитись. Саме такі люди і шукають пригод, які б завершилися тортурами. Звісно, суспільне життя стає найліпшим полем для втілення бажання вічно страждати виправданим стражданням. Чим більше страждання, тим більш масштабного виправдання (героїчного служіння) воно потребує. Добровільних страждальців в історії людства надто багато, аби такий психологічний феномен обійшла міфологія, осереддя всіх універсальних кодів людства.

Не менш цікавим і показовим в плані рухомих маркерів є міф про Сізіфа. Цей хитромудрий цар уславився своїми порушеннями правил, встановлених богами, за що й був покараний. Камінь, який Сізіф з великими зусиллями піднімає на гору, одразу скочується вниз, і Сізіф знову і знову мусить викочувати його на гору. Спочатку сюжет Сізіфа утвердився в культурі як символ тяжкої, але марної праці. За трактуванням Гомера, Сізіф належить до героїв, які кинули виклик богам, його покарання і страждання виправдані тим самим свідомим бунтом, що й у сюжеті Прометея. Як і кожний персонаж міфології, образ Сізіфа не однозначний. Але культура підхоплює і розгортає кожен образ в плані увиразнення саме однозначного емотивного маркування. Для моралізаторських настанов, в яких часто використовуються персонажі міфів, суперечливе маркування не придатне. Але саме такими від початку були майже всі образи міфів. Саме тому вони легко змінюють маркери, навіть якщо культура довго і послідовно плекає позитивну чи негативну оцінку. Зміна

маркування образу Сізіфа, яке стало широко відомим у європейській культурі ХХ ст., було здійснене екзистенціалістом Альбером Камю, в його відомій праці «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд». Він назвав Сізіфа абсурдною людиною, яка не бачить сенсу в своєму діянні, але приймає його. «...Сізіф — абсурдний герой. Такий він і в своїх пристрастях, і в своїх стражданнях. Його зневага богів, ненависть до смерті і бажання жити вартували йому несказаних мук — він змушений безцільно напружувати сили. Така ціна земних пристрастей» [Камю: с. 305-306]. Для Камю це знакова абсурдна людина, та, яка усвідомила абсурд життя у всій його повноті і безкінечності, але лишилась жити. Сізіф замикає ряд «абсурдних» персонажів, яких відшукує у культурі Камю, аби проілюструвати філософію екзистенціалізму. І це ж ім'я дає назву його праці, тобто починає її. Підрозділ про міфічний сюжет Сізіфа завершується досить патетично: «Я залишаю Сізіфа біля підніжжя гори! Ноша завжди знайдеться. Але Сізіф вчить вищої вірності, яка відкидає богів і рухає каміння. Він теж вважає, що все добре. Цей всесвіт, віднині позбавлений володаря, не здається йому ані безплідним, ані нікчемним. Кожна крупинка каменю, кожен відблиск руди на опівнічній горі складають для нього цілий світ. Однієї боротьби за вершину досить, щоб полонити серце людини. Сізіфа треба уявляти щасливим» [Камю: 1990, с. 308].

Справді, працею Сізіфа можна назвати будь-який щоденний людський труд: кожне життя складається з однаково напружених і майже завжди безцільних зусиль. Сізіф ідеально лягає на новітнє усвідомлення глибинної абсурдності життя. Будь-яке вивищення життєвих сенсів є тою чи іншою мірою ілюзійним. Настирливе бажання побачити себе і світ якомога об'єктивніше і реалістичніше, яке рухало новочасну свідомість Європи, призвело до відкриття абсурду у ХХ столітті.

Але якщо активізувати в сюжеті лінію, зігноровану Камю, а саме те, що він був розбійником і грабував подорожніх (Камю не надає значення тому, за що саме Сізіф був покараний, робить акцент на його непослухові щодо богів, а також життєлюбстві), то виглядає так, що Сізіф напрошувався на велике покарання всіма доступними способами. Він зумисне драгував богів, і найбільшого роздратування досяг

тоді, коли зміг заточити у кайдани саму Смерть. Сізіфові вдалося побувати у пеклі і обманом вийти звідти. Він свідомий своїх змагань з богами: він намагається вибороти у них вічність. І це йому вдалося! Сізіф отримав вічне життя і саме в такому вигляді, в якому воно й є насправді: низкою тяжких і марних зусиль. Чи варте воно вічності? Виходить, варте. Так стверджує міф про Сізіфа.

Сізіф з каменем — алегорія стражденної праці, яка водночас стала символом людського життя. Негативне маркування невіддільне від позитивного. Однак позитивний символ треба роздивитись, в той час як наочність (коли ми уявляємо цю безкінечну вервечку викоченого на гору одного й того ж каменя) активізує негатив, акцентує нашу увагу на стражданні. Це припис, який прозвучав і в Старому Заповіті, після вигнання з раю Адама і Єви: в поті чола здобувати хліб свій... Сізіфів хліб — вічність, він її здобуває у поті чола. У всьому можна знайти сенс, навіть у тому, що, здається, навмисне позбавлене будь-якого сенсу. Шукати чи не шукати сенсів — людська ноша і людський вибір.

У ХХ столітті з'явилося багато творів, які можна тлумачити в аспекті аналогій з міфом про Сізіфа. Наприклад, роман Кобо Абе «Жінка в пісках»: коли для підтримування елементарного життя треба щоденно вигрібатись з піщаної гори, це воістину сізіфів труд, значення, наближене до буквального розуміння міфічного сюжету, яке легко прочитується у підтексті. Власне, саме цей відтінок значення і надає нібито реалістичній оповіді ознак притчі.

Міфічні алегорії легко розгортаються у справжні філософії, цілі світоглядні системи. Але головна їхня цінність полягає в тому, що ці образи є згустками важливого психологічного досвіду.

Здається, зовсім негативно промарковане страждання іншого героя, фрігійського царя, сина Зевса Тантала. Йому за злочини і непослух Зевс вигадав не менш вишукане покарання: дивлячись на їжу і воду, мучитись голодом і спрагою. Покарання не просто в голоді і спразі, а в тому, що перед очима знаходиться спосіб втамувати голод і спрагу. Недосяжне здається досяжним. В образі Тантала, на відміну від Прометей і Сізіфа, ні грама героїзму. Його страждання викликає співчуття, але не захоплення. Хоча, вірогідно, воно не менше, аніж

від болю чи зусилля. Голод і спрага, які самі по собі могли б стати і героїчними стражданнями (зрештою, описів цих станів у світовій літературі не бракує: вони всі моторошні) в сюжеті про Тантала позбавлені позитиву. Якими б значними голод і спрага не були, герой від них не вмирає, а саме смерть і вносить страхітливий страдницький пафос у зображення голоду чи спраги. По-друге, в тому, що перед Танталом знаходиться їжа і вода, є навіть якийсь гумористичний акцент. Принаймні, акцент, що збиває з патетики. Надто вже наочно і дуже щось нагадує: щось таке, що кожен мав у своєму далеко не трагічному життєвому досвіді. Про що кажуть: лікоть близько, а не вкусиш. Людину збурюють жадоби. Коли їх задовольняти без обмежень, теж виходить цікавий сюжет, але вже інший. Обмеження необхідні, хоча часто вони приносять танталові муки. Тантал — алегорія страждання через обмежену жадобу.

Можливо, культура перемаркує і сюжет про Тантала. Може, примусове терпіння почне сприйматись як героїчне і Тантал, подібно Сізіфу, стане символом стійкості людського духу. Хоча найбільш логічно побачити в цьому персонажеві символ приреченості будь-якого життя на страждання. Втім, страдники типу середньовічних монахів, які одягали вериги і морили себе голодом, таки ж осінені образом Тантала! А вони марковані далеко не негативно. Щоправда, пута обмежень вони накладали на себе самі, а це кардинально змінює сюжет. Поки що Тантал не став символом, це лише алегорія, а алегорія надто часто каже нам невтішні речі.

Боги будь-якого пантеону мають широку і вузьку спеціалізацію. Їхні численні зобов'язання відбиті у певній «амуніції». Портрети чи скульптури богів насичені символічною атрибутикою, яка вказує на конкретні функції персонажа або на окремі його риси. Знаменитими предметами стали булава (жезл) Зевса, що утворює блискавку, тризуб Посейдона, спис і щит Афіни, ліра Аполлона тощо. Чітко прописані деталі одягу, оточення, атрибути кожного персонажа — все це створює ціле послання, подає символічну характеристику персонажа. Такий спосіб портретування святих зберігається і в християнському іконописі. Ця традиція дозволяє створювати алегоричні конструкції, коли за образом бога розгортається явище і окреслюється його сутність.

Отже, алегоричний компонент міфів підтверджує думку Гадамера щодо її ролі в елімінації потворного. Потворне походить із внутрішнього світу людини, саме її вади, комплекси і страхи, втілені в яскраві персоніфікації, лягли в основу поділу світу на профанне і сакральне. Опікування потворним протягом тисячоліть навчило алегорію бути психологом. Це невтішне дзеркало, яке хочеться назвати кривим, аби дискредитувати істинність зображення. Алегорія не лестить людині. Чи не тому її не люблять?

3.1. Жанрові інтенції алегорії

Алегорія протягом тисячоліть створювала жанри: на її основі оформились байка, притча, містерія, мораліте, буфонада, бурлеск, утопія, бароковий театр (морально-дидактичні п'єси з різними піджанрами), у ХХ столітті цей театр повернувся в численних різновидах модерного театру (від драми ідей до драми абсурду), літературної казки, параболі, антиутопії та інших винайдених чи оновлених форм.

І от який парадокс: неймовірні здібності алегорії до творення нових і нових жанрів частіше ставилися їй на карб, аніж клагалися на шальку заслуг. А це таки подиву гідна здатність: жодний інший мовний образ не спромігся стати жанровою «молекулою»... Завдяки яким своїм властивостям алегорія так легко моделює жанрову форму?

Я не ставлю перед собою мету подати тут панораму розвитку усіх жанрів, побудованих на алегорії — це неохопний матеріал. Зрештою, у такому узагальненні і сенсу нема: існує велика і поважна традиція вивчення жанрів, у тому числі й тих, які завдячують своїм існуванням алегорії. Про байку, притчу, сатиру, утопію й антиутопію написані вже цілі бібліотеки (у кожній національній науці — окремі), продовжують вивчати бароковий театр, та й середньовічні жанри, здається, цілком застарілі, і по сьогодні привертають увагу дослідників. Систематизують жанрологію ґрунтовні праці українських науковців останнього часу: Н. Х. Копистянської (вона пропонує концепцію родо-жанрової класифікації літератури, яка надається до практичного використання) і Т.В.Бовсунівської (в її працях докладно зафіксовані усі ті зміни в жанрології, які вносять різні наукові напрями і школи). Природа літературних жанрів, зокрема й побудованих на алегорії, всебічно висвітлена в дослідженнях російських науковців М. Полякова, Л. Чернець, Н. Тамарченка, В. Тюпи, О. Фрейденберг, А. Есалнека

та інших, з опертям на праці формальної школи і М. Бахтіна. Ясна річ, на жанрологію суттєво вплинули численні постмодерні концепції західноєвропейського літературознавства, але цей слід значно більш відчутний, скажімо, в польському літературознавстві, аніж у східнослов'янському, більш традиційному, укоріненому в культурно-історичне мислення.

Увиразню у цій темі лише деякі штрихи, необхідні для вирішення принципового питання жанротвірних інтенцій алегорії.

Ще в античні часи почався триумфальний хід алегорії як великого моралізатора: завдяки популярності байки. Пам'ятаючи про це надто добре (часто алегорія лише з байкою й асоціюється), ми забуваємо, що насправді мораль у байці висловлюється прямо, а тішить нас байка не так мораллю, як грою і маскарадом. Гра/розвага завершується мудрим повчанням — чи не алегорія підказує нам чарівну формулу мистецтва загалом, здатного поєднати в одне ціле гру і навчання, розвагу і мораль, штучне і природне, індивідуальне і загальне?

У Середньовіччі алегорія увійшла в культурну свідомість в інших шатах — як божественне повчання, закодоване в біблійному мовленні, сформувала жанри проповіді, містерії, мораліте. Знову проглядає важливий для жанрового розуміння штрих: попри популярність алегорії «Роман про Троянду», алегорія в цю епоху цілком захоплює імпровізовані сцени. Необхідність популяризації ідей християнства знайшла своє найефективніше втілення у жанрах містерії, мораліте і проповіді.

Багато творів середньовічної літератури є прикладом алегоризації епізодів із життя Христа, загалом епізодів Біблії. Фактично кожен мікросюжет біблійної історії можна перетворити на алегорію: унаочнення християнської віри в дохідливих і повчальних прикладах. Такі твори — це алегорії також і в жанровому плані. Про це часто пишуть українські дослідники давньої літератури і давніх поетик. Тут натрапляємо на характерну і вже розглянуту вище рису — змішування символів і алегорій, коли йдеться про біблійні образи. Для середньовічних авторів це неминуче, а от сучасні науковці мали б розмежувати ці види мовлення, адже символами говорять про одне, алегоріями — про інше. Ритуали й обряди символізують віру, яку

вони супроводжують, але втілюють конкретні аспекти цієї віри (переважно настанови морального гатунку). Поламаний на безліч шматків хліб символізує хліб духовний, але є також алегорією тіла Христового, як вино причастя — алегорією крові Христа. Для розрізнення треба пам'ятати про напрям руху в творенні образу: якщо від конкретного до абстрактного, тоді це символ, якщо від абстрактного до конкретного, тоді це алегорія.

С. Герасимчук аналізує особливий колорит алегорій твору Кирила Турівського «Слово на вербну неділю і робить наступний висновок: «Достоїнство алегоричних тлумачень у «Слові на Вербну неділю» полягає в тому, що вони дозволяють вбачати в біблійних образах та ідеях додаткові змістовні грані та смислові відтінки, в яких криється його актуальність. Алегоричні зображально-виражальні ряди вступної та основної частини сформувавши ідейно-аксіологічні настанови, розвинені в побудованих на порівняннях та метафорах закличках заключної частини» [Герасимчук: 2013, с. 77]. Попри незаперечність висновку, підкреслюю характерний момент: алегоризм хоч і виділяється як важливий, але зрештою вводиться в ряд зображально-виражальних засобів, поряд з символами, порівняннями та метафорами. Ясна річ, образне мовлення надає творові емоційності й багатозначності. Але сенсу й оригінальності — авторський спосіб використання мовних образів, який в одних випадках лишає образне слово в ряду «засобів», стильовою прикрасою, а в інших підсилює його значення аж так, що формується жанр.

Будь-яке використання фрагментів Святого Письма у світській літературі — це прояв алегорези, наслідок тієї чи іншої інтерпретації фрагмента, яка вирізняється варіативністю і дає простір будь-якому суб'єктивізму. І це твори, які переважно належать до жанру алегорії. Проповіді і містерії — різновиди середньовічних алегоричних інтерпретацій Біблії. На відміну від притчі, яка алегоризує життєвий досвід мовця, алегорія є способом раціонального додавання смислів до багатозначних епізодів Біблії. Проповідь з виразною суб'єктивною інтерпретацією Біблійного епізоду в жанровому аспекті — це алегорія плюс експресивна риторика проповідника. Сенс жанру в тому, щоб повчати наочно, на прикладі не розіграних на наших очах дійств,

як в драматичних жанрах містерії і мораліте, а на діях, взятих готовими із тексту, який є джерелом, що викликає повну довіру реципієнта. У проповідях алегоризуються фрагменти Святого Письма, що дозволяє суб'єктивне ставлення проповідника висловлювати в експресивному обрамленні залучених епізодів. Отже жанр проповіді, хоч його формально часто відносять до епосу, в його кращих зразках було б точніше називати монодрамою, адже проповідь — це суб'єктивна і дуже експресивна інтерпретація Біблійних тем і фрагментів, неминуче пов'язана з роллю і сценою.

Українська дослідниця англійської літератури О. Є. Лілова присвятила одну із розвідок жанру мораліте. Зокрема, вона використовує класифікацію англійських мораліте, яку здійснив на початку ХХ ст. Р. Маккензі [Mackenzie R. W. *The English Moralities from the point of view of allegory* / Roy W. Mackenzie. — Boston : Ginn and Co, publishers, 1914. — 278 p.]. «Р. Маккензі розподіляє англійські середньовічні мораліте на такі чотири групи: перша — мораліте, у яких представлено конфлікт між пороками й чеснотами. <...> До цієї підгрупи належать твори, у яких представлений конфлікт за володарювання людиною у площині її духовного світу («for the Possession of Man Spiritual»). До другої групи, за Р. Маккензі, належать мораліте, що являють собою ілюстрацію до конкретного тексту («The Tyde Taryeth No Man» Джорджа Вупулла (Wapull)). Третю групу становлять мораліте на тему випробування смертю («The Pride of Lyfe, Everyman»). До четвертої групи включено мораліте, у яких конфлікт вибудовується на основі релігійного чи політичного протистояння («Kung Johan» Дж. Бейля чи «Respublica») [Лілова: 2012, с. 95]. Дослідниця аналізує мораліте Г. Медволла «Природа», яку Маккензі відніс до другої групи: «Центральним персонажем мораліте Медволла виступає Людина (Man) як вінець творіння. Герой повсякчас піддається спокусам Світу, щоразу шукаючи порятунку в Розуму (Reason), аж поки Вік (Age) не робить його неспроможним грішити далі. При цьому Розум уособлює дух і самоконтроль, а його антипод — Чуттєвість (Sensuality) — являє собою уособлення тілесних задовольень до самозабуття. Невинність (Innocence) намагається зберегти в Людині її первинну, дитячу чистоту, а Прихильність Світу

уводить у гріх. Деталізовано розбещеність Людини показано через її піддавання спокусі семи смертних Гріхів (Пороків), очиститися від яких допомагають сім Чеснот» [Лілова: 2012, с. 97]. І робить висновок про наближення Медволла до гуманістичного світогляду, про його більш поблажливе ставлення до природних потреб людини, аніж допускав середньовічний аскетизм. Ця теза виглядає переконливо. Але варто було б також ширше потрактувати ту якість п'єси Медволла, яку лише зауважила дослідниця: вади виявились дуже колоритними і більш переконливими в художньому плані, аніж чесноти.

Коли вади і чесноти людини виходять назовні у персоніфікованих образах, чесноти неминуче програють у художньому плані, адже при конкретизації негативних абстракцій несвідомо залучається живий життєвий досвід, а ідеальні риси залишаються в абстрактній сфері.

Алегорія покликана бути першим (може, і досі найкращим) психоаналітиком людини. Називаючи будь-яку людину назвою тварини (осел, корова, коза, баран тощо), птаха (півень / курка, гусак / гуска тощо), комахи (бджола, оса, мураха), рослини (рожа, півонія, кропива, будяк тощо) чи навіть предмета (чайник), ми одним недбалим жестом витягуємо назовні й робимо наочною, яскравою і експресивною будь-яку ваду чи не зовсім позитивну якість людини. Натомість позитивні риси не надаються до подібної алегоризації, навіть якщо ми захочемо при цьому використати усталений символізм поняття: кажучи на людину «лев», «орел», ми не позитивну рису характеру називаємо, а швидше іронізуємо над потугами людини виглядати невідповідно своїй суті. Позитивний символізм флори і фауни одразу тане, ледве ми застосуємо слово на адресу людини.

Жанру середньовічних мораліте завдячують своїм розквітом у добу Ренесансу утопія і сатира. Саме на цих жанрах тримається гуманістичний світогляд доби, адже він здійснює інтелектуальну ревізію засад соціального життя, моделює вірогідні проекти вдосконалення. У багатьох творах цього часу утопія і сатира утворюють бінарну єдність, адже утопія більш дієва на тлі викриття сучасності. Блискучою сатиричною алегорією є знаменита «Похвала Глупоті» Еразма Роттердамського. Як послідовний гуманіст Еразм найбільше цінує інтенції розуму. Нерозумність, або ж, простіше кажучи,

дурість — основна причина того, що людський світ такий недосконалий. Але викрити глупоту не так просто, адже вона ховається за нібито розумними і поважними вчинками. Отож філософ і звернувся до алегорії, втілив глупоту в образі осяйної всевладної цариці, якій усі люди охоче служать, бо ж мають від цього пряму вигоду. Царство королеви Глупоти під пером Еразма Роттердамського набуває страхітливих масштабів. Проникність глупства, панування дурості й тупості вражає, оскільки автору вдалося витягнути назовні те, що зазвичай ховається за лаштунками життя.

Ще один відомий твір Ренесансу, який цілком укладається в жанр алегорії — «Корабель Дурнів» С. Бранта. Хоча твір віршований, а отже ніби більш наближений до мистецтва, аніж відверто просвітницький твір Еразма Роттердамського, читацька рецепція розводить ці твори по різні боки сприйняття: перший вражає незнищеною актуальністю, другий виглядає як архаїчно-наївний. Причина — недооцінка логіки алегоричного мовлення. Еразм знайшов чисто мистецький прийом підкорення алегоричної мови, перетворив алегорію на головного персонажа твору і дав їй ті самі повноваження, що й будь-якому іншому літературному персонажу (алегорія з таким завданням блискуче впорається). З сучасної точки зору жанр твору наближається до монодрами, адже весь текст охоплюється зарозумілим монологом королеви Глупоти. Еразму Роттердамському вдалося показати, що дурними бути вигідно, а тому Глупота панує. Брант вирішив посадити на Корабель Дурнів (образ алегоричний, подібний за структурою на царство королеви Глупоти) тих, хто заважає суспільству вдосконалюватись. Отож відправити в море на якийсь безлюдний острів він схотів численні людські вади. Але проблема в тому, що більшість з них не стосуються дурості, і з доброї волі ніхто з костюмованих героїв твору на «Корабель Дурнів» не сів би. Брант не зміг переконливо узагальнити персоніфіковані вади людини так, щоб вони умістилися саме на «Кораблі Дурнів». Логічно було б назвати судно «Корабель Пороків», але тоді увімкнеться логіка іншої алегорії, яка потребує іншого виправдання. Алегорія вимагає раціонального, отже переконливого з точки зору логіки моделювання літературного твору. Будь-яке нехтування цією вимогою обертається само-пародією.

Згадавши жанр утопії (вони завжди алегоричні, бо є унаочненням абстрактно створеної моделі ідеальної держави), такі популярні в добу Ренесансу, не можна оминати й жанр антиутопії, злет якої припав на століття ХХ. Як відомо, саме втілення утопій в побудові соціалістичних устроїв ХХ століття призвело до появи антиутопій, утопій-навиворіт. Як переконливо показав К.Поппер, від «Держави» Платона до тоталітарних режимів ХХ століття пролягла пряма дорога. Важливий момент зміни функції алегоричного зображення: утопія дидактична, антиутопія — сатирична. Антиутопія скористалась багатим досвідом сатиричного використання алегорії, яке завжди супроводжувало чи обрамляло утопію, але не змішувалось з нею. З'єднавши в одне ціле утопію й сатиру, алегорія спричинила до появи дуже плідний жанр, який продовжує активно розвиватись в сучасному мистецтві. Об'єктом сатири тепер стає не сучасний стан суспільства, як у традиційних сатирах, а перспективи розвитку, які видаються найбільш привабливими і створюють численні ілюзії. Хвиля антиутопій пов'язана з перспективами інформаційної епохи, процесом тотальної комп'ютеризації життя. На відміну від наукової фантастики (з якою часто плутають антиутопію), антиутопія є найперше сатирою з алегоричним образом в основі, натомість наукова фантастика завжди захоплена моделюванням можливих світів. Світоглядно вона ближча до утопії, але в художньому плані цілком інша, оскільки будується на реалістично-романтичному типі мовлення.

Бароковий театр роз'яснив спільноті, яка складна і внутрішньо суперечлива істота — людина.

Загалом історія новочасного повернення доби Бароко подиву гідна. У розмові У. Еко і Ж.К. Кар'єра виразно звучить ця тема: «Ви [звертання У. Еко до Ж.К. Кар'єра — М.М.] кажете про забутих французьких барокових поетів. В першій половині ХХ століття вся італійська барокова поезія була невідома шкільним програмам, тому що її вважали періодом занепаду. Я належу до покоління, що в університеті, а не в школі, слухаючи викладачів-новаторів, відкрило для себе бароко...» [Еко: 2015, с.72]. Оскільки «бароко — це вільнодумство, анархія», воно не узгоджувалось з абсолютними монархіями, які одна за одною поставали і набували сили в Європі

XVII-XVIII ст., отож його художні відкриття були притлумлені на кілька століть. Так само, але ще з більшим запізненням, поверталось бароко в українську культурну свідомість: у другій половині XX ст., у дослідженнях А. Макарова, В. Шевчука, Л. Ушкалова, В. Маслюка, М. Сулими, П. Михеда, Г. Сивоконя та багатьох інших дослідників епоха Бароко повернулась своїми вагомими здобутками, які відсунули початки історії української літератури на глибину століть і відмежували її від історії російської літератури, яка в радянські часи перетворилась на ідеологему. Повернення доби Бароко, яке розпочалось у XIX століття, але розгорталось поступово аж до кінця століття XX, — це, найперше, повернення барокового театру. Алегоричний театр XX століття, такий яскравий, розмаїтий і художньо переконливий, походить із барокового театру, який, у свою чергу, увібрав досягнення середньовічних алегоричних жанрів.

У 1920-ті роки на матеріалі німецької барокової драми деякі аспекти алегорії проаналізував Вальтер Бен'ямін. Він не відкрив у напівзабутому явищі XVII століття якихось художніх цінностей, вартих повернення: німецьке бароко було блідою копією бароко іспанського («Німецькій бароковій драмі так і не вдалося розкласти риси персонажа на тисячу складок пишного вбрання алегоричної постаті, як це вмів Кальдерон»: [Беньмін: 2002, с. 201]), але зате виявив важливі інтенції алегорії. Саме на основі уважного вивчення естетики німецького бароко Бен'ямін зміг вступити у полеміку з традиційною думкою щодо лише моралізаторської (отже непоетичної) ролі алегорії. Він окреслив поле культури, яким опікувалась тривалий час алегорія і наголосив на багатьох її незаслужено забутих заслугах. Зокрема, зауважив і таке: «Бароко утвердило в німецькій орфографії написання іменників з великої букви. У цьому виявилось не лише прагнення пишності, але й фрагментація, дисоціація, властива алегоричному світосприйняттю. Без сумніву, спочатку більшість слів, написаних з великої букви, набували для читача алегоричного звучання. Розбита на скалки мова перестає бути просто засобом спілкування і, як новонароджений предмет, утверджує свою гідність поруч з богами, річками, добродіями і тому подібними реаліями, в яких проглядає алегоризм» [Бен'ямін: 2002, с. 220]. Велика літера в написанні абстрактних понять

чи неживих предметів і явищ утвердилась в містичній літературі, в риторичній практиці, стала дієвим засобом акцентуації й увиразнення понять, власне, експресивним засобом. Та й про ефект фрагментації і дисоціації варто пам'ятати: вже в контексті експресіоністської поетики ХХ століття. Тобто, маємо справу з дуже нехитрим прийомом, а які далекосяжні наслідки... Але найголовніше, на мій погляд, полягає в тому, що це дуже простий, але тою ж мірою ефективний спосіб роздати ролі і почати гру. Велика літера прирівнює іменник (явище, абстракцію, рису тощо) до власного імені, отже відразу відбувається персоніфікація, але без жодного перенесення, як у метафорі, лише способом уособлення. Будь-який іменник може стати іменем і тим самим визначити характер ролі. Дві ролі — і починається дія.

Між двома відверто алегоричними сторінками театрального життя Європи (бароковим і експресіоністським театром) вписав свої важливі тези ще й класицистський театр, нібито, на перший погляд, цілком анти-бароковий, отже й анти-алегоричний. Так, алегоричність класицистської драми значно притлумлена, схована за лаштунки, але вона так само засаднича, як і в бароковому театрі. Класицизм нехтує надто умовними образами, персоніфікованими абстракціями, більшою мірою орієнтується на життєвість персонажів (Шекспірівська театральна сторінка таки ж засвоєна). Але між життям і мистецтвом класицизм ставить зразки для наслідування, античну драму, отже стає подвійно віддаленим від життєвих тем. Класицизм наче бере в рамку античні сюжети й образи, переносить їх на тисячоліття вперед з даною функцією і доданим значенням, перетворює на ілюстрацію чогось або приклад для наслідування. Живі люди, якими ще були, попри міфічне походження, більшість героїв античної драми, при цьому перенесенні значною мірою схематизувалися. Поетика античної драми (див.: В. Ярхо) при перенесенні в іншу епоху була насичена численними інтерпретаційними елементами. Класицистська трагедія живиться із традиції, і головним помічником в ролі інтерпретатора античності тут неминуче виступає алегорія. Алегоризм класицистської драми неусвідомлений (класицистська свідомість вірить у безумовну досконалість античного мистецтва), він виступає на поверхню у вигляді знайомої дидактики і риторики. Тому класицистська закрита

форма стала першим об'єктом здолання у масштабному штурмі романтиків. Театр протягом ХІХ століття полює за життєвістю.

Посеред алегоричних жанрів не випадково домінують не прозово-епічні, а драматичні: алегорія спонукає до гри. Перейменування — це маска, а маска — це вже наперед визначена роль.

У японському театрі Но актори грають в масках, але це особливі маски, вони не припасовані до конкретної ролі, а лише позначають гендерні і вікові статуси людини і мандрують із п'єси в п'єсу: дівчина, жінка, стара жінка, юнак, чоловік, дідусь... Здається, це мало б надто збіднювати діапазон можливостей режисера, драматурга, актора, але... відкриваються інші перспективи. Одягаючи одну й ту ж маску в різних виставах, актор, свідомо чи ні, мусить перебувати в полі максимального узагальнення. Він рухається, жестикулює і говорить, як жива реальна людина, але він водночас є прикладом певної категорії людей. П'єси японського театру Но стають посилено моралізаторськими саме завдяки традиції використання масок.

Маска — це атрибут культури, який можна назвати символічним позначенням сутності алегоризму (саме тут бінарна протилежність символу й алегорії стає цілістю). Перші маски використовувались в ритуалах і були зображенням або тотемізованих тварин, або персоніфікованих представників сакрального світу, переважно демонічного. Протягом усього європейського Середньовіччя були дуже популярні карнавальні процесії, які включали обов'язково маскаррад, умовою участі в маскарраді була маска, бодай чисто символічна (на зразок масок-окулярів, які насправді не можуть приховати лице аж так, щоб ніхто не впізнав). Отож крім страшних масок демонічного гатунку все частіше використовувались маски людських облич переважно спотвореного, гротескного вигляду. Така маска автоматично стає алегорією зображеної негативної риси чи вади, так само як усі страшні маски — алегоріями сублимованих страхів. «Хочу на Новий рік бути Монстром, — каже чотирирічна дитина. — Чому? — Бо його всі бояться». Коли твої маски усі лякаються, ти сам перестаєш боятися. До речі, позитивні риси не спроможні творити маски, як засвідчує той самий театр Но. Маска красеня чи красуні скоріше стане алегорією пихи, нарцисизму, аніж чогось позитивного. Натомість будь-яка

вада може стати маскою і дозволить людині зіграти роль самої себе, адже часто усвідомлені вади приховуються й витісняються. Отож маскаррад багатьом учасникам дозволяв бути собою, за допомогою маски опосередковувати свій внутрішній світ і тим самим не боятись його оприлюднення. Маска — це неодмінний учасник усіх без винятку соціальних інституцій, починаючи потворними масками шаманів первісних спільнот і завершуючи сучасними гей-парадами, які часто нагадують карнавальні процесії. Якщо маска звірина, то це алегорія певної людської риси, яка шляхом затвердіння зв'язку знаку і значення отримала атрибуцію. Скажімо, лисиця хитра, зайчик лякливий, вовк дурний і жорстокий тощо. Насправді жодна тварина не має тих рис, які приписує їм алегоричний образ. Кодифікація людських рис відбувалася поступово, суголосно формуванню і затвердінню традиції. Це легко простежити у жанрі байки: одні й ті самі звірі в Езопа, Лафонтена, Крилова чи Глібова позначають досить різні риси. Найближче до теперішнього сприйняття, звісно, байкарі ХІХ століття, оскільки саме завдяки їхній надто популярній творчості (бо популярною була байка) відбулося закріплення людських рис за образами тварин, які їх позначають. Якщо врахувати, що образи тварин з'явилися у найдавніших фольклорних жанрах (і це безумовно були перші алегорії: звірі, які говорять, не є лише звірами, навіть якщо вони досить схожі на своїх прототипів), важко переоцінити культурну роль земної фауни. Кожен її представник цілком зрівняється значенням з вічними персонажами в літературі. Собака і вовк, кіт і півень, гусак чи лебідь, не кажучи вже про коня і корову, та й усі інші, особливо приручені, — не менш поважні і глибокі ролі в культурі, ніж Дон Кіхот і Сачо Панса, Фауст чи Дон Жуан. Фауна — це насамперед маски людських рис, а в цілому це криве дзеркало, яке показує справжню людину, але внутрішню, ту, якої рівне дзеркало не бачить.

Алегорія — це образне унаочнення (виведення назовні) психіки людини. Ще в середині ХХ століття англійська дослідниця Дороті Співак проникливо ствердила, що «алегорія є особливою літературною формою, мета і метод якої полягає в драматизації психічних проявів так, щоб вони ставали живими і надавалися до втілення» [Sayers: 1975, с. 196]. Якщо вади — тоді це готові образи для байок і сатир,

якщо хитросплетіння вад і чеснот — тоді історія падіння чи піднесення людини. А найчастіше відбувається змагання вад і чеснот — тоді це дійство, жанрове означення якого залежить від характеру і результатів змагання. Крім того, людина має потребу вихлюпувати назовні емоційний надмір: найкраще внутрішній негатив всмоктують алегорії: вони ж вміють його зберігати, накопичувати. Алегорія — головний спосіб психологізації мистецтва, пізнання і самопізнання людини. Будь-яка мистецька форма об'єктивації внутрішнього стану (емоції, переживання, конфлікту, вибору тощо) має відсвіт алегоризму, а у більшості випадків базується саме на алегорії.

На мою думку, у першу чергу психологічні інтенції алегорії і створили їй такий широкий простір для жанротворення. Адже йдеться про людину, про людину соціальну й людину внутрішню, індивідуальну. Алегорія — це завжди маска чи маскарадний костюм, які змушують грати певну роль і таким чином інтерпретувати складні процеси, сховані у внутрішньому світі. Ці якості алегорії пояснюють, чому найбільш успішними були драматичні жанри або драматизовані епічні. Але настане час і для лірики, адже виражальні можливості алегорії дозволяють використовувати її у складній справі мистецького самовираження.

Не варто недооцінювати й іншу роль алегорії — роль інтерпретатора традиції. Якби не алегорія, традиція просто відмирала б, відходила (провалювалась) в минуле. Завдяки алегорії традиція може розчіплюватися на фрагменти, отримувати нове обрамлення, потрапляти в новий контекст, знову і знову відновлюватись і додавати розуміння. Завдяки постійно діючій алегорезі культура минулого постійно актуальна, це найбільш ефективний спосіб виховання й освіти. Ясна річ, що мистецька сутність алегорії в дидактиці і просвітництві часто девальвується. Але це ніяк не може бути причиною для однозначного маркування: переодягнувшись, Попелюшка стає Принцесою, але суть її залишається такою ж.

Найпростіший прийом алегоризації можна назвати рамковим (дещо в іншому значені, аніж вживається в наратології: рамка може бути позатекстовим елементом, а може посунутися і всередину, якщо текст складений з двох а то й кількох відчутно різних текстів

(текст у тексті, за Ю. Лотманом). Отже, будь-який відомий фрагмент культурного спадку можна алегоризувати, тобто перетворити на повчальний приклад, якщо оточити його новим контекстом, рамкою доданого автором ставлення до цього фрагменту. На відміну від символізації, яка змушує дотримуватись логіки розширення значення у заданих семантикою слова межах, алегоризація створює великий простір для додавання будь-яких нових сенсів до вже відомого культурного об'єкта. Наприклад, вітрові як символу руху не можна надати значення стабільності, якщо автор своєвільно це зробить, йому доведеться докласти окремих зусиль, внаслідок чого символ зникне, перетвориться на алегорію, яку не можна збагнути без коментаря чи примітки. Фрагмент історії (олітературеної, звісно) чи міфу внаслідок алегоризації може набути значення, цілком протилежного спочатку закладеному. Наприклад, міф про Тезея можна читати як героїчне змагання зі страховиськом, а можна — як алегорію підступної боротьби за владу. Міфи, власне, будучи первісно алегоріями, які акумулювали психічний досвід, легко надаються до інтерпретації й реінтерпретації, деміфологізації й реміфологізації, про що свідчать численні приклади сучасної літератури. Те ж саме стосується сакральних текстів і текстів, що відкидають найдовшу тінь у культурі (Г. Блум). Усі фрагменти творів Гомера легко надаються до алегоризації саме через традицію такого використання. Чим довше фрагмент обертається у культурі, тим легше перетворити його на наочний повчальний приклад, варто лише створити для нього нову рамку і вставити в інший текст.

Сьогоднішня жанрологія дає всі підстави для того, щоб назвати алегорію метажанром літератури. Ми не будемо надто ускладнювати саму теорію метажанру, лише візьмемо термін, який вже з'явився у жанрології і починає використовуватись, але, звісно, до одностайності науковців ще надто далеко. Саме жанрова плідність алегорії (при тому, що є безліч творів, які визначаються як жанр алегорії) змусила шукати ще одне поняття. Алегорія — це не тільки образне слово, це також і жанр, побудований не лише на загальному алегоризмі, а й на численних алегоріях. Алегорію як жанр можна визначити так: унаочнення прикладів, запозичених з культури, з повчальною

метою. Усі алегорії оперують загальновідомими фрагментами історії, мистецтва чи літератури, але надають їм інших, раціонально (внаслідок переосмислення) доданих сенсів. Від маркування і техніки додавання залежить жанрова конкретизація алегорії. Власне алегорії за жанром — це, у першу чергу, бестіарій, який надається до сатирично-дидактичної функції. Бестіарій не зник навіть із сучасної постмодерної літератури. До алегорій в жанровому сенсі треба віднести також ті інтерпретації міфічних чи біблійних сюжетів, які суттєво реконструюють первинні смислові зв'язки і дають відчутно авторське наповнення тій самій формі з чіткою дидактичною настановою (повчання через авторитети). Починаючи «Божественною комедією» Данте і завершуючи твором сучасного волинського автора Брата Віктора «Діяння небожителів», алегоричні твори не зникають з літератури. У творчості багатьох українських класиків (Шевченка, Франка, Лесі Українки, Кобилянської, Коцюбинського, Винниченка, Олеся та інших) є низка творів, жанрове визначення яких потребує поняття «алегорія» і ним, власне, може обмежитись.

Але є безліч жанрів, які визначаються алегорією, але отримали в історичному розвитку інший жанровий статус. І ось тут ми натрапляємо на дивовижну здатність алегорії бути нерозчинним конструктом інших жанрів. Вона сама є жанровою формулою (унаочнення прикладом), тому легко формує жанр, але вона може також проникати в інші, навіть цілком чужорідні жанри і вносити свій добре видний алегоричний акцент (інтерпретаційний). Найлегше сформувати конструкцію за схемою «текст у тексті» за допомогою алегорії. Водночас цей простий спосіб не спрощує твір, а навпаки, інтелектуалізує, оскільки розставляє під текстом, який читається, численні відсилання, іноді до відомих, а часто й цілком невідомих джерел. «Улісс» Джойса — яскравий приклад такої побудови. Алегоризація відомого міфічного сюжету тут цілком очевидна: історія конкретної людини в конкретному місці і часі є «прикладом» вічної історії, вперше зафіксованої у Гомера.

Отже, стосовно жанрових інтенцій алегорії окреслюється потреба в терміні «метажанр». Залучимо для цього працю Т. Бовсунівської (яка, у свою чергу, спирається на праці російських дослідників

Р. Співак, Н. Лейдермана, О. Бурліної, Ю. Подлубної), в якій наведено детальний перелік розрізень жанру і метажанру: «У чому полягають основні відмінності жанру від метажанру? По-перше, метажанр більше жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ; по-друге, метажанр має позародову спрямованість, у той час, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва; по-третє, метажанр порушує часопросторові закономірності, виводить на нову систему координат, жанр же більш традиційний у цьому плані, більш залежний від усталеної хрономопізації; по-четверте, метажанр існує на кордоні видів мистецтва, що для жанру не обов'язково; метажанр у цьому сенсі — синтетичне утворення; по-п'яте, метажанр тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення; по-шосте, жанр виступає на поверхню в певну епоху літератури та із занепадом цієї епохи переходить на периферію культури, у той час, як метажанр живе набагато менше, оскільки його поява є наслідком укорінення у конкретний тип культури, наприклад радянський, із занепадом якої занепадає й метажанр; по-сьоме, жанр і метажанр мають різну структурно-семантичну природу» [Бовсунівська: 2009, с. 11]. Хоча наведено розрізнення містить багато пунктів, розуміння самого поняття «метажанр», яке мало б впливати з цього розрізнення, не дуже переконливе. Багато пунктів можна застосувати до алегорії, зверну увагу лише на міжродовий і міжмистецький статус алегорії (її вага не менша у театрі, живописі, скульптурі, архітектурі). І все ж у наведеному переліку викликає сумнів використання як критеріїв для розрізнення жанру і метажанру тих аспектів, які традиційно входять в характеристику жанрових особливостей твору. І родові витоки (більшість творів не є втіленням одного лише роду, а мають відчутні додатки інших родів), і обсяг (є дуже великі за обсягом твори, але чітко окреслені в жанровому аспекті, наприклад героїчний епос чи роман-епопея),

й інтермедіальність чим ближче до нашого часу, тим певніше стає ознакою всієї літератури, і вік жанрів завжди був змінним.

Якщо ми хочемо, щоб у нас з'явився працюючий термін, треба чітко усвідомити, для якої потреби ми хочемо його застосувати. Якщо ми відкрили щось важливе, але ще не назване, новий термін буде необхідний. Якщо при побіжному погляді на історію жанрів ми раптом зауважимо явища різної природи і збагнемо, в чому їх суть, тоді безумовно для категоризації нам знадобиться ще одне слово.

Чи є принципова відмінність між якимись групами жанрів? І загалом чи є потреба у нових термінах, якщо існує усталений і дуже розгалужений словник понять у жанрології? Усе ХХ століття пройшло під гаслом анти-жанровості. Розпочалась боротьба з жанровим поділом в літературі модернізму, яка заснувала другу після романтизму хвилю міжродової дифузії, настільки потужну, що поставила під сумнів саму необхідність виділяти жанри, а тим більше — жанри, сформовані у віддалені епохи. До полеміки, так чи інакше, долучалися не лише літературознавці, а й філософи (відома праця філософа Х. Ортеги-і-Гасета «Думки про роман» написана у 1920-ті роки), особливо герменевтики. Анти-жанрового скепсису додали у другій половині ХХ століття деконструктивісти, а постмодерна література, затіявши масштабну гру з усіма відомими формами культури, здавалось, мала б підвести ризику під жанрологією. І все ж цікавість до жанрового феномену у середовищі літературознавців не спадає. Очевидно, що в епіцентрі уваги тепер перебуває оця найкраще усвідомлена риса: феноменальна здатність жанру бути стійкою і упізнаною формою, а з іншого боку — мінливою і проникною формою без берегів.

Якщо використовувати термін «метажанр» з врахуванням етимології (а це ніколи не зайве), то найточніше значення слова метажанр — жанр усередині, жанр у жанрі. І це те, що важливо назвати, адже взаємодія жанрів — процес надто очевидний, з наближенням до нашого часу він активізується, відтак нам важливо роздивитись механізми цієї взаємодії. Метажанр — це жанр, який, тримаючи власні жанрові константи, має посиленій модифікаційний потенціал і тому здатний легко сполучуватись з іншими жанрами.

Є жанри, які протягом тривалого часу лишаються у своїх межах (вік сонета, комедії, трагедії, байки налічує тисячі років), а є наділені особливою здатністю виходити за власні межі і проникати в інші форми, суттєво видозмінюючи їх. Є жанри — ніби сполучні ланки між родами, у кожен закладено якийсь спосіб жанрової модифікації. Теоретично будь-який жанр з поважною вислугою у культурі може стати метажанром. Та й історія це підтверджує: то раптом література баладизується (романтизм), то новелізується (ранній модернізм: див. про малі епічні жанри у І.Денисюка), а в останні часи взагалі есеїзується, що здавалось би нонсенсом, але при уважному розгляді отримує свої глибокі підстави.

Будь-який жанр можна алегоризувати, наблизити до алегорії. Так само (завдяки походженню з мовного образу) надається література в цілому до метафоризації і символізації: у першому разі це якщо література активно взаємодіє з життям (перетворити життя на метафору легше, ніж на алегорію), в другому — віддаляється від нього (підноситься), стає антитезою. Але серед них тільки алегорія творить свою систему жанрів — через причетність до традиції, або ж завдяки посиленому раціоналізму, який їй так часто закидали.

Отже, метажанр — це жанр, наділений особливою здатністю (механізмом) видозмінювати інші жанри, бути повноважним представником літературного роду у справі міжродової взаємодії, яка, у свою чергу, є умовою розвитку літератури і водночас способом пристосовуватись до змінних вимог культури.

Найбільш стисло алегорію як метажанр літератури можна визначити так: це розігрування сатиричних повчань у масках. Алегорія творить систему жанрів, в яких домінантною функцією є сатиричне повчання, а формою його реалізації — маска (роль) для унаочнення гри. За цим метажанром проглядає інтелект раціоналіста, який склав в умі панораму соціального життя і виніс йому вердикт нераціональності, неправильності, а потім змодельював його правильну антитезу, яка й лягає в основу повчальності. Алегорія завжди двозначна не лише тому, що містить пряме й переносне значення (це мовний образ). На рівні жанру алегорія двозначна, бо намагається тримати в полі зору негативний і позитивний приклад одночасно. Повчання

може настільки домінувати над іншими мистецькими елементами, що утворює цілком дидактичні, повчально-просвітницькі жанри, такі, як мораліте чи утопія. Це, у свою чергу, насичує алегоричні жанри раціоналізмом. Натомість чим більший у творі елемент гри, тим певніше він посувається у царину мистецтва, зокрема, драматично-театрального. Потрапляючи на театральні підмостки, алегорія втрачає догматизм повчання, адже розігрується конфлікт, який перетягує увагу глядача і дозволяє акторам вільно входити у царину мистецьки переконливої гри. Баланс повчання і гри — це пропорція, яка визначає жанрові різновиди алегорій, але також може слугувати якісним критерієм: надто повчальні твори виявляються і не надто мистецькими, не дуже переконливими в художньому плані. Якщо ж гра стає самодостатньою, це виявляється руйнівним для алегоричного компоненту. Так традиційні від барокового театру жанри алегорій у ХХ столітті перетворились на драми ідей, символістську чи експресіоністську драму, драму абсурду тощо: алегоричний компонент перейшов з рівня жанру на рівень стилю. Найбільш стійкою із алегоричних жанрів виявилася байка, оскільки віршова коротка форма і необхідність розгорнути дію забирають стільки жанрової константи, що не дозволяють надміру поширюватися дидактиці. Натомість перевага повчальності часто посуває за межі літератури жанр утопії. Коли ж на базі пародійованої утопії сформувався жанр антиутопії, увібравши досвід сатири, його стабільність і відносно висока художність забезпечилась анти-дидактичним компонентом і фантастичним додатком, неминучим у прогностичних творах. Загалом алегорія зберігає дуже високий заряд сатиричності, яка є зворотною стороною повчання. Завдяки сатиричним цілям і грі алегорія легко вписується у будь-який культурний контекст, спроможна у кожному часі формувати систему алегоричних жанрів. З іншого боку, сатира не є наслідком лише раціонального пізнання, вона передбачає також і емоційне, експресивне ставлення до нього. Надто раціональна людина може побудувати утопію, але не зануриться у сатиричне викриття. Виразальна спроможність алегорії дозволила їй активно творити жанри і в ХХ столітті, і в сучасній літературі.

Розмаїття алегоричних жанрів вимагає типологічних узагальнень. На мій погляд, в основу будь-якої класифікації можна покласти

різновид алегоричної ролі. Головні з них такі: 1) персоніфіковані явища природи (весна в образі юної дівчини; 2) персоніфіковані риси людини; 3) антропоморфізовані фауна, флора і предметний світ; 4) персонажі міфів, Біблії і літератури з доданим внаслідок алегорези значенням; 5) страховиська як сублімовані психічні стани, головню страхи, а також хвороби (Геморой, Мігрень, Істерія); 6) позбавлення героїв-людей власного імені: родинні чи соціальні статуси, професія, місце народження вживаються замість імені (Дідова дочка, Молодший син, Королева, Солдат, Гуцул); 7) міфізовано-гіперболізовані історичні персонажі, або ж пам'ятники усіх типів.

Щодо останнього різновиду, то його варто прокоментувати, оскільки алегоризм пам'ятників не завжди усвідомлюється (при тому, що є відомі алегоричні скульптури). Історичні постаті, які набули слави, визнання і стали пам'ятниками, — це, як правило, ідеалізовані персонажі, які камінно-гіпсовим образом затуляють живу людину. Алегоризм з'являється через те, що кожен пам'ятник персоніфікує ту галузь діяльності, в якій уславилась людина: втілює успіхи завойовництва, державотворення, мистецької творчості тощо. Первісно пам'ятник маркований однозначно позитивно, але його надмірний, гіперболізований ідеалізм зрештою повертається проти нього, породжує досить іронічне ставлення, а то й пам'ятниковорство. Отож і тут ми впізнаємо психологічний штрих алегоризму. Але в пам'ятниках виявляють себе й інші цікаві аспекти.

Свого часу досить негативного резонансу набула стаття Г. Грабовича «Кобзар», «Каменяр» і «Дочка Прометей»: українські літературознавчі парадигми та їхні підтексти». Дискусія навколо статті мала ідеологічне забарвлення, але варто акцентувати ще й підступи алегоричного мовлення. Грабович на початку статті зізнається, що не йому першому спало на думку замінити імена повторюваної трійці українських класиків дуже поширеними риторичними іменами. Ніхто не відчує образи за Шевченка, якщо його назвуть Кобзарем, чи за Франка, якщо хтось замінить прізвище назвою знаменитої поезії. З Дочкою Прометей, правда, дещо складніше, але й тут заміна виглядає щиро компліментарною. А от перелічені в одному ряду, вони раптом виявили відчутно іронічні маркери. Перелік справді звучить

як знущальний. На чию адресу? Українська публіка, ясна річ, образилась за класиків. Але насправді образитись мусила за себе. Втім, саме тому й зачепило, що ображає не так класиків, як сучасників.

Певний символізм був присутній на самому початку творення алегоричних імен. Скажімо, кобзар з'явився як персонаж, який розширив семантику слова, став асоціюватись не лише з кобзарством, а й з українською історією. Але ситуація змінюється, коли назву «Кобзар» отримує поетична збірка. Абстрактне поняття, професійна і станова приналежність стала ім'ям (в українській традиції так утворювали прізвиська, які згодом ставали прізвищами), це те ж саме, що вибір красномовного псевдоніма. У будь-якому разі йдеться вже не про розширення семантики, а про її звуження, персоналізацію якоїсь однієї, хоч і надто важливої, функції, персоналізацію соціальної ролі.

Якось така справді надто українська традиція — підмінити реальну людину улюбленим образом, ідеалізованим, піднесеним, здатним добре служити іконою чи пам'ятником. Загалом з образом (а точніше сказати — з міфом) значно простіше жити. Реальна людина, навіть давно померла, вимагає зусиль для комунікації, вимагає руху й вивіщення від реципієнта, натомість міф нічого не вимагає, нічого прикрого не каже, а лише сяє у високості.

Кобзар, Каменяр і Дочка Прометея — це не формула Грабовича, він лише першим звернув увагу на ті конотації, які з'являються у переліку. А причина в алегоричному походженні цих імен, алегорія не дає затвердіти позитивним маркерам. Чим наполегливіше когось ідеалізуватимемо (тим самим створюючи все більшу відстань між реальним автором і його міфом), тим певніше проступатиме іронічно-пародійний тон імені. Настирливе просвітництво, яким завжди грішила алегорія, рано чи пізно досягне протилежного результату: викличе нехоть до дидактики, якою віє від кожного пам'ятника.

Кобзар, Каменяр і Дочка Прометея — це не історичні особи, це ролі на сцені культури. Звісно, за життя їхні автори зіграли свої ролі так, що лишили по собі незнищений слід, тому ці ролі важко переоцінити. Але якщо ми, з нашої диспозиції, будемо і далі тримати письменників в межах однієї ролі, це означатиме, що ми насправді нехтуємо їхньою творчістю, яка сама собою не осучаснюється, а

актуалізується тільки у свідомості читача. У міфічній свідомості не існує принципової різниці між Іваном-царевичем і Кобзарем. В алегоричній підміні імен завжди проглядає один і той самий міфічний герой з тисячею облич, міфічний архетипний герой, покликаний діяти і творити замість нас. Коли цей архетипний герой усвідомлюється як необхідний для руху ідеал, відсутній у реальності, він грає свою позитивну роль у культурі. Коли ж замість реальних осіб у власній історії ми воліємо бачити супергероїв, це означатиме діагноз: інфантильність нації.

Запропонована вище типологія алегоричних ролей далеко не вичерпна і не враховує усіх різновидів, але (для початку) вказує на той неохопний фрагмент культури, яким опікується алегорія.

Алегорія — мовний образ, інтенційно повчальний і навчальний: складні абстрактні категорії набувають виразності, простоти й експресивності, якщо представлені наочно. За нею завжди ховається свідомість і розум вищого рівня, більш поінформованого, наділеного панорамним та історичним баченням, вмінням зіставляти, аналізувати і робити глибокі узагальнення. Але цей розум усвідомлює обмеженість власних можливостей через нерозумність більшості, отождолюється проектами просвітництва, окультурення, реформації й раціоналізації державного устрою. Задля більшої переконливості своїх проєктів цей розум зосереджує увагу адресатів просвітництва на неправильності, нерозумності дійсності, спотворює, перебільшує, дає її упізнаний, але гротескно відштовхуючий образ. Культура стає сценою, на яку людський розум виводить незліченну кількість яскравих масок, аби перетворити зіткнення природи і цивілізації на захопливу і повчальну гру.

3.2. Алегорія / казка

Про жанрові особливості казки написано чимало, переважно про її фольклорне походження і тріумфальне поширення в літературі. Казка, подібно до алегорії, виявляє неймовірну здатність до модифікацій. Особливо це помітно на прикладі літературної казки XIX-XXI століть: казка існує в епосі, в ліро-епосі, в драмі, вона легко

взаємодіє з будь-яким іншим жанром (додаток «казка» зустрічається в багатьох авторських і дослідницьких жанрових визначеннях), має прозову, віршовану чи діалогічну форму, зрештою, вписується у стильові рухи кожної з епох цього періоду. Казка існує між родами чи над родами, за здатністю проникати в інші жанри і одночасною спромогою утворювати власну досить розгалужену систему жанрів казка — ще один очевидний кандидат на статус метажанру.

Генетично казка прописана у фольклорі, її входження в літературну традицію має чітко окреслені сходини: публікації народних казок Шарлем Перо, братами Грім, авторська літературна казка романтиків, бурхливий розквіт літературних казок в період модернізму, фентезі як літературна казка постмодернізму тощо. У концепціях про генезу жанру часто звучить теза про зв'язок казки з міфом: казка є залишком, слідом зруйнованого міфу (В. Пропп, Є. Мелетинський). Напрацювання В.Проппа 1920-30-х рр. щодо фольклорної казки у середині ХХ ст. зацікавили дослідників оповіді, опертя на казку як універсальну формалізовану оповідну структуру, від Ж. Женетта до П. Баррі чи В. Шміда, є усталеним місцем наратології.

Зв'язок казки з міфом засвідчує дещо інший дискурс літературної казки: не кілька століть після усного періоду, а тисячоліття письмового періоду, адже руйнування давньогрецьких міфів відбувається протягом усієї античності (П. Вейн). Отже, казка вже тоді мусила існувати. А де була казка в період Середньовіччя? Лише у фольклорі? Але це неймовірно: якщо існує писемна література, з самого початку вона пов'язана з попередньою усною традицією, виростає з неї, надалі постійно взаємодіє з нею. У фольклорі казка посідає чільне місце як жанр, «відповідальний» за епічний рід. У літературі найдавнішим епічним жанром є героїчний епос. Чи пов'язаний він з казкою? Говорячи про Гомера, ми посилаємось на міфи, так само згадуємо про їхні елементи і в середньовічному героїчному епосі. Водночас помічаємо, що найдавніші тексти («Пісня про Нібелунгів», «Беовульф») мають вочевидь казковий характер. Казкою здається майже весь лицарсько-куртуазний епос, принаймні, історія короля Артура і лицарів круглого столу з сучасної точки зору значно ближча до казки, аніж до міфу. Сказане свідчить про певну жанрову феноменологію. Казка

завжди відмежовувала те, у що вірила людина, і те, що зумисне вигадувала. Казка — не тільки зруйнований міф, а й постійно діючий спосіб перетворення життєвих фрагментів на мистецьку форму.

На думку Г. Р. Яуса, «з історичної точки зору казка є однією з найдавніших літературних форм, яка вже передбачає свідому фікцію, а відтак і повну насолоду уявним. У ній пропонують пряму протилежність до правдоподібності буденної та історичної дійсності, створену через ідеалізацію простору, часу, осіб і моралі, які разом з уявним вводять атрибути досконалого, хай навіть і прихованого для людини, існування. (а) Простір казки, побудований на архаїчному дуалізмі опозицій внутрішнього та зовнішнього, близького й далекого, знаного та ворожого, формується на шляху героя, який долає ці межі. (б) Час казки є уявним якомсь / колись («es war einmal»), що міститься в невизначеному минулому; також і в своєму безболісному закінченні він залишається поза історичним часом. ... (в) Казкові персонажі, знову ж виведені в чистих опозиціях доброго та злого, красивого та потворного, молодого та старого, не змушені, діючи, розв'язувати будь-які трагічні конфлікти: їх існування та привілеї потверджуються лише в тому, що з ними стається» [Яус: 2011, с. 218-219].

З психоаналітичної точки зору казка, на думку представників юнгіанської школи — це, перш за все, утілені архетипи. К. Г. Юнг, вводячи в науковий обіг поняття того чи іншого архетипу (Аніми, Матері, Батька, Дитини, Духу та інших), апелює найперше до образного ряду сновидінь, а також казок: «У міфах і казках, так само як і в сновидіннях, душа висловлюється про саму себе, а архетипи виявляються у своїй природній зіграності...» [Юнг: 2014, с. 247]. «Казка як спонтанний, наївний, неререфлексований продукт душі не може висловлювати нічого іншого, крім того, що ж, власне, являє собою душа» [Юнг: 2014, с. 268]. «Якби хтось забажав пояснити казку персоналістично, ця спроба зазнала б невдачі, тому що архетипи — не довільні вигадки, а автономні елементи позасвідомої психіки, і вони з'являються там раніше за будь-яку вигадку. Вони являють собою незмінну структуру психічного світу, який своїми детерміністськими впливами на свідомість показує, що він — «справжній» [Юнг: 2014, с. 279]. Аналізуючи казки, Юнг уживає літературознавчу

термінологію: символ (символіка), алегорія (алегоричні зв'язки) і метафора (метафоричний спосіб). Але стосовно образного ряду казок найчастіше уживається слово «утілення» і в такому ж сенсі конкретизація («Оскільки архетип — це автономний зміст позасвідомого, то в казці, яка зазвичай конкретизує архетипи...»: с. 251). Це дозволяє нам говорити про образний ряд казок з літературознавчої точки зору, але з урахуванням психоаналітичної. Якщо архетипи — це змісти, які проступають лише коли реалізуються в конкретних образах, якщо, з іншого боку, архетипи — це порожні форми, які весь час наповнюються, то важливо розрізнити, в які саме образи втілюються архетипи. І розрізнити варто саме символи, алегорії й метафори. Психоаналітик схильний обмежуватись поняттям «символ», що традиційно для його сфери. Але сама наявність у словнику дослідника ще двох понять зобов'язує літературознавця розібратись: в які саме образи втілюється архетипний (позасвідомий і психологічний) зміст колективної психічної енергії під час творення універсальних форм культури.

Завдяки дослідженням Юнга, казку почали розглядати як психологічну підказку/допомогу людині в її проблемах, а згодом навіть сформувався на цих відкриттях метод так званої казкотерапії.

К. П. Естес — психоаналітик юнгіанської школи, яка в процесі лікування пацієнтів використовувала казки і на основі розвідок етнопсихологічного спрямування створила концепцію архетипу Первісної Жінки. У своїй відомій книзі «Та, що біжить з вовками» вона подає низку психоаналітичних інтерпретацій народних казок, частково відомих («Синя борода», «Червоні черевички»), частково записаних нею особисто від різних респондентів. У словнику психоаналітика є поняття «символ» і «метафора», вони вживаються не часто, але коректно щодо літературознавчого значення. Поняття «алегорія», як і варто очікувати, відсутнє. Натомість стрижневим терміном стає архетип у юнгівському сенсі слова. Шукаючи в казках один-єдиний архетип — Первісної (Дикої) Жінки, Естес кожному казку тлумачить як певне психологічне послання, закодоване повчання, призначене жінці. Багато її зауважень стосуються хибного сприйняття казок як «дитячих» і загалом традиції, коли збирачі і публікатори пригладжували казки, аби не шокувати набожну публіку. На її думку,

«казки — це ліки. Вони володіють мною, відколи я почула свою першу казку. Вони мають цілющу силу, хоч і не змушують нас робити, бути, діяти — достатньо лише слухати їх. У казках містяться засоби, які дозволяють виправити чи відродити будь-яку втрачену душевну пружину. Казки породжують хвилювання, сум, питання, намір і розуміння, які спонтанно піднімають на поверхню потрібний архетип, у даному разі — архетип Дикої Жінки» [Естес: 2014, с. 20]. Дослідниця свідомо того, що казки можна тлумачити по-різному. «Професійний фольклорист, спеціаліст у галузі юнгіанського, фрейдистського чи іншого психоаналізу, етнолог, антрополог, теолог, археолог — кожен з них має свій особливий метод збирання казок і їх використання». Вона чітко окреслює параметри власного методу: «З інтелектуальної точки зору, моя робота з казками розвивалась через вивчення аналітичної й архетипної психології. Навчаючись на психоаналітика, я понад п'ять років вивчала розвиток лейтмотивів, символіку й міфологію народів світу і мистецтво тлумачення» [Естес: 2014, с. 23].

Загалом психоаналітичний «витяг» із казок, який здійснює Естес, виглядає переконливо. Чимало її пояснень варто було б взяти до уваги і філологам. І все ж прикрі «непопадання», потрапляння мимо цілі впадають в око. Її словнику вочевидь бракує поняття «образ» (зокрема, алегорія), методології тлумачення казкових образів — літературознавчої категоризації. Звісно, вимагати від настільки різностороннього гуманітарія, як Естес, бути ще й літературознавцем, не доводиться. Йдеться про короткий і максимально універсальний словник, кожне з понять якого мусить працювати ефективно, хто б його не уживав. Або ми обходимось без цих понять, йдучи своїм шляхом, або обираємо їх як працюючі інструменти і тоді зобов'язані рахуватись із їх магістральним призначенням.

Почнемо з казки «Синя борода», страшної історії зі щасливим кінцем, як і більшість казок. Цей сюжет розійшовся по сучасній масовій культурі численними сюжетами про маніакальних і кровожерних чоловіків, убивць юних дівчат. Естес тлумачить цей сюжет так: «Казка про Синю Бороду оповідає про завойовника, про ту темну особу, яка мешкає в душі кожної жінки, про внутрішнього хижака. Він — та конкретна і безсумнівна сила, про яку необхідно пам'ятати і яку треба

опанувати. Щоб опанувати природного хижака, жінка повинна завжди бути у всеозброєнні своїх інстинктивних якостей» [Естес: 2014, с. 42]. Внутрішній хижак — це уособлення чогось внутрішнього, властивого юній дівчині, що пішло назовні і стало випробуванням для неї.

Якщо Синя Борода — хижак внутрішній, то його зовнішня реалізація (у сюжеті ж він персонаж явно відокремлений) мусить відбуватись у межах логіки метафоричного розгортання. Він не може бути то внутрішнім, то зовнішнім персонажем поперемінно. У Естес саме так: «Синя Борода, ніби досвідчений мисливець, відчуває, що молодша дочка їм зацікавилась, тобто хоче стати його здобиччю. Він просить її руки, і вона у пориві юного захоплення, суміші капризу, радості, щастя і сексуальної допитливості, говорить «так». Якій жінці не знайомий такий сценарій?» [Естес: 2014, с. 44]. У тому-то й річ, що це знайомий сценарій, і в жодному разі не йдеться про «внутрішнього хижака» жінки, йдеться про її недосвідченість, наївність, довірливість чи нерозбірливість, яка штовхає в обійми облесливого кавалера, який насправді є жорстоким насильником. Це надто часто трапляється у житті, щоб потребувало пояснення метафорою «внутрішнього хижака». Юна дівчина обманюється щодо чоловіка. Хіба тому, що піддається внутрішньому хижаку? А може, тому, що її вперше сильно притягує чоловік і цей потяг закриває його реальний образ? Поети обох статей так багато написали про гіркі розчарування через засліплення об'єктом першої закоханості! Юна дівчина надто відкрита назустріч коханню і сексуальним стосункам, тому часто помиляється. Яка «казкова» допомога їй знадобиться на життєвому шляху? Про що застерігають казки (а вони таки ж застерігають)?

Будь-який літературознавець, прочитавши казку «Синя Борода», найперше поставить найбільш логічне питання: «Чому борода — синя?». Персонаж виділяється посеред усіх казкових страшидл саме кольором своєї бороди. Завдяки цій деталі він западає в пам'ять. Чи має значення цей незвичний колір? Ще й яке! Саме він акумулював знання і пам'ять про цілого персонажа.

Міфи і казки свідчать, що борода — деталь переважно символічна. З чоловічою бородою, як і з жіночим волоссям, пов'язано безліч

ритуалів, суть яких, так чи інакше, зводиться до сакралізації волосся, відрощування і обрізання бороди/волосся увиразнюють статеву приналежність і притягальність. Чоловіча борода — символ чоловічої сили, жіноче волосся символізує жіночу силу. І ця сила безсумнівно забарвлена статевою привабливістю. Борода може бути дуже довга (як у Карабаса), і тоді сили надмір, вона стає авторитарною, зрештою борода може стати довжелезною і сивою, як у дідуся-гнома із української казки, тоді вона асоціюватиметься з набутою мудрістю чи сакральним знанням, чаклунством. У казкових дівчат довге красиве волосся, навіть золоте, у казкових відьом — огидні сиві пасма на голові.

У казці «Синя борода» чоловік насправді має чорну бороду, але таку чорну, що аж синю. У найбільш чорному волоссі справді можна помітити синюватий відтінок, але це не підстава чорне волосся перейменувати на синє, як це робить казка. Синій відтінок чорної бороди — це натяк, підказка, знак, який повинна вловити юна дівчина і насторожитись. Загалом чорна борода приваблива для жінок, бо свідчить про силу і мужність чоловіка. Персонаж Синя Борода вміє подобатись жінкам, залицятися до них. Попри лихі чутки, йому вдається одружуватись знову і знову. Очевидно, що наймолодша з сестер спокусилася чоловічою привабливістю Синьої Бороди, відчула потяг до нього. Хоча інтуїтивно вона відчувала також острах, але потяг виявився сильнішим, отож дівчина вмовила себе, мовляв, то їй лише подалося, а він он який чудовий залицяльник, боятися нічого. Синій відтінок бороди — лиховісний знак, попередження юним дівчатам. Дві з дочок, старші, зуміли його відчитати, найменша — ні. Синій колір — це колір смерті. Надто чорна аж синя борода свідчить про вік чоловіка (це далеко не юнак, що був би до пари юній дівчині) і натякає на смертельну загрозу.

Кровожерний садист — це не так хижак (можна й так його називати, тільки це не додасть розуміння), як образ-алегорія чоловічої загрози, часом смертельної, яка очікує кожну наївну дівчину, яка вперше відчуває потяг. Казка застерігає юних дівчат довіряти інтуїції і не слухатись «головного інстинкту», якщо з'являються зловісні знаки штибу синьої бороди. Алегорія увиразнює і унаочнює абстрактну загрозу. У те, що для наївної дівчини існує загроза в особі будь-якого

чоловіка, легко не повірити. У Синю Бороду доводиться повірити — цей образ лякає по-справжньому ще й натякає на причину, при роздумі допоможе збагнути, чому треба остерігатися старших і дуже привабливих чоловіків — вони мисливці (отже і хижаки) за юними дівчатами. І це ніякий не внутрішній хижак дівчини. Лібідо — це не той аспект психіки, який необхідно позначати саме у такий спосіб.

Є натяжки у тлумаченні й інших елементів казки. Ключ має прозору символіку відкриття таємниці. У цій казці ключ не тільки відкриває заборонені потаємні двері, він також закривається і знову видає приховану таємницю, але вже іншому персонажеві — дає знати Синій Бороді про переступ дівчини. Словом, ключ виконує призначену роль — видає (відкриває) таємницю, будь-кому, будь-яким способом. Що ж означає закривавлений ключ? — питає дослідниця. Коли дівчина побачила закривавлену кімнату і черепи, вона збагнула свою жахливу помилку, дізналась, що її чоловік — кривавий вбивця. Естес пише: «Тепер наївна особа знає про смертоносну силу, яка мешкає в її душі. І кров на ключі — це жіноча кров. ... У цій казці кров — не менструальна кров, але артеріальна, кров душі. Вона не лише плямує ключ, але й заливає всю героїню, персону. Кров'ю заплямована сукня на ній і всі убори у шафі. В архетипній психології одяг може втілювати зовнішню присутність. Персона — це маска, яку людина показує світові» [Естес: 2014, с. 52]. Артеріальна кров душі — сильна, але хибна метафора. Усі частини тіла (див. у Е. Курціуса) можуть стати метафорою внутрішніх, тобто психічних процесів. Втрата менструальної крові — це метафора, яка має давні корені, вона легко перекладається на психічний стан. Втрата артеріальної крові — це швидка смерть. Як це так сталося, що кров забитих жінок стала не лише кров'ю душі героїні (яка, до речі, у підсумку ніяк не постраждала, а лише набула цінного досвіду), а навіть артеріальною кров'ю душі, тобто втратою творчої сили? Де у казці свідчення втрати творчої сили? Яка елементарна логіка приведе нас до подібної інтерпретації? Немає сенсу патетично стверджувати, що кров на ключі — жіноча, вона таки ж жіноча (убитих жінок) у прямому сенсі слова. Але закривавлений ключ справді цікавий образ, бо у такому поєднанні отримує додаткові відтінки значення. Ключ

символізує відкриття таємниці. А якщо ключ особливий, то це означає увиразнення таємниці. Спочатку в казці ключ поєднується з дверима, які важко відшукати, вони маленькі і заховані. Символіка дверей як входу кудись також устаєна, якщо ж двері малі й непомітні, додається значення забороненого (вузького, небезпечного тощо) входу. Ключ у поєднанні з малими дверима символізує таємницю, яку небезпечно відкривати, хоча дуже хочеться відкрити. У казці розгортається ціле дійство із закривавленим ключем: його витирають усі сестри усіма можливими способами, але їм це не вдається, ключ вперто відстоює своє право відкривати таємниці. Цей фрагмент сюжету теж впізнавана річ: витирання забрудненого ключа — метафора приховування. Здійснивши переступ, людина докладає зусиль, аби приховати злочин. Однак щось підводить, рано чи пізно приховане стане явним. Кров, яку неможливо змити, — усталений образ міфів, казок і літератури — згадаємо хоча б Пілата чи леді Макбет. Це метафора кривавого і непростого гріха. Щоправда, йдеться про метафору «руки у крові», а не ключ. Закривавлений ключ — це підлий зрадник дівчат, адже їхні руки чисті, їх переступ — результат простої допитливості. Отож ключ не лише зберігає плями, бо впав у кров (казка дотримується також і життєвої логіки), а й сочиться кров'ю і заплямовує весь одяг дівчини. Це типова сцена із фільму (спершу роману) жахів. Чим кривавіше, тим страшніше (отже й повчальніше). Викриття невідворотне, смерть підходить впритул. Тут кров безумовно смертельна, такий самий символ смерті, як і синя борода. Відкрита таємниця — це знання про смертельну загрозу в особі привабливого чоловіка старшого віку. Кров заливає усе, бо страх треба добре відчувати. Це випробування смертельною загрозою, необхідне для посвячення у дорослу жінку.

Важливо враховувати при цьому рецептивний аспект. «Казка (в тій жанрово визначеній і чітко окресленій формі, в якій бачимо її в братів Грім) поміщає наївних слухачів у перетворений світ, у якому все діється так, немовби наші бажання — а водночас і глибша, невтамована потреба в справедливості — можуть сповнитися. Тривожне, при цьому, зачіпає рештки примітивного, генетично подоланого анімістичного світосприйняття. Та доки рештки анімістичної діяльності

душі (наділення душею неживого, всемогутність думки, розподіл чарівних сил) знімають страх реального переживання і перетворюють страшне на тривожне, ці прояви фікційної тривоги сприймаються без страху; ба більше, їх розуміють і ними насолоджуються як добре знаними знаками омріяного світу щастя, що є своєрідним антиподом до поганой дійсності» [Яус: 2011, с. 272-273]. «Страх у казці є насамперед страхом за протагоніста — страхом, який може принести слухачеві насолоду, адже, за законами літературного жанру, йому обіцяють гарний фінал. Сам казковий герой не є від початку героїчно налаштованим, адже спершу він (завдяки своєму пророчому дару) зважає сили противника; він не знає страху, за винятком миті переляку, яка швидко минає» [Яус: 2011, с. 273].

«Синя Борода» — це метафорична історія спокушення, казка про ініціацію юної дівчини, про пережите випробування, яке чекає на кожну дівчинку з певного віку, коли лібідо направляє кудись ще не сформовану психіку. Казка застерігає і повчає, як і личить казці. Загалом юним дівчатам адресовано значно більше повчальних казок, ніж юнакам, і це не випадково.

«Червоні черевички» — казка, яка інтерпретується Естес досить переконливо і в цілому не викликає заперечень, вочевидь тому, що всі підтексти закладені в головний персонаж, бідну дівчинку, яка пошла собі червоні черевички. І все ж у тлумаченні казки є суттєві неточності.

Коли йдеться про наголошений червоний колір, без символіки крові не обходиться. Але маркери різняться — кров символізує і життя, і смерть. Червона шапочка або червоні черевички у дівчинки певного віку — проста й очевидна ознака того, що дівчинка досягла статевої зрілості, що у неї з'явилася менструальна кров, вона готова одружуватися і народжувати. Колізія, як це добре знають вікові психологи, споконвічна: фізіологічно дівчина стає дорослою раніше, ніж психологічно. Психологічно вона наївна, довірлива (у колі близьких не було підстав комусь не довіряти), мрійлива, відкрита до стосунків.

У казці є дві пари червоного взуття: спочатку бідна дівчинка сама собі їх змайструвала з клаптиків. Вони були негарні, але подобались дівчинці. Ці черевички спалили разом з брудним одягом, коли

стара багата жінка підбрала бідну дівчину, стала її опікункою. Замість червоних з'явилися чорні. Ці були тісні, дошкуляли, не подобались, дівчинка терпляче їх носила, але мріяла про свої червоні, такі зручні. Одного разу вона побачила у вітрині нові червоні черевики, дорогі й прекрасні, вони полонили її уяву. Skorиставшись підсліпуватістю старої дами, дівчинка отримала нові червоні черевички і не хотіла їх знімати навіть коли йшла до церкви. Рудий безногий солдат біля церкви постукав по підозві черевиків, а згодом назвав їх бальними. І тоді почався невтримний танок, який дівчинка сприйняла із захватом. Черевички забрали, заховали, але невдовзі стара дама захворіла, дівчинка скористалась моментом і знову їх взяла. Відтепер почався безупинний танець, який мав закінчитись смертю дівчинки, але вона здогадалась попросити ката відрубати їй ноги разом з черевичками і так врятувалася, але стала калікою. Жорстоке покарання за невинне захоплення!

Черевички — символічна деталь, в якій проглядає елемент архетипного значення. Естес так про це пише: «Архетипна символіка взуття започаткована у давнину, коли взуття було свідченням влади: володарі мали його, а раби — ні». «Символ взуття можна розуміти як психологічну метафору: вони захищають те, на чому ми стоїмо, — наші ноги. В архетипному сенсі ноги позначають рухливість і свободу». «Червоний — колір життя і жертви. Щоб жити повноцінним життям, ми багато чим жертвуємо» [Естес: 2014, с. 197]. Самі по собі черевички можна тлумачити як символ захисту, червоний колір сам по собі символізує і життя, і жертву (а то й смерть). Але що символізують червоні черевички? І коли (чому) символ стає метафорою?

У народних тлумаченнях сновидінь вибір взуття дівчиною означає пошук жениха, а ззування вказує на близьке заміжжя. Така інтерпретація виглядає цілком фрейдівською, і нею не варто нехтувати. Дівчинка сама собі пошила з клаптиків черевички. Вони червоні, бо дівчинка подорослішала і хоче подобатись — і собі, і комусь. Естес пише про численні пастки (або спокуси), які підстерігають жінку на шляху творчої реалізації і збивають на манівці. Чому найголовнішою спокусою стають саме червоні черевики і чому вони «затанцювують» дівчинку майже до смерті? Мріяти про червоні черевички

і цілком підпасти під їх чар змусили дві обставини. Перші червоні черевички були дуже зручні. Це ознака природності всіх процесів, все йшло своїм шляхом, червоні черевички — чудова річ. Але у багатії дами треба було носити тісні чорні черевички. Це натякає на сексуальні обмеження, на стриманий спосіб життя. Чим більше заборон, тим більше манять чудові червоні черевички... Також важлива символіка танцю. Танець у всіх народів має ритуальне, магічне походження і до сьогодні зберігає елементи гри між статями, часом надто відверті. Будь-який танець, як і місце, де він відбувається (бал), для дівчини обіцяє знайомство з невідомим юнаком, зближення і, можливо, кохання (згадаємо знаменитий бал і танець Попелюшки і Принца). У цій казці дівчинка танцює сама. Вона засліплена своїм станом і не бачить нікого навкруги. А згодом, ще раз переступивши заборону, потрапляє в остаточну залежність. Останній смертельний танок набуває алегоричного значення. Дівчина у червоних черевичках, яка не може зупинитись у шаленому танку, — алегорія залежності з вочевидь сексуальним відтінком, алегорія дівчини, яка повіялася і втратила себе, або ще простіше — алегорія повії. Відрубані ноги — ціна за зупинку. Вся історія метафорична (метафора «дівчина пустилася берега»), це виведена назовні внутрішня історія. Насправді людина потрапляє у пастку і залежність всередині, а назовні проступає метафорична (ритуальна — це, передовсім, метафорична) дія. Людина змушена танцювати далі і далі, бо всередині вже немає контролю, немає сили, що дозволяє зупинитись і вибирати.

Цікавий і вочевидь алегоричний образ безногого рудого солдата у короткій куртці: надто багато деталей як для прохідного персонажа. Вони привертають увагу і потребують розуміння. Солдат, який, мабуть, ногу втратив на війні, стоїть біля церкви, отже чекає милостині (на бідність вказує і коротка куртка). І він єдиний похвалив туфельки ще й підказав, для чого вони призначені — бальні, для танцю. Естет вважає цей образ варіантом диявола-спокусника. Але варто зауважити, що солдат не надає, не підсовує дівчинці туфельок (цілком можливий варіант у сюжеті такого штибу), вона спокушається сама, блискучим виглядом черевичок. Солдат, постукавши пальцем по підшві черевичка (вистукав певний ритм), ніби увімкнув його на танець, включив

програму призначення. Отже, він не спокусник, а виконавець чийої волі. Це алегорія асоціального чоловіка, який не керується законами спільноти. Він калічений, але не пригнічений, відштовхуючий і привабливий водночас. Солдат дає дозвіл не зважати на осуд загалу.

Алегоризм казкових персонажів згодом буде розвинений в бароковому алегоричному театрі. Ідея втілювати психологічні чи соціальні абстракції в конкретиці соціальної ролі походить, скоріше за все, з найдавніших казок про тварин. Спочатку це були казки про поведки тварин, з якими людина зіштовхувалася в процесі життя. Тотемізм посилив містичний зміст образу тварини, зумовив наступні метаморфози казкових ролей. Усі персонажі казок — це соціальні ролі і маски (король/королева, принц/принцеса, бідний чоловік, солдат), посеред яких найбільш поширені персонажі сімейного статусу: дід/баба, сирота, молодший син, дідова дочка тощо. Це персоніфікація, яка надає алегоризму казці в цілому, мораль якої дуже важлива і тяжіє до прямої дидактики. Казка спрямована на реципієнта з відповідною роллю: загрожена в реальності дівчинка-підліток буде легко піддаватись ідентифікації (Яус) з подібним персонажем.

Зосереджуючись на жанрових особливостях казки, дослідники випускають з поля зору важливі моменти дискурсу і генезису. На нашу думку, казку найбільш доцільно розглядати, так само, як алегорію, як метажанр літератури. На відміну від алегорії, яка є переважно драматичним конструктом, казка — це універсальний епічний конструкт, жанрова матриця епічних жанрів, яка формується тоді, коли людина перестає вірити в існування богів, в подію як факт реальності і починає вигадувати історії. У численних визначеннях казки варто звернути увагу на повторюване ядро. Є два, важливих для змісту і форми, елементи: це вигадана історія з усталеною будовою оповіді. Вигадані історії — це, фактично, уся традиція літературної оповіді, якими б життєвими, правдоподібними окремі історії не здавалися. Невигадані історії спочатку були історією, згодом починають входити в літературу як імітація життєвого факту. Власне література факту сформувала іншу жанрову систему — публіцистику, вона концептуально «антиказкова» (nonfiction, Science Fiction). Казку можна використовувати як критерій для розмежування публіцистики і белетристики: там, де

автор знімає з себе зобов'язання щодо вірності факту, піддається мрії чи фантазії, починається царина казки. Казкою у широкому сенсі є вся пригодницька література, будь-яка історія зі щасливим кінцем; не кажучи про фантастику і фентезі, жанрів, вочевидь споріднених з казкою, уся оповідна література, так чи інакше, озирається на казку, наближається до неї чи дистанціюється, але в будь-якому разі не може опинитися за межами її численних дискурсів.

Вигаданість змісту і усталеність форми — очевидні жанрові константи, які дозволяють казці проникати усередину інших жанрів і змушувати їх видозмінюватися. Сама по собі казка є «нерозчинним» конструктом, тому її легко відстежити як елемент інших жанрів. Водночас вона впливає на всі родові елементи, змушує припасовуватися до неї. Так з'являються численні модифікації казки, забезпечуючи оповідам читацький попит у всі часи. Це означає, що місце казки особливо, щонайменш це метажанр літератури.

Кажучи словами В. Проппа, «казка з величезною легкістю приписує однакові дії людям, предметам і тваринам» [Пропп: 1998, с. 8]. У казці всі персонажі алегоричні: це архетипи, утілені в антропоморфні, але позбавлені життєвої індивідуалізації і конкретики (навіть імена відсутні) образи. До алегоричних слід віднести також усі зооморфні образи: тварини, які розмовляють, є тваринами лише частково, вони утілюють, подібно як знамениті вовчиця, пантера і лев із прологу «Божественної комедії», якісь психічні процеси чи проблеми. Речі у казці відповідають реальним речам, але наділяються надзвичайними якостями. Там, де речі набувають автономної здатності діяти, вони теж є алегоріями: наприклад, варіації рогу достатку, алегорія бажання, яке виконується без зусиль і обмежень. Деталі у казці символічні, бо якщо вони потрапляють в оповідь (казка ошадливо відбирає деталі, які мають життєву достовірність), то вже мусять на щось натякати. Символіка не спотворює реальний предмет, як це робить алегорія чи метафора, а лише поміщає у несподіваний контекст. Дія казки, тобто фабульна історія, — це завжди заміщена історія, яка відбувається у вигаданому просторі і часі, з максимально узагальненими персонажами, щоб пережити захопливі пригоди (розважитись, отримати естетичну насолоду), але при цьому винести з них «урок», отримати

повчання, моральну настанову. Історія казки метафорична, оскільки це гра з відомими наперед правилами. Щось розігрується в уявному, аби в реальності його уникати.

Хоча алегоричний зміст у казці дуже суттєвий, він не видозмінює жанру, допоки розвага домінує над повчанням. Казка завдяки важливості елементу розваги легко насичується умовними формами, а уявне й фантастичне стають свого роду антидотом для надмірної дидактики. Алегорія і казка, метажанри драми й оповіді, легко взаємодіють на лінії драматизації епосу чи навпаки, але лишаються нерозчинними на лінії раціональне/іраціональне. Алегорія, аби не перетворитися на казку, мусить дотримуватися чіткості у використанні умовних форм, або ж принципу доцільності притягання різнорідних елементів. Казка ж може мріяти і фантазувати, як їй заманеться. Якщо ж вона надто захопиться повчальністю, то ризикує перетворитись на алегорію. Втім, такі перетворення одного на інше є цілком мистецькими і не протипоказані жодному з існуючих жанрів.

3.3. Просвітницький алегоризм Івана Франка

Уже з першого погляду помітно, що Іван Франко шанує традиційні алегоричні жанри, найперше байку і притчу. Та й його літературна казка наскрізь просякнута алегоризмом. Багато творів середнього обсягу (поєми, зокрема) драматизовані й алегоризовані настільки, що посуваються в царину алегорії як метажанру. Метажанрові інтенції алегорії варто простежити саме на прикладі творчості Франка, адже його жанрова система, як ні в кого іншого, дуже розгалужена і надродова (лірична, епічна й драматична чи не рівною мірою).

Про те, що у Франка чимало текстів виростає з алегоричного образу, дослідники його творчості побіжно завжди зауважували, часом зупинялись на окремих творах детальніше. Зокрема, як певне узагальнення таких спостережень, варто згадати статті Б. Тихолоза «Excelsior!» Івана Франка як цикл філософських алегорій» та Н. Тихолоз «Персоніфіковані абстракції в мітосвіті Івана Франка». Ці дві статті охоплюють чималий матеріал творів Франка. «Саме алегоризм, — вважає Богдан Тихолоз, — що подекуди dorостає

до символізму, визначає генологічну структуру багатьох Франкових творів» [Тихолоз Б.: 2004, с. 205]. Приблизно так само вважає і Наталя Тихолоз: «Саме в алегоричних образах — персоніфікованих абстракціях — чи не найбільшою мірою виявляється індивідуально-авторський первень...» [Тихолоз Н.: 2006, с. 44]. Погоджуючись з тим, що алегорія є ключовим образом для розуміння поетики і світогляду Франка, все ж не може приєднатись до загальної патетики обох статей. Перша використовує алегорію як спосіб вкотре відлучити Франка, «на загал схильного до алегорично-символічного типу естетичного узагальнення», від реалізму: «Попри програмову, декларативну настанову письменника на «науковий реалізм», його творчий метод ніколи не зводився до «фотографічного» копіювання дійсності, а завше включав багатий арсенал засобів художньої умовності» [10, 205]. Дивує це поєднання апологетики Франка з фактичною неповагою до нього. Те, що було наскрізним вболіванням, новаторством і внеском Франка, те, що просякло весь його творчий шлях, відбилось на всіх рівнях творчості, небалним рухом перекреслюється як щось несуттєве, декларативне. Причому захищається Франко, всупереч його волі, не просто від реалізму, а від уявного його двійника — «фотографічного копіювальника». Чи були такими копіювальниками великі авторитети світової літератури (авторитети ж і для Франка): Бальзак, Стендаль, Флобер, Золя, Мопассан, Толстой, Достоєвський та інші першорядні митці епохи реалізму-позитивізму?

Отож, намірившись розглянути алегоричну парадигму творчості Франка, без сумніву таку потужну, не може відкинути цілком контекст художнього методу. Оскільки алегорія — образ, що вочевидь є одним із найперших претендентів на щабель визначального в поетиці Франка, варто в зв'язку з цим зачепити і питання умовності. Хоча одразу слід зауважити: чомусь розгляд алегорії завершується висновками про алегорично-символічну естетику Франка. Містична з'ява символу тут зовсім не випадкова. Але з огляду на чітку антитезовість цих образів варто було б уточнити, коли алегорії доростають до символів, і чому, власне, їм доводиться доростати.

Алегорія — умовний засіб (не-умовних не існує, бо мистецтво суть суцільна умовність), але чи свідчить її використання про

модернізм Франка? Чи справді переконливою є схема еволюції-навиворот у сучасних дослідженнях Франка: не до реалізму рухався, як вважали раніше, а до модернізму (долав реалізм, утверджував модернізм — засвідчують праці Т. Гундорової, М. Наєнка, Б. Тихолоза, Р. Голода та інших сучасних дослідників)?

Розгорнувши алегоричну парадигму Франка, спробуємо відповісти на це питання.

Практично наскрізним є алегоризм поетичних творів Франка (за винятком інтимної лірики), поем і більшості прозових творів, безліч алегорій у статтях і виступах. Не забуваймо, ясна річ, і про твори, в яких алегорія є жанротвірною: байки, притчі, казки. Франко виявляв по-справжньому віртуозне вміння вписати алегорію у будь-який контекст, навіть туди, де вона, здається, зайва чи стає дисонансом. Його любов до алегорії справді вражає.

Не будемо зупинятись на відомих алегоріях Франка, типу Каменярів, які стали своєрідними міфологемами. Оминемо також казки і байки, алегоризм яких більш чи менш очевидний. Але з огляду на жанровий аспект згадаємо його притчі. Франко часто звертався до жанру притчі і робив наукові розвідки щодо конкретних сюжетів. У праці «Про Варлаама і Йосифа та притчу про єдинорога», даючи розрізнення притчі і розповіді і наголошуючи, що притча базується на філософських тезах і сентенціях, Франко пише, що «Для поодиноких моментів і етапів розвитку провідної ідеї підбираються образи та символи, вигадуються події, які сплітаються з ними в органічну цілість, вливають у них життя» [Т.32, с. 605], тобто вочевидь уникає терміну алегорія, замінюючи його символом. Водночас не важко помітити, що в аналізованій притчі ключові образи — типові алегорії. Це чітко видно навіть по тому, що кожен публікатор тексту додає коментар: одноріг означає смерть, яма — це світ, дракон — пекло, біла і чорна миші — день і ніч тощо. Тлумачення в різних версіях притчі різні, власне, на різночитаннях сюжету в різних культурах і зосереджує Франко свою розвідку. Але необхідність дати такий собі міні-словник для розуміння притчі очевидна. Без цього тлумачення може бути дуже довільним, а саме текстове послання стає темним за змістом. Притча, ще більшою мірою, ніж байка, вимагає пояснень,

встановлення конвенційних значень. Хоча і в байці, як ми пригадуємо на прикладі Сквороди, може бути суттєве уточнення змісту історії завдяки Силі. Читач сам, без авторської підказки, не спроможний збагнути сенс притчевої історії, адже вона часто зливається з простою життєвською історією. Ідейний додаток перетворює приклад із життя на притчу. Але пояснення вимагають у першу чергу образи-предмети (явища, істоти). Значення не виходить із самої суті понять, а потребує домовленості, додаткового пояснення. Так учні, послухавши притчі Христа, просять їм пояснити, що ж ці історії означають. Без пояснень вони їх не можуть зрозуміти, і не тому, що вони не дуже мудрі, а тому, що це в принципі неможливо. Тільки коли замість одних понять підставляються інші, історія набуває інакомовного сенсу. Без додаткового словника притча стає побутовою сценкою або химерною конструкцією. Кожного разу простежується певна сваволя мовця щодо прив'язування одного предмета до іншого. І це більша сваволя, ніж у метафорі, де перенос теж може здійснюватись дуже суб'єктивно, без оперття на вмотивовані категоріальні ряди. Але завжди існує певний ланцюжок асоціацій, який може виправдати будь-яку метафору. Алегорія ж не потребує виправдання. Суть не в логіці зв'язку між значенням і означником, а в можливості побудувати на підміні автономний надтекст. Франко явно зачарований філософськими інтенціями притчі. Але показово й те, що при рефлексії над жанром розривається зв'язок між алегорією і притчею. Франко воліє називати свої образи символами. Очевидно, дає про себе знати утверджена протягом ХІХ століття зневага до алегорії як поетичного засобу. Часом алегорію і символ можна звести до купи, але символ, якщо справді митець почне спиратись на нього, сформує зовсім інший стиль, дуже далекий від просвітницьких настанов. Пропонуючи свою поетичну версію відомої притчі («Притча про життя»), Франко так само не зміг уникнути пояснення за схемою «це означає це», вклавши його в уста Будди:

«Голодний лев над нами то є смерть,
Дракон внизу, то вічне забуття,
Що кожного погрожує пожерти,
А миші — чорна й біла, — день і ніч,
Що ненастанно вік наш підгризають,

А та гадюка під ногами, браття, –
То наше власне тіло, непостійне,
Слабе і хоре, що нам в кожній хвилі
Назавсіди відмовить може служби,
А та берізка, за яку вчепившись,
Міркуємо спастися від заглади, —
Се людська пам'ять щира, та коротка.
Нема нам виходу із того горя,
Нема рятунку. Та одно лиш нам
Лишилось те, чого ніяка сила,
Ніяка нам пригода взять не може:
Се чиста розкіш братньої любові,
Се той чудовий мід, якого крапля
Розширює життя людське в безмір,
Підносить душу понад всю тривогу,
Над всю турботу із-за діл минутих —
В простори, повні світла і свободи.
Хапайте сквапно краплі ті, брати!
Бо лиш в тому, що серце ваше чує,
Чим груди повні, чим душа живе,
У розкоші любові і бажанню,
В братерстві, у надії, у змаганню
До вищих, чистих сфер лежить ваш рай» [Т. 2, 209-210].

Коментар до притчі (сюжет якої Франко майже не міняє) дивує з огляду на тотальну зміну загального значення. Автентична притча показує природу людини, яка в розпалі жажливих загроз здатна про все забути, тішачись краплею насолоди. Мед тут справді є єдиним символічним образом, бо виникає із найпростішого розширення у значенні, логічним переходом від конкретного до абстрактного: мед — солодощі — насолода. Такий символізм вкорінений у самому слові, про нього може самостійно здогадатись будь-який мовець. Всі інші образи конвенційні, і коментар Франка це посилює: ніхто не здогадається, що лев означає смерть, а дракон — забуття. Чому не навпаки? Нема прямого виходу і на значення біла і чорна миші — день і ніч. Миша, навіть біла, не може символізувати день, оскільки в такому

разі будь-яка тварина білої масті означає день. Так само берізка не може означати пам'ять, а мед — братню любов. У такому зв'язку це є штучний, умоглядний образ, сконструйований для повчання притчею, власне, задля потреб даної притчі. Коментар Франка засвідчує, що при деякому коригуванні ланок «це означає це» можна легко досягти бажаного ідейного змісту. Притча про мізерність людського життя і обмеженість людських можливостей під пером Франка стає гімном змагальності, братерства з соціалістичним ухилом і, звісно, оптимізму. Побачити в картині висмоктування краплин дикого меду в хвилину всебічної небезпеки братерську любов міг, мабуть, тільки Франко. Єдиний символ притчі він перетворює на алегорію.

Жанровою константою алегорія є не лише для численних притч Франка. Не обходяться без алегорій і великі віршовані твори, жанрово наближені до поем. У поемі «Поєдинок» буквалізації набуває психологічний стан роздвоєння. Два Мирони, які стрілись на полі бою і змагаються одне з одним, стріляють один одного, це алегорія напруженого вибору, коли треба вбити в собі іншого, ворожий проти-бунтарський голос. Бунтар Мирон залишається, а Мирон-зрадник, від чийого імені йшла оповідь (отже, він на той час переміг, захопив внутрішнє поле бою) валиться між трупами. Так із внутрішнього світу йде назовні, виштовхується неприйнятний потяг, щось ірраціональне й небезпечне, яке розум намагається обійняти і знищити. Так само алегоричним способом зображується внутрішня боротьба героя в поемі «Похорон». Внутрішня смерть, або ж зрада, стають похоронним реальним. Дві людини, вийшовши з одної, стають віч-на-віч, аби перемогти, умертвити одну з них. Так Франко алегорично змагається за володіння собою цілим.

Як помічає Т. Гундорова, спираючись на спостереження М. Зерова, «двійник — персоніфікований [себто алегоричний? — М. М.] образ внутрішнього «я», матеріалізований образ сумнівів», часто трапляється у творах Франка, загалом двійництво — «наскрізна колізія всієї творчості Франка. Варіантами «двійника» стають близнюки, привиди, демони» [Гундорова: 2006, с. 58].

Але це зовсім не те двійництво, з яким увійшли в літературу містики і романтики. Двійництво Франка алегоричного сенсу.

Психологічну складність, суперечливість людської природи, відкрити реалістами в добу позитивізму і нігілізму, Франко воліє витягувати назовні, у різний спосіб ілюструвати змагання чи вибір у внутрішньому світі ліричного героя і персонажа. Алегоричним часто стає і сприйняття себе самого:

Я поборов себе, з корінням вирвав з серця
усі ілюзії, всі грішні почуття,
надії, що колись вільніше ще дихнеться,
що доля ще й мені всміхнеться,
що блиснуть і мені ще радості життя.
Я зрікся їх навсе. У тачку життєву
запряжений, як наймит той похилий,
я мушу так її тягти, покіль живу,
і добре чую се, ярма не розірву
і донесу його до темної могили («Із днів журби», Т.1).

Об'єктивізація внутрішнього життя в яскравих міметичних образах — характерна ознака психологізму Франка, в першу чергу це стосується поезії. Ось маємо звичайнісінький ліричний пейзаж («Тихесенько річка котить хвилі чисті»), гарну картинку природи, яка закінчується дещо тривожно, бо рак і щука у ріці змальовані з очевидним негативним маркуванням:

На дні перловім щука спить спокійно,
Ліниво зівши шевелить кроваві,
І рак з нори виповзує повільно.

І все ж ніщо не віщує того несподіваного повороту в розвитку художньої теми, який чекає читача наприкінці вірша:

І в серці людським зорі золотаві
Мигтять, та щука люта дрімає,
І задрість острі щипці виставляє. [Т.1, с. 39]

Останні три рядки сонетної форми, покликані узгодити тезу й антитезу попередніх строф, Франко використовує для того, щоб перевести зображення в алегоричну площину. Щука і рак у ріці — це алегоричні персонажі людського серця. Там так само зоряна ідилія оточена злісними ворогами. У вірші відчувається відгомін психологічного паралелізму, властивого народній пісні. Але є й суттєва різниця:

свавільне авторське притягнення значень не властиве для народної пісні, яка оперує загальнозрозумілими універсаліями. Паралель не допускає перетворення, дуб і козак не зливаються, а лише обмінюються корелянтами. У Франка ж відбувається повна заміна: атрибути зовнішнього світу переходять у внутрішній світ, але продовжують там жити за законами зовнішнього світу.

В коротких віршованих творах («Строфи», для прикладу), де Франко воліє чеканити моральні настанови якомога стисліше і виразніше, особливо чітко видно, як психологічний паралелізм ухиляється в бік алегоризму:

Мухи сідають на ранах,
Пчолы на квітах пахучих;
Добрий все бачить лиш добре,
Підлий лиш підле у других. [Т. 2, с. 203]

Є очевидні підстави думати, що алегорична парадигма наскрізна і для ліризму Франка. По поезіях Франка щедро розкидані яскраві експресивні алегорії, єдина мета яких — об'єктивувати психічний стан ліричного героя.

Загалом алегорія суттєво оживлює дидактизм і моралізаторство багатьох поезій Франка. Знаменитий поетичний маніфест «Каменярі» починається важливим зізнанням: «Я бачив дивний сон...». Очевидно, що алегорична картина цього вірша є справді сновидно-візійного походження. Увесь текст — це алегорія руйнування рабства. Завдяки достовірності (снилось — отже пережите) і масштабності узагальнення зображення набуває максимальної експресивності.

Часто такі твори вражають парадоксальністю тих зіставлень, які накидає автор на алегоричне зображення. Ось ми читаємо фрагмент біблійно-притчевого сюжету (вірш «Як голова болить»), один із тих численних сюжетів, які Франко знаходив у світовій традиції і використовував у власних творах:

Прийшов
Святий Матвій у город людожерів.
А люди ті такі звичаї мали:
Не їли хліба, не пили води,
А тільки жерли тіло чоловіче

І кров пили. А хто чужий траплявся
У город їх, то тут його хапали
І, вивертівши очі, напували
Отруйним зіллям, і в тюрму саджали,
І клали їсти їм траву-отаву. [Т. 3, с. 170]

Здається, цей сюжет надається до нового художнього використання лише через акцентацію образу святого старця, його випробувань, місіонерського покликання, або ж повчань на теми твердості у вірі. Зрештою, подібним чином змодельовані численні твори Франка, і не лише притчі та легенди. Притчевий сюжет не має жодного стосунку до суб'єктивного самовираження. На подивування читача, наведена алегорія повертає зображення у протилежний, як для притчі, бік — до психології ліричного героя:

І вже щеза з-перед очей рукопис,
І ту страшну історію читаю
У власнім серці: як я заблукався
У город — будь його ім'я прокляте! —
І поєно мене отруйним зіллям,
Як очі вибрано мені, щоб я
Не бачив, хто мене і пощо в'яже,
І як замісто хліба довго-довго
Я годувався ілюзій диким зіллям. [Т. 3, с. 171]

Важко перевести сюжет про людожерство і святість у площину приватних психічних станів, і не надто переконлива ця паралель, є навіть щось комічне у зіставленні біографічного міста і міста, населеного людожерами (людожери навряд чи спроможні будувати міста). Важко зрозуміти логіку перетворення отави (символічне знуцання над вегетаріанством святого) на дике зілля ілюзій: ілюзії неможливо накинути освіченій людині дикунами та ще й у такий спосіб, людина сама у своїй душі виношує ілюзії. І все ж, попри рецептивний спротив (для чого ж сюжет потрібен, якщо так нехтувати його логікою?) виникає моторошне відчуття, що ліричний герой справді відчуває себе оточеним людожерами, осліпленим і поєним диким зіллям. Не можна не повірити, бо це неможливо вигадати — треба відчути. Але відчуте Франко воліє вкласти у яскраві наочні ілюстрації.

Особливо важливі алегорії змагання між раціональним та ірраціональним витоками у внутрішньому світі ліричного героя. Вражаючим в плані ефективності алегоричного самовираження є вірш «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє»:

Але цить! Се що?

Чи втопленики з болотного дна

Встають і з хвиль вонючих простягають

Опухлії, зеленуваті руки?

І голос чути, зойк, ридання, стогін —

Не дійсний голос, але щось далеке,

Слабе, марне, тїнь голосу, зітхання,

Чутне лиш серцю, та яке ж болюче,

Яке болюче!..

«Тату! Тату!Тату!

Се ми, твої невроджені діти!

Се ми, твої невиспівані співи,

Передчасом утоплені в багнюці!

Тут так само необхідне пояснення, як і в притчі, а тому «діти-утопленики» одразу називають себе. Без цього представлення значення образу буде надто темним, розмитим. Потвори постають дуже рельєфно, за законами готичного роману чи фільму жахів. Цікаво, що в зображенні невиспіваних співів домінує моторошна барва, хоча, по логіці сюжету, мала б нагнітатись жалість. Втопленики з зеленуватими руками, які вилазять із болотяного дна — це потвори, яких не жаліти потрібно, а загнати назад. Можливо, мимо волі автора тут виявила себе одна із головних настанов Франкового внутрішнього життя: приборкання ірраціонального. Болото і втопленики дуже добре лягають на означення несвідомого і витіснених бажань. В них, зрештою, справді нема нічого приємного, бо у тьмі несвідомого вони отримують сенс негативної, знеособленої енергії. Як помітив М. Зеров, «Можна знайти ще трохи даних, щоб поглибити цей образ Франкового роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік «естетизму», в бік повного виявлення його творчої індивідуальності, — і програмовим його панцирем, що, лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свobodно рухатись...» [Зеров: 2007, с. 486]. Але варто

зауважити: чомусь самі образи не містять жодної естетики і навряд чи, явлені в такому вигляді, здатні перетягнути процес творчості в інший бік. Очевидно, Франко не надто прагне підкорятись естетизму, який потягне за собою ірраціональні сфери психіки.

Макетування внутрішнього світу, представлення його в алегоричних образах дозволяє Франкові поглибити психологізм персонажів у прозових епічних творах.

У трактаті «Із секретів поетичної творчості», який вражає увагою до питань форми і багатьма аспектами справді випереджає час, особливо український, не можна не бачити послідовної, до того ж, вдумливої, глибокої, по-різному аргументованої маніфестації процесу творчості реалістичного типу. В уявленні Франка свідома частина творчого процесу виглядає саме як робітня майстра, в якій виробляється суспільне благо. Очевидно, що він завжди підпорядковує все, що відбувається у внутрішньому світі, раціонально скерованому задумові і шляхом набивання руки на майстерності, неухильно рухається до мети, досягає вірогідного втілення задуму. Несвідома частина процесу нагадує лабораторію середньовічного алхіміка, який ходить поміж полицями, заваленими фрагментами предметного світу і колбами, наповненими враженнями та ідеями, і намагається способом різноманітних поєднань віднайти щире золото життєвої правди. На верхньому поверсі майстерні — чіткий порядок, очевидний рух до бажаного результату, на нижньому поверсі — експеримент, виробництво заготовок, які не завжди і не відразу використовуються, але складаються для запасів до безупинного виробництва. Саме так і мусить виглядати, саме так і виглядає творчий процес раціоналіста і майстра. Лише склад думок і вражень, фрагментів дійсності і пережитого, завжди досяжних для використання заготовок, цеглинок для будівлі художнього твору. Все ірраціональне раціоналізується настільки, що стає цілком безпечним, обжитим, завжди готовим для цілеспрямованого використання. Навіть інтуїцію, цей вочевидь ірраціональний виток, Франко намагається описати раціонально. Процес раціоналізації охоплює всі ті ділянки, які за своєю природою не підлягають раціоналізації. Особливо цікавим є тлумачення сновидінь, з яких навіть великий раціоналіст психології Зігмунд

Фройд зміг вичитати лише дешифру. Сновидіння Франко урівнює з фантазуванням, знову ж таки, відміна в тому, що одне відбувається у верхній свідомості, а друге у нижній. Фантазування — це загалом раціональна функція уяви, і Франко охоче пише про нього. Однак його фантазування ніколи не сягає так далеко, щоб уявляти відсутнє в дійсності. Максимум — це завдяки сновидінням уявляти недосяжне для ближнього бачення і сприйняття.

Варто звернути окрему увагу на поняття «фантазія», детально окреслене у трактаті. Особливо показовим є словосполучення «сонна фантазія».

М. Гнатюк зазначив, що «І. Франко порівнював поетичну фантазію з сонними привидами, галюцинаціями як явищами однієї категорії» [Гнатюк: 2002, с. 108] і навів відповідну цитату. На жаль, цитоване твердження Франка дослідник не коментує, лише додає, що вчення про фантазію розвинули наступні покоління дослідників психології творчості. Тимчасом це показовий момент, вартий окремої уваги: фантазію жоден з психологів уже на початку ХХ століття не ставив поряд зі сновидіннями, а тим паче галюцинаціями. Це різні стани психіки: якщо для сну і галюцинацій основною ознакою є вимикання раціональної функції, або ж свідомого, то фантазувати можна лише у притомному стані. Звісно, сні чи видіння можна назвати й фантазіями, але це вже значною мірою метафорична характеристика, яка акцентує антитезу щодо реальності. У лекції З. Фрейда «Поет і фантазування», прочитаній 1907 року і надрукованій у 1908, фантазія теж порівнюється зі сном, але це «сні-серед-білого-дня-мрії». «Невдоволені бажання — рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія — це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності» [Фройд: 1996, с. 86-87]. Це суттєво інше розуміння фантазії, ніж ми бачимо у Франка.

У культурній свідомості ХІХ століття міфологічний, найперше античний, але також і фольклорно-національний складник значення «фантазія» переважає. Існує не цілком доведена легенда про єгипетське походження слова фантазія — від імені поетеси ХІІ століття до н.е. Фантасії, яка у поетичній формі описала Троянську війну, сучасницею якої була, а через кілька століть ці рукописи прочитав

Гомер і використав для своїх поем. Так чи інакше, а фантазія з грецьких часів позначає все уявлюване, а спосіб творення уявного світу називається фантазуванням.

Фантастичне, або ж вигадане, уявне — протилежне дійсному, правдивому, реальному. Вигадка і фантазія від найдавніших часів супроводжували процес творчості, але не завжди ця участь була легітимною чи необхідною.

На думку історика Ж. ле Гофа, автора праці «Середньовічна уява», увесь широкий набір образів вочевидь фантастичного гатунку (усі вони й дотепер обертаються у культурі і називаються саме фантастичними) середньовічна людина сприймала як прояв чудесного [Ле Гофф: 2007, с. 43-44]. Фантастичне є органічною часткою містичного досвіду, проявом надприродного. Воно не вигадується, а з'являється у снах, видіннях чи інших змінених станах як закодоване послання вищих сил, яке потрібно зрозуміти. У добу Ренесансу уся ця сфера чудес була перемаркована на казкове, тобто цілком вигадане, яке посунулося у царину художніх засобів, найперше сатиричної літератури. Натомість явно нафантазована утопія у цьому ж часі об'єктивується як цілком можлива реальність.

Загалом Ренесанс і Класицизм, зокрема й під впливом концепції Аристотеля, на місце фантазії й уяви частіше ставили задум, а його майстерне втілення вважали найбільш прийнятним варіантом творчості. Втім, фантастичні образи не зникали з літератури, особливо якщо йшлося про сатиру чи наслідування античних сюжетів. Барокова фантазія (а саме митцям бароко варто віддати першість у визнанні фантазії як законної і навіть обов'язкової учасниці творчого процесу) спалахнула на короткий час і аж до доби Романтизму не грала суттєвої ролі. Романтики відкрили фантастичний, або ж легендарний світ національного фольклору і залюбки доповнювали знайдені сюжети власним фантазуванням. Фантастичне отримало позитивний маркер надзвичайного, протиставленого буденному і зверхнього щодо реального. Невдовзі таке фантазування в очах, а отже й естетиці позитивістів і матеріалістів другої половини ХІХ ст. стало ознакою так званої відірваності від життя, коли ілюзія підмінює правду і не дає митцеві бути діяльним учасником суспільного

процесу. Фантазія у реалістичному мистецтві строго дозована, фантастичні образи тлумачаться як рецидив романтичного минулого, а еволюція направлена на наукове пізнання світу, яке передує творчості. Ці ідеї поширилися в апогеї розвитку реалізму тими митцями, яких Франко шанує найбільше і використовує як мірило високохудожньої літератури (Е. Золя, для прикладу).

Як психолог і митець, Франко добре розуміє значення саме нижньої свідомості для процесу творчості. Запозичена у психологів термінологічна пара верхня/нижня свідомість не випадково імпонує Франкові, відсікаючи такі вже добре відомі літературі бінарні терміни, як свідоме і несвідоме, раціональне та ірраціональне, або ж містичне й матеріалістичне, ідеальне й реальне, широко вживані романтиками й філософами-ідеалістами періоду романтизму. Останніх, варто зауважити, Франко досить іронічно і скептично коментує й виправляє на «правильне» розуміння. Нагадуючи про старі часи, коли творчість тлумачилась як боже наслання, а то й божевілья, Франко, з одного боку, розцінює ці приклади як важливі докази того, що творчість часто відбувається як несвідомий процес, але, з іншого боку, будь-які ухили в містику відсікає дуже рішуче. Ось коментар до висловлювань Канта про мистецтво: «І знов блиск дуже мудрої думки в тумані пустих слів: зазначено роль несвідомого в поетичній творчості, та, приплутавши сюди містичні «ідеї», замість конкретних вражень і психічних образів, попсовано всю річ» [Франко: Т. 31, с.115]. Для Франка внутрішнє життя людини чітке й зрозуміле: «Розрізняємо кілька об'єктів душевного життя: пам'ять, тобто можливість перерахування і репродукування давніх вражень або взагалі давніх імпульсів та змін у нашій організмі, далі — свідомість, тобто можливість відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я», чуття, тобто можливість реагування на зверхні або внутрішні імпульси, фантазію, тобто можливість комбінування і перетворювання образів, достарчуваних пам'яттю, і, вкінці, волю, тобто можливість звернення наших фізичних чи духовних сил в якімсь одним напрямі» [Франко: Т. 31, с. 77]. Дуже показова і характерна формула структури психіки: 1) пам'ять, 2) свідомість, 3) чуття, 4) фантазія, 5) воля. Впадає в око відсутність емоцій, які, мабуть, охоплюються

поняттям «чуття», тобто обмежуються реакцією на імпульси. Нема також у структурі психіки складника розум, є, щоправда, свідомість, але явно обмежена до функції самоусвідомлення. Порядок розташування складників красномовний: усе психічне життя визначає пам'ять, адже фантазія — це також засіб для пам'яті. Звернемо увагу і на визначення фантазії, в якому на перше місце поставлене слово «комбінування». Це вочевидь не те саме розуміння фантазії, яке ставить її поряд зі снами і галюцинаціями. У зміненому стані психіка робить що завгодно у своєму фантастичному вимірі, але не комбінує. До слова, визначення фантазії у наведеній формулі душі не викликає заперечень. Але воно не узгоджується з іншими означеннями. Чомусь усе несвідоме охоплюється двома найбільш прийнятними для наукового розуму поняттями: пам'ять і фантазія. Завдяки цим поняттям несвідоме (точніше, нижня свідомість, хоч і нижня, але усе ж свідомість) стає чітким і навіть прозорим для вивчення. Відкладені, призабуті й забуті враження лежать на складах внутрішньої будівлі і чекають, коли якесь збурення змусить свідомість пригадати забуте. Цікаво, що, наводячи приклади роботи фантазії, Франко пише лише про процес раптового пригадування давно забутого, він жодного разу не ілюструє, не пояснює на прикладах того, що назвав у визначенні «комбінуванням» і зовсім оминає нездійсненні бажання як мотиватор для фантазій.

«Сон є, як се видно з попереднього, «пробою нашого мізку вияснити якийсь донесене йому враження». От тим-то більша частина наших снів має, так сказати, аналітичний характер» [Франко: Т.31, с. 73]. Нема сумніву, що більша частина сновидінь Франка мала справді аналітичний характер, бо його внутрішнє життя було постійною напругою в першу чергу інтелектуального плану: пошук, аналіз і синтез. Тобто йому не так складно було «не помітити» сновидінь, які відкривають глибини несвідомого. Тим паче, що з кожного сновидіння він міг взяти щось корисне для розгортання своїх сюжетів. «Сонна фантазія є не тільки репродуктивна, але й творча: вона потрафить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали. Вона потрафить скомбінувати все те з величезного запасу наших звичайних вражень і ідей, послугуючися

збільшеною в сні легкістю в асоціюванні ідей. Для сонної фантазії стоять отвором усі таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості, всі скарби наших давніх, забутих і затертих вражень від найдавніших літ, усе те, що наша свідомість наяві хіба з трудом може вигребти в пам'яті або може й зовсім не вигребти. І над усім ти скарбом сонна фантазія панує безгранично, всевладно» [Франко: Т. 31, с. 74].

Франко використовує сновидіння у власній творчості. Але завжди описане сновидіння персонажа — це не стільки сон, скільки алегорична картинка, яка прояснює прихований сенс подій, ніби ілюструє внутрішній стан. Згадаємо, для прикладу, сновидіння у повісті «Для домашнього огнища». Повернувшись додому і не підозрюючи, що вже втягнений у процес суспільного тиску, який зруйнує його щасливе домашнє огнище, Ангарович побачив сон, в якому осяйне божество подарувало йому прекрасний діамант. Захоплений ним, він довго грався, а потім необережно підкинув і загубив. Сновидіння завершилось кошмаром: гарячковим, безрезультатним пошуком загубленого. Це, власне, в алегоричній формі сформульована ідея твору, хіба що за винятком фінальної поправки, коли вина за трагедію цілком лягає на суспільство, а всі виокремлені з натовпу персонажі, кожен з яких доклав рук до загибелі Анелі (дід Анелі, Редліх, Ангарович) повністю виправдовуються через каяття і шанування посмертної пам'яті Анелі. Прокинувшись від сновидіння, Ангарович не зрозумів його значення, але витлумачив «по-науковому»: «А! то був сон! Він лежить, потом облитий, та не на підлозі, а на софі. Гуркіт коліс на вулиці був у сні далеким громом. Утома мускулів справила те болюче почуття, що буцімто чогось шукається і не можеється знайти. Капітан, лежачи, всміхався над своєю тривоگوю, що його у сні так мучила. Він читав недавно про сугестію. Адже ж се дуже похоже! Приспати умислові влади, окрім одної, і сю одну якими механічними чи психічними стимулами пхнути в якім-небудь напрямку — і в душі приспаного повстає якась ідея, якийсь розгін, що, не находячи впишу в духових владах, опановує чоловіка зовсім» [Франко: Т. 19, с. 24]. Цей коментар не означає іронії чи осуду на рахунок героя, який звів сон до втоми. Його тлумачення цілком відповідає авторському, за винятком того, що покриває лише одну частину сну: пояснює втому і напругу.

Насправді Ангарович вже почав гризтися підозрами, переконавшись, що життя сім'ї за його відсутності було цілком влаштованим і матеріально забезпеченим. Ці підозри будуть стрімко накопичуватись одразу після пробудження і зрештою приведуть до трагічного фіналу. Автор підказує читачеві описом сновидіння, в якому напрямку зосереджувати сприйняття: стежити, як герой, замість слухатись себе (в ньому ж існувала переконаність, що Анеля — це дарований Богом безцінний діамант), починає піддаватись суспільній свідомості.

Цікавим з огляду використання сновидінь є приклад твору «Петрії й Довбушуки». Це один з ранніх творів, який Франко пізніше відредагував і видав з наступним коментарем: «На карб незрілості того молодечого твору треба покласти його досить фантастичну топографію та не досить продуману композицію; се, так сказати, документ молодечого романтизму...» [Франко: Т. 22, с. 328]. Твір, писаний під впливом польських романтиків та народних легенд, насправді дивує очевидною і досить послідовною як на час написання, реалістичністю зображення. В героях повісті нема майже нічого романтичного. І навіть Олекса Довбуш, проклятий безсмертям через нелади між нащадками, змальований як досить вірогідний персонаж, а його тривале життя до більш як ста років виглядає цілком можливим. Практично, легенда про Довбуша, скарби і прокляття, яка є справді типово романтичним сюжетом, настільки раціоналізована, що стала повчальним твором про деградацію нащадків Довбуша, які не хочуть жити для суспільного блага, засліплені жадобою наживи. Топографія в повісті, може, і не надто наукова (з причини незнання або ж неуваги до цього аспекту молодого автора), зате побутове і соціальне життя описане з надзвичайною точністю і виразністю побутових деталей. У повісті спочатку проглядає ніби фантастичний сюжет: малого Петрія двічі рятує від смерті загадковий велет, але зрештою виявляється, що це лише аберація сприйняття хворим станом психіки, і що Довбуш малого Петрія справді рятував. Тобто те, що Петрій в дорослому віці тлумачив як видіння чи сон, насправді було розмитим пам'яттю (інформацією, опущеною у нижню свідомість). У повісті є ще один момент використання сновидіння: лихий сон бачить дівчина Олеся, якій симпатизував Андрій Петрія і яка ледве не стала жертвою лихих

Довбушуків. Але сон є ніби повтором дитячих спогадів Андрія про порятунок велетнем і попередженням про ще один такий порятунок, який справді невдовзі стався. Цікаво, що романтичне розведення персонажів на добродійних Петріїв і лихих Довбушуків, яке спочатку проглядає в повісті, в кінці майже цілком руйнується через співчуття до нещасних Довбушуків і дегероїзацію Петріїв. Звичайно, тут не могло не відбитись пізніше редагування, яке було досить суттєвим: «деякі розділи треба було переробити зовсім наново, інші пропускати, всю композицію значно упростити і нарешті відкинути цілу «Третю часть»...» [Франко: Т. 22, 487]. Очевидно, що навіть запозичений романтичний сюжет Франко вже на ранньому етапі творчості відчутно раціоналізує і проектує на реальні життєві проблеми. Перероблений зрілим Франком сюжет вже цілком реалістичний, романтизм хіба що трохи прозирає, як нижній шар палімпсесту.

Жодна з використаних алегорій не применшує, не послаблює реалізму Франка, оскільки є засобом, що допомагає моделювати вірогідний психологізм, неминучий в реалістичному творі. Реалістичні персонажі завжди знаходяться в ситуації життєвого випробування і мають здійснити внутрішній вибір. Франко знайшов свій спосіб поглибити показ внутрішнього життя героїв і водночас не погіршити проти правди, адже часто він показує людей, які не рефлексують, взагалі не схильні вербалізувати свої стани. Але напруга вибору від цього не зменшується. Як її витягнути назовні, для читача? Прекрасно цьому служить алегорія. У повісті «Як Юра Шикманюк брів Черемош» герой, в цілому добропорядний чоловік, ледве не став убивцею: так сильно його надурили і образили. Юра брів Черемошем з наміром убити свого ворога Мошка і таким чином зробити людям добре діло: звільнити їх від лихого чоловіка. Якби це був Раскольніков, можна було б розгорнути вербалізоване боріння, коли говорить не лише образа, емоції, але й аналітичний розум, знання. Шикманюк — простий чоловік. Тому важко через психологію привести його до рішення відмовитись від убивства. Його внутрішній світ заповнила образа, яка не пропускає жодного супротивного погляду. Франко застосовує простий, але дуже дієвий засіб: розмову двох невидимих велетів, Чорного і Білого. Чорне і біле — то дві частини душі Юри, саме між

ними йде змагання. Але для нас, читачів, це може бути показано як проекція на споконвічне суперництво Бога і Гемона, як філософські міркування з приводу природи людини. У розмові прокручуються різні варіанти, як можна відвернути Юру від убивства, на якомусь етапі цим переймається не лише Білий, але й Чорний. Насправді врятувало Юру провидіння чи просто випадок: він зловив велетенську рибу. У боротьбі з нею він забувся про Мошка, а опісля зрозумів, що, окрім Мошка, йому рибу ніде діти. Виявилось, що вигідніше не вбивати, аніж вбивати. І зрештою все закінчилось добре. Щасливий фінал не характерний для реалістичних творів (згадаємо найбільш реалістичний і найбільш трагічний твір Франка — повість «На дні»). Але залучення алегорії вносить додатковий елемент у значення життєвої історії, фінал виявляється результатом захопливого змагання, яке мало б, з усього судячи, завершитись інакше. Тому повість окреслюється як річ в першу чергу психологічна, як розмова про химерність, складність і, зрештою, непередбачуваність людської природи. Білий і Чорний — це чітка умовність, яка, так само, як сновидіння, нітрохи не порушує логіку реалістичного зображення. Окрім того, в алегорії прочитується майже біблійна настанова, повчання: не йти за образою, не спішити до помсти. Після тверезого міркування все може повернутись інакше.

Широке використання алегорій (які дуже рідко стають символами) виразно посилює раціоналістичні витоки творчості Франка. Ніякий інший засіб, окрім алегорії, не породжує стільки дидактики, настанов, імперативу та ідейності, рис, таких важливих для Франка. Він борець і суспільник у першу чергу, а вже потім — художник.

Картина внутрішнього життя митця у трактаті «Із секретів поетичної творчості» на диво погідна, жодних натяків на болісні і тяжкі процеси, добре відомі Франкові і з власного життя, і з літератури. Навіть знамените (часто трагічно забарвлене) змагання між розумом і серцем не знаходить відбитку у франковій картині психіки. Ні озброєність найсучаснішим знанням, ні прозорливість, які так часто прислужуються Франкові, тут не спрацьовують. І причина очевидна: добре знаючи про існування несвідомого, Франко докладає максимум зусиль не для того, щоб збагнути його механізми, а для

того, щоб взяти його під контроль. Несвідоме у точному сенсі слова, тобто повністю ірраціональне, — це для Франка містика, якої треба позбуватися. У його картині психічного життя надто багато уваги приділено фізіології. Чітко простежується очевидна неузгодженість раціонально вибудованого світу з глибинними пориваннями. Леся Українка, яка було зачепила у своєму листуванні з Франком проблему творів-«скручених голів» (в поезіях Франка вони названі ще трагічніше — вбиті діти), але не змогла знайти аргументів, щоб переконати Метра. На своєму творчому шляху вона доклала багато зусиль і винайшла чимало способів, аби узгодити, збалансувати раціональний й ірраціональний світ психіки. Натомість Франко пішов шляхом тиску, вольового зусилля, яке скеровує процес туди, куди треба, а не туди, куди тягне глибинне бажання. Франко був дужим чоловіком і його змагання зі стихією ірраціонального було на всіх етапах життя переможним. Але таке змагання завжди є змаганням з собою. І тут жодні перемоги не втішні і не остаточні. Тяжкі психічні проблеми наздогнали Франка наприкінці життя. Ірраціональне дочекалось своєї години, аби компенсувати втрати, помститись розумові за нехтування голосами несвідомого.

Питання щодо методу Франка з огляду на алегоричну парадигму варто розділити на частини. Показово, що в інтимній ліриці алегорій найменше — така поезія є за визначенням романтичною, вона може від епохи до епохи дещо міняти стиль, але романтизму не втрачає. Дидактична поезія завдяки яскравим алегоріям послаблює риторичку і робить настанови щирими та ненав'язливими. Спонтанне використання алегорій в лірико-медитативних поезіях надає їм глибшого психологізму. Віршовані твори більшого обсягу завдяки алегорії тяжіють до жанру філософської притчі. Це не є реалізм у власному сенсі слова, але раціоналізму цим творам не бракує.

Найбільш скерована на реалізм проза, і це зрозуміло: глибокий переконливий реалізм може здійснитись лише в прозовому епосі значного обсягу. Не вся проза Франка однаково переконлива як реалістична. Реалізм потребує не лише свідомої настанови, різноманітних знань про життя суспільства, виношування задуму, цілеспрямованих зусиль у шліфуванні твору, але й набитої руки, досвіду і майстерності.

Головна проблема — вірогідний характер, образ людини, яка б ожила в уяві читача, стала його знайомцем і водночас збрала в собі ознаки історичного буття певного часу і місця. Прототипи, навіть яскраво змальовані, не забезпечать успіху. Кожного разу треба створити образ, переконливий зсередини, своєю психологією.

Психологізм Франка — це типовий психологізм реалістичної прози, психологізм Бальзака, Мопассана, Толстого, Золя. Франко макетує внутрішній світ персонажів, намагаючись простежити їх еволюцію чи деградацію. Ця психологія послідовно опосередковується від пережитого автором. Франко настільки узагальнює взятє з власного досвіду, настільки послідовно робить його прикладом чи ілюстрацією якоїсь закономірності, що реального автора з його реальними проблемами розгледіти майже неможливо. Він — лише третя особа, наратор, обернений до світу. Не забуваймо також натуралізму, такого яскравого у деяких творах Франка [див. дослідження М. Ткачука: 1997]. Це також прояв реалістичної настанови і реалістичного виконання, реалізм, доведений до логічного завершення.

Алегорія — це спосіб посилити дидактику, до якої загалом схильні реалісти. А тому поєднання реалістичного методу з алегоріями не поодинокі в літературі. До алегорій звертались Бальзак, Флобер, Гоголь, Достоевський, Толстой та інші митці, внесок яких у літературу міряється саме реалізмом.

Використання символів не робить поета символістом, метафор чи алегорій — модерністом. Це мовні образи, їх можна знайти не лише у будь-якого автора будь-яких часів, вони живуть і активно функціонують у нашій повсякденній мові. Але якщо ми хочемо вияснити, чим саме цей автор вирізняється від інших, яку саме конкретну художність він відкрив і подарував культурі, насамперед національній, такий підхід не дасть наукового результату.

Твердження, що Франко декларативний реаліст, а зате чудовий декадент, символіст, імпресіоніст, експресіоніст і навіть сюрреаліст (в цьому місці вже хочеться за футуристів образитись: Франко ж є і їх попередником: створив урбаністичну поезію, написав оптимістичні гімни про нове життя і майбутнє, пора і їх залучати), який швидко подолав реалізм і натуралізм (дарма, що поклав стільки часу і сил на їх

пропагування і ілюстрування власною творчістю, дарма, що на кожен закид в невірності якогось персонажа ображався і ставав до палкого захисту: мовляв, саме такі люди живуть у реальному світі, — дарма) і став модерністом (дарма, що ображався і патетично, всіма засобами боровся проти намірів сучасників посунути його у цей табір). Все, чого хотів Франко як митець і людина — дарма, не дарма тільки те, що видається нам престижним чи мало престижним сьогодні.

На думку Ю. Шевельова, «Франко не лишився глухим до модерну і його техніки, але в сенсі загальної оцінки літератури і її відповідальності був традиціоналістом. Він додавав нове до старого але він не рушив цього старого» («Другий «заповіт» української літератури» [Шевельов: 2009, с. 245]). Загалом погоджуючись з цією думкою (з уточненням, що старе не було надто старим, особливо в українському контексті, адже йдеться про реалізм, який щойно входив у силу), все ж вважаю за потрібне цю настанову кожного разу піддавати корекції. Бути традиційним і водночас не глухим до модерну і тим часом торувати шляхи для національної літератури — це не просто надскладне завдання, це численні роздоріжжя на творчому шляху, болісні вибори і блукання. Як саме Франко з'єднував нове і старе у кожному конкретному випадку — завжди питання, на яке не зайве уважно пошукати відповідь. На мою думку, тотальний алегоризм творчості Франка свідчить, що у нього була можливість закласти підвалини українського експресіонізму, поруч зі Стефаником і Кобилянською. Принаймні, саме ті прийоми модернізації творчості, які відповідають експресіоністському стилю, у стиль Франка вписуються найбільш органічно. Але стиль як сукупність певних прийомів і засобів важить небагато. Важлива мотивація, яка надає формі особливого, індивідуально забарвленого сенсу. Франко не поміняв світогляд на стільки, щоб вистачило на домінанту суб'єктивізму в процесі і концепції творчості.

Концепт «фантазія» — це розроблена Франком теза для компромісного наміру узгодити теорію і практику творчого процесу. Фантазія, яка живиться снами і навіть галюцинаціями, — прийнятний для науковця варіант залучення у процес творчості несвідомого. Франко ще не міг спостерегти важливого аспекту фантазування, який

вповні виявив себе разом із зародженням наукової фантастики, такої тріумфальної у ХХ ст.: активну участь розуму, інтелекту в процесі моделювання уявного світу. Можливо, він саме тому і надав перевагу фантазії, що відчував її суголосність з власним раціоналізмом. Але щоб вичерпати нею дражливу тему несвідомого й ірраціонального, Франко поставив фантазію поруч із снами й галюцинаціями. При цьому не забув зробити наголос, що головний постачальник образів для фантазії — це такі пам'ять, а не сни чи галюцинації. У трактаті Франка наскрізною настановою звучить теза про першорядність і першоджерельність для творчості зовнішнього життя, яке надсилає свої сигнали у психіку і щось у ній збудує. Як би не зосереджувався Франко на собі, пріоритет зовнішнього світу не дозволяє йому рухатись далі позначеної межі, аби не зайти у зону ризику, не зруйнувати світогляд, розбудований з такими зусиллями. Він і так дорого коштував митцеві, який зробив мистецтво зброєю у змаганні зі світом.

З одного боку, наскрізний алегоризм творчості Франка засвідчує його просвітництво у найширшому сенсі слова, що часто обертається відвертою дидактикою, не надто шанованою у його часі (Франко про це знає і докладає зусиль для затирання власного алегоризму, зокрема, не-вживанням цього поняття). З іншого боку, саме алегорія забезпечила Франкові дуже широку, розгалужену жанрову систему, зумовила його жанрове новаторство, а головне — Франко зміг відкрити і використати не лише дидактичний, а й виражальний потенціал алегорій, художньою переконливістю багатьох творів він завдячує саме алегорії.

3.4. Алегоричний театр Лесі Українки: «Осіньна казка»

Від часу публікації моєї статті про алегоризм драми «Осіньна казка» Лесі Українки (2010 р.) з'явилися нові інтерпретації цього твору, варті введення у парадигму цієї книги. Насамперед йдеться про семіотичний аналіз драми, здійснений С.Кочергою у контексті вивчення культурософії Лесі Українки («Культурософія Лесі Українки», 2010). По-перше, дослідниця увела в поле розмови максимально наповнений контекст усіх попередніх інтерпретацій драми.

Цей контекст, як ніякий інший щодо решти драматичних творів письменниці, сповнений надто різними, суперечливими, а часто надміру ідеологізованими версіями. Драма ніби провокує безкінечну кількість прочитань і пояснень. При уважному розгляді елементів, які викликають надто різні тлумачення (С. Кочерга віртуозно володіє методикою «прогулянки текстом», за Р.Бартом) виявляється чи не максимальна з можливих насиченість тексту семіотичними кодами, або, інакше кажучи, переповненість інтертекстуальністю.

О. Вісич докладно розглянула драму «Осіння казка» в контексті естетики нон-фініто («Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки», 2014). Твір вочевидь демонструє незавершеність як засадничу рису, вказує на свою приналежність до структур відкритого типу (У.Еко), характерних саме для доби модернізму.

На тлі більш ніж сумлінних і новаторських прочитань драми для мене особисто ще гостріше виступило на перший план питання художньої вартості твору. Внаслідок цих двох інтерпретацій складається враження, що «Осіння казка» — мало не вершинний твір письменниці (у ньому є все, що хоче знайти зацікавлений дослідник). Але варто зробити один лиш крок назад, у поле звичайної читацької рецепції — і картина освітаюється зовсім інакше. Насправді очевидно, що це один із найслабших, найменш переконливих у художньому сенсі драматичних творів Лесі Українки (що розуміла і сама авторка). А тому завдання дослідника не «підтягувати» його до необхідної значимості, а прояснити ті механізми, які забезпечили Лесі Українці такий тріумфальний шлях драматурга у подальшому. Адаже видно з першого погляду — це експеримент (всі дослідники одностайні в такому визначенні), але те, що в ньому випробовувалось, було категорично відкинуте, про що свідчить наступний хід пошуків в царині драматургії. Очевидно як на сьогодні, що саме відкинула Леся Українка — це алегоричний театр.

«Осіння казка» — єдиний алегоричний фрагмент посеред творів драматурга, до 1906 року — по-різному пошукових, після «Кассандри» (включно з нею) — символістських за стилем і жанром.

Символізм драматургії Лесі Українки, тема, до якої мені доводиться знову і знову повертатись, змагаючись зі стійким стереотипом

неоромантизму Лесі Українки, — це символізм, який не був скалькований із улюблених Метерлінка чи Гауптмана, не був складеним внаслідок фрагментарного наслідування чи неусвідомленої стилізації. Це стиль, який Леся Українка шукала з усім можливим напруженням інтелектуальних, емоційних і творчих сил. Весь її шлях драматурга до «Кассандри» — це кроки до оволодіння естетикою символізму і, головне, припасовування її до потреб власного творчого самовираження. Леся Українка змогла прищепити до безберегової, сюжетно аморфної символістської драми, яка прийшла на європейську сцену на початку ХХ ст. (вслід за модою на ібсенізм), те, що, здається, абсолютно несумісним з нею: класицизм. Саме на цьому перетині і виросла її власна символістська драма. Леся Українка, як це їй властиво загалом, обирає орієнтири, цінності, кумирів (в тому числі, наприклад, Шекспіра) не для того, що йти слідом за ними, а для того, щоб з ними змагатись, торуючи власний шлях. Чим яскравіший автор за своїм індивідуальним стилем, тим складніше роздвигатись його численні зв'язки з тим чи іншим стилем епохи. Але якщо ми оминемо ці зв'язки, ми оминемо й осердя творчих пошуків. І тоді, як би уважно ми не прочитували текст, ми завжди розминатимемось з тим головним, ради чого він писався.

«Осінь казка» — драма у певному сенсі передбачувана, з огляду на попередні драматичні пошуки: відкинута «Іфігенія в Тавриді», відкинута «Блакитна троянда» (символістська драма типового для європейського контексту кінця ХІХ століття гатунку), відкинута навіть найбільш успішна «Одержима», в якій виразно прозвучали експресіоністські фрагменти, вже цілком окреслені в європейському модернізмі (підтверджені практикою суголосних Кобилянської і Стефаника). Все, що пізніше зникало з творчого використання, — етапи хоч і важливі, але в чомусь посутньо помилкові (найперше для авторки). Але поява «Осіньної казки» логічна ще й з іншого боку: алегорію Леся Українка апробує і в прозі (мабуть, не без впливу О.Кобилянської, про що свідчать такі твори, як «Сліпці», «Примара» — приклади алегорії як жанру), і в поезії (алегорій досить багато, особливо у межиродових ліричних творах, баладах і поемах). Але і там, і там тримає її на відстані, ніби приглядається до неї, визначає мистецький потенціал.

Алегоричний театр проявив своє характерне обличчя навіть у творчості тих самих символістів (п'єса «Блакитний птах» Метерлінка, на відміну від його маленьких драм, активно використовує алегоричне мовлення, те саме характерне для драматургії О.Блока, Г.Гауптмана та інших). Але ще яскравіше він постає у творчості пост-символістів, авторів молодшого покоління, які формувались в атмосфері символістської естетики, але відчували потребу рухатись в інший бік. У російській літературі цей новий напрям театрального новаторства вповні окреслився в драматургії Л.Андрєєва, М.Цветаєвої, пізніше — В. Маяковського. В українській драматургії алегоричний театр апробують Олександр Олесь і Володимир Винниченко. Щоправда, надмірний додаток мелодраматизму і в одного, і другого драматурга дещо знецінює їхнє новаторство. Зрештою найбільш яскраво алегоричний театр постане на сцені Леся Курбаса у 1920-ті рр., буде широко представлений у творчості діаспорних драматургів. Зокрема, у відомій антології діаспорної модерної драми («Близнята ще зустрінуться»), укладеній Л.Залеською-Онишкевич, значна частина текстів спирається на алегоричний тип мовлення, про що, окрім усього іншого, свідчить також часте використання родинних і соціальних ролей замість імен.

Знаючи про театральні експерименти на російській сцені (гучні постановки Вс.Мейєрхольдом драм Л.Андрєєва і О.Блока), загалом будучи вродженою (і вихованою, звісно) театралкою, Леся Українка уважно стежить за новими віяннями. Театр «корифеїв» вочевидь не задовольняє, особливо на тлі її доброї обізнаності не лише з драматургією, а й з театральним життям сучасної Європи. Тенденція до алегоризації театру (вона, щоправда, частіше з'являлась під гаслом акцентованої умовності) не могла пройти мимо уваги Лесі Українки. І це було не щось чисто новаторське, як загалом маніфестував модернізм, а добре забуте старе, тобто повертався бароковий театр, але у дещо інших масках і костюмах. Ця хвиля алегоризації почала захоплювати театр ще до того, як усвідомились і прозвучали експресіоністські гасла. У більшості випадків вона виглядала не надто переконливо, відверто архаїчно (про ці моменти театрального життя України початку ХХ століття докладно пишуть Н. Кузякіна і Н. Малютіна).

Аби створити художньо повновартісну алегоричну драму на початку ХХ століття, не досить було повернути призабуті прийоми барокового театру, потрібно було цілком змінити художню свідомість. Треба було найперше вивести на перший план гру (або ж умовність), акцентувати активну присутність у колі гри глядача, треба було збагнути, як індивідуальна авторська пристрасть може скеровуватись на долю людства, і ще багато інших важливий речей. Механічне використання алегорій ставало присудом алегоричній поетиці.

«Алегоричність, — підкреслює В. Бен'ямін, — проявляється не лише в слові, але й у фігуративності і сценічності. Апогею це сягає в інтермедіях з їх персоніфікованими людськими якостями, втіленими добродіями і вадами...» [Бен'ямін: 2002, с. 201]. Плаваючи повчальність і моральність, бароковий алегоричний театр створює парад яскравих постатей, які втілюють внутрішні якості людини. Бароко, як ніяка інша культура до нього, переймається внутрішнім світом людини, її недосконалістю і водночас спроможністю до еволюції. Але вдягнені у пишні чоловічі або жіночі шати чесноти і вади зрештою починають справляти комічне враження. Аби алегоричний театр міг зберегти мистецькість, він мусить наповнитись смаком до гри, внести у повчання дещо іронічний чи навіть легковажний тон. Німецька барокова драма, як помітив Бен'ямін, була надто захоплена серйозністю, а тому і не досягла мистецьких вершин. «Тільки комічне може забезпечити алегорії повноправне представництво у профанній драмі, а ось там, де вона входить в драматургію серйозно, це входження миттю стає смертельним» [Бен'ямін: 2002, с. 202].

Отож драматурги ХХ століття, рушивши в бік алегоричного театру, мусили найперше здолати незнищенну пародійність, закладену у саму суть алегоричної мови. Серйозний дидактизм і риторика, завдяки столітньому впливу романтиків, вже потроху витіснились за межі мистецтва, уже не сприймалися естетизованою публікою початку ХХ століття. Для драматурга алегоричний театр спокусливий у багатьох відношеннях (найперше можливістю легко виходити на масштабні узагальнення), але і підступний не менш. Багато хто з драматургів початку ХХ століття, захопившись ентузіазмом новаторства, рушив у бік алегоричного театру, але замість яскравих новацій

вивів на сцену ходульні образи, непереконливу схему. Мелодраматизм, який інтуїтивно додавали до надто схематичної алегорії такі автори, як Олесь чи Винниченко, хоч і оживлював якимось мірою раціонально створену схему, все ж не міг витягнути художність алегорії цілком, виглядав натужно або архаїчно. Аби алегоричний театр сформувався (а припадає це аж на 1920-ті роки) як повновартісне художнє явище, треба було щось зробити із дидактикою і риторикою, незмінним шлейфом театральної алегорії. Зміг підпорядкувати собі алегорію лише експресіонізм. Але про це — окрема розмова.

Драматична поема Лесі Українки «Осінь казка» вочевидь вирізняється посеред інших її драм і в стильовому, і в сценографічному сенсі. Вона писалась тоді, коли жанр драматичної поеми вже викристалізувався у викінчену авторську форму. Ліна Костенко висловила думку, що твір не завершений і не дуже вдалий, оскільки Леся Українка так і не віддала драму до друку: «Клименту Квітці не сподобався. Вона, мабуть, і сама відчувала, що десь є збій на схоластику, десь втратила мистецький пульс». Заперечуючи радянським дослідникам, які бачили тут альянз революції 1905 рр. і використовували твір для підтвердження революційності поетеси, Ліна Костенко так формулює задум твору: «Ну, десь так: ідея і етика боротьби за ідею. Ідей вже було багато, а етики мало. Може, це справді схоластично. Принцеса — як ідея революції. Сама вона чиста, у білих шатах, живе на кришталевій горі і вишиває прапор свободи. А от яким шляхом іти до неї — це вже як хто» [Костенко Л.: 1989, с. 47]. На жаль, версія Принцеса-ідея не надто відрізняється від критикованих перед тим тлумачень образу: Принцеса-народ, Принцеса-воля. Що ж до схоластики, то, оскільки йдеться про художній текст, варто вести мову скоріше про умоглядність і деякий схематизм. Окрім того, проглядає в драмі і дидактика, навіть риторика, що вже зовсім не властиво Лесі Українці-драматургові. Текст не має ні тої цілісної експресії, що в інших драмах означеного періоду, ні тої вірогідності і психологічної переконливості, що пізніші п'єси. Але вона не така дивна і не така незавершена, як видається за контрастом до контексту творчості. А от в чому вона справді інша, так це у стилі. Це чи не єдиний твір (посеред драм), який послідовно спирається на алегоричний образ.

Це ніби своєрідний творчий спогад про бароковий стиль мовлення, коли моральні колізії і ускладнення внутрішнього світу людини, щойно відкриті тогочасною думкою, витягувались назовні в персоніфікованих образах, схильних до прямого моралізаторства. Жоден образ-персонаж п'єси не є символом, а тому намагання прочитати їх крізь призму символіки дають невтішний результат. Принцеса не може символізувати ідею, народ чи волю, оскільки в самому концепті «принцеса» не міститься жодного елемента, який, рухаючись від конкретного до абстрактного, окреслив би певне коло розширеного змісту. Символом чого може бути принцеса, якщо говорити про саме поняття, окремо від твору? Символом високого суспільного статусу дівчини, привабливого для потенційних женихів, які, одружуючись з принцесою, отримують півцарства. Це символіка архетипного наповнення. Принцеса — стійкий архетип культури. У драмі Лесі Українки саме статусність і не витримана, навпаки, послідовно спародійована. Принцеса насправді босоніжка, простолюдинка. Вона не донька короля, а його невдала наречена, яка за незгоду вийти заміж за короля заточена у вежу. Все це не дає жодного права називатись принцесою. Загалом тут надто багато гротеску і двоїстих сенсів, аби тонка символічна матерія могла втримати на собі будівлю задуму. Усі образи-персонажі драми позбавлені імен і представлені статусами: Принцеса, Лицар (він же В'язень), Служебка, Пастух, Будівничий тощо: типова ознака алегоричної барокової драми. Цей засіб невдовзі буде широко (але цілком інакше) використаний в експресіоністській драмі. Але тут у Лесі Українки ще нема переміни старих і творення нових кодів, є очевидне відсилання до усталених дискурсів, щоправда, іронічне.

Образи драми формують підтекст не шляхом розширення, а способом унаочнення, конкретизації певних абстракцій. Вони легко прочитуються, якщо врахувати їх підкреслену фактурність. Почнемо з гори. Для розмежування з символом (гора може бути і символом), варто згадати гору із пізнішої драми «Камінний господар»: Анна теж уявляє себе на вершині неприступної гори. Але це вочевидь гора символічна, позбавлена будь-якої конкретики, вона символізує вершину влади над світом. В «Осінній казці» конкретики надто багато, і вона,

якщо придивитись, дуже дивна. По-перше, будова гори. Починається дія з підземелля без вікон і дверей, верхня ляда якого виходить прямісінько у кухню. Тобто, це скоріше звичайний льох. Гора, як підтверджується пізніше, є штучним утвором, збудованим задля вежі — темниці для принцеси. Але це не камінна гора, а гора з льоду. Хоча в ремарках вживаються ще й інші означення гори: кришталева, скляна. Ці означення викликають асоціації з усталеною символікою башти, створеної людиною заради вивищення над світом. В добу символізму, разом з баштою із слонової кістки (і кришталь, і слонова кістка перетворюють башту, окрім всього іншого, ще й на дорогоцінну споруду) символізують індивідуалістичну герметичність митця. Варіант льодової гори суттєво занижує позитив усталеного символу, але підносить момент крихкості, нетривкості. Проте низка алогізмів руйнує кожен усталений сенс образу. По ходу дії виясняється, що гора весною повинна розтанути. Оскільки події відбувається восени, а гора збудована не зараз, виникає питання — чому ж вона не розтанула влітку? Ще ми дізнаємось про крутий схил гори, з якого падають і розбиваються на смерть лицарі, які намагаються дістатись до принцеси. Одразу ж виявляється, що зовсім поряд з крутосхилом є безпечна ділянка, з якої, щоправда, можна впасти в багно, зате благополучно спуститись вниз. З одного боку, гора кришталєво-льодяна і неприступна, з іншого — у вікнах кімнати на вежі молоді пагони дикого винограду (восени!). Цим всім химерним ознакам немає пояснення, якщо шукати в образах символіку. Інша справа, якщо гора є алегорією. В даному разі добре прочитується алегорія суспільної ієрархії. Тоді все відразу стає на свої місця. Це як своєрідна наочна драбина, яка показує, що люди в суспільстві рухаються знизу вгору і згори вниз. Відбувається безліч вельми повчальних перипетій. Ось лицар із підвалу потрапляє в кухню, а потім у хлів, ось з'являється принцеса, яка сидить на самій вершині, але із розмов жінок ми дізнаємось, що раніше вона була внизу. Потім принцеса, домагаючись волі, спуститься вниз, але, щоб врятуватись від бруду і небезпеки, знову буде підніматись на гору. Дуже реально бачить свій шлях на гору Служебка, яка поки що знаходиться внизу. Лицар, що був на горі, скотився вниз, але, звільнений з підземелля, потрапляє у ще більшу

неволю до Служебки. Коли ж у нього з'являється шанс знову піднятися на гору, вже з товаришами, він відмовляється. Робітники, на відміну від лицарів, які сліпо деруться на гору і падають з неї, вирубують у льодовій основі сходини, а тому рухаються знизу вгору хоч і повільно, але впевнено і безпечно. Коли ж людина буває вільна, на якому шаблі? Підвал, в якому заточений лицар і вежа, в якій замкнена принцеса, становлять два полюси гори, темний низ і світлий верх. Внизу панує бруд, голод, тьма, вгорі — комфорт, приємне ремесло, виднокіл, повітря. Але герої з однаковою пристрасстю хочуть протилежного: принцеса — бути внизу, лицар — бути на горі. Коли ж вони отримують шанс здійснити омріяне, виявляється, що вони хотіли чогось зовсім іншого. Отже, неволя на будь-якому шаблі однакова, а воля залежить не від того, де, на якому суспільному місці знаходиться людина, а від її внутрішньої здатності бути вільним чи невольником. Розміщення внизу чи вгорі не є вродженим статусом: проста дівчина стала справжньою принцесою, а справжній лицар — плебеєм. Це дещо суперечить реальній історії і засвідчує новочасне уявлення авторки про аристократизм духу, а не крові. Рух знизу вгору і навпаки відбувається постійно. Люди багато сил витрачають на цей рух, не здогадуючись, що їхні зусилля марні. Вкрита землею льодова (і водночас кришталева) гора наочно показує нетривкість суспільної ієрархії. Це штучна будова, яка рано чи пізно зруйнується.

Алегоричний підтекст містить вся атрибутика вежі і палацу принцеси.

Тут привертають увагу детальні описи в ремарках: «В заграбовані вікна вриваються молоді пагони дикого винограду. В кімнаті багато предивних тепличних квіток; скрізь розставлені і розкидані прилади до жіночих робіт: кросна, п'яльця, прядки, кужілки і т. ін.; по стінах і по столах музичні струменти: гуслі, цимбали, бубни, бандури, багато різних. В барвах убрання хатнього переважає біле й червоне. В неладі хатньому вчувається якась бурлива нетерплячка» [Лєся Українка, т. 3, с. 188]. Як і в усіх своїх ремарках, тут Лєся Українка спирається на виразну мову символів. Найперше кольори. Червоне, оточене білим, разом з молодим зеленим виноградом символізує вітальну енергетику. Білий колір відповідає ідеалізму природи, пориванням Принцеси

до мрії. Прилади до жіночих робіт символізують замкненість жіночого світу. Музичні інструменти, яких надто багато (сам по собі перелік дуже цікавий: струнні, до того ж українські народні, і бубни) символізують естетизм, мистецькість замкненого світу, а протонародність інструментів підкреслює позакласовість такого естетизму, його вродженість. Водночас вся картина аж ніяк не є символічною. Навпаки, вона надто жива, надто наповнена конкретними деталями, щоб підноситись над фактурою. Це заземлення, алегорія життєвої розкоші. Розкоші, яка не задовольняє бурливу натуру принцеси, схильної до естетизму та ідеалізму. Ілюстративність картини підкреслює виноград, неможливий ні на льодяній, ні, тим більше, на кришталевій горі, але особливо — сама сцена, яка відбувається у цій кімнаті. Коротка сцена, з персонажами, присутніми тільки в ній. Бачимо дуже показових героїнь: три дівчини з іменами Пряха, Ткаля і Швачка. Це одразу корелює картину з міфом, частково фольклорного, але дуже олітературеного походження: є алюзія на «Казку про царя Салтана» О. Пушкіна і відсилання до давньогрецької міфології, до жінок, що прядуть людську долю. Пряха, Ткаля і Швачка з'являються, щоб розказати біографію Принцеси. Три жінки чітко уособлюють різне ставлення до неї. Ткаля їй симпатизує, навіть захоплюється, Швачка не любить і заздрить, а Пряха знає правду. Це алегорія людської спільноти (до того ж гендерно промаркованої, бо для Принца чи Лицаря це мало б бути чоловіче коло), яка оточує людину, що рухається вгору чи вниз, міняючи статус. Отже, на суспільній драбині-горі висвітлюється яскрава картинка на самому її вершечку. Тут панує розкіш, неволя і людські стосунки, які ще більше неволять.

Наступна картина зроблена так само схематично, як і попередня: із добре відомих фрагментів. І знову головне зосереджене у ремарці: «Верхів'я скляної гори. Світлиця з матового скла, так що видно багато неба і зовсім не видно землі. В світлиці все осяйне, з кришталю, самоцвітів або з дорогих металів, тільки в ній якось холодно, неохвотно. Принцеса в білому убранні сидить і пряде золотий кужіль на срібній коловоротці, нитка хутко обривається. Принцеса зриває кужіль і кидає у куток» [Леся Українка, т. 3, с. 190]. В середині — символічні образи, кольори і предмети, назагал — зумисність та

алогізм. Казкова принцеса в казковому місці з усталеною казковою дією: пряде золотий кужіль. Це різко контрастує з вочевидь живою принцесою, що має певний характер і не зовсім казкову поведінку. Інший алогізм стосується цілої сцени. З попередньої розмови жінок ми дізнались, що Принцеса ходить на лицарські турніри і виконує функцію офіційної особи: нагороджує переможців. Мабуть, король теж присутній на таких дійствах, і не інакше як поруч із принцесою (враховуючи, що принцеса, фактично, не принцеса, сцена мала б виглядати досить двоїсто, навіть гротескно: десь на глибокому задньому плані вона саме так і промальовується). У цій сцені виявляється, що король чомусь сам себе позбавив можливості спілкуватись з принцесою і змушений використовувати для цієї мети голубів. Кілька хвилин перед тим був турнір, де король не міг не бачити принцесу, і міг скільки завгодно говорити з нею (хто б йому заборонив?), а зараз герої вдаються до цілком казкового способу спілкування між закоханими. Щоправда, одразу виявляється, що голуб приніс два послання: від короля і блазня одразу. З послання блазня стає відомо, що темниця не така вже й темниця: можна легко спуститись униз, єдина небезпека — заляпатись у багно. Тобто загальна схема дає нам образ фольклорно-міфологічного наповнення, але всередині, через внутрішній алогізм, відбувається її окарікатурення. Особливо це стосується сюжету «Принцеса і лицарі». Нібито король тримає Принцесу для себе, закоханий у неї. Але водночас він дозволяє лицарям домагатись звільнення Принцеси. Вони деруться на гору, падають вниз і розбиваються на смерть. Знизу чути голос, який рахує загиблих: це вже от упав сто п'ятий. Цифра створює не трагічний, а комічний ефект: лицарі падають з гори надто масово і буденно, це нагадує, з одного боку, казку, а з іншого — щось чисто інстинктивне, ніби лицарі керуються чиеюсь злою волею, не владні над собою, сліпі й глухі. Вони не реагують на заклики Принцеси припинити змагання.

Вся сцена є алегорією гендерних стосунків, зумовлених статусними змінами учасників. Домагаються того, хто вище, при цьому зникає із стосунків почуття, про нього не йдеться. Принцеса теж була спокушена перспективою бути нагорі через шлюб:.

Що я їм?

З них кожний, може, раз мене побачив,
а може, тільки чув про безталанну,
заручену неволею з тираном.

Неволею?.. А хто про царство марив?..

Раптове почуття до лицаря змінило принцесу, змусило відмовитись від вигідного шлюбу.

Наступна сцена цілком антитетична щодо попередньої: це сцена зі Служебкою і Лицарем-в'язнем. По-перше, на відміну від лаконічних попередніх сцен, це довга і подекуди навіть нуднувата сцена, в якій ви-яснюються стосунки між героями. По-друге, вона відбувається в хліві, у місці, протилежному щодо вежі. Якщо раніше панували світло і краса, то тепер — темрява і бруд. В ремарці нагнітається натуралізм деталей: «Чималий хлів з кількома загородками для всякого товару, до нього прибудовані стайні й обори. Чути ржання, рев, мекання і т.ін. На передньому плані дві закути для свиней, між ними вузький прохід, де складено зілля і всяка годівля та начиння для годівлі товару. В хліві досить темно, тільки де-не-де крізь малі просвіти про-різується сонячне проміння знадвору, а через те сутінь по кутках зда-ється зовсім чорною, так що в ній ледве видно, як ворущаться безрогі» [Леся Українка, т. 3, с. 192]. Цей реалістично-натуралістичний опис (до речі сказати, майже не можливий для сценічного втілення, крім того, безрогі мають виходити і на сцену), який не узгоджується зі схе-матизмом загального плану. Тому одразу прочитується як алегорія соціального низу. Кухня з підвалом і хлів дають досить повну картину негативно маркованого суспільного дна, яке й спонукає людей по-риватись угору. На відміну від високих романтичних стосунків між Лицарем і Принцесою, які вимальовувались у попередніх сценах, ба-жання Служебки стати за посередництвом Лицаря нянькою царенят є надміру прагматичним і навіть цинічним. Загалом низ у цій драмі не корелюється з традиційними народницькими стереотипами: коли ак-цент робиться на соціальному гнобленні невинних маленьких людей. Тут маленькі люди (вони представлені, крім Служебки-помивачки, Пастухом і підпасками) вписуються у загальний образ тупого й амо-рального бидла. Інакше змальовані Будівничий і робітники, які, хоч

і знаходяться внизу, але спокійно і впевнено прорубують собі шлях на гору. Сцена в хліву несподівано урівнює в морально-етичному плані і низьку Служебку, і героя-Лицаря. Їхня розмова — це морально-етичний торг, який показує справжнє єство персонажів: насправді їм не потрібна воля, їм потрібен високий статус, що обіцяє якісь вигоди. Лицар позбавляється будь-якого героїзму і навіть мужності. В наступних сценах його деградація буде остаточною. Лицар виявляється людиною слабкою і підлою. Натомість Принцеса доводить внутрішню відповідність своєму статусові і визнається робітниками в якості провідниці.

Яскравий алегоризм містить сцена, в якій бидло виривається з хлівів і нищить все на своєму шляху: «Рев бидла, лемент і стогін стоптаних, крик і вигукування тих, що на горі, зливаються в дикий гомін. Підніжжя кришталевої гори заляпане болотом і кров'ю» [Лесь Українка, т. 3, с. 205]. Цей так званий «бунт низів» пізніше у драматургії Лесі Українки розв'ється (і особливо яскраво втілиться в драмі «Руфін і Прісцілла») в образі бездуховної непросвітленої людської маси. Поки що це алегорія, яка чітко маркує суспільний низ — звісно, негативно. Але цей низ не є однаковим. Внизу знаходяться і справжні лицарі: цілком по-лицарськи поводять себе хлопець-робітник і Будівничий. Лесь Українка послідовно відмежовує справжній аристократизм і аристократизм статусний.

Суспільна драбина у вигляді льодово-скляної гори — це своєрідний тест на відповідність статусу. В результаті тестування виясняється, що внизу є справжні аристократи, а вгорі — достеменні плебеї. Але аристократизм як духовна якість є неодмінним головним критерієм, якістю, яка постійно відшукується.

Поняття «аристократизм» в драмі не вживається: для казкового антуражу воно не підходить. Зате постійно йдеться про волю і неволю. Власне, справжнє лицарство (або ж «принцесність», якщо йдеться про жінку) виростає на волелюбстві. Рабство нищить благородні поривання, роз'їдає моральні підвалини особистості. Випробування ув'язненням, крізь яке проходять два головні герої драми, показує, що в одних суспільна неволя виробляє палке поривання до волі, а в інших — знищує бажання бути вільним, перетворює на раба по

духу. Служебка і Лицар, вихідці з різних суспільних прошарків, урівнюються рабством духу. Водночас поривання до волі розшаровує людей соціального низу: одні є рабами і за статусом, і за духом, інші — вільні, а тому можуть міняти свій статус.

Варто звернути увагу також на авторське жанрове визначення драми: фантастична казка. Це визначення наголошує двічі на вигаданості: це очевидний надмір, цілком достатньо (як для потреб жанрової орієнтації) одного з них. Цей акцент мусить скерувати реципієнта в річище чистої умовності. Водночас, сприймаючи сцену за сценою, ми зустрічаємось не з фантазуванням й авторською вигадкою, а з низкою пізнаваних образів і сюжетних ланок, щоправда, дуже схематизованих і, як ми вже побачили при уважнішому розгляді, іронічних і навіть карикатурних. Авторка моделює світ своєї казки із відомих казкових фрагментів. Особливо впадає в око відсилання до українських народних казок. Крім згаданих сюжетних і наративних засобів є й цитатія (знову ж таки, іронічно змінена), відсилання до конкретної казки, зокрема, до казки про Івасика-телесика: «(В розпачі сплескує руками. З високості чутно ячання лебедів і крик диких гусей, що летять у вирій довгими ключами. Принцеса здійсмає до них руки).

Гуси, гуси, лебедята,
візьміте нас на крилята,
понесіте світ за очі,
на полудня, геть з півночі!» [Леся Українка, т. 3, с. 201-202].

Використані у загальній конструкції елементи надто різнорідні: тут змішані надто віддалені фольклорна і літературна традиції, які не підсилюють одна одну, а створюють пародійний ефект. Але саме завдяки цьому універсалії, улюблена мова Лесі Українки, заземлюються і виявляється новий підтекст — алегоричний.

Загалом, судячи з того, що експеримент є самотнім, не знайшов подальшого розвитку, стає зрозуміло, що алегорична мова все ж чужа Лесі Українці. Але експеримент мав не лише негативний (у сенсі припинення руху в цьому напрямку), а й позитивний результат. Принаймні, невдовзі жанр короткої драматичної поеми, ліро-драми, близької до експресіонізму, з яким Леся Українка працювала на початку 1900-рр., до якого примикає й «Осіньна казка», посунувся і дав

місце великим повнометражним драмам, в яких драматичний дар поетеси втілюється повною мірою. Можливо, саме здійснений в «Осінній казці» експеримент і дозволив Лесі Українці остаточно стати на свій шлях у царині драматургії, створити той жанр, який увійшов в історію української літератури як драма ідей, але по суті і формі це символістська драма неокласицистського типу.

Символістська драма Лесі Українки — унікальна і ні на який інший її варіант вочевидь не схожа. Але тим глибше вона символістська. Леся Українка будує стиль своїх драматичних поем, надаючи особливого значення життєвим реаліям, чітко, але контурно виписаним. Її сюжети не містять в собі ані середньовічного чи символістського містицизму, ані романтичного екзотизму, ані будь-якого іншого породження фантазії. Шукаючи сюжети у віддалених часах і місцях, в тому числі і міфічних, вона дбайливо обмітає з них усілякі вражаючі нашарування. Міфів надає вірогідності життєвої реалії, формує лаконічну, виразну сценографію з чіткою розстановкою персонажів, дбайливо виписує ремарки, вичерпуючи інформацію для режисера, наповнює сценічний простір численними деталями, які, разом з рухом сюжету, починають говорити, промовляти до глядача своєю символічною мовою. Це тиха, ненастирлива мова, мова віщих знаків і тонких натяків. Тут нема місця повчанню, риториці і моралізаторству. Тут пульсує думка, напружений пошук прихованих сенсів буття. Отже, немає місця й алегорії.

Вжитися з алегорією, припасувати її до своїх інтересів спроможні лише дуже палкі, пристрасні натури. Алегорія легко бере гору над тими, хто не прагне до ролі героя світової арени, а лише захоплений просвітництвом. Часом від алегорії краще відмовитись, або ж знайти їй скромне місце в арсеналі поетичних засобів і стеретися, щоб вона не стала надто войовничою.

Зразок алегоричної драми у творчості Лесі Українки засвідчує її міцну вмонтованість у важливі процеси європейської культури. Вона раніше за багатьох сучасників відчуває напрями руху, які будуть актуалізуватися. Алегорична драма, попри її привабливість для митця-інтелектуала, такого, як Леся Українка, вимагає раціонального моделювання тексту, збереження логіки домінантного алегоричного

образу і небезпечно балансує між дидактикою і самопародією. Вона не лише місце для тонкої іронії, філософізованого словесного агону, вишуканої гри підтекстів, таких важливих для поетичного мовлення Лесі Українки.

3.5. Аллегорія «Дума пралісу» Осипа Турянського

Осип Турянський, як виглядає на сьогодні, — автор одного твору. Власне, усі дослідники творчості Турянського (Л. Заленська, Л. Лебедівна, Н. Мафтин, М. Нестелеєв, А. Печарський та ін.) — це дослідники й інтерпретатори переважно повісті «По за межами болю».

Здобувши шалену славу фактично першим твором, Турянський не зміг у подальшій творчості сягнути його висоти, крім того, попусував репутацію, взявши на себе роль класика. Підсумовує А. Печарський: «У філософсько-аллегоричному творі «Дума пралісу», а особливо в комедії «Раби», видання якої викликало цілий ряд полемік, суперечок, врешті, образ і обурень на адресу письменника, сучасники вбачали то авторську «розправу зі своїми критиками, земляками», то «гіпертрофію враженого себелюбства людини», «брак внутрішньої рівноваги» чи «приступи мізантропії та меланхолії». Із цього приводу молодомузівець М. Рудницький у рецензії фейлетонового характеру «Нескромна комедія і дві скромні збірки» під заголовком «З нових книжок» із їдким сарказмом дорікав автору «Рабів» за «манію грандіозі». Проте О. Турянський відповіддю «Рецензент і критик» значно перевершив свого нападника. Полеміка обох митців відзначалася цілою низкою дотепів і порівнянь, що для сучасних читачів може служити гумористичним зразком-документом української «приязні» 20-х років ХХ ст. серед нашої інтелігенції» [Печарський: 2008].

Звісно, в історії літератури не поодинокі приклади, коли лише один твір представляє автора у першому ряду, починаючи Сервантесом з його «Доном Кіхотом» і рештою (чималеньким масивом) не надто вдалих творів. Але якщо автор вивершує творчий шлях першорядним твором, це одна історія (тоді менш вдачі твори легко тлумачити як сходинки до вершинного), коли ж успіх судився на початку шляху, а наступні не підтвердили сподівань, це цілком інша,

інакше маркована історія. Тоді неминучі присуди (мовляв, списався, вичерпався, випадково злетів тощо) і прикрі сторінки взаємин, про які пише Печарський. Так, для інших творів Турянському не вистачило мотивації, яка живила «Поза межами болю»: тоді треба було прокричати на весь світ про пережите. Коли ж пережите стало літературою, до того ж визнаною, настав час іншої ролі й іншої творчості — якщо не крик про пережите, то умоглядна схема. Людина емоційного типу (природний експресіоніст) інакше не вміє.

Але саме в такому разі невдалі твори можуть стати знахідкою для науковців, бо вони чіткіше виявляють онтологічні риси творчості, підносять на поверхню і роблять більш випуклими приховані пружини процесу. Якщо нас цікавить один твір, але не задовольняють відповіді, можна пошукати в інших, суміжних творах письменника.

«Дума пралісу» на перший погляд здається повною художньою антитезою повісті «Поза межами болю»: одна емоційно-експресивна, розсудливо-дидактична інша, одна життєва й цілісна, інша штучна й склеєна, одна вражаюче переконлива, інша умоглядна й надумана, тощо, тощо. Зрештою, одна алегорична, а інша... Експресіоністська? Але ж експресіонізм якраз і не цурався алегорії. У повісті «Поза межами болю» роль алегорії, щоправда, досить скромна, вона забезпечує тло і периферійні плани. У «Думі пралісу» автор випускає алегорію на авансцену, перекидаючи при цьому місток не лише до авторів сучасного алегоричного театру, а й до багатьох інших пасивних на тоді дискурсів.

За жанром «Дума пралісу» — це, з першого погляду, традиційна алегорична оповідь, яка сформувалася ще в ранньому Середньовіччі. За словами автора словника біблійних понять С. Аверинцева, «в середні віки алегорично тлумачиться і світ природи як влаштований Богом для людини в якості повчального наочного засобу, матеріалізованої байки з мораллю» [Аверинцев: 1999, с. 8]. Оскільки дійовими особами твору є звірі, чіткий жанровий слід веде нас також до байки, особливо у варіанті Лафонтена (поширені, інсценізовані «звірину історії»). Відчутний слід Лафонтена і в виборі судового процесу в якості основної фабули. Послідовна драматизація зображення (вся історія відбувається як чітко окреслене в композиційному плані дійство

з ключовими промовами дійових осіб) відсилає читача до барокового (шкільного в українському варіанті) театру. Проглядає також слід утопії — в повісті розгортається проект соціального устрою, сатира на людство урівноважується оптимістичним фіналом, який мусить переконати читача в привабливості запропонованого проекту.

Якщо подивитися на творчість Турянського під кутом зору алегорії, слабші твори, написані після повісті «Поza межами болю» виглядатимуть вже не такими слабкими: Турянський намагався від-рефлектувати те, що знайшов інтуїтивно-емоційним способом, і завершити процес чітким усвідомленням власної естетики. І він ніяк не міг обійти алегорію у своїх цілеспрямованих пошуках.

Отже, в глибині лісу відбувається велике зібрання звірів, суд над Вовком, який обізвав Малпу людиною. На думку всіх присутніх, Малпі було завдано жорстокої образи, винуватець мусить бути покараний. Суд відбувається за законами і правилами звіриного царства: вину треба довести незаперечно, базуючи на різноманітних фактах. Поважні вчені звірі отримали доручення і провели неупереджене слідство. Кожна промова присвячена тій чи іншій ваді людині. Усі порівняння людини і звіра виявляються викривальними щодо людини, поступово, від промови до промови, розгортається грандіозна картина людської нищості.

У звинуваченнях супроти людини актуалізуються різні історичні реалії. Наприклад, у промові доктора Ведмеденка піднімається тема канібалізму, але набуває звучання зовсім несподіваного: «Людоїдство між людьми — се наслідок непоміркованості, глупоти й бездушності вчорашнього голопупенка. Замість задовольнитися розвалом дотеперішнього коронованого ладу та змагати поволі й обережно до здійснення рівності і свободи між людьми, перейняв неграмотний, недосвідний і голодний голопупенко ненажерливу душу від свого попередника деспота та перейшов його тисячу разів жорстокістю, лакомством та кровожадністю» [Турянський: 2015, с. 174-175]. Ця промова вочевидь належить «тварині» з антиреволюційними поглядами, представляє кут зору на новий лад (тобто соціалізм) з позицій аристократичної інтелігенції, загалом видає світоглядну (навіть політичну) позицію автора, підводить під типове для алегорії моралізаторство,

але це моралізаторство оживає завдяки цілком несподіваному повороту думки.

Бестіарій повісті підкреслено «інтернаціональний», у лісі зібралися звірі всіх широт. Попри це, автор час від часу актуалізує «українське питання». Наприклад, Кабана і Коня попросили розіграти взаємини ляхів і українців, аби проілюструвати абсурдність національного поневолення. Кабан усіх потішив доброю грою, а «Кінь мусив наслідувати українську оспалість, задуму, меланхолію, українську недостачу рухливої діяльності», тому не сподобався публіці. Але доповідач Лис Микита сказав, що Кінь зіграв добре, бо саме такий і є правдивий українець, і роз'яснив: «Народ, який співає «Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці», не зможе скоро вибитись на волю, бо він не розуміє ось якої життєвої правди: вороженьки не гинуть, як роса на сонці, лиш воріженьків треба вбити, знищити, як нахабних щурів. А потім, панове! Що за м'якість, що за душевна розхлябаність обдарювати кривавого тирана титулом «вороженько...» [там само, с. 181]. Знову алегорія обертається парадоксом, дивує несподіваним поглядом на, здавалось, давно відоме.

Звірі пам'ятають усі докази людей щодо їхньої переваги чи навіть вищості стосовно звірів. Особливо дражлива для зібрання в лісі тема — звинувачення в жорстокості хижаків, які вбивають інших звірів. Доктор Сич проілюстрував свою доповідь яскравими картинками і зробив переконливий висновок: «Що нам доказують усі мої висновки й ці картини, які ви якраз бачили? Вони доказують лиш одну правду, непохитну і тверду, наче граніт: коли звірі для необхідного утримання життя мусять убивати других звірів і людей, то це називається по-людському «звірство», коли ж люди вбивають людей не для втихомирення голоду, тільки для задовільнення своїх уроджених поривів самолюбства, жорстокості й варварства, то се по-людському зветься «культура» [там само, с. 164].

У наведеному фрагменті (як і в багатьох інших) з'являється свого роду анти-алегорична настанова: адже справді, практика називати жорстоких людей звірами, тваринами, вовками дуже поширена, і це саме алегоричний слововжиток. Окреслюється тонкий нюанс, пов'язаний з філософією мови, адже дуже часто усталена назва

заступає сам названий предмет, внаслідок узвичаєного слововжитку світ реалій стає менш відчутним і самодостатнім. Отже, мова таким чином перестає називати те, що насправді потребує усвідомлення і називання, а починає виконувати зворотню функцію, блокує сприйняття, відмежовує свідомість від реальності, яка вимагає діяльних стосунків. Такі й подібні, дуже важливі для літератури як мистецтва слова речі, активно осмислювали майже всі модерністи, які щось маніфестували. Символісти-імпресіоністи вертались до первісного звукопису, футуристи орфографічними експериментами намагались оновити затерті слова, сюрреалісти відшукували в слові-метафорі архаїчну образність. Таким самих зусиль потребувала й алегорія (у цьому сенсі праця Бен'яміна з'явилася цілком вчасно), але, на жаль, поодинокі знахідки губилися в морі негації. Своєю словесною грою (вивернути назву, повернутись до первісного зв'язку між означником і означуваним) Турянський знайшов дієвий спосіб змінювати кут зору на ті чи інші соціальні явища.

У промові доктора Борсука несподіваним чином сквородинські ідеї сродної праці переплелись з новочасними ідеями ворожнечі природи й цивілізації: «Отже, силою сього закону вовк ніколи не перекинеться в соловейка, соловейко в зайчика, гієна в голуба, кертиця у крілика, блоха в коника-стрибунця й навпаки. Як же ж воно в людей? Се тяжко висловити. Одним словом: анархія. Людина, що має всі здібності на ватажка горлорізів і лицарів у борні проти сьомої заповіді Божої, стає звичайно дипломатом; кандидат на добру няньку — генералом; швець засідає на міністеріальному стільці; міністр шиє чоботи; чоловік дитину колише; жінка бавиться в політику та клене матір-природу за те, що дітей не родять чоловіки, а жінки» [там само, с. 216].

У всіх доповідачів знайшлося достатньо аргументів, які доводили вину Вовка. Звинувачення людства сягає апогею, коли, вкладена в уста Сатани, розгортається метафора життя / пекло: «Він почав порівнювати своє царство з морем огню на світі та переконався, що ціле його пекло — се дитяча забавка в порівнянні до справжнього пекла на землі. Супроти реву, гуку, шуму, крику й розпачі на землі вражали стогони грішників у його пеклі, наче невинне цвірінкання пташенят перед сном. Кров'ю й огнем облиті люди на світі, що кидалися на себе

з якимось п'яним завзяттям, лишали далеко в тіні всі пекельні постаті, які видалися Сатані нараз білими, блідими й нагадали йому невинних ангелів. Та й увесь його вогонь був слабий, жовтий, наче солом'яний у порівнянні до кипучого виру світового пожару» [там само, с. 250].

Під вагою вбивчих аргументів Вовк присудили до смерті, але потім виправдали, бо виявилось, що перед тим, як обізвати Малпу людиною, Вовк з'їв п'яного чоловіка. Так сатира переходить у гротеск і набуває тотального негативізму. Якби твір завершився на цій ноті, перед нами була б хоч і новітня, але цілком традиційна алегорична сатира. Але раптом сюжет обертається інакше, адже на сцену вийшла нова дійова особа, яку ніхто не впізнав. Володар зібрання, цар Лев не зміг витримати погляду променистих очей дивної істоти: «Нараз нестерпуче, крайньо гнітуче очікування стало розвиватися. Очі царя Лева, з котрих промовляла могутня сила, що їй на ім'я закон природи, почали несподівано заходити опоною непевності і слабості перед новим еством, з очей котрого сяяла спокійна, могутня й велична одна сила, яку створили: Найглибше страждання, Найвища Мудрість і Надземна Любов». «Хто ти?

Нове ество мовило: «Я Творчий Дух у слабій тілі людини» [там само, с.296-297]. Розповідається нова, вже не сатирична, а поетична притча: «Мільйони й мільйони літ лежав Дух буття на хмарах безконечної тьми.

Він був безмежно великий.

Та проте він був безмежно слабкий, бо в чорнім лоні тьми він був скований мільйони й мільйони літ сном повної несвідомості самого себе» [там само, с. 300]. Завдяки людині Дух буття зміг пробудитися і пізнати себе. Дізнавшись, хто такий Творчий Дух, цар Лев поступився своїм місцем царя: «Жий, найліпший сину творіння, й будуй у наших живих істот храм для Духа буття. Помагай своїм творчим словом і ділом Найвищої Мудрості, Найглибшого Страждання й Надземної Любові покорити Найвищому Духові тьму та запанувати всемогутньо в душі всіх своїх дітей» [там само, с. 309]. Суцільні великі літери ніби справді повертають нас до традицій шкільного театру, але, водночас, гіперболізують зображення, надаючи патетиці й риториці величі експресіоністського звучання.

Після слів Лева ожив чоловік: «О, сонце, земле, всі живі істоти, брати мої! Я хочу жити, бо ви своєю силою створили найбільше чудо: Дух Творіння воскрес в моїй душі! Чую, як він росте в мені і я расту з ним і піднімаюся до нього. О, вічний Дух! Ти розбуджуєш в моїх грудях нову віру в сонце майбутніх поколінь. Ти кажеш мені, що найвища ціль буття — жити для живих істот і підіймати їх до божеської висоти. О, Духу Творіння! Ти даєш мені загублену весну молодості й сили» [там само, с. 311].

Отже, сповнений вбивчої сатири твір про нищість людини завершується гімном на її честь. Щось подібне ми вже бачили в літературі модерністського періоду: сатира анти-утопічного гатунку в романі В. Винниченка «Сонячна машина» завершується мажорним фіналом з чисто утопічною вірою в побудову досконалого суспільства. Сатира укупі з утопією вертають нас до алегорій Ренесансу. Саме так чинили усі гуманісти, починаючи Т. Кампанеллою і завершуючи пізнім Шекспіром: нищівна сатира потрібна як головний аргумент на користь перебудови світу за тим чи іншим раціональним проектом. Тут сатира й утопія глобалізують проблематику і створюють перепади в емоційному насиченні. З антитези народжується експресивна оповідь, яка іншим способом піднімає проблеми, загострені Першою світовою війною, проблеми, які Турянський так вражаюче і яскраво показав у повісті «Поza межами болю».

Алегорія керує засобами зображення в кількох напрямках: це загальна жанрова форма (суд звірів як алегорія Вищого суду), це система персонажів, або ж дійових осіб (кожен звір отримує людську роль, але не за відповідною рисою характеру, а через умовний розподіл поміж звірів людських соціальних ролей), і це численні засоби нарації. Власне, саме наратив, побудований як репліки учасників судового процесу, виводить алегорію за межі жанротворення, надає їй завдання стилетвірного. У наративі фактично всі жанрові дискурси видозмінюються. Байка руйнується через актуалізацію протиставлення «звірі» / «люди» з перевернутими маркерами. Якщо байка використовує звірів як маски людини, то тут звірі мусять бути у першу чергу самими собою, саме так вони можуть протиставлятися людству як менш зіпсована спільнота. Бароковий театр проглядає фрагментами, в ключових

промовах-звинуваченнях. Але наратив суттєво епізує й ускладнює подію. Моралізаторство барокового театру гине під тиском надмірної експресії.

Стиль твору визначає алегоризм. Найперше це прийом очуднення чи одивнення: завдяки перевернутому сюжету (не людину обізвали вовком чи мавпою, а мавпу назвали людиною) формується специфічний тип оповіді, який надає всьому відомому екзотики і яскравого колориту. Фрагментарність забезпечується зміною промовців, глобалізм і сатиричність — кутом зору кожного персонажа. Звірі у ролі «серйозних» викривачів людини — цей прийом дозволяє загальники насичувати живими емоціями і робити їх художньо переконливими. Йдеться про відомі і багато разів викриті вади людини без залучення індивідуального досвіду, тобто про публіцистичність (пряме мовлення) і памфлетність (викриття з пафосом). Отож, жанр з багатьма жанровими дискурсами, суміш алегоричних жанрів, з'єднаних у цілість авторською позицією. Інакше кажучи, це досить яскрава модерністська проза експресіоністського стилю. Алегорія «утримує» і жанр, і стиль повісті.

4.1. Образне слово і стиль

Стильові інтенції образного слова — окрема і теж досить дискусійна тема літературознавства.

Українське літературознавство, засноване такими шанувальниками образного слова, як О. Потебня, І. Франко, Леся Українка, М. Євшан, неокласици, було гідно продовжене у другій половині ХХ століття багатьма вдумливими дослідниками поетичного слова (М. Коцюбинська, К. Фролова, Г. Клочек, В. Пахаренко, О. Астаф'єв, Н. Костенко, Л. Краснова, В. Моренець та інші). Впливи діаспорних науковців, зорієнтованих не лише на західні підходи до вивчення літератури, а й високопрофесійне розуміння специфіки словесно-образного мистецтва (І. Качуровський, Ю. Шевельов, М. Рудницький, М. Ласло-Куцюк, Г. Грабович та багато інших) потроху поширюються і змінюють пріоритети в літературознавстві. Але загалом ситуація із дослідженням стилів, особливо стилів модернізму, в яких роль образного слова стала відчутно іншою, виглядає все ще досить проблемною.

Досвід формалістів, які стверджували, що мистецтво — це і є прийом або засіб, без якого не народиться жодна мистецька форма, був у радянські часи виштовхнутий на маргінеси, а досвід давнішого, дореволюційного літературознавства тільки зміцнював переконання в службовій функції різноманітних тропів. Романтики справді любили прикрашати себе поетичними шатами і часто зловживали пишномовством. Тому наступна, більш раціоналістична епоха виробила скептичне ставлення до мовних окрас. Стильові новації реалістів скупчувались навколо психологічно зумовленої, реалістичної деталі і лаконічного, ощадливого в засобах наративу. Буйство стилів епохи модернізму посприяло зацікавленню мовними образами як місткими

універсальними моделями мислення. Але, на жаль, саме в літературознавстві, нібито найбільш зацікавленому мовними образами, лишилась практично не осмисленою їхня стилетвірна функція. Радянські дослідники наприкінці розвідки повідомляли читачів, що письменник такий-то, окрім того, що піднімає і вирішує гострі проблеми, вміло користується епітетами, порівняннями, метафорами і символами. У теперішні часи ця настанова парадоксальним чином відлунує в дослідженнях стильової специфіки творчості. Досить чітко окреслених стилів у літературі ХХ століття, при всьому розмаїтті мистецьких рухів, не так багато, не набереться й десятка. Тому не дивина у розвідці про письменника ХХ ст. знайти свого роду стильовий «джентльменський набір»: елементи символізму, експресіонізму, сюрреалізму, імпресіонізму, подекуди натуралізму, неореалізму і неоромантизму. Хіба що не всі, а тільки кожен другий-третій, бавились футуризмом. Парадокс очевидний: одними і тими ж засобами користуються не лише митці, а й звичайні, і навіть не дуже вправні мовці. Будь-яка товста газета, при уважному читанні, відкриє перед нами знайомий арсенал засобів і стилів, оскільки всі вони зберігаються у мові і функціонують у мовленні.

На думку про зв'язок між домінантним образом і стилем можна натрапити іноді в несподіваному контексті. Наприклад, про видатну стилетвірну роль метафори читаємо у Володимира Державина. Ми знаємо цього літературознавця у першу чергу як ідеолога, захисника й теоретика неокласиків, а водночас опонента Ю.Шевельова у відомій дискусії, яка розгорнулася у повоєнному емігрантському середовищі, щодо шляхів розвитку української літератури. Оскільки явище неокласицизму в історії літератури вже твердо окреслилось як важливе, етапне і художньо повновартісне, концепції на його захист аргіорі легітимні. Державин — блискучий критик, філолог з тонким чуттям художнього слова, він дав зразки переконливої інтерпретації творчості багатьох авторів (переважно поетів), які й сьогодні лишаються актуальними. Це теж, мабуть, зумовило некритичне ставлення до теоретичних концепцій Державина. Що ж до критики Шевельова на адресу Державина, то вона скерована на захист його власної концепції національного стилю і не виглядає як принципово теоретична.

Загалом те, як В.Державин розуміє стиль, заперечень не викладає: «...літературний стиль є система літературних засобів, що логічно зумовлені тією чи тією фактично здійсненою метою перетворення специфічного матеріалу поезії — себто слова — на естетичну форму літературного твору [Державин: 2015, с. 414]. Тут навіть варто зауважити тонкий і досить нечастий у формулюваннях стилю момент: це «метода перетворення слова на естетичну форму...». Тобто вочевидь дослідник виходить з того, що літературний стиль — царица образного слова, і нас має цікавити спосіб (метода), як слово повсякденне перетворюється на мистецьке, естетичне. І далі ніби ця настанова підтверджується, адже у кожному стилі Державин виділяє якусь домінують образного слова. Зрозуміло, чому на завершальному етапі модернізму потрапляє в поле зору дослідника метафора. Не зрозуміло тільки, як їй вдалося стати основою «клясичного» стилю. Факт (в очах науковця) ніби самоочевидний: «Клясичний образ є метафорою і, як усяка метафора, потребує свого розкриття; але це розкриття іманентне поетичному творові, тоді як, приміром, символічний образ принципово потребує трансцендентного творові розкриття» [с. 415]. Хто і чому надав метафорі статусу класичного образу? Про це нічого не сказано. Але справа не лише в дивному і нічим не обґрунтованому притяганні метафори до класичного стилю, справа в тому, що ці хисткі настанови стають підставою для концепції стилів в літературі загалом. Концепція побудована всупереч очевидним подіям історико-літературного характеру: головна роль метафори в стилях бароко, імажинізму і сюрреалізму безліч разів задекларована і таки ж доведена. Варто тільки почитати «Магнітні поля» французьких сюрреалістів (про це докл. див. у Ап. Елен Стерйоупу), або, з іншого боку, роздуми представників сюрреалізму, від А. Бретона, П. Елюара чи Б.І. Антонича, аби в цьому переконатись. Поняття «клясичний» означає класицистський, воно хоч і вживається у Державина в третьому із окреслених значень слова, а проте ж причетне до того самого класицизму, який виганяв з бездоганного стилю надмір образів, у першу чергу метафору. Концепція стилів така: «розрізняємо в поезії чотири автентичні стилі: класицизм, символізм, імаґінізм (чи то бароко), імпресіонізм» [Державин: 2015, с. 420]. Автентичні — поняття, яке

(в разі обґрунтування, ясна річ) ще могло б бути прийнятним, бо тут емотивний маркер ледь помітний, але далі виявляється, що це не лише автентичні, а й справжні, повноцінні, повновартісні стилі, а посеред них найбільш справжній і повновартісний (просто зразковий, бездоганий) — стиль клясичний. Бо решта стилів, відомих літературознавцю, називаються... фіктивними або квазістилями. І це... експресіонізм, футуризм, сюрреалізм... Крім того, є ще й псевдостилі — реалізм і натуралізм. Романтизму в класифікації Державина чомусь нема, хоча термін у словнику обертається. Є ще якийсь історичний стиль, є також схематичний, але, судячи з того, що вони детальної розмови не заслуговують, стилі не надто важливі.

Можна було б заперечувати цю концепцію пункт за пунктом (кінці з кінцями ніяк не сходяться), але сьогодні це вже не має сенсу, адже зрозуміло, що головна мета в міркуваннях дослідника — виправдати власне упередження, а не відшукати істину. Поняття, які мають виразно негативні або посилено позитивні маркери, не можуть бути термінами, це ідеологеми, які рано чи пізно призводять до викривлення картини за радянським зразком: якщо наше, то прогресивне, якщо не-наше, то буржуазне-гниле. Але все ж окремі тези праць Державина варто актуалізувати і сьогодні. Зокрема, багато важить його переконання, що мовний образ творить стиль.

Прецедентом є сам факт називання мистецького напряму (відповідно методу і стилю) символізмом, тобто терміном, похідним від одного з цілого ряду мовних образів. Ясно, що це сталося не випадково, наперед зрозуміло, що символ посідає особливе місце в ієрархії символістських засобів. Але це означає (принаймні, теоретично), що будь-який мовний образ може зіграти свою найбільш видатну роль — створити стиль.

Кардинальна роль символу у творенні символістського стилю не підлягає сумніву, вона вивчена (з подачі самих символістів) найбільш ґрунтовно. Не менш очевидно важлива роль неологізму у постанні футуристичного стилю. Про це досить переконливо сказано не лише у творах футуристів, зокрема, В. Хлебнікова, а й у працях формалістів В. Шкловського і Р. Якобсона, у сучасних дослідженнях футуризму (праця О. Ільницького про український футуризм). Це реалії історії

літератури, складова численних маніфестів, підтверджена у художній творчості. Ці процеси постали не з умоглядних концепцій, а з живого творчого процесу, отож і можуть забезпечити нам певну аксіоматику. Ігнорувати ці факти означає ігнорувати і саму літературу як науковий об'єкт.

Не пощастило алегорії: її не менш видатну роль у творенні стилю умудрилися умовчати не лише дослідники, а й самі автори, які залюбки витягнули із алегоричного мовлення всі його надзвичайні властивості. Саме алегорії (а не гіперболі, як найчастіше пишуть) завдячує своїм постанням експресіоністський стиль.

Виводячи певний художній напрям з тих чи інших засадничих постулатів, сформульованих переважно філософами, ми часто випускаємо з поля зору виражальну функцію літератури і той пункт естетики, який скеровує на стильове новаторство. Скажімо, часто пишуть про вплив Ф. Ніцше і А. Бергсона на ранній модернізм. Але випадає з поля зору саме те, що й зумовило вплив філософів на літературу: виражальний (енергетичний) потенціал сформульованих ними концепцій. Ніцше привів у культуру алегоричне, як у середньовічних дидактів, мовлення, перенасичене емоціями, пристрастю. Бергсон, розбудовуючи концепцію інтуїтивізму, вводить таке вочевидь алегоричне поняття, як третє око, розпрацьовує тезу життєвого пориву, енергетичної взаємодії між живими організмами. Це все містить не тільки важливі ідеї, розгорнуті в експресіонізмі, а й підказки, як ці ідеї мають реалізуватися, найперше, в якому саме мовленні.

В українському літературознавстві виділяється потужна когорта дослідників експресіонізму: українського (А. Біла, Г. Веселовська, Н. Костенко, О. Кравченко, Л. Левчук, Н. Мафтин, А. Матюшенко, О. Осьмак, Л. Петренко, С. Хороб, Г. Яструбецька та інші) і зарубіжного, переважно німецького (О. Гаврилів, Т. Гаврилів, С. Маценка, П. Рихло та інші). Але на зацікавлення алегорією скоріше натрапиш в студіях медієвістів, аніж в працях про експресіонізм. Щоправда, трапляються поодинокі розвідки про алегорію у того чи іншого автора, причетного до експресіонізму (О. Кобилянської, В. Винниченка, М. Куліша, втім, з них лише останній визнаний безумовно причетним), але вона розглядається або на рівні персонажному, або як

жанрова особливість. Це нехтування алегорією при дослідженнях експресіонізму вочевидь неприпустиме, з огляду хоча б на те, що поняття алегоричний театр ХХ ст. синонімічне експресіоністському театру. Але є й інші дошкульні моменти цього процесу: суттєві недопрочитання творів без урахування алегоричного мовлення, закладеного у стиль твору.

Загалом поняття «алегоричний стиль» видається цілком природним, за аналогією до висловів «символічний стиль», «метафоричний стиль». Якщо насичений метафорами — метафоричний, якщо алегоріями — алегоричний... Здається, таке означення ні до чого не зобов'язує дослідника, окрім вказівки на те, що алегорій у мові твору дуже багато. Тим не менш це означення практично відсутнє у словнику літературознавців. Але воно все ж потрапило у «Літературознавчу енциклопедію» Ю. Коваліва: «Алегоричний стиль — ознака літературного мовлення, яку критикував Феофан Прокопович, що вбачав прояв вербалізму у барокових творах, коли алегорії та ін. тропи видавалися «важкими», перенесеними від більшого чи меншого судження або виведеними з довгого порівняння. А. с. наявний і тоді, коли твір перенасичений образними засобами на шкоду спрощеному, чіткому, лаконічному викладу» [Ковалів: 2007, с. 49]. Тільки тому, що Феофан Прокопович критикував... термін потрапив у словник. Чому перенасичення образними засобами — це саме алегоричний стиль (доречніше сказати: пишномовний, орнаментальний)? І чому воно обов'язково — на шкоду? Зрозуміло, що поняття «алегоричний стиль» (якщо ми б схотіли ним озброїтись) позачасове, його можна ужити стосовно багатьох творів середньовічної, барокової, романтичної, модерністської і постмодерністської літератури, а це означає, що знадобиться суттєве уточнення: алегоричний стиль у Данте, Гофмана чи Голдінга таки суттєво різний. Але ж показовий прецедент слововжитку: сама природність поєднання двох понять вказує на стилетвірні інтенції алегорії.

Втім, випадання поняття з активного словника критиків і літературознавців, які вивчають новітню літературу, теж показове: на відміну від символів, неологізмів і метафор, алегоріями насичувати твір не так просто. Створити алегорію легко (тому вона повсюдна у

повсякденному мовленні): варто лише назвати людину іменем тварини, рослини чи предмета (усі прізвиська за походженням алегоричні, фіксують в такий спосіб важливу рису людини). Але це означає одночасно назвати роль, а втілення ролі вимагає хоч невеличкого сюжету. Якщо персонажів назвати іменами тварин, вийде байка або сатира у стилі Рабле, якщо роздати замість імен соціальні ролі, тим паче спрацює механізм вмикання гри: почнеться розігрування дії з подвійним значенням. Тобто одразу формується не так стиль, як жанр. Стиль — це у першу чергу мова, мовленнєвий потік. Здається, алегорія надто громізка конструкція, аби існувати на рівні речення. Але насправді у мовлення як виразний і не надто умоглядний засіб алегорія увійшла давно і так само органічно, як символ чи метафора. Особливо це помітно у творчості романтиків, в поезії яких є безліч яскравих алегорій, щоправда, дослідники дуже часто називають їх символами, хоч помітити їх дуже легко завдяки негативним маркерам. Найбільш показовий (у нас — хрестоматійний) приклад — вірш Ш. Бодлера «Альбатрос», текст, який часто згадується у розвідках про символізм: образ птаха-альбатроса — символ поета. Символізм птаха універсальний і легко накладається на поетичну роль в діапазоні значень піднесеності, свободи, небесності як протиставлення буденності тощо. Тому аргіогі будь-якого птаха можна вважати символом поета. Насправді ж як який птах і як який контекст. Якщо забрати із вірша Бодлера останні строфи, лишивши тільки сюжетну частину, ми ніяк не здогадаємось, що йдеться про поета. Вірш сюжетний і дуже реалістичний за зображенням: альбатрос потрапив на корабель і став посміховиськом для матросів, бо дуже кумедно ходив палубою і виглядав надто незграбно. Матроси явно брутальні і далекі від романтики, а птаха просто шкода. Сюжет міг би на цьому завершитись (обмежитись, кажучи сучасною мовою, екокритикою). Але виявляється, що Бодлер мав на думці іншу настанову: йдеться не про будь-якого птаха, а саме про альбатроса, в якому поет побачив парадоксальне поєднання сили, грації і краси з незграбністю і безпомічністю: коли птах у своїй і не-своїй стихії. От так і поет: у профанному світі він посміховисько, у сакральному піднебессі він володар стихій. Алегоризм образу альбатроса очевидний — це ілюстрація, умоглядна наочність,

яку читач не зрозуміє без авторської підказки. Такий діапазон значень у символіці птаха відсутній.

Так і виходить, що символ (не зі своєї, звісно, волі) — це таки узурпатор територій, належних алегорії. Кожного разу, навманя називаючи алегорію символом, ми зміщуємо кут зору, бачимо у тексті не те, що заклав автор, а те, що самі накинемо на текст. Виходить недобрсовісна інтерпретація з далекосяжними наслідками. Спочатку знаходимо у Бодлера символи там, де їх нема, потім наближуємо до символізму, а зрештою починаємо ряд французьких символістів іменем Бодлера, порушуючи хронологію, адже Бодлер відійшов у кращій світ до появи символізму. Так, символісти піднесли Бодлера, зробили його кумиром і класиком, але не забували, що він предтеча, а не один із них. Символізм виріс не на порожньому місці, у нього глибокі дискурси, в тому числі і стосовно імен. Але як би не випадав зі свого часу митець, як би не випереджав свою епоху, він належить їй і є її і тільки її виробом. Бодлер — романтик, який виділявся надмірною як для літературного контексту естетизацією потворного. Він близький символістам не типом мовлення, а світоглядом. Виразальну (яскраву, високохудожню) якість поезії Бодлера забезпечують найчастіше алегорії. Знаменитий труп кобили за визначенням не може бути символом, а от алегорією смерті як гниття — легко.

Аби довести зв'язок алегорії не з алегоричним (ця характеристика нічого не додасть до нашого розуміння), а з експресіоністським стилем, вдамося до трохи ширшої і глибшої теорії образного слова.

Йдеться насамперед про філософію мови («мова про мову»), яка саме у ХХ столітті почала виділятися посеред усіх філологічних досліджень. Варто акцентувати три гілки європейського руху в цьому напрямку: німецьку (Л. Вітгенштайн, М. Гайдегер, Г. Гадамер, Г. Яус, Е. Курціус), французьку (Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Ц. Тодоров, Ж. Дерида) і славістичну, започатковану Празьким лінгвістичним гуртком (плюс ідеї російської формальної школи), який через діяльність насамперед Р. Якобсона, також Ю. Шевельова, Д. Чижевського, вплинув на становлення американської славістики у повоєнний час. Початки процесу, відповідно, акцентуються чи в ідеях В. фон Гумбольдта, чи Ф. де Соссюра, чи О. Потебні. Але

цей процес є вочевидь загальноєвропейським (початки формування філософії мови належать, знову-таки, ХІХ століттю, студіям міфологічної школи найперше) і позначає важливий етап у пізнанні феномену людини, який не міг визріти раніше, аніж як в добу модернізму. Вплинули також на мовознавчі студії відкриття не лише філософів, а й психологів (особливо З. Фройда, К.Г.Юнга, Ж.Піаже), етнологів (К. Леві-Строса, М. Еліаде), інших представників широкого кола гуманітарних наук. Починаючи з 1920-х рр., стрімко накопичується розуміння, що тропіка — це не лише засіб, не лише різновид актуалізованої багатозначності слова, а також важливий інструмент пізнання і самопізнання людини. У цій іпостасі слово продовжує вивчатись і сьогодні, при цьому окреслюються все більш неохопні межі цього об'єкта досліджень. На думку Ж. Дериди, «світова думка зазнає сьогодні потужного впливу стурбованості про мову» [Деріда: 2004, с. 7].

Попри безліч концепцій щодо феномену мови, мовлення і мовця, які успішно напрацьовує філософія мови, і які часом ускладнюють ситуацію реципієнта до неможливості вибору і виходу на практичне застосування, є і певна аксіоматика, яку можна сформулювати по різному, але суть та сама: слово багатозначне, окрім того, що воно містить не одне значення, воно ще й зберігає в собі спосіб (механізм) творення багатозначності. «Очевидно, мова ґрунтується на тому, що словам, усупереч їх певному значенню, властива не однозначність, а коливний діапазон значення, і саме це коливання творить своєрідну відважність говоріння» [Г. Г. Гадамер: 2000, т. 2, с. 178]. І це завжди підказка читачеві чи досліднику літератури.

Е. Р. Курціус у своїй праці «Європейська література і латинське середньовіччя», у параграфі «Ґете про тропіку» писав: «Однією з тем, що знову й знову привертала увагу літнього Ґете, була образність висловлювання». Після чималенької цитати на підтвердження цього твердження він підсумовує: «Отже, в такий спосіб Ґете накреслює програму дослідження поетичної образної мови. Вона мала б поширитись на всі літератури, визначити їхню своєрідність і впорядкувати наявні факти. Вона мусила б бути і загальною, і порівняльною». А далі Курціус акцентує: «Новітнє літературознавство не збагнуло започаткованої Ґете історичної «тропіки» й метафорики» [Курціус:

2007, с. 332, 333]. Цей висновок сьогодні виглядає дещо категоричним, з огляду, скажімо, на зусилля структуралістів, семіотиків і деконструктивістів докопатись до найбільш універсальних механізмів мови і мовлення, в працях яких саме образне слово посідає чільне місце. Крім того, не варто забувати й про ту роль, яку зіграв Гете у справі пониження алегорії. Як пише Г.Г. Гадамер, «художньо-теоретичні побудови Гете сприяли тому, що символічне виявилось зафіксованим як позитивне поняття, а алегоричне — як поняття негативне» [Г.Г. Гадамер: 2000, с. 82]. Але сам Курціус вносить у дослідження образного слова важливу лепту, оскільки його теза про те, що величезна кількість усталених місць (топосів) середньовічної латиномовної літератури пояснюється впливом Біблії, але походять з доісторичних часів, зокрема, численні метафори, підтверджує первісність образного мовлення. Поряд з Гете, якого Курціус вважає першовідкривачем, треба згадати і О. Потебню (прогностичність його ідей переконливо висвітлив І. Фізер), і багатьох інших романтиків національних культур Європи — саме вони відкрили сповнений первісної свіжості національний фольклор і змогли через мову сучасну дістатися до витоків мови і мовлення загалом, отже і до витоків образного слова.

Алегорія супроводжує метафору в барокових текстах. Це означає, що алегорія може взаємодіяти не лише з символом. Метафора у пишномовному бароковому тексті переназиває світ і всі його елементи, бо просте називання, слово в прямому значенні бароковій свідомості здається не-мистецьким. У цьому перетворенні не може не брати участь й алегорія. Абстракції оживають, втілюються і реалізуються алегоричним способом так само, як оживляє світ метафора. Найбільш парадоксальний стиль з'являється внаслідок взаємодії алегоричного й метафоричного мовлення: це світ фантазмагорії, гротеску, антиутопії. В абсурдизмі ХХ століття алегорія активно функціонує. Носороги в знаменитій драмі Ежена Йонеску — це таки алегорія (людської товстошкірості, нечутливості до тонких, переважно духовних і мистецьких матерій), яка реалізується в сюжеті. Загалом у модерністській прозі ХХ століття, зокрема, сюрреалістичній, насиченій метафорами, структурну роль часто грає алегорія, а не метафора, особливо образи, винесені у заголовок: «Замок» Ф. Кафки (алегорія

бюрократизації суспільної піраміди), «Звіроферма» О. Хакслі (алегорія тваринного існування в тоталітарному суспільстві), «Котлован» А. Платонова (алегорія будівництва як безкінечного руйнування), «Чарівна гора» Т. Манна (алегорія життя-мирання), «Гра в бісер» Г. Гессе (алегорія елітарності як ритуальної гри), «Чума» А. Камю (алегорія великого покарання) та інші: скрізь, де здійснюється унаочнення абстракції, ідея із абстрактної сфери переноситься в реальність і реалізується як реальний (навіть життєвий) сюжет. До химерності, породженої наскрізним метафоризмом, додається більший чи менший відсвіт фантазмагорії чи абсурдизму: саме завдяки унаочненню негативної суспільної тенденції, яку намагаються викрити письменники. Алегорія додає сатиричності сюрреалістичним творам.

Якщо провести паралель з живописом, то там сюрреалізм — переважно алегоричне мистецтво (зокрема, творчість А. Далі, Р. Магріта, Ф. Калло та ін.).

Для того, щоб алегорія зіграла свою головну роль, тобто витворила авторський стиль, вона мусить пройти процес концептуалізації у свідомості митця. У цьому процесі усвідомлюється дидактична, інтерпретативна, драматично-ігрова, виражальна чи експериментально-філософська функція алегорії.

В окресленому контексті варто перечитати роботу іспанського філософа-екзистенціаліста Х. Ортеги-і-Гассета «Роздуми про Дона Кіхота», яка нещодавно вийшла в українському перекладі. Написана століття назад, вона не втратила своєї актуальності, як і кожна посправжньому мудра книжка. Ортега-і-Гассет — чистий філософ з академічною філософською освітою, а його праця присвячена не стільки знаменитому роману Сервантеса, як засвідчує назва, скільки феноменології сприйняття (тут він — прозорливий попередник рецептивної естетики) і багатьом злободенним національним питанням. Іспанія Ортеги-і-Гассета дуже нагадує сучасну Україну, а це ще раз посилює актуальність перекладеної праці. Втім, український читач вже добре засвоїв найбільш злободенну як на наше сьогодення працю Ортеги-і-Гассета — «Бунт мас» (1930), перекладену ще на початку 1990-х років. «Роздуми про Дона Кіхота» — більш рання праця (1914), але в ній помітні обриси майбутніх магістральних тем: нове мистецтво

(модернізм) в його протизвазі класичному реалізму, іспанська ментальність та культура, питання індивідуальної та національної свободи та інші. У цій праці є низка термінів зі словника філолога: концепт, символ, міф, стиль, жанр, реалізм, імпресіонізм, епос, лірика, драма, роман, трагедія, комедія та інших, вжитих принагідно.

Найбільш уживаний термін книги — концепт. Сьогодні це термін когнітивістики, досить молодого пагону філологічних (і не тільки) наук, рівно залучений у дослідженнях і лінгвістів, і літературознавців, ясна річ, з відмінами, яких потребує кожна галузь. Поняття «концепт» все частіше вживається там, де раніше було слово «образ» (міф, архетип), або мовний образ, з усіма його різновидами. Те, що іспанський філософ задовго до виникнення когнітивістики залучив в активний словник поняття «концепт», говорить про певні закономірності формування у культурі базових уявлень про світ, включно з людиною, яка його пізнає. Категоризація емпіричного досвіду — закономірний і неминучий етап будь-якого наукового пошуку. Ортега-і-Гассет пропонує людині, яка прагне щось пізнати, дивитись на світ крізь концепт. «Не все є думкою, проте без неї ми нічим не можемо цілковито оволодіти. / Це премія, що її додає нам концепт до враження від речей; буквально кожен концепт — це орган, за допомогою якого ми ловимо суть речей. Лише бачення крізь призму концепту є справжнім баченням; відчуття дають нам лише дифузну матерію, в яку виливається кожна річ, вони дають нам тільки враження від речей, а не самі речі» [Ортега-і-Гассет: 2012, с. 95]. Починається пізнання (в доісторичні, або до-свідомі часи) з називання емпірично відчутих речей навколишнього світу. Саме тут слово з'являється в ореолі емоцій, суб'єктивно пережитих тим, хто перший вимовив Слово. Згідно з О. Потєбнею, первісне слово завжди образне, і про це треба пам'ятати, бо первісне слово — це не туманна давнина минулого, а повсякденне життя кожної дитини, яка опановує мову, і кожного, хто долучається до мистецтва слова. Враження від речей дають нам відчуття екзистенції, присутності світу і себе в ньому. Але речі будуть лише хаосом, «дифузною матерією», якщо не сягнуть процесу усвідомлення, або ж концептуалізації, або ж категоризації. Тільки після цього світ входить у свідомість

і пам'ять реципієнта і формує його зсередини як самосвідомого індивіда.

У численних міфах про загадкову натуру митця, витворених культурою, завжди акцентується момент ірраціонального етапу: дар, покликання, натхнення, прозріння, сновидна візія тощо. Щоправда, були в історії культури і етапи надмірної раціоналізації процесу творчості, від Аристотеля до позитивістів ХІХ століття. Але це якраз і є дві крайні, полюсні точки у коливанні маятника. Емоційно-інтуїтивна (спонтанна) романтична творчість і регламентовано-формалістична творчість класицистів різного гатунку — це крайнощі, які культура мусила пізнати, щоб потім їх узгодити в органічному поєднанні. У контексті модернізму, на досвід якого постійно озирається Ортега-і-Гассет, чітко проявився пошук поєднання раціонального й ірраціонального у нову єдність. Найбільш продуктивно це здійснили, мабуть, сюрреалісти, оскільки саме вони підсумували головні експерименти епохи Модернізму. Ортега-і-Гассет вважає справжнім баченням лише бачення світу крізь призму концепту. Можна простежити від символістів до сюрреалістів саме цей процес перетворення слів (зі словника названих речей) на концепти. Символізм саме тому підніс символ до домінанти стилю, що концептуалізував цей образ, доти переважно лише мовний прикрашальний засіб. Щоправда, у розвідках середньовічних герменевтиків символ мав сакральну функцію і виходив за межі окраси стилю, так само, як алегорія і метафора. Але культура рухалась у бік розмежування релігійної і мистецької сфер, а тому в літературі ці мовні образи (фактично, найдавніші концепти) закріпились за поняттям «засоби», або ж тропи.

«Культура — це не все життя, а лише моменти впевненості, твердості, ясності. І вони вигадують таке поняття, як концепт, як інструмент не для того, щоб заступити спонтанність життя, а задля того, щоб її закріпити» [с. 99], — пояснює далі Ортега-і-Гассет. Саме це роблять символісти, а опісля усі інші експериментатори-модерністи, тому й відбувається глобальна філософізація і психологізація літератури. Слово у розуміння футуристів — це нитка Аріадни, яка провадить кожного в глибокі архаїчні часи. Граючись морфемами, футуристи знаходили неологізми, які ставали концептами, оскільки

дозволяли усвідомити захопливий процес називання речей, який вирізняє людську істоту поміж споріднених істот. «Ясність усередині життя, світло, що проливається на речі, — це і є концепт». «Кожний новий концепт — це новий орган, що відкривається в нас для пізнання якоїсь частинки світу, яка раніше не заявляла про себе й була невидимою. Це той орган, що дає нам ідею, збільшуючи життя й розширюючи дійсність навколо нас. Якою точною є думка Платона про те, що ми дивимось не очима, а з допомогою очей. Ми дивимось за допомогою концептів. Ідея для Платона — це кут зору» [с. 103]. Символ, алегорія, неологізм і метафора по чергово ставали домінантами стилю в пошуках модерністів, тим самим переводячи образне слово на найвищий щабель в ієрархії численних формальних засобів, вироблених літературою протягом тисячоліть. Але варто звернути увагу не так на кількість слововжитку (не лише частота використання символу робить стиль символістським), як на його якість, хоча й зрозуміло, що частотність — це завжди важливий стильовий показник, пов'язаний з домінантою твору. Аби символ, алегорія, неологізм, метафора стали стилетвірними чинниками, вони мусять набути концептуальності. У багатьох символістських текстах більшого обсягу (невеликий ліричний твір недостатній для масштабних узагальнень) домінантні символи часто змінюють функцію, перетворюючись на міфологеми й архетипи, розростаються гніздами споріднених понять, об'єднаних одним мотивом. Свідома авторська настанова на концептуалізацію (або ж, інакше кажучи, маніфестовість) перетворює образне слово на концепт, що, у свою чергу, дозволяє творити складний багатошаровий текст, який на поверхні є лише оповіддю про просту житейську історію, як в романах В. Вулф «Місіс Деллоуей» або «На маяк» (що письменниця й пояснила у своєму есе «Власний простір»): не відбиток життя, а перетворення життя на мистецтво.

Несвідомо-емоційне сприйняття і відповідний процес творчості можуть у підсумку дати лише емоційний реалізм, або ж імпресіонізм, вважає Ортега-і-Гассет, і саме в бракові свідомості і самосвідомості вбачає причину всіх прикрошів іспанської історії. «На карті Європи ми посідаємо місце, де найбільше вирують емоції. Концепт ніколи не був нашим елементом. Немає сумніву, що ми зрадили б себе, якби

облишили це енергійне ствердження імпресіонізму, що лежить у нашому минулому» [с. 106]. Філософ схильний вважати будь-яке наївно-реалістичне мистецтво імпресіонізмом, і в цьому теж варто віддати йому належне. Хоча імпресіонізм — мистецтво досить суб'єктивне і твердо прописане в історії модернізму, чітко окреслений складник споглядального реалізму в ньому добре видно.

Як співвідноситься стиль з концептом? Правдивий (цінний для культури) коментар життя можна здійснити тільки за допомогою концептів. Стиль зароджується скрізь, де формується концептуальний коментар до життя. «Уся праця в царині культури — це інтерпретація — прояснення, пояснення чи екзегези — життя. Життя — це вічний текст, неопалима купина на узбіччі, де проповідує Господь. Культура — мистецтво, наука чи політика — це коментар, це той спосіб життя, в якому, заломлюючись само в собі, воно отримує порядок і відшліфованість» [с. 102]. Стиль — протоплазма мистецтва, яка виявляє себе крізь людську індивідуальність. Індивідуальність автора і, ясна річ, персонажа. Сервантес — це стиль, Дон Кіхот — це стиль, саме тому вони і є надбанням культури.

«Реальні речі складаються з матерії або ж з енергії, а художні об'єкти — як і персонаж Дона Кіхота — належать до субстанції, яку називають стилем. Будь-який естетичний об'єкт — це індивідуалізація протоплазми-стилю» [с. 40]. Це означає, що, з іншого боку, вартість будь-якого естетичного об'єкта визначається інтенсивністю прояву протоплазми-стилю. Лише ставши стилем, автор, персонаж, твір потрапляють у царину культури.

Найглибше джерело мистецького стилю — це стиль життя народу, який творить культуру, це результат його творчої самоорганізації.

«Народ — це стиль життя, і як такий, він полягає в певній простій і диференційованій видозміні, яка організовує матерію навколо себе. Найвірогідніше, що зовнішні чинники відволікають від ідеальної траєкторії руху творчої організації, в якому знаходить свій розвиток стиль народу, а результат виявляється найжахливішим, найжалюгіднішим, який тільки можна собі уявити» [с. 112]. Отже, за нашаруваннями, які утворюються внаслідок того, що культура збивається з ідеальної траєкторії, важко вловити найбільш автентичні

джерела. Авторська творчість прокладає свою власну траєкторію руху, суголосну ідеальній траєкторії спільноти, до якої належить. Саме авторська творчість не дає культурі цілком втратити зв'язок з ідеальною траєкторією. Концептуалізувати стиль видатних представників національної культури означає знайти важливі підказки у пошуку магістрального призначення нації.

Ортега-і-Гассет надає поняттю «стиль» категорії найбільш універсальної, спроможної бути ключем для розуміння найскладніших особливостей культури. «Ох! Якби ми знали достеменно, в чому саме полягає стиль Сервантеса! Якби ми досягнули сервантівський підхід до речей, ми б уже всього досягли. Тому що в цих духовних вершинах панує непохитна солідарність, а поетичний стиль несе із собою філософію та мораль, науку та політику» [с. 114]. Культура твориться і підноситься до самоусвідомлення тоді, коли мова насичується концептами, а з їхньою допомогою індивід може перетворитись на стиль.

Жанри, на думку Ортеги-і-Гассета, — це поетичні функції. «В античній поезії під літературними жанрами розуміли певні правила створення, яких мав дотримуватися поет — порожні схеми, формальні структури, в щільниках яких муза, наче слухняна бджілка, відкладала свій мед. Я не кажу про жанри саме в такому сенсі. Форма та глибина невід'ємні, й не слід нав'язувати їм абстрактні норми. / Проте все ж слід розрізняти форму та глибину змісту — це не те саме. ... літературні жанри — це поетичні функції, напрямки, на яких базується поетична творчість» [с. 118]. Наголос на функції і напрямку, на відміну від припису, важливого для будь-якої жанрової форми від античних часів, позначає ту жанрову свободу, яку започаткували романтики і вповні розгорнули модерністи.

«У будь-якому разі людина завжди залишається головною темою мистецтва. І жанри, якщо їх розуміти як естетичні теми, що не перетворюються одна на одну, потрібні однаковою мірою і є єдиними у своєму роді» [Ортега-і-Гассет: 2012, с. 119]. Отже, людина, суб'єкт і об'єкт творчості, концепт, необхідний для усвідомлення, стиль, мета творчого пошуку, і жанр — підказка у процесі пошуку, спосіб відшукати стиль: такі загальні обриси концепції Ортеги-і-Гассета, які

стосуються літератури, бо ж надихнув її Сервантес і його безсмертний роман «Дон Кіхот».

Варто зауважити, що протягом століть твір розглядався винятково у жанровому дискурсі (як пародія на лицарські романи). Дивна доля персонажа, який у різні періоди історії викликав надто різне ставлення і тлумачення, поступово вивела твір за межі жанру, він закріпився в статусі джерела «вічного» образу чи мандрівної пари персонажів. Два головні персонажі роману Сервантеса — це два місткі концепти прояву людської природи. «Двоє героїв Сервантеса — це, просто кажучи, найбільш досконалі персонажі Західного канону, — вважає сучасний англійський літературознавець Г. Блум. — Сервантес, як і Шекспір, заклав основи нашої природи, тому ми вже не бачимо, що робить «Дон Кіхота» настільки оригінальним і дивним твором. Якщо гру світу і можна передати у літературному тексті, то маємо саме той випадок» [Блум: 2007, с. 168-169]. Сьогодні стає все більш очевидно, що невмируща цінність роману Сервантеса криється у його стилі, стилі, феномен якого не так просто звести до складників під назвою «образні засоби», навіть включно з розмитою ідейністю.

Універсалізм понять «концепт», «стиль», «жанр», який наголосив у своїй розвідці «Роздуми про Дона Кіхота» іспанський філософ, мусять тримати у полі зору представники усіх гуманітарних наук, коли припасовують їх до свого вужчого словника термінів. Концептуальне образне слово може стати стилетвірним чинником. Великі стилі епох, з яких живилися численні індивідуальні стилі (і, в свою чергу, впливали на великий стиль, творили його) — це визначні надбання національної і світової культури. У межах великих стилів формувалася також відповідна їм жанрова система. Різноманітні мовні дискурси перетворюються на мистецькі жанри у процесі народження великого стилю епохи, а жанри беруть активну участь в естетизації нових життєвих фрагментів, посувають у царину мистецтва усвідомлені людиною фізичні енергії. Що ж стосується функціональних стилів і їх жанрової системи, які отримали певну аксіоматизацію у мовознавстві (переважно слов'янському, проросійському за духом), то це сфери первинної обробки (вербалізації) життєвого матеріалу. Мовні функціональні стилі і жанри фіксують процес життя, поступово

відбирають ті з них, які найкраще виконують необхідну (завжди конкретну) функцію. Окремі функціональні жанри посуваються на межу між вербалізованими формами життя і мистецтвом, стають матеріалом для творення мистецьких стилів і жанрів.

Концептуалізація алегорії, не така помітна, як концептуалізація символу, неологізму і метафори, в період модернізму відбувалася так само на всіх рівнях творення мистецтва. Дуже чітко видно цей вододіл у драматургії і прозі: раптом першорядні письменники втратили інтерес до індивідуалізації персонажів. А це ж визначне надбання культури, створення унікальних, переконливих, життєвих героїв — це результат, до якого література рухалася кілька століть. Чому раптом замість портрета і дбайливої індивідуалізації знову, як в часи бароко, загальники, замість імен — соціальні чи родинні ролі? Експресивне ставлення до глобальних процесів забезпечило експресіоністам переконливий психологізм. А в світі всепланетного масштабу конкретна людина втратила своє значення, цікавішим об'єктом стала людина як феномен життя.

Очевидний домінуючий засіб експресіоністського стилю — гіпербола — може бути також дієвим засобом алегоризації. Мені вже доводилося свого часу про це писати: «Якщо у фокусі збільшення знаходиться людина, то гіпербола стає першим етапом у створенні алегоричного образу. / Справді, будь-яка велетенська постать людини, зроблена із каменю і поставлена на п'єдестал, сприймається нами як алегорія. Якщо зробити скульптуру старої людини і збільшити її у кілька раз, то це вже буде алегорія старості, якщо збільшити постать молодої гарної дівчини, це буде алегорія молодості, чоловіка у розквіті сил — алегорія сили і мужності тощо. Варто у зображення додати кілька яскравих деталей (у Андреєва — сірий балахон і наполовину закриті обличчя), і ми отримаємо алегорію гніву, ненависті, любові, жадібності чи інших людських якостей та рис характеру» [Моклиця: 2002, с. 197].

Найкраще алегоризм збільшення одних супротих інших демонструють два класичні твори європейської літератури: «Гаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабле і «Пригоди Гуллівера» Джонатана Свіфта. Казкові велетні Рабле — це алегорія людини як царя природи.

Як і всі гуманісти Відродження, Рабле був утопістом, вірив у безмежні людські можливості у справі розбудови ідеальної держави. У нього алегоризм майже позитивний, з ледь помітним іронічним відтінком, пов'язаним із усвідомленням фізіологічних обмежень людини. Загалом алегорії Рабле зосереджені переважно в «острівних» частинах книги, де переважає сатирична функція алегорії. Тому й цілий твір можна тлумачити як алегорію: позитивний і негативний приклад, утопія й сатира. У Свіфта негативний маркер на образі гіганта ще більш відчутний, Гуллівер — це і є алегорія гігантизму, претензій маленької людини на велич, не дивлячись на численні приклади відносності усіх цінностей, утверджуваних суспільствами.

Втім, гіперболізм експресіоністського стилю пов'язаний також із іншими витоками: глобалізмом й есхатологізмом / апокаліптизмом світосприйняття. Гіпербола перетворює кожен фрагмент (особливо натуралістично виписаний) на приклад світових процесів. Але ледве цей процес вмикається, як одразу у свої права вступає алегорія. Збільшене зображення будь-чого реального одразу стає алегорією явища. Реалісту, аби вийти на узагальнення такого масштабу, треба довго (на великих обсягах тексту) і скрупульозно склеювати натуралістичні фрагменти, аби поступово вийти на закономірність, яка впливає на перебіг життя. Збільшений натуралістичний фрагмент — страшний, отже алегоричний. Він волає про неправильність світоустрою. На алегорію працює також багато інших композиційних і риторичних засобів експресіонізму: калейдоскопізм, фрагментарність, нагнітання, схематизація образів-персонажів (це алегоричні маски і ролі) та інше. Про роль рамкування всередині тексту вже йшлося в розмові про жанр алегорії.

Але починати треба з головної алегоричної інтенції — виражальності. Ці якості алегорії були апробовані і в середньовічних жанрах, і в бароковій літературі, і у творчості романтиків. Останні розчинили алегорію в поетичному мовленні так вміло, що вона майже втратила свій дидактичний ореол.

Непомітно поруч із повчанням і моралізаторством алегорія почала виконувати й дещо іншу роль. Цю нову роль вповні продемонстрував бароковий театр, персоніфікувавши морально-етичні якості

людини і таким чином перетворивши її внутрішній світ на гігантську сцену, де Добро у білосніжних шатах змагається з понурою лиховісною постаттю в чорному лахмітті — зі Злом. Боротьба Добра і Зла на сцені набуває не лише наочності, такої важливої для дидактики, а й яскравої виразності. Внутрішній світ людини наповнюється драматизмом і суперечливістю, в умовних (такі ж раціонально створених) постатях несподівано прозирає переконлива (отже — реальна!) психологія. Втім, бароковий театр швидко потіснить класицистський, вернеться бароковий театральний алегоризм аж у ХХ столітті. Можливо, саме тому виражальні здібності алегорії випадають з поля зору і митців (до ХХ століття), і науковців. Дещо про виражальні можливості алегорії напише Вальтер Бен'ямін, але це суттєво не вплине на вивчення алегорії, оскільки вона все менше і менше цікавить науковців, далі алегорія послідовно буде прив'язана виключно до раціонального мислення, і всі її особливості будуть виводитись саме з цього первня. Хоча від доби Ренесансу раціоналізм отримав у європейській культурі однозначно високий статус, захитувати його весь час намагалось мистецтво. Як завжди в історії культури, періодично впадаючи в крайнощі. Піддавши тотальній критиці раціоналізовану творчість, романтики домоглись повної дискредитації розуму в процесі творчості і вплинули на наступні концепції мистецтва. Тимчасом активна і повновартісна участь розуму (інтелекту, свідомості) в процесі творчості очевидна. Коли саме раціональні складники творчості стають художнім здобутком, а коли перетворюються на дидактику чи риторичку, залежить від конкретного автора. Зрозуміло, що нас мусять цікавити приховані аспекти цього процесу, особливо коли вони завершуються переконливими творами.

Але про виражальну інтенцію алегорії на рівні мовного образу варто поговорити на прикладі конкретних творів і творчості.

4.2. Виразальна функція алегорії у творчості Т. Г. Шевченка

Про алегорію у творчості Шевченка дослідники згадують досить часто. Як засвідчує стаття М. Бондаря, підготовлена для евченківської енциклопедії, нібито існує неперервний дискурс вивчення

алегорії, від О. Білецького до Н. Чамати. Але перелік алегорій, а тим паче — творів, побудованих на алегорії, у дослідженнях не дуже великий і повторюваний: передусім це обидві поеми «Сон», поеми «Кавказ», де використані яскраві алегоричні картини, містерія «Великий льох», поезії «Чума», «Сичі», «У Бога за дверима лежала сокира». Пов'язуються алегоричні картини у згаданих творах із сатирою поета, власне, саме дослідники сатиричного аспекту творчості Шевченка й звертають увагу на алегорію. Іноді йдеться про загальний алегоризм зображення (так розглядаються поеми «Марія», «Неофіти» у статті С. Герасимчук [Герасимчук: 2012]), коли давня історія стає алюзією на події сучасні. У статті М. Бондаря наголошено контекст романтизму і зміну художньої парадигми у цей період, що важливо і для Шевченка; йдеться про те, що в цей час алегорія «втрачає своє провідне значення, — на авансцену, як фіксує художня свідомість цього часу, починають висуватися метафора та символ» [Бондар: 2012, с. 162]. До цього варто було б додати, що у працях європейських романтиків (зокрема, Гете і Шиллера) чітко прозвучала теза про опозиційність символу й алегорії як поезії й антипоезії. Романтики не просто цураються алегоризму, а й мають свідому настанову на її видучення із поетичних текстів. Отож при аналізі творчості романтика, який досить активно використовує алегорію, не можна обмежитись висновком: «Серед форм, прийомів, механізмів Шевченкового художнього мислення алегорія не меншою мірою, ніж усі інші, становить самобутньо-творчий, повноправний і повновартісний компонент» [Бондар: 2012, с. 164]. Сам по собі висновок ніби не викликає заперечень. Питання виникають саме на тлі розуміння ролі алегорії в естетиці романтизму.

Загалом роль алегорії у поезиї Шевченка не надто цікавить дослідників його творчості. Навіть ті нечисленні алегорії, які складають відомий ряд, часто посуваються у семантичне поле іншого образу, отримавши побіжне визначення. Скажімо, смерть з косою («Над головою вже трясє косою смерть у «Сліпому»), чуму (в однойменному вірші) Н. Слухай категоризує як алегорії-персоніфікації, але не включає у цей перелік косаря з косою з відповідного вірша, за структурою такого ж, як і чума. Аналіз вірша «Косар», який здійснює Ю. Барабаш,

завершується висновком: «косар перетворюється на Косаря — символ трансцендентної Судьби, знак вічної і невблаганної смерті» [Барабаш: 2008, с. 268]. Розглядаючи поняття «смерть» як тему і мотив усієї творчості Шевченка, дослідник не вживає термін «алегорія». Тимчасом жінка чи чоловік (людиноподібна постать, її кістяк у балахоні) з косою — традиційна для християнської свідомості алегорія смерті. Якщо для прочитання навіть такого твору поняття алегорії виявилось зайвим, годі ставити питання про роль алегорії у поезиці загалом.

У розвідці Н. Чамати зіставляються композиційні моделі вірша-символу і вірша-алегорії, вірш «Косар» тут розглянуто як сюжетна модель алегорії, а от до символічних чомусь віднесено вірш «Сичі», досить усталений і поширений приклад Шевченкових алегорій. Хоча досить ускладнена аргументація розрізнення двох моделей у статті розгорнута (йдеться про неоднозначність і багатозначність символічного плану та простоту алегорії, яка «легко піддається розшифровці завдяки пряmlinійності образної основи алегорії») [Чамата: 2003, с. 138]), важко збагнути, чому «Косар» — це алегорія, а «Сичі» — символ.

Дослідники тем і мотивів творчості Шевченка фактично не розмежовують поняття символ, знак, метафора, алегорія, багатозначний образ. Символ і алегорія, формуючи образне поле тексту, суттєво різняться. Нехтування категорією, яка позначає характер образності, — це вочевидь втрачати суттєві прощарки змісту в процесі інтерпретації конкретних творів і поезики загалом.

Композиційні моделі вірша-алегорії у творчості Шевченка загалом нечисленні і, здається, цілком повинні вкладатися у традицію алегоричного повчання. Але придивимось до таких яскравих алегорій, як «Косар», «У Бога за дверима лежала сокира», «Чума». У чому суть повчання (настанови, моралі)? Що смерть неминуча і нікого не оминає? Ніби аж надто тривіальна істина, аби знову і знову до неї вертатись. Тексти здаються якоюсь мірою незавершеними. Хочеться запитати: ну і що? Це ми знаємо, а що далі? Усе, крапка. Просто картини повальної смерті. Для чого ці моторошні видива створені? Здається, для одного — навіяти жах: «Не благай, не проси, / Не клепає коси; / Чи то пригород, чи город, / Мов бритвою, старий голить / Усе, що

даси». Традиційна алегорія смерті — жінка з косою — настільки поширена, так часто з'являється в народних вертепах, що стає відчутно комічною, цим образом важко когось по-справжньому налякати. Інша справа — реальний, упізнаваний по багатьох ознаках косар, правда, він не клепає коси, косить без упину, косить усе (далі йде досить довгий перелік скошених голів), косить, наче бритвою бриє. Косар-велетень, майстер своєї справи (скосити, наче поголити — найвища оцінка косарської майстерності). Ось оце реальне косіння, яке гіперболізується і поширюється на увесь світ (не покоси — гори) справляє таки моторошне враження. Передусім тому, що образ косаря не традиційно міфічний (фантастичний, умоглядно створений), а конкретно-побутовий. Ніби нічого нового не додано у тему смерті, а все ж вражає, навіює тяжкі емоції. Ймовірно, так об'єктивується авторський страх смерті. Остання строфа «Косаря» («І мене не мине, / На чужині зотне, / За решоткою задавить, / Хреста ніхто не поставить / І не пом'яне») засвідчує психологічне підґрунтя мотиву смерті (з косою, лопатою чи в образі сокири). Об'єктивуючи власний страх (надто всевладний для людини емоційного типу, яким був Шевченко), поет малює в уяві страшні картини і таким чином вчиться його долати. Отже, алегоричні вірші Шевченка аж ніяк не є поезіями-повчаннями, алегорію поет використовує не з дидактичною, а перш за все з виражальною метою.

Нагадує бароковий театр вірш «Чума». Тема мору знайшла своє чергове яскраве втілення у творчості романтиків. Якись із цих творів могли бути відомі й Шевченку. Зокрема, маленька драма О. С. Пушкіна «Пир во время чумы», написана 1830, надрукована 1832 року. До речі, Пушкін цим перекладом фрагменту драми англійського драматурга відгукнувся на епідемію холери, яку називав чумою. Але самі по собі повідомлення у листах про холеру далеко не завжди можуть стати мотивацією до написання твору на подібну тему. Вірш «Чума», написаний 1848 року на засланні, надто резонує із віршем «Косар», 1847 року, їхній життєвий контекст суголосний: поет у казематі, поет на засланні. У «Чумі» яскраві картини мору українського села. Власне алегоричний образ чуми з лопатою з'являється у перших шести і останніх двох рядках вірша. Решта чималого тексту — знайомі

з багатьох творів поета картини українського села, райського й пекельного: «Весна. Садочки зацвіли, / Неначе полотном укриті, / Рососою Божою умиті, / Біліють. Весело землі...». Й одразу: «А за городами, за тином / Могили чорнії ростуть. / Під хатами, поміж садами / Зашиті в шкуру і в смолі, / Гробокопателі в селі / Волочать трупи ланцюгами / За царину — і засипають / Без домовини...». Спалення вимореного чумою села («І сліду не стало») наприкінці вірша звучить як остання апокаліптична нота. Вплив на читача — експресивний. Алегорія не містить повчання, вона діє на читача своєю фактурою, реальною і фантастичною водночас.

Не менше питань викликає і вірш «У Бога за дверима лежала сокира», написаний того ж таки 1848, але раніше, по дорозі з Оренбурга до Раїма. На перший погляд це більш традиційна алегорія, оскільки дійовою особою стає чарівна сокира, без жодних рук, які нею орудують. Це вже навіть не лопата чи коса персоніфікованої смерті, а казкова деталь штибу дубинок, які самі дубасять або чарівного млинка, з якого сиплються багатства. Всупереч цій казковості основного персонажа картина повальної рубанини не містить нічого казкового. Є ніби ознаки притчі: Бог і Петро відлучились, ходили по світу та творили дива, от кайзак і скористався моментом і викрав сокиру, має значення також те, що рубанина тривала сім літ (це теж відсилає до біблійних історій). Та все ж притчею вірш важко назвати, бо в основі притчі завжди лежить проста життєва історія, а не фантазмагорія, як тут. Байка теж не така, та й де її мораль? У чому? Кінець загалом зводить тему на інше: про священне дерево, якому моляться кайзаки. Власне, тільки образ кайзака є наскрізним у тексті, це образ реальний, представник місцевого населення, казахів, з якими поет знайомився дорогою на заслання. Реальним і достовірним є також топоніміка твору. Краєвиди Казахстану вочевидь справили враження на поета і могли бути мотивацією до написання різних творів. Але чому з'явилась фантазмагорична картина рубанини?

Г. Бондаренко здійснила цікаву розвідку про тривалі пошуки казахської легенди, яка могла наштовхнути Шевченка на цей сюжет: за радянських часів усі фольклористи шукали легенду, але чомусь так і

не знайшли, хоча, як виявилось пізніше, шукати далеко не треба було, бо легенда досить відома і поширена, але не підходяща для радянської ідеології. Це історія про втрачений рай (колись на місці пустелі росли ліси), пояснення, чому настала пустеля. Але сама по собі легенда (не так вже суттєво, знав чи не знав про неї Шевченко в момент написання твору) навряд чи отримала б таку експресивну форму викладу. Відчувається щось дуже особисте, не переказ сюжету із казахського фольклору, а лірика, потужна емоція, як завжди, побудована на численних контрастах.

Рубанина Божої сокири — це алегорія Божої пустки, пустелі, авторське відчуття-пояснення, чому цей світ такий голий і страшний (особливо для нього — шанувальника зовсім інших краєвидів, насильно від них відірваного). Бідні кайзаки, які моляться єдиному вцілілому дереву, нещасні тим, що наділені таким помешканням, але це їхня розплата за гріх (щось на зразок біблійного первородного). Цим світом покарано і поета.

Алегорія, як і всі мовні образи, пов'язана походженням з персоніфікацією. Власне, саме із первісного світосприйняття, яке не бачило суттєвої різниці між фрагментами профанного світу, легко перекидало місток між профанним і сакральним світом, виростають образні властивості мови. Тому усі мовні образи споріднені і легко взаємодіють, переходять один в одного, часто переплітаються так тісно, що годі побачити місце, де закінчується поле дії одного і починається іншого. Але чим ближче до нашого часу, тим важливіше розрізняти мовні образи, адже кілька з них так багато взяли на себе, що утворили цілі материки культурних кодів. Від розуміння чи нерозуміння ролі і значення цих кодів залежить дуже багато у нашому процесі пізнання світу і людини.

Н. Слухай у розвідці, присвяченій персоніфікації у творчості Шевченка, виділяє чотири види персоніфікації: уособлення феноменів природи, уособлення абстракцій, метонімічне уособлення, алегорії-персоніфікації. Остання категорія проілюстрована дуже скупко: «Четвертий тип персоніфікації Шевченка складають алегорії, широко представлені у другий період творчості. Так, у перший період з'являється алегорія смерті («Над головою вже трясє косою смерть»

(«Сліпий») ... алегорією-персоніфікацією також виступають образи чуми («Чума»), Божої сокири («У Бога за дверима лежала сокира»), Діани («Ну що б, здавалося, слова...»), сичів, орлиного царства, ворон («Сичі»)...» [Слухай:]. Ото й усі алегорії. Натомість три попередні категорії проілюстровані дуже довгими рядами прикладів. При цьому у статті не йдеться про теоретичне розрізнення чотирьох категорій, не пояснюється, чим саме персоніфіковані абстракції відрізняються від алегорії-персоніфікації (смерть з косою — це теж персоніфікована абстракція).

Персоніфікація повсюдно присутня у мовленні. Алегорія, метафора і всі її різновиди (тропи загалом), порівняння, гіпербола, іронія тощо немислимі без обміну характеристиками між живим і неживим, людським і тваринним, людським і рослинним і так далі. Весь міфічний пантеон — персоніфіковані (здебільшого антропоморфні) явища природи. Де саме починається «територія» конкретного мовного образу, неможливо чітко сформулювати, оминаючи персоніфікацію. Хід алегорії й алегоричного мовлення починається з персоніфікації — тварини, птахи, комахи, риби стають носіями людських якостей. Персоніфікація — це механізм, з допомогою якого створюються різні «речі». Алегорія виразно виділяється домінантною метою: не стільки «оживляти», скільки витягувати назовні щось із внутрішнього світу людини. Психіка, внутрішній світ, духовний чи душевний світ — це абстрактна сфера для конкретного мислення. Коли внутрішнє набуває ознак зовнішнього, корелює із повсякденним життєвим досвідом, — перед нами алегоричний фрагмент.

У фольклорі ніби алегорій небагато (код домовленості мусить закріпитись на письмі), а зате щедро використовується психологічний паралелізм. От він і є предтечею алегорії барокового типу (внутрішнє ілюструється зовнішнім). Про багаті виражальні можливості паралелізму зайве говорити. Саме цим прийомом насичена уся творчість Шевченка. Разом з тим буквально фольклорного паралелізму у нього майже нема. Кожного разу паралельні картини не просто з'являються поруч і перегукуються, а тяжіють до розгортання і утворення подвійного сюжету. У підсумку — вже не паралелізм, а яскрава алегорія. Для прикладу, із ранньої поезії:

Вітер з гаєм розмовляє,
Шепче з осокою,
Пливе човен по Дунаю
Один за водою.
Пливе човен води повен,
Ніхто не спиняє.
Кому спинить — рибалоньки
На світі немає.
Поплив човен в синє море,
А воно заграло, –
Погралися горі-хвилі –
І скіпок не стало.

Недовгий шлях — як човнові
До синього моря –
Сиротині на чужину,
А там — і до горя.
Пограються добрі люде,
Як холодні хвилі;
Потім собі подивляться,
Як сирота плаче;
Потім спитай, де сирота –
Не чув і не бачив. (1841)

Це вже цілком Шевченківська стилістика, ніби фольклорна, навіть стилізаторська (ліричний твір, позбавлений першої особи, з типово фольклорним персонажем, цитация пісень), але водночас виразно авторська (отже й анти-фольклорна). Головне враження будується не так, як при психологічному паралелізмі. Картина природи не поглиблює співчуття до сироти, а роз'яснює, чому його доля неминуче лиха. Човен — уособлення людини, море — життя, хвилі — байдужих людей, скіпки — пам'яті. Перша картина може сприйматись окремо (так само, як і друга), тоді вона набуде ледь відчутного символізму і буде лірикою про плинність людського життя. Разом дві картини творять алегорію про те, як люди ставляться до сироти. З'являється обурення і морально-дидактична нота, неминуча

при такому цілком штучному прив'язуванні однієї картини до другої. Вибір ілюстрації до долі сироти, хоч і спирається на народну поетику, є авторським, а отже читач не може його прогнозувати: чому човен з водою без рибалки — це саме сирота? а хвилі — добрі (у значенні не дуже добрі) люде? Завдяки авторській конструкції вірш набуває глибини й ліризму, відсутніх у фольклорних стилізаціях. Ми розуміємо, що співчуття до сироти має бути переадресоване авторові, але при цьому розуміємо також, що автор більше переймається не власною долею сироти (хоча він її зазнав), а усіма іншими подібними долями, особливо винуватцями таких доль.

Майже у кожному ліричному вірші періоду заслання можна знайти алегоричний фрагмент, коли алегоризується природа: «А туман, неначе ворог, / Закриває море / І хмароньку рожевую, / І тьму за собою / Розстилає туман сивий, / І тьмою німою / Оповие тобі душу» («За сонцем хмаронька плыве», 1849). Ліричне милування природою (заходом сонця) різко змінюється разом зі зміною краєвиду (цілком природною: настають сутінки). Туман отримує надто виразну роль, він вступає у стосунки з ліричним героєм, неволить його, пригнічує, перебирає на себе повноваження всього ворожого світу. Туман — яскрава алегорія злого мороку. Цей образ ніяк не можна назвати ні метафорою, ані символом. Метафора здатна так само розгортатись, але вона розгортає два плани — прямий і переносний — одночасно, а тому подвоює зображення. Туман тут діє у прямому сенсі (закриває, розстилає, оповиває). Підтекстове значення утворюється через авторську відсилку — неначе ворог. Туман, який спочатку закриває море, а наприкінці — душу тьмою німою, це персонаж, який грає одразу на двох сценах: зовні, у природі, і всередині, в душі героя. Нема переносу значення, є надана роль. Ясна річ, туман сам по собі виступає й символом — мороку найперше, але в такому разі конкретне поняття розширює ту семантику, яку містить у собі, і набуває абстрактності. У вірші Шевченка туман надто персоніфікований, аби бути символом. Коли абстракція виступає на сцену у шатах дійової особи, символіці вже немає місця. Символ через земні атрибути вказує на небеса, алегорія ж заземлює абстракцію і роз'яснює її суть. Якби роль туману залишилась у межах природи,

якби туман не було названо ворогом, якби він не вляз у душу ліричного героя, тоді перед нами була б символічна картинка природи. Але Шевченко не ліричний споглядач природи, який з естетичною насолодою ловить відтінки і тони, для нього природа — це сцена, на якій продовжується те саме дійство, що й у соціальному житті. Через природу, персоніфікуючи її атрибути, він вихлюпує негативні емоції. Природа — сцена поетової душі, на якій розгортається одна й та сама щемлива драма екзистенційної самотності.

Дещо інший приклад, з більш традиційними ознаками алегоричного зображення: вірш «Ой чого ти почорніло, / зеленеє поле?» (1848). Розмова ліричного героя з полем є коротким діалогом (тому тут ужито лапки прямої мови). Одне коротке питання і розлога відповідь на нього. Зелене поле почорніло від трупів козацьких і гайвороння, що клює тільки очі, а трупу не хоче (вистачить одних очей, щоб насититись). Відбувається часове зміщення: поет у теперішньому часі може бачити лише зоране, тому й чорне поле, натомість поле пам'ятає інше страшне почорніння, внаслідок битви, і нинішній чорний колір перетворює на знак трауру. І поет, з його вмінням відчутти лиховісний дух чорного поля, і оживлене поле з його похованим вмістом із козацьких трупів — дійові особи на сцені історичної пам'яті. Це яскрава алегорія у стилі барокового театру.

І тут, і всюди — скрізь погано.

Душа убога встала рано,

Напряла мало та лягла

Одпочивать собі, небога.

А воля душу стерегла.

«Прокинься, — каже. — Плач, убога!

Не зійде сонце. Тьма і тьма!

І правди не землі нема!»

Ледача воля одурила

Маленьку душу. Сонце йде

І за собою день веде.

І вже тії хребетносили,

Уже ворущаться царі...

І буде правда на землі. (1860)

Це знову лірика, але з більш виразними нотами викриття й дидактики, без яких алегорія не обходиться. Кільце-антитеза мусить через алегорію наповнитись логікою взаємозв'язку. Якщо скрізь погано, на чому базується певність, що «буде правда на землі»? Історія з двома алегоричними персонажами, долею і волею, надто олюдненими, аби пам'ятати їх абстрактне значення, якраз і стає майже життєвим прикладом, що так таки буває. Душа убога й мала, не надто дбайлива й працьовита, а воля — лінива й брехлива, вміло може переконати, що раз тепер ніч, то скрізь і завжди тьма. Але з'являється сонце, а за ним день, і це наочне доведення, що так само погане неминуче зміниться добрим, тобто правдою. Парадокс цього вірша, ніби традиційного за анти-кріпацьким (анти-царським) пафосом, у тому, що душа і воля насправді не казкові (чи байкові) пряха і сваха, а персонажі внутрішнього життя, найперше ліричного героя, схованого за оповідачем. Першої особи нема, але початок і кінець явно сказані від імені ліричного героя. Водночас центральна алегорична частина подає внутрішню колізію, суть якої в боротьбі не так душі з волею, як у вірі і зневірі, свідчення пригніченого стану безнадії й одчайдушних спроб і собі, й людям довести, що правда переможе. Мусить перемогти, бо на світі є ніч і день, темрява й світло. Мабуть, цей аргумент — із тих, які називають соломинкою потопаючого. Але він перетворює алегоричне повчання на щемливе ліричне зізнання. Алегорія не стільки унаочнює і роз'яснює, скільки увиразнює, наповнює картину глибоким психологізмом, передає щирі почуття.

Мов за подушне, оступили
Оце мене на чужині
Нудьга і осінь. Боже милий,
Де ж заховатися мені?
Що діяти? Уже й гуляю
По цім А р а л у; і пишу.
Віршую нищечком, грішу,
Бог зна колишній случаї
В душі своїй перебираю
Та списую: щоб та печаль
Не перлася, як той москаль,

В самотню душу. Лютий злодій
Впирається-таки, та й годі. (1848)

Початок вірша — метафорична конструкція, персоніфікація нудьги й осені, наділених повноваженнями збирачів податків. Але вже тут ми отримуємо очевидний відтінок не так поетичного піднесення (за що «відповідальна» метафора), як заниження, прозаїзації. Якщо осінь укупі з нудьгою знаходять ліричного героя навіть на чужині, щоб здерти з нього подушний податок, то це нагадує алегорію тієї ж таки смерті, від якої не сховаєшся. Картина буденного життя (зумисне не-поетичного, хоч і йдеться про віршування), коли поезія — це всього лише спогади про дрібні події минулого, ще раз унаочнює візуальний ряд. Події внутрішнього життя опиняються зовні і отримують яскраві костюми і маски: ліричний герой між трьома персонажами. Нудьга і осінь його лише оступили і чатують, а от лютий злодій москаль не чекає, не церемониться, впирається таки в душу. Лютий злодій — алегорія печалі. Без прив'язки, даної автором (мов москаль), навряд чи читач зміг би уявити печаль у такому костюмі. Але це саме той образ, який глибоко укорінений у свідоме й несвідоме автора. Ліричний вірш про печаль конкретного моменту поетового буття корелюється з цілим життям на чужині, бо саме лютий злодій москаль окрав поета, забрав родину й Україну. Цей загальний алегоризм (миль буття ілюструє ціле життя) увиразнюється і втрачає умоглядність абстракції. Центральна алегорія (унаочнена абстракція, точніше, персоніфікований психологічний стан) виконує виражальну функцію. Саме такі алегорії щедро розсипані по ліриці Шевченка, саме вони роблять поезію Шевченка не просто емоційною, а яскраво експресивною, наповнюють її ускладненим психологізмом.

Не забуває Шевченко і про здатність алегорії бути дошкульно сатиричною:

А там — під лавою в шиночку
Сховаєтесь у холодочку.
Огонь небесний той погас,
І в тую кістяну комору
Полізли свині ізнадвору,
Мов у калюжу, та й сопуть.

І добре роблять, що кують
На руки добрії кайдани
Та чарки в руки не дають
Або ножа, а то б зарані
Гарненько б з лиха напились,
А потім з жалю заридали
Та батька, матір прокляли
І тих, що до хреста держали.
А потім ніж — і потекла
Свиняча кров, як та смола,
З печінок ваших поросячих.
А потім... (1849)

Це друга половина вірша «Дурні та горді ми люди...», яка розвиває мотив «кістяної комори», в якій горить «розумний той маяк», себто метафору (метонімічної конструкції) людини (кістяк — кістяна комора, варіант біблійної метафори тіло — темниця душі). Метафора одразу набуває алегоричної семантики, оскільки не розгортає разом обидва плани, прямого і переносного значення, загалом логіка метафоричної дії не витримується. З'являється інший персонаж — свині, які, ясна річ, можуть лізти у будь-яку комору, у тому числі й кістяну, але вони «перемикають» образний ряд з людини / кістяної комори на сюжет люди / свині. Де головне протистояння? Усередині людини (свиня залазить у кістяну комору і господарює, коли там погас небесний огонь,) чи між людьми (свині кують у кайдани людей і тому провокують різанину)? Свиняча кров, яка ллється із поросячих печінок — це кров нібито тих, хто поліз у комору, але ж акцентоване наприкінці звертання «з печінок ваших» об'єднує і перших (людей), і других (свиней), а оскільки це фінальний рядок, то корелюється він із першим («дурні та горді ми люди») і звертанням на початку другої строфи: «Ори, ори ви сизокрили». Логіки, притаманної розгорнутій метафорі, тут нема.

Головне враження цього вірша базується на контрасті двох частин: медитативної першої та експресивної другої. Образ кістяної комори з небесним огнем (замість людини) у першій частині дозволяє розгорнути філософське міркування про феномен людини,

сповненої суперечностей. Анти-гуманістичний (у сенсі протистояння ренесансному гуманізму, який вірив у досконалість людини) пафос цих міркувань очевидний: треба збити з людини пиху, вказати на те, що засвідчує її недосконалість. Небесний огонь (розумний маяк) і навіть підливання у нього оливи не є свідченням внутрішньої гармонії, хоча б тому, що людині байдуже, чи зовні неї триває година, чи напасть. Напасть невдовзі перетворюється на майже натуралістичну картину захоплення свиньми кістяної комори. І це вже не медитація, а експресивне вираження ненависті до людського самовдоволення, яке стає причиною кривавих соціальних бід. Свині — алегорія людського «свинства». Тут свині ті самі, що й у байках, ті самі, що ми маємо на увазі, обзиваючи когось у побуті свинею. І якщо людина — це кістяна комора із розумним маяком, то захоплення комори свиньми — вражаюча алегорія внутрішньої боротьби між людським і «свинським», яка точиться всередині кожного, але завершується різаниною зовні, між людьми.

Так алегорія допомагає не стільки моралі вірша, як його здатності впливати на реципієнта.

Отже, алегорія у поезиї Шевченка посідає чільне місце. І вона не суперечить його послідовно романтичній (спорідненій з бароковою) естетиці, оскільки стає «відповідальною» не за дидактику у традиційному сенсі, а швидше за моральний імператив, за експресивне повчання, яке базується на тотальній незгоді з існуючим станом речей і навіть світоустроєм. Шевченко, завдяки урокам українського фольклору, знайшов здатність алегорії унаочнювати не лише морально-етичну настанову, як у байці та притчі, а й внутрішню суперечність, зумів зробити алегорію яскравим образом лірики, дієвим інструментом експресивного самовираження.

4.3. Алегоричні параметри прози Василя Стефаника

Питання про місце Василя Стефаника в історії українського модернізму, здається, вже вирішене остаточно і не є предметом для дискусій: після праці Олександри Черненко про експресіонізм Стефаника вийшло чимало досліджень, які, так чи інакше, підтвердили його роль

одного з перших і водночас найбільш яскравих експресіоністів української і навіть європейської літератури. Сучасні дослідники творчості Стефаніка (Р. Голод, Н. Мафтин, А. Островська, М. Хороб, С. Хороб, Р. Чопик та інші) знайшли у нього повний і навіть переповнений набір експресіоністських засобів. Але не варто забувати, що всі ці засоби віднайшлися не на початку ХХ століття, вони існували в літературі задовго до експресіонізму і час від часу, у таких надміру емоційних авторів, як Данте, Мільтон, романтики, як Лермонтов чи Шевченко, збиралися у щось надто подібне на експресіонізм — тоді дослідникам доводиться вести мову про геніальне передбачення чи предтечу. Вже ніхто не пробує доводити, що Стефанік — це реаліст, який з великою емоційною силою захищав народ і розвінчував його ворогів, як незаперечно вважалось тривалий час. І все ж не все так просто і однозначно, як виглядає на перший погляд. Момент дискусійності не загострюється, а лише час від часу прозирає в окремих розвідках. Тим не менше вони варті пильної уваги, бо загалом нашому літературознавству властиво гострі питання не вирішувати, а закопувати, якщо помінялась кон'юнктура. Тепер не почесно комусь із письменників-класиків опинитися у рядах реалістів, це вже майже так само ганебно, як в радянські часи бути підозрюваним у модернізмі. Мистецтво реалізму нічим себе не дискредитувало, навпаки, зіграло в історії культури не менш поважну роль, ніж модерністські напрями. Але дає про себе знати наша укорінена звичка шукати аргументи не так в авторитетних джерелах, як в домінуючій настанові часу.

У зв'язку з модернізмом Стефаніка зверну увагу лише на два штрихи, на мій погляд, показові. У статті Марти Хороб «Стефанік-модерніст й українська мала проза 90-х років ХХ ст.», поміщений в її книзі вибраних праць 2013 року, нагадано про тезу відомої дослідниці модернізму Соломії Павличко (у монографії 1997 року) щодо Стефаніка: його приналежність до модернізму там різко заперечена. Марта Хороб переконливо долає аргументи Павличко, а також додає свої, підсилює тезу про модернізм Стефаніка. Інший фрагмент знаходимо у монографії Анни Білої, один розділ якої присвячено експресіонізму. Показово, що докладно розглянута у цьому розділі творчість лише двох авторів — Стефаніка і Леся Курбаса. При цьому

дослідниця досить гостро заперечує О. Черненко і наполягає на тезі, що Стефаника можна називати лише предтечею експресіонізму, оскільки визначення «експресіоніст» не коректне в історико-літературному сенсі. Творчість Стефаника була переважно інтуїтивною й емоційною, він мав трагічне світовідчуття і численні проблеми психічного плану — це й зумовило його суголосність з експресіонізмом.

Чи предтеча експресіонізму, чи експресіоніст — ця полеміка, на перший погляд, подібна на відому суперечку про курку чи яйце. Насправді за нею стоїть інша не до кінця вирішена проблема — про реалізм Стефаника. Логічно було б спершу забрати Стефаника із реалізму, крок за кроком заперечити тези дослідників його реалізму, які (і тези, і дослідники) й досі посеред нас, а потім шукати його місце в модернізмі. Власне, щось таке, але, звісно, у спресованій формі, і спробувала зробити Марта Хороб, заперечуючи Соломії Павличко.

Я ж хочу повернутись до свого, ще в молодості затвердженого досвіду, що Василь Стефаник — це письменник «голої правди». Цю тезу я й тепер не можу заперечити і не маю наміру, бо це таки самоочевидно. Сьогодні означення «гола» успішно перекочувало у дослідження по експресіонізму, але частіше вживається у словосполученні «гола душа». Гола правда і гола душа — різні концепти. Але в обох є той самий змістовий нюанс — це результат оголювання чогось, раніше прихованого чи замаскованого, чи не усвідомленого. У першому варіанті оголюється зовнішній світ, у другому — внутрішній. Але ми чудово знаємо, що внутрішнє завжди оголюється через зовнішнє, іншого шляху просто не існує. Оголювання в будь-якому разі — анти-естетична, брутальна, гвалтівна, одягнена в натуралізм дія. Важко визначити, що важливіше оголити — себе чи світ. Часто автор цього не усвідомлює та й не переймається цим.

Гола правда і гола душа — ці концепти однаково доцільні при узагальненні творчого спадку Стефаника. І саме вони підказують спосіб визначити, що ж насправді було вирішальне. Якщо перше — тоді реаліст, якщо друге — тоді модерніст. Нюанс тонкий, але від нього починаються досить відмінні, навіть протилежні творчі шляхи.

Реалізм Стефаника і в радянські часи потребував непомітного виправдання — надто натуралістичний. Але інтерпретатори легко

давали раду цьому доважку, не зовсім легітимному в радянському естетичному кодексі — дуже вже страшне бідування, дуже вболіває за ці біди автор. Стефаник, як ніхто інший з реалістів, соціально орієнтований. У нього надто вузький тематичний діапазон, але він вочевидь міцно укорінений в реаліях тодішнього життя. Можливо, надто специфічно за мовленням, але це мова його персонажів, реальних мешканців Карпат.

Тобто, очевидно, що реалізм з його природним натуралістичним додатком — це базова стилістика Стефаніка. Саме на вражаючих достовірних картинах, на замальовках з природи він набивав свою руку митця. Але не менш очевидно, що Стефаник рухається від реалізму, що це лише трамплін, який він використовує з іншою метою. Стефаник — освічена людина з певними соціально-політичними поглядами, з широким баченням процесів сучасного йому суспільства. Але жодних слідів цього бачення, навіть коли звучить у текстах пряма авторська мова, ми не знайдемо. Стефаник прикидається селянином, який бачить лише те, що з'являється біля його хати, він прагне розчинитись в середовищі, яке переріс ще у шкільні роки, ніби спокутує вину за свою інакшість... Ось тут якраз і починається вододіл, з якого можна рухатись різними дорогами: створити свій пасторальний світ і не бачити недосконалого світу, як Олесь, стати бійцем зі словом-зброєю на соціальному фронті, як Франко, чи сполучити власне, глибоко інтимне, із загальним так, аби зникла межа між ними, як це робили численні засновники модернізму вже наприкінці ХІХ століття. Стефаник має мрійливу романтичну душу, але відгородитись від світу і стати неоромантиком йому не дає вразлива до зовнішніх подразників натура — він надто переймається бідами людськими. Та ж вразлива натура не пускає його в ряди борців, тільки природне у всіх сенсах життя може його рятувати, життя в соціумі для нього не тільки нестерпне, а й смертельно небезпечне. Отож лишається єдине — свій власний біль, своє безкінечне і невичерпне страждання віддавати ближнім. Насправді не кожна людина, яка потрапила у дуже скрутні обставини, здатна так страждати, як страждають герої Стефаніка. Їхні муки по-справжньому пекельні, навіть і тоді, коли особливої біди у їхньому житті нема. Власне, ті герої,

які божеволіють від страждань, — це якраз і не соціальні мученики. Страждання і прагнення до самогубства (частий варіант смертей у новелах Стефаніка) — це ніби навада, інвазія, або вторгнення, кажучи термінами психоаналізу, хвиля, яка приходить невідомо звідки, невідомо коли, якій несила протистояти. Ось такого типу страждання, божевілья від внутрішніх незбагнених мук — це той досвід, який не можна вигадати, змоделювати за допомогою бурхливої уяви, це треба пережити. Просто не існує іншої мотивації знову і знову занурюватись у цей пекельний світ. Вигадати можна модель для роману жахів, але це штучний механізм, який можна застосувати багато разів і який, зрештою, не дуже й лякає, а стає просто грою в залякування. Коли ж людина надміру страждає від вродженої чутливості до несправедності світу, вона шукає способу викинути цей негатив, аби не збожеволіти, аби вижити.

Стефанік став експресіоністом раніше, ніж експресіонізм оформився, — це так. Але не забуваймо, що оформлення, маніфестація, об'єднання — це не початок, а наслідок, етап усвідомлення процесів, які спершу тривають в емоційно-інтуїтивній сфері. Вже у другій половині XIX століття матрицю майбутнього експресіонізму створив Фрідріх Ніцше, найпалкіший божевільний страждалець європейської культури. Усі наслідувачі Ніцше в мистецтві — це вже експресіоністи, при умові, що вони усвідомили кілька важливих речей. Але й без Ніцше цей процес рухався б так само: експресіоністів покликала цивілізація, і сталося це не напередодні Першої світової війни, а мінімум на два десятиліття раніше.

Я називаю алегорію магічним кристалом не з любові прикрасити науковий стиль метафорою, а заради акценту на тій ролі, яку я приписую алегорії внаслідок уважного її розглядання. Алегорія — це невичерпний і навіть безкінечний дискурс культури, початок якого губиться у темряві правіків. Алегорія виконувала у культурі безліч різних ролей, і ефектних, і скромних, працювала на різних теренах, далеко не завжди в красному письменстві, не цуралась жодної роботи. Про алегорію можна сказати словами Ортеги-і-Гасета про метафору: це інструмент Творця, випадково (чи не-випадково) залишений людству в мові. Алегорія легко стає безвідмовним критерієм оцінювання

багатьох культурних феноменів. Вона конденсує в собі ті процеси художньої мови, які здатні перерости в художнє мовлення. На кожній сходинці розвитку європейської культури алегорія за щось відповідальна.

Алегорія підказує, з якого стилю рухається до експресіонізму митець — з романтизму, реалізму чи класицизму: перший шлях частіший в поезії, другий — у прозі, третій — в драматургії. Але всі три шляхи спочатку ведуть через одну вершину — через поворот естетичної свідомості до суб'єктивізму. Романтик, який активно використовує символи, але не розбудовує власну індивідуальність, не перетвориться на символіста, так само палкий захисник селян не стане експресіоністом тільки через емоційну натуру.

На перший погляд роль алегорії у прозі Стефаника досить скромна: кілька новел притчового чи маніфестового характеру. Але при більш уважному сприйнятті проступають на поверхню деякі парадокси, які неможливо пояснити без залучення алегорії. Найперше йдеться про натуралізм, особливо часто застосовуваний Стефаником при портретуванні персонажів, найбільш яскравий приклад у цьому ряду — новела «Сама-саміська». Загалом надто багато старих, забагато описів смерті, — все це показано детально й натуралістично.

Натуралізм легко поєднується з реалізмом, власне, впливає з нього, є завершенням саме міметичної настанови у мистецтві. Ніби все просто: там, де надмір натуралізму — вже експресіонізм. Але у мистецтві критерій ідентифікації стилю не може бути таким хистким, адже завжди можна поставити питання: чому тут надмір, а не норма? І тоді все вирішує суб'єктивне відчуття: мені особисто здається, що тут надмір натуралізму, тому я думаю, що це експресіонізм. Звісно, є й інші засоби, але, знову-таки, жоден з них не є винятково експресіоністським. Важливо зібрати засоби у певну ієрархію, аби той самий натуралізм, гіперболізм, калейдоскопізм чи фрагментарність почали працювати на експресіоністську мету. Яку ж мету можна вважати винятково експресіоністською? Чи є загалом така мета? Очевидно, є, інакше б не сформувалось настільки потужне явище мистецтва. Думаю, цю мету можна сформулювати так: змусити реципієнта хвилюватись з приводу далеких і надто загальних проблем.

Така мета не могла з'явитися раніше, ніж з'явилися загальнолюдські загрози, раніше, ніж надто різні мешканці планети усвідомили важливість поняття «людство». А сталося це лише тоді, коли сформувалась науково-технічна цивілізація, яка підпорядкувала усі процеси на землі. Окремий фрагмент цивілізації завжди привабливий, бо обіцяє поліпшення, полегшення чи вирішення проблем. Збагнути загрози, які криються за покращенням якості життя, може не кожен і не відразу. Люди з загостреним відчуттям природи відчули техніку як загрозу раніше багатьох інших. Технічний прогрес на очах став перетворюватись на соціальні катаклізми і завершився Світовою війною. Тоді й оформилась естетика експресіонізму: з усвідомлення того, що відтепер існують світові процеси, і що вони зачіпають кожного. Масштаб людства — це узагальнення надто великого масштабу. Це та абстракція, яка звичайній людині нічого не промовляє.

Експресіонізм — це найперше новий як для попередніх естетик спосіб узагальнення й індивідуалізації художнього зображення. Коли культура сягнула рівня цивілізації, а отже й глобалізації, у митців з'явилась потреба підводити під один знаменник те, що далеко перевершує особистий досвід, — ціле людство. Цивілізація ущільнює життя людства, але водночас і розпоршує на мільйони світів, непідвладних для охоплення однією свідомістю. Навіть якщо хтось кричить найжахливішим криком про апокаліпсис, абстракція не перетворюється на досвід. Крик з приводу можливої загибелі людства, — це, з точки зору пересічної людини, — крик божевільного, який не варто надто брати до серця, а то й до уваги. Нарощувати децибелу в такій справі — досягати зворотного ефекту. Тому гіпербола не зарадить, вона перестає бути ефективним засобом, щойно ми помічаємо її присутність. А от укупі з алегорією гіпербола легко досягає цілі — пускає мурашки по спині чи холод у жили, як страшна потвора із темряви у дитячому півсні. Власне, алегорія значно більш ефективна в ролі не парадного опікуна мистецтва чи правосуддя, а в ролі монстра із підполу.

Існує єдиний спосіб змусити когось перейматись тим, що його не стосується і не може стосуватись, бо воно надто далеке і надто узагальнене: налякати. Нема людини, яка б не мала страхів. Є багато

способів ці страхи викликати, спровокувати і скерувати у необхідне рiчище. Але нiхто не вигадав кращого, аниж вiдомий кожному з власного досвiду внутрiшнього життя: це образи кошмарних сновидiнь. Монстри, якими вiд початкiв так багата культура людства, це персонiфiкованi страхи, закладенi природою в кожную живу iстоту як iнстинкт самозбереження. Але разом зi шляхом у культуру на простих дитячих страхах нашаровуються численнi страхи соцiального походження i обмежують бiльшiсть людських поривань. Об'єктивований страх — це страховище, яке раптом з'являється i змушує кожного вiдсахнутись. Цей монстр завжди є утiленням нашого страху. I тому це завжди алегорiя. Монстри завжди химеричнi, фантастичнi чи гротескнi — бо вони мають лякати. Є три найбiльш вiдомi групи алегоричних образiв: тварини, якi утiлюють людськi якостi, персонажi мiфiв, за якими закрiпилась певна соцiальна роль, i олюдненi сили природи. Не потрапляють в число алегорiй численнi соцiальнi маски, в тому числi i потворнi. Монстри — звичнi для всiх персонажi, вони густо населяють мiфи, казки i сучасну масову культуру, але не завжди усвiдомлюються як алегорiї. Тимчасом найбiльш популярна помiж них iстота в балахонi та з косою — це таки алегорiя, алегорiя смертi. Чому лише смерть з косою — алегорiя? Усi монстри будять страх перед смертельною загрозою, це дуже дiєвий засiб налякати. На цьому засобi базується естетика жаху, починаючи з мiстичних iсторiй Середньовiччя.

Посеред натуралiстичних картин Стефанiка привертає увагу потворна зовнiшнiсть персонажiв, переважно старих або скалiчених. При чому, на вiдмiну вiд романтикiв, якi потворнiстю загострюють визначальну роль внутрiшнiх чеснот (класичний приклад — Квазiмодо Гюго), на вiдмiну вiд реалiстiв, де спотворення є маркером негативностi чи деградацiї, у Стефанiка потворнi персонажi — це, переважно, позитивнi герої.

Чи сприяє потворна зовнiшнiсть тому, аби читач сильнiше спiвчував героєви? Так, якщо це калiцтво чи убога старiсть. Але iснує безлiч iнших способiв розжалобити читача. Сентименталiсти з подальшою мелодрамою перевершили всiх у цiй справi. Та й реалiсти чудово вмили це робити, не зловживаючи детальними портретами

потворності. Втім, якщо згадати Гоголя, з «Шинелі» якого проріс російський реалізм... Реалізм справді проріс, але от чи був сам Гоголь реалістом — питання й досі для дискусій. Левова частка дослідників Гоголя схиляється до думки, що такий ні, не реаліст. У Гоголя є добірний ряд потвор, у ранній творчості це казкові монстри, у «Петербурзьких повістях», «Мертвих душах» і «Ревізорі» — це карикатурні портрети соціальних типажів. Якраз Гоголь — один із тих, кого так само, як Гофмана чи Едгара По, називають в числі попередників модернізму. Карикатурна зовнішність — це часто маска, алегорія однієї якості. Але у Стефаника не так. Його потворні герої — страждальці, які відчувають надмірний біль, надзвичайні емоції, пекельні муки душі. Стефаник фактично не розбудовує, на відміну від реалістів, внутрішній світ персонажів, але вміє з надзвичайною силою передати їхні страждання. Найперший носій страждань, які вириваються назовні, — це мовлення, монолог людини зі скляким горлом, яке то хрипить, то булькає, то харчить, то затинається, то проривається диким криком. А другий носій страждань — це тіло. Воно корчиться, вигинається, тіпається у конвульсіях. Коли біль всередині, коли його терплять, ніхто про нього не знає. Коли ж біль виходить назовні і перетворює тіло, він стає досяжним для споглядання. Людина стає монстром, який лякає. Потворна зовнішність у Стефаника — це алегорія людських страждань. Людина (будь-яка, будь-де) приречена мучитись, бо світ страшний і несправедливий, він мордує людину.

Алегоризм новел Стефаника — ледь помітний, він служить меті вираження найсильніших емоцій, він ніколи не стає дидактичним, не виходить на перший план. Але наскрізна притчевість малої прози Стефаника виростає саме з глибинного алегоризму. Світ конкретних людських доль, яким видається на перший погляд світ Стефаника, — це насправді світ суцільних загальників. При всій конкретиці, конкретна людина у Стефаника зникає, непомітно перетворюється на роль і маску соціального зла. Пекельне життя соціуму — це вивернуте назовні пекельне внутрішнє життя автора.

За яскравий приклад глибинного алегоризму стилю Стефаника можна взяти новелу «Вістуні». Парадокс цієї послідовно міметичної, навіть стовідсотково реалістичної оповіді впадає в око: реалізм

зображення дисонує з майбутнім часом. Оповідь загалом тяжіє до минуло часу, навіть віднесена у майбутнє фантастика — це історія того, що вже сталося. Реалізм же як естетика захоплення злободенності, наближається до теперішнього часу, зовсім не випадково більшість реалістичних творів — це зображення сучасності. Чим більш деталізована оповідь, тим щільніше минуле наближене до теперішнього, розпочинається процес драматизації, винесення події на сцену, фільмування, документування тощо. Такі дрібні деталі, якими насичена новела «Вістуні», можна описати тільки з натури, тобто тоді, коли вони відбуваються на наших очах, перетворюючись на минуле. Події як такої нема, новелістичного сюжету і відповідного завершення теж, весь текст — це оповідь про те, як міські жебраки йдуть пізньої осені на поля після зібраного з них урожаю, аби поживитись залишеними колосками чи загубленими речами. Такий собі словесний документальний фільм про щось повсякденне, із реального життя, дію, яка навіть не сягає рівня події. Але чарівне перетворення усього життєвого дріб'язку настає через надто простий і, здається, цілком технічний прийом: замість описувати все в теперішньому чи минулому часі, автор подає усі дієслова у часі майбутньому. Назва твору підкреслює цю настанову: описується не те, що зараз є, але те, що буде. Що міняється у читацькому сприйнятті? Жалісна побутова сценка стає мало не героїчним епосом: звучать акорди всеохопності, повноти, усталеності, навіть вічності. Інтонацію урочистої епічності посилює кільце. «То будуть старі бідні вдови, або їх внуки, або старі діди, що коло своїх дітей і туляться, і чують щодня, який вони тягар у хаті, або то будуть молоді жінки з малими дітьми, що їх чоловіки покинули і десь у великім місті за них забули» [Стефанік: 2015, с. 121]: початок новели. «В селі вони всі подибаються — і бідні вдови, і їх унуки, і діди, і молоді жінки, що їх чоловіки покинули, — всі з ковінками і зі сніпками колосся. Вони вістують, що осінь приходить» [с. 124] — останні акорди оповіді. Все буде неодмінно, і буде саме так. І це не пригнічує, а навпаки, вселяє надію. Життя в цьому епізоді нужденне і важке, але піднесене. Це легка прогулянка осінніми полями, це вихід у світ природи міських мешканців, які за своєю нуждою забувають про інший світ. А цей світ досяжний,

він поряд, він припрошує, він навіть у такому залишковому вигляді спроможний надати допомогу, якусь поживу. Жебраки вистують про завершення теплої пори, про настання особливо важкого для всіх бідняків зимового часу. Але це ще не трагедія, а легкий сум. Цей похід на збирання залишків врожаю — своєрідний ритуал повернення. Так було, так є і так буде завжди — ось про що віщують збирачі колосків. Можна з глибини тексту витягнути конфлікт місто/село, такий важливий для Стефаніка. Але важливіше тут інше: притча про живучість людини, про її незнищенну природність. Ціла новела — це алегорія збирання як людського способу виживання.

Подібним чином будуються новели «Виводили з села», «Стратився», «Портрет», «Камінний хрест», «З міста йдучи», «Скін», «Сон», «Басараби» та інші. Картинки за натури, дуже достовірні, переважно натуралістичні, але водночас ніби застигли на якомусь величному тлі портрети із застиглими на обличчях виразами болю і страждання. Усі разом вони відображають біль і страждання людини або людей. І на винуватців фокус зображення майже ніколи не переходить. Загалом автор до винуватців, здається, байдужий, принаймні, він їх не шукає і не викриває, на відміну від реалістів чи навіть і романтиків.

4.4. Жанрово-стильові особливості алегорій Ольги Кобилянської

Питання про місце алегорії у творчості Ольги Кобилянської чомусь твердо вписане у жанровий контекст: низка її новел вимагає піджанрового визначення «алегорія». М. Павлишин до жанру алегорій відніс новели «Битва», «Там зірки пробивались», «Через море», «В долах» [Павлишин: 2008, с. 203]. З приводу його класифікації та й будь-яких інших С. Кирилюк висловила таку думку: «Варто зауважити, що проводити жанрове розмежування малої прози О. Кобилянської справа вельми ризикована й не завжди виправдана, оскільки навіть у текстах з превалюючим міметизмом наявні риси, притаманні алегоричному творові чи такому, що має у своїй основі символічне підґрунтя, тому в аналізі доцільно скористатися саме хронологічним

принципом» [Кирилюк: 2013, с. 59]. Судячи з того, що запропоновані навіть такими поважними науковцями, як І. Денисюк та М. Павлишин, класифікації мають очевидні вразливі місця, з думкою С. Кирилюк треба погодитись. Але разом з тим скасовувати цю проблему, замінюючи її нібито об'єктивним хронологічним підходом теж не випадає. Та й сама авторка передмови до десяти томного видання суто хронологічного підходу не дотримується, намагається так чи інакше групувати твори малої прози: «Мала проза зламу ХІХ-ХХ ст. репрезентує чи не найнеоднорідніший у ідейно-тематичному та в жанровому плані пласт художнього доробку О. Кобилянської» [Кирилюк: 2015, с. 75]. Очевидно, що новелістика Кобилянської 1880-1900-их років дуже різна, надто різна, аби це прийняти як даність чи данину модерністським пошукам і експериментам. Кобилянській притаманні крайнощі, надмірна різностильність, а це, у свою чергу, актуалізує питання авторського стилю. Митець може скільки завгодно шукати й поєднувати різноманітні складники, але якщо він не знайде способу їх зростити у нову цілість, сформувані виразне авторське мовлення, він не може претендувати на роль першорядного автора. Тому питання різностильності, яке українські науковці вирішують з подиву гідною легкістю (письменнику такому-то притаманні символізм, натуралізм, романтизм і сюрреалізм з футуризмом разом узяті) насправді є питанням про цілісність і вартісність художнього доробку письменника.

Не йдеться про «підмивання» основ, заниження української класики чи інші дражливі речі, диктовані політикою чи ідеологією. Жоден геній не піднесеться, якщо ми назвемо геніальним його не вдалий твір. Немає творчості, складеної з одних шедеврів. Внесок у культуру оцінюють по вершинних творах. Але який саме шлях привів до цих вершин — питання не другорядне і не просте. Це загалом перше питання, яке повинен поставити собі науковець, який приступає до вивчення творчості будь-якого автора.

Мені вже доводилось ставити питання про стиль Кобилянської, була висловлена теза про стрижень експресіонізму, який підпорядкував собі інші складники і став основою авторського стилю, експресіонізму О. Кобилянської, схожого на усі інші експресіоністські авторські стилі і водночас різоче відмінного від них. Мабуть, теза не була достатньо

переконливою: слово «експресіонізм» в розвідках про Кобилянську не стало частішим. При цьому термін «модернізм» актуалізується з кожною новою статтею, і жодна не обходиться без вказівки на міметизм більшості відомих творів. Загалом Кобилянська модерністка, але от більшість її відомих творів — послідовно міметичні. Чи роблять її модерністкою кілька алегоричних новел (вони напевне не міметичні)? Складається враження, що «міметизм» — це такий собі евфемізм, навзамін реалізму чи соціалістичному реалізму (Ольга Кобилянська таки ж і до нього долучилася), а то й народництву, понять, які вже не додають аналізованим авторам жодних бонусів, скоріше підважать авторитет. Теза, що Кобилянська феміністка, а отже й модерністка, була прийнятна на початковому етапі неупередженого вивчення українського модернізму, тобто у 1990-ті роки. Сьогодні зрозуміло: можна бути дуже прогресивним у поглядах і дуже консервативним в засобах зображення.

Місце алегорії у творчості Ольги Кобилянської треба вивчати не тільки в контексті жанру, а й в контексті стилю. У період, коли Кобилянська входила в літературу (прозову, що не маловажно), алегорія ні як жанр, ні як стильовий засіб не були ознакою модерних пошуків, скоріше видавали тяжіння до традиціоналізму: просвітництво у широкому сенсі слова (включно з народництвом) не обходилося без допомоги алегорії, але воно на очах ставало вчорашнім днем літератури. Символісти вилучають алегорію, бо вона надто дидактична, реалісти вилучають алегорію, бо вона надто умовна, казкова, дисонує з об'єктивізмом. Символізм визначальний для поезії 1880-90-х років, реалізм (з додатком натуралізму) — для прози цього ж періоду. Міметичні твори у творчості Кобилянської цього періоду не потребують додаткового виправдання: жоден початківець у прозі кінця століття школи реалізму не оминув. Цілоком зрозумілі і романтично-ліричні фрагменти — вік і стать завжди в літературі мають право голосу. А от численні алегорії (у першому томі нового десяти томного видання, який представляє малу прозу 1880 — початку 1900-их рр.) — це парадокс. Наведу показову цитату із «Словника театру» Патріса Паві, тлумачення алегорії, базоване на класичних для ХХ століття працях В. Бен'яміна і Н. Фрая: «Персоніфікація

певного принципу чи певної абстрактної ідеї, яку в театрі реалізує дійова особа, наділена чітко визначеними атрибутами й властивостями (наприклад, для Смерті — коса). Здебільшого алегорію використовували у мораліте й середньовічних містеріях, а також у бароковій драматургії [Грифіус (Gryphius)]. Алегорія майже зникає, коли дійова особа почала набувати рис людини міського типу та антропоморфізації, проте зринає у пародійно-войовничих формах експресіонізму (Ведекінд) та в театрі агітпропу або в притчах Брехта («Кар'єра Артуро Уї», «Сім головних гріхів») [Паві: 2006, с. 36]. Як бачимо, поновлення інтересу до театральної алегорії відбулося пізніше, на іншому етапі розгортання модернізму, і має безпосередній стосунок до експресіонізму. Але в час, про який йдеться, алегоричне мовлення викликає асоціацію переважно з застарілою традицією, аж ніяк не з новаторством.

Звідки у Кобилянської, по природі обдарування не схильної до умовних форм (міметичне зображення, натомість, їй дається легко, воно органічне), інтерес до алегорії? Я не бачу іншого джерела, окрім книги Ф. Ніцше «Так казав Заратустра». Ідея надлюдини — це одна причина тяжіння, стиль книги — інша. «Цитатний» вплив Ніцше, про який читаємо у багатьох розвідках про Кобилянську, можна тлумачити і як вплив поверховий, данина моді, а можна й інакше: таке пряме відсилання до конкретного джерела, на яке натрапляємо у ранній творчості Кобилянської (письменник ніби ж не зобов'язаний бути точним у посиланнях?), свідчить про вплив на рівні слова. Разом з цитатами засвоюються форми мислення і висловлювання. «Так казав Заратустра» — книга, написана біблійною мовою алегорій, вона засадничо інакомовна. І цей алегоризм був би тхнув застарілим моралізаторством, в добу розквіту природничих і точних наук нікому не цікавого, якби не пристрасть Ніцше, яка надає повчальним алегоріям цілком нового звучання. Ніцше цитується і поширюється в цитатах (не тільки ж на Кобилянську він вплинув саме так), бо вони легко запам'ятовуються, засвоюються в якості нової, парадоксальної істини, тієї, що скасовує всі попередні і надає легітимності очевидним парадоксам. І пристрасть Ніцше, і його алегорична мова притягують Кобилянську. Але, на щастя (бо так і до епігонства

було б недалеко), є й стримуючі фактори. Зокрема, явно дисонують з внутрішньою потребою Кобилянської у жіночій емансипації патріархальні ескапади німецького філософа (варто нагадати і погодитись з Т. Гундоровою — «contra Ніцше» теж відчутне). Крім того, в зображувальній сфері її тягне до «нарису», до живих замальовок з життя, їй надто болить особисте, чисто жіноче.

Але, яким би очевидним не був вплив Ніцше, саме алегоричні новели свідчать, що Кобилянська не пливе за течією, навчаючись по троху у літературних кумирів, а долає опірний життєвий матеріал. Поєднуючи міметизм і алегоризм (на тому етапі ще речі геть не поєднувані), вона зрештою знаходить свій власний стиль. Аби зрозуміти, яке ж місце у цьому процесі відведене алегоріям, придивимось до них уважніше.

Перша новела Кобилянської «Видиво» — цікава й показова заявка молодої авторки на творчість ускладненого типу. Щось її явно хвилює, але відверто не називається, а підводиться під загальний (надто загальний!) знаменник. Прекрасний чоловік і не менш прекрасна жінка (таке узагальнення відсилає нас до барокового театру), закуті у тяжкі металеві кайдани — усталена алегорія рабства. Чоловік і жінка без імен та індивідуальних рис — люди. Люди блукають у лісі, мріючи позбутись кайданів. Самотня жінка в траурному покривалі, яку пара зустріла, теж прекрасна і теж закута. Що саме вона втілює, важко (і не потрібно) гадати. Вона у цьому сюжеті «третя зайва», або ж їй відведена роль «вказівного пальця». Показавши парі розкішний палац з підневільним рухом усіх людей, ця героїня виголошує пояснення, яке усій картині надає цілком нового значення. Виявляється, рабство і неволя — це не устрій, який пригноблює, а «влада обставин». Ну, якщо кайдани — це влада обставин... Було багато версій щодо того, як розуміти «погане людське створіння» із золотим хрестиком, який люди механічно цілували. Ніби не випадає шукати деінде, окрім релігії (знову вплив нігіліста Ніцше?), бо золотий хрестик для цілування — надто усталений атрибут. Якщо «створіння» втілює церковну владу, то що тоді втілює стара жінка, «схожа на валькірію, з грубими, бездушними рисами»? Вона керує всім дійством, змушує людей коритись, виграючи негарну мелодію. Якщо саме вона — влада

обставин, як сказано у поясненні, до чого тут релігія і вся її атрибутика? А де поділася атрибутика держави? Чи соціальний устрій вже не визначає обставин? В антирелігійності Кобилянську цього періоду важко запідозрити, її християнство глибоке і вкорінене, зумовлене багатьма чинниками (про це переконливо — у З. Гузара). Отже, підводить алегорія. Новела претензійно інакомовна, цілком «ніцшевська». Вона не підлягає раціональному прочитанню, бо логіка алегоричного коду тут порушена.

Ідеальна пара, скута владою обставин, видає приватні вболівання письменниці, які невдовзі значно виразніше і відвертіше виявлять себе у новелі «Природа». Про цей твір окрема мова, але там теж є прекрасна, майже ідеальна пара, де кожен скутий владою обставин, а тому пара не має перспектив. Про романтичні поривання авторки свідчить початок новели «Видиво». Перша картина зображення — похмурий пейзаж, останній штрих у якому — меланхолійна (або ж декадентська) експресія: «Там угорі, на небі, здавалося, плакали зорі, горіли холодні проблиски місячного світла». Пейзаж олюднений, але в межах романтичного світосприйняття. А от наступна картина лісу вже дещо інша: «Могутній, похмурий, нерухомий дубовий ліс стояв закам'янілий, притихли високі трави, квіти. Старі, дуже давні смереки простягали свої зелені руки до неба, ніби благаючи допомоги, просили Бога, щоб він зняв прокляття болю, яким обдарував, мабуть, землю ще в перших її дрімотах могутній злий демон...» [Кобилянська: 2013, с. 105]. Тут персоніфікація переростає межі стильового прийому, все зображення от-от стане казковим. Це й є рух до алегоризованого зображення.

Цікава у своїх інтенціях і наступна алегорія — «Людина з народу», з подачі авторки у всіх класифікаціях віднесена до жанру фантазій. Насправді будь-яка алегорія — це фантазія, і в сенсі вигадування відсутнього у житті, і в сенсі враження, яке вона створює. Можна назвати усі алегоричні твори фантазіями (казками) і навпаки, це не змінить очевидного: по характеру зображення «Людина з народу» послідовно алегорична. Головна пояснювальна теза — у назві твору, бо в сюжеті нема жодних людей і жодного народу. Головна героїня — сива голубка, яка втекла з голубника, бо там були тільки білі

або темні птахи, тому хтось «зарозумілий» хотів сиву (неправильну тобто) вбити. Потому голубка мешкає у прекрасному парку, насолоджується життям, але невдовзі стає «прогнаною з раю» і потрапляє під крону «плебея-дуба». У дуба і голубки зав'язуються романтичні стосунки, їхній союз прекрасний і щасливий. Попри вигнання з раю, новела сентиментально-романтична, з піднесеним фіналом і пафосом. Можна її сприймати іронічно: дівочі ілюзії в обладунках альбомної поезії позаминулого століття. Але попереду «Битва», тому іронізувати не доводиться. Звернемо увагу на опис раю: «Там цвіли і пахли олеандри, молилися лілії, там шепотіли й солодко пестилися квіти. Запах, яким вони гордилися і який багатьох приманював, приголомшував їх. Бідні ці чудові квіти. Вони давно вже втратили свідомість, жили розкішно, але без душі» [Кобилянська: 2013, с. 109].

Образ райського саду походить із європейської середньовічної традиції, яка запозичила його із старозаповітних текстів, зокрема, з книги Буття і Пісні пісень. «На цій основі в Середні віки рай і сад стали символами, які тримали безліч значень», — вважає російський медієвіст Н. Бондарко [Бондарко: 2003, с. 11], але тут же зазначає, що алегоричним смислом райського саду є Церква, ясна річ, не пояснюючи, коли одне і те ж поняття стає символом, а коли алегорією. Реальний прекрасний сад може бути символом раю і Царства Небесного. Але будь-які дійові персонажі цього локусу перетворюють зображення на алегорію.

Опис раю у Кобилянської дуже подібний на райський сад із середньовічного «Роману про Троянду» Гійома де Лоррі і Жана де Мена. Ось що пише про цей твір медієвіст Е.-Р. Курціус: «Тринадцяте століття — період зрілої готики та зрілої схоластики — вважають вершиною усього середньовіччя. Репрезентативний твір часу — «Роман про Троянду» — став, певна річ, гострим контрастом до усталеної картини епохи, що закріпилася в загальній уяві. У першій його частині, яка налічує чотири тисячі віршованих рядків і яку близько 1235 р. написав Гійом де Лоррі, широко розгорнено алегорію любові. Молодому поетові сниться, що надворі травень і він опинився в якомусь саду, оточеному муром. У тім саду панує Любов, яку супроводжують Радість, Юність і Щедрість. Юнак помічає троянду і хотів

би її зірвати. Але вона росте в терновій гушавині, її стережуть Страх, Сором, лихий Поговір та споріднені з ним сили. Доступові завадить численна алегорична рать. У цьому місці перша частина, що мала б закінчитись здобуттям Троянди, зненацька обривається» [Курціус: 2007, с. 143]. У продовженні Жана де Мена богиня Природа постає «як прислужниця хтивого проміскуїтету, статевого безладдя, а її засади регулювання любовного життя травестуються в соромітництво» [4, с. 144]. Дивуватися нічого такій трансформації сюжету і його персонажів — діє логіка розгортання алегоричного сюжету. На висоті солодкової лірики жодна алегорія довго не втримується. Тривале розгортання подвійного значення неминуче переросте у двозначність.

«Роман про Троянду» став початком поширеного у поезії наступних епох, включно з романтизмом, прийому алегоризації рослинного світу. Варто будь-яку рослину написати з великої літери (перетворити назву на ім'я) і надати їй слово, як одразу зображення набуває інакомовності, але водночас і морально-етичної двозначності. Але в поезії (наприклад, квітка-дівчина — наскрізний образ поезії П. Ронсара) персоніфікована квітка ще втримується в межах поетичного засобу, прикраси стилю. Якщо ж вона стане героїнею сюжету, що неминуче в прозі, хай і ліричній, комічних перверсій не уникнути.

Олюднену квітку Кобилянська, ясна річ, припасовує до ліричних потреб — «Рожі», «Акорди», «Мої лілії». Через алегорію лірика може стати сентиментально-мелодраматичною (аж ніяк не модерністською), що очевидно у перших новелах письменниці. Та й у власне ліриці ці образи часом видають себе нотою фальшу: «Нею легеньким кроком ідуть лілії мого серця. Остатні лілії моєї молодості» («Акорди») [Кобилянська: 2013, с. 307].

Значно більш вдячним у художньому плані виявився образ не райського саду, наповненого квітами, а пралісу. Саме він став наскрізним у стильових експериментах Кобилянської.

У перших алегоріях письменниці вгадується паросток майбутньої «Битви», а серед джерел — також середньовічний архетип лісупущі, пов'язаний з покутою і схимництвом, той самий ліс, в якому заблукав Данте на середині земного життя. Цей образ поширено в європейській традиції завдяки романтикам. Ліс сам по собі, у своєму

прямому значенні може набути символічного розширення, ставати символом життя, природності, життєвої сили, опозицією до цивілізації тощо. Алегоричне значення саме собою не постане, його треба «прив'язувати» до зображення. Щоб алегорія виправдала себе, потрібне експресивне, екзальтоване зображення природи, наприклад, зелені руки, які благають Бога («Видиво»). Алегорія потрібна для експресії, експресія потрібна для алегорії — це і є коло підказок. Кобилянська на перших порах ще не вміє використати алегорію так, як їй потрібно — для вираження бурхливих почуттів, вона бере алегорію у тій функції, яка досі переважала — філософсько-дидактичній. Така алегорія потребує жорсткого раціоналізму, її треба розбудовувати, як архітектурну споруду (Ніцше з алегоричного образу Заратустри розгорнув цілу філософську систему). Для Кобилянської це вочевидь зайве.

На образі лісу в творах Кобилянської легко простежити коливання між лірикою й алегорією, процес їх зрощування, який невдовзі завершиться формуванням цілком експресіоністського стилю. Це вже «Битва», твір далеко не так само алегоричний, як перші два, навряд чи їх взагалі можна віднести до групи новел-алегорій, як це роблять дослідники. Алегорія тут не казкова, не дидактична і не морально-філософська. Навіть не можна сказати, що алегорія у «Битві» перекидає місток до притчі. Тут вперше алегорія стає цілком іншою, перебирає на себе виражальні функції, повністю відкидаючи інакомовну дидактику. Твір прозорий за змістом, він не потребує декодування.

Наведемо два характерних описи лісу із новели «Битва»: «Колючі кущі дикої рожі, котрої галуззя вибуяло великими різками, луку вату, сплетені з другими корчами і нерозривними плющами, повоями і терням, стояли, мов непроходимі стіни. Буйна ясно-зелена папороть розкинулася вахлярувато у своїй розкішній красі вшир і вздовж, а їдовиті гриби червоної краски показувалися на світ і звертали на себе увагу. Молоді ялини стояли так густо, простягали так відпорно галуззя від себе, що дальший хід був майже неможливий. Вони кололи в лице, рвали волосся і чіпалися ворожо одежі» [Кобилянська: 2013, с. 197]. Це картина лісу на початку битви. Як бачимо, спротив лісу показаний дуже виразно, але ні ліс, ні дерева тут не персоніфікуються. Ліс є лісом, а люди людьми. А ось фінальна сцена програної

лісом битви: «Біляві, спорохнявілі пняки стирчали густо одні коло одних, неначе кістяки з пожовклої трави. Нездатні дерева лежали у великім числі покалічені вкруги, а з кори обдерті пні, що показалися нездоровими, порохнявіли нетикані дальше. Великі, випалені місця на землі нагадували рани пожежі і свідчили о побіді полуміней, що блистали тут так часто вночі і пожирали жадібно все, що в їх сусідстві находилося. Стоси соснової кори лежали темно-брунатними шматами й звоями, напівперегнилі, і важко лежали маси трісок на траві. Старі, блискавицями нарушені смереки, оставлені нетикано, стояли сумно, простягаючи напіввисохлі рамена від себе далеко, мов безпомічні старці, силууючись надармо задержати вітер у своїм галуззі. Від часу до часу проносилось воздухом жалісне, смутне скрипіння» [Кобилянська: 2013, с. 209]. Ця картина природи скоріше писана з натури, аніж з уяви. Тут нема жодних раціонально доданих смислів, навіть класичне поетичне олюднення майже відсутнє (хіба метафора гілки/ рамена). Тим не менш опис вражає, він насичений великою експресією, як і всі описи новели.

У цілому треба погодитись, що у «Битві» природа і люди обернені маркерами: олюднений ліс більш людський, а лісоруби механічні, не схожі й на людей. Але ліс тут не казково-алегоричний, як у «Видиві», його не змінено і не наділено людськими здатностями. Так, ліс відчуває і навіть мислить, але це не умовність, а наслідок того, що авторка сприймає дерева саме так: як живі істоти. Це вже не прийом (підмінити людину рослиною і отримати повчання), це віра, світогляд. Кобилянська — у всіх сенсах, окреслених наступним ХХ століттям, — природна людина. Вона глибоко емоційно сприймає загрозу руйнації, яка йде від цивілізації («залізної змії»). У її часі «Битва» — це для читачів гіпербола, у нашому часі вона сприймається як лихе пророчтво, що збулось і збувається далі.

У «Битві» ледь помітний алегоризм зображення підпорядковано головній меті — експресивній. Це один із найяскравіших (і найраніших) прикладів експресіонізму в українській літературі. Саме в цій іпостасі його потрібно цінувати, через цей ракурс сприймати.

Рецептивна історія іншої відомої новели Ольги Кобилянської — «Під голим небом» — так само сповнена парадоксів і зайвих нашарувань.

Досить детально зупиняється на цьому тексті С. Кирилюк, у той чи інший спосіб підтримуючи попередні інтерпретації і додаючи власні. І попередні, і додані версії прочитання, при всій модернізованості підходів, не видаються переконливими. Але вони якраз і скеровують рецепцію у річище, яке веде читача далеко від авторських настанов.

Тези: 1) під голим небом — це без Бога («письменница окреслює ситуацію смерті Бога — неосмисленість, безглуздість життя людей-напівдіотів»: теза Т. Гундорової, з якою погоджується С. Кирилюк); 2) песимізм А. Шопенгауера (С. Кирилюк); 3) мотив очікування смерті подібно до М. Метерлінка (С. Кирилюк). Кожну тезу філософсько-психологічно-культурологічного гатунку можна розширити до тієї міри універсалізму, який дозволяє припасовувати її до будь-якого прикладу. У метафоричному сенсі голе небо новели можна тлумачити як небо без Бога. Але в такому разі ми ігноруємо фінал новели: з тіл «напівдіотів» піднялась у небо «чудно сформована постать» з фосфоричними безсмертними очима. Це явно з Богом і під Богом. Песимізм Шопенгауера, батька декадентства, можна шукати у будь-якому достатньо похмурому тексті кінця ХІХ — початку ХХ століття, та навіть і за межами періоду. Але історія новели — це сюжет для підважування філософії Шопенгауера, а не для перегуку з нею. Загалом це тема окремої розмови, але для початку варто знову вказати на фінал: він пафосно-оптимістичний. Шопенгауер на такий фінал хіба що гидливо скривився б, небезпідставно вважаючи його штучно доданим і непереконливим. Нарешті, Метерлінк, з його темою смерті, знову ж таки, дуже характерною для декадентського світогляду (але не для Метерлінка періоду «Блакитного птаха»). Очікування смерті з маленької драми «Неминуча» (перекладеної Лесею Українкою) може виникнути чисто асоціативно при читанні новели (для зорієнтованого читача). Але у Кобилянської якщо й був у полі зору Метерлінк, то ніяк не суголосно її світовідчуттю. Сенс драматичних настанов Метерлінка — зосередитись на моменті очікування смерті задля її усвідомлення, або ж усвідомленого відчуття. Герої драми поділені на групи за єдиним критерієм: наскільки вони відчувають і усвідомлюють наближення неминучої. У новелі Кобилянської наближення смерті відчуває весь світ, окрім тих, хто має померти. Саме

їх, приречених, авторка дбайливо оберігає від трагічного і руйнівного знання. Герої гинуть у щасливому невіданні. Це анти-Метерлінк.

Аби тлумачити текст, варто перед тим відрефлектувати рецепцію. Яке враження справляє ця історія? Якими емоціями має перейнятися читач і куди скерувати свій гнівний чи обурливий погляд? Адже історія трагічна... Можна спуститись і на ще простіший рівень: шкода чи не шкода безбожних напівідіотів? Загинули, як і жили, марно й безглуздо, від нещасного випадку. Історія, якщо скрутити її у тематично-фабульне формулювання, надто тривіальна: сім'я з трьох людей замерзла на смерть, потрапивши у зимову негоду. Можна трохи подовжити: у цей час замерзла на смерть старенька жінка, заради достойних похорон якої і була затіяна її сином зимова поїздка у місто. Вимерзла ціла сім'я, бідна й обділена Богом. Жили жалюгідно і померли так само. Навіщо письменникові (Ользі Кобилянській, зрозуміло, але й загалом) знадобилася ця історія? Який естетичний, моральний, пафосний сенс можна із неї витягнути? Історія загалом життєва — подібних випадків реальне життя має щедро. Але тут ні на кого вказати як на винуватця, випадок він і є випадок, навіть якщо прикрий. Пафосу соціального викриття годі шукати. Чим запалило авторку життя ідіотів? (вони, звісно, напівідіоти, як доречно скоригували дослідники, але ж у тексті їх названо ідіотами...).

Отже, рецептивний етап нам підказує — тут все не так просто, як може видатись на перший погляд, особливо погляд, збитий з пантелику життєвістю історії. Перш ніж перейматись, треба добре подумати, чим, власне...

Але одразу ловимо себе на думці, що оповідач не залишає нам вибору і часу на розмірковування, чим саме перейматись, він з перших рядків занурює нас у вир загострених емоцій, задовго до того, як станеться подія. Перша картина — засніжений краєвид з нечуваною масою чорних кавок, які «розділились на три табори, знялись один по другім журливо вгору й поплили чорним хрестом поважно в далечінь» [Кобилянська: 2013, с. 308]. Живопис словом базується на контрасті білого й чорного; досить мирний і безумовно прекрасний краєвид стає завдяки загостреному контрасту лихим і моторошним. Далі фокус зображення відшукує в безкрайньому білому просторі

сани і посуває в центр оповіді конячку (конину), яка «тягнула родину ідіотів». Конина — безумовно вагомий персонаж, принаймні, в тексті вона отримала більше місця, ніж усі інші. Власне, з опису відчуттів конини читач має здогадатися, що сприйняття треба скеровувати у дещо інший бік: не життєві реалії очікувати, а історію психологізованої тварини (знаменитий твір того часу — «История лошади» Льва Толстого). Подати подію з точки зору безсловесної істоти — значить одивнити зображення (знаменитий, згодом продекларований В. Шкловським, прийом «остраннения»), знайти кут зору, який допоможе звичні речі сприйняти інакше, спосіб перетворити буденність на естетичний об'єкт. Кобилянська інтуїтивно намагає цей прийом, але відразу й залишає, час від часу змінює кути зору, в цілому перебуваючи у рамках всевідаючого наратора. Коли наступна картина у зображенні фокусується навколо персонажів-людей, читач мусить здогадатися: від нього вимагається алегореза, алегоричний спосіб розуміння. Як інакше поясниш відсутність імен у головних героїв оповіді? Дійові особи названі «він», «вона» і «воно». Навіть без виправданой в таких випадках великої букви. Вже згадувався «Роман про троянду»: окрім алегоризованих квітів, дійові особи оповіді — це написані з великої букви чесноти і вади. Забрати ім'я у персонажа — це зворотний бік прийому алегоричного олюднення. Персонаж без імені — не конкретна людина, а приклад. Приклад чого саме, часто підказує статус, взятий замість імені. Написана у тому ж часі і на тому ж вістрі пошуків п'єса Леоніда Андрєєва «Жизнь Человека» має такі дійові особи: «Человек, Жена Человека, Сын Человека, Друг Человека» тощо. У казках теж родинні (або соціальні) статуси замінюють імена. Кобилянська ніби робить те саме, але у більш заниженому варіанті: він, вона і воно — це не узагальнені люди для прикладу, а якісь знелюднені істоти. Здається, тут є сатиричний намір: поміняти місцями олюднену тварину і знелюднену людину. Але це тлумачення задовольнить нас недовго. Разом з тим, як розгортаються події, наше сприйняття героїв швидко змінюватиметься. Перший етап портретування ніби закріплює визначення «сім'я ідіотів»: дуже вже зовні непривабливі персони постають перед читачем. Разом з тим виникає певний когнітивний дисонанс у сприйнятті: попри

негатив (чи завдяки йому), портрети дуже яскраві, навіть реалістичні. Реалістично змальований персонаж вимагає імені! Забрати у таким чином змальованого героя ім'я — це або невиправдане авторське свавілля, або недогляд чи еклектизм... Далі — більше. У героя без імені виявляється внутрішній світ, позитивні риси і навіть цілком зрозумілі і варті співчуття вболівання. Ідіоти не такі вже й ідіоти. Очевидно, що це не авторське визначення статусу (оповідач ніби підхоплює чужу ініціативу, але пом'якшує негативний маркер нейтральним займенником), а суспільне: в селі над героєм весь час підсмішкуються, вочевидь виявляючи зневагу. Син послідує жebraчки ще більш упосліджений — ідіот. Але він добре відчуває насмішки, отже не ідіот в прямому сенсі слова. Крім того, він виношує мрію відправити достойні похорони матері і тим самим викликати повагу тих, хто насміхається і зневажає. Картина достойних похорон, така втішна для внутрішнього зору героя, стає його останнім сновидінням. Свого роду заповідання, але у першу чергу — контраст із реальністю, яка поглумилась навіть над смертю знедолених. Непомітно ми переймаємось все більшою симпатією до «ідіотів». Негарний зовні син сільської жebraчки не мав жодних шансів вибитись на хоч трохи вищий шабель життя, але він досяг неймовірного: облаштував не лише цілком пристойне, а й вільне і навіть щасливе сімейне життя. Він не став поважним членом сільського соціуму, але це йому й не потрібно: життя біля лісу, з годувальницею кониною і трьома життями, ввіреними йому у піклування, цілком влаштує цього чоловіка. Ліс давав прожиток, бідний, але достатній. Чудернацька гармонія панувала у цій сім'ї... кого? Мабуть, людей, по-дитячому простих людей. Вони не забивали собі голову думками, жили точнісінько так само, як конина, собака чи ліс (до речі, конячка жила зі своїм господарем у злагоді, бо той відмовився від батога). Простота акцентована аж так, що наближається до загальноживаного поняття «ідіотизм». Але саме це і служить найпевнішою запорукою повної відсутності вини. Ця сім'я ідіотів не здатна застосувати жодної хитрості, нічого з тих численних хитромудрих способів виживання одних за рахунок інших, якими пишаються інші люди. Вони настільки прості, що навіть ображатись неспроможні. Відчуваючи зневагу, вони мріють зробити щось варте поваги і так

компенсують її прикросі. Але їм (йому найперше) вистачило кебети облаштувати собі досить пристойне життя. Сім'я ідіотів — це насправді дружні, працелюбні, чесні і відповідальні (інакше їм не дали б у борг чималу суму грошей) люди. Якби не прикрий епізод з наглою віхолою, опис життя цих людей виглядав би цілком пасторально: втілена гармонія людини і природи. Але от дивина: саме природа, яка прийняла у своє лоно сім'ю відторгнутих соціумом людей, поклала край їхньому життю. Люди нічим не завинили, аби бути покараними. Але ж і природу винуватити не доводиться... Коли конина привезла до хати сім'ю трупів, природа виглядає цілком інакше, ніж протягом усієї події: «Ніч. Глибоке, безкрає небо погідне й оживлене. Звідти миготять, дрижать, грають світлом своїм, а де-не-де перелітають луковатим полетом і міняють місця на небі. / Між ними спокійно стоїть місяць. / ясне магічне його світло розпливається лагідно довкола нього. Біла пуста рівнина залита ним, мов сріблом, а високі тонкі стовпи, що біжать правильно по ній тут, і там, і далі, кидають на неї пасма струнких тіней і мов в'яжуться руками з собою, аби не згубитись в одностійній пустині. / Довгий дубовий ліс, прибраний в іній, творив краєм рівнини кришталевий мур. Його вершки, прозорі в світлі, майже розпливаються в нім» [Кобилянська: 2013, с. 319]. Ця гарна картина, у своєму світлому спокої цілком протилежна попередній віхолі, покликана примирити нас зі смертю людей. Таке враження, що зимова природа виштовхує будь-які прояви людського (чи навіть тваринного) життя, аби воно не псувало величної гармонії.

Фабула сама по собі безконфліктна: герої помирають уві сні, навіть не усвідомивши кінця. Це знімає можливий для такої історії варіант випробування: людина змагається зі стихією, перемагає чи терпить поразку, але це завжди виглядає драматично (література створила тисячі подібних сюжетів). Поїхали погідним ранком, вернулись погідною ніччю, який метеоролог міг передбачити люту негоду? Тим не менш історія надзвичайно драматизована. Настільки, що вимагає переліку дійових осіб, як у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»: чорні кавки, конина, собака, вітер, ліс, сім'я ідіотів... Хочеться всі імена написати з великої літери — це було б правильно, ставило б на місце жанр і сприйняття: алегорія. Але це не авторський задум.

Алегорія настирливо лізе у засоби і прийоми зображення, зазіхає на жанр, але водночас ніби обтинається з усіх боків: оповідач так і не пустить її на авансцену, не актуалізує бароковий театр. Відбулася ледь помітна (позатекстова) алегоризація життєвої історії. Що змінилося у показі і настанові?

Якщо персонажам-людям дати імена, історія автоматично стане викривальною супроти соціуму, але водночас позбудеться значного масштабу узагальнення. Якою б типовою не була реалістична історія, вона впливає на читача саме достовірністю прикладу: це має бути впізнавана, а отже цілком конкретна історія. І тоді ми відразу ставимо людину в опозицію до соціуму, адже знаємо, що життя безкінечно несправедливе щодо людини, і причина завжди та сама, хоч ми її називаємо по-різному (обставинами, долею, несправедливим устроєм): соціум. Соціум тисне й пригнічує, людина страждає, людина — жертва. І це завжди інша людина, та, яка не має нічого спільного зі мною, читачем, навіть якщо я живу приблизно у тому ж самому соціумі. Реалізм типізує і водночас опосередковує зображення об'єктивізмом та індивідуалізацією. У реальному житті людина повсякчас наптовхується на приклади волаючої несправедливості, але не бере їх до серця, аби захистити власну психіку, не збожеволіти. Так само і при сприйнятті реалістичного твору: його трагізм завжди обмежений об'єктивізмом. У Кобилянської завжди надмір емоцій, тому об'єктивізм її ніколи не приваблював, так само, як і Стефаніка, ще більш зав'язаного на соціальні теми. Реальність цікава і змальована постільки, на скільки спроможна виправдати максимально напружену амплітуду емоційних коливань. Історія раптом зачіпає за живе, бо сполучується на якомусь позасвідомому рівні з особистим. Будь-яка нібито соціальна й антибіографічна історія, описана Кобилянською, — це завжди її приватна історія. Її поривання, біль, трагедія.

Здається, в історії смерті сім'ї ідіотів не може бути нічого спільного з авторським світовідчуттям. Насправді вже сам характер подачі внутрішнього світу героїв новели підказує, що в основу твору, як завжди, лягло пережите й вистраждане.

Алегоричне прочитання новели украй просте: це приклад безглуздості життя. Трохи пізніше екзистенціалісти сформулюють

інакше: абсурду життя. Життя насправді абсурдне, але людина створює світ ілюзій і не помічає цього. Щоб побачити абсурд і оцінити його всесвітні масштаби, треба знайти відповідний кут зору. Історія новели «Під голим небом» на кульмінації почуттів проситься вийти на межу богоборства, межу, яку з такою пристрасною прокреслив у європейській культурі Ніцше. Будь-якого експресіоніста, або ж людину емоційного психологічного типу, навіть дуже віруючу, несправедливість світоустрою час від часу штовхає на протест всесвітнього масштабу (крім Бога, позиватись більше ні з ким). Історія життя і смерті родини ідіотів (цілком ймовірна, можливо, навіть взята з реального життя) сама по собі не цікава письменниці, але безцінна можливістю поміняти кут зору, підвестись над простором і часом. Не має значення, яка країна, яка епоха, які обставини. Завжди було так і так буде: людина — жертва, що марно борсається у своїх намаганнях знайти крихту щастя.

Кобилянська раніше за багатьох сучасників усвідомила ворожість цивілізації й природи, безумовно стала на бік природи. Але людина теж потребує захисту, особливо природна, та, що живе в гармонії з довкіллям. Соціум синонімічний цивілізації і переважно ворожий людині, але проекти перевлаштування соціуму не надихають Кобилянську — саме тут вона позбулася ілюзій. Щоправда, у неї є віра, що Божа справедливість рано чи пізно відновиться. Якщо не в цьому, то в іншому світі вона існує. На цій вірі встояти не просто. Особливо після занурення в такі от життєві історії. Але письменниця шукає і знаходить спосіб збалансування власної психіки. Їй треба перейняти прикладом, щоб піднести його до всесвітніх масштабів. З погляду вічності навіть абсурдне життя перестає бути безпросвітним і буденним. Жива іскра душ померлих розчинилася у Божому світі і знайшла своє остаточне виправдання.

Не повчання і мораль, як в чисто-алегоричних жанрах, а експресія самовираження, волення про страждення людську істоту.

Із 34 новел першого тому останнього десятитомного видання 16 творів або цілком алегоричні, або використовують алегорію в якості домінуючого засобу. Найбільш послідовно експресіоністські твори — це новели «Битва» і «Під голим небом». Тут алегорія служить

головній меті — гіперболізованому, піднесеному до всесвітніх масштабів трагічному пафосу. Апокаліптичне світосприйняття, властиве Кобилянській від природи, знаходить для алегорії органічне місце в експресіоністському стилі.

4.5. Алегорична культурософія Є. Маланюка

Про поетичну творчість Євгена Маланюка писали багато і по-різному. У колі діаспорного письменства він отримав статус одного з найбільш яскравих поетів. Ю. Шевельов назвав Маланюка «романтиком сучасних історичних конфліктів, що їхніми прагненнями й суперечностями він сповнює образи глибокої національної традиції...» [Шевельов: 2009, с. 621]. «Виростає концепція залізного Риму, концепція варязької сталі. Виростає образ поета — не поета (бо це до болю мало), а незламно-гордого імператора залізних строф, що сурмить майбутньому салют» [там само, с. 619]. В. Державин назвав Маланюка поетом епохи, або ж поетом, який творить свою епоху [Державин: 2015, с. 99], І. Качуровський писав про славу Маланюка і навіть його культ в середовищі української еміграції як про статуси цілком заслужені [Качуровський: 2008, с. 354-356].

У пострадянський період поезія Маланюка теж не обділена увагою, досліджена в багатьох аспектах у працях Ю. Войчишина, Ю. Коваліва, Л. Куценка, О. Кухар, Н. Лисенко, Е. Циховської та інших дослідників. Із цих досліджень можна скласти досить широку і детальну характеристику його поетики і стилю, зокрема, загострений патріотизм автора, масштабність його тематики, сильна особистість ліричного героя, багата експресивна лексика, яскрава метафористика, розмаїття віршових форм та віртуозність техніки віршування тощо.

Але найперше поезія Євгена Маланюка вирізняється своєю надзвичайною експресією, яку хочеться назвати вибуховою енергетикою, а при більш уважному читанні вона демонструє яскраво виражений експресіонізм. Навіть важко назвати рису експресіонізму, яка була б відсутня в особистості і творчості Маланюка. Мені свого часу вже доводилося про це писати («Модернізм у творчості письменників ХХ ст.», 1999, ч. I). Нагадаю лиш один фрагмент: «Словник

Маланюка, безперечно, експресивний: смертельний чар дичавини, цвинтарно-мертвий спокій, лукавий холодний біль, лютий плач, хижі години, кривавий рай. Навіть щастя — пекуче, а краса — страшна. Таких означень безліч, їх мета — кожен стан, кожне почуття довести до апогею. Маланюк — яскравий метафорист, але метафора не посідає провідного місця серед його засобів, вона підпорядкована меті дати зображення у найбільшому напруженні: хижий плиг безкраю, хмарами скипілось небо, голодним вовком виє листопад тощо. Колорит зображення дуже похмурий. І справа не тільки в домінанті темних кольорів, а в тому, що означення, наприклад, чорний, доставляється до всіх предметів, явищ і абстрактних понять: чорний дим, чорний шлях, чорне повітря, чорна свобода, чорний гріх, чорне місто, чорно гуло, чорна Україна і тому подібне. Зображення у Маланюка іноді дуже фактурне, підкреслено рельєфне, оскільки всі предмети у нього зроблені із заліза і каменю. Все може бути чорним, все може бути залізним: залізний стиль (так називають стиль поезії самого Маланюка), залізний чин, залізне небо, залізна молитва, Київ росте з землі залізом, залізні варяги, римляни, залізні місяці тощо» [Моклиця: 1999, ч. I, с.].

На жаль, стаття з великою кількістю аргументів на користь означеної тези, через надто малий тираж публікації, не відбилася на стані вивчення стилю поета. Отож повернусь до стилю Євгена Маланюка з іншого боку, розгляну його в аспекті алегоризму.

Ясна річ, використання алегорії ще не стало аргументом на користь експресіоністського стилю: закріпити такий зв'язок і покликана ця розвідка. Але варто зауважити, що по всій сучасній довідниковій літературі, яка стосується театального експресіонізму, розсипані приклади активного використання алегорій. Алегоричний театр, як вже йшлося вище, живиться із потужного європейського дискурсу, із жанрів містерій, мораліте, буфонади і бурлеску в Середньовіччі, із барокового (шкільного у нашій традиції) театру та інших вистав пізнішого просвітницького спрямування. Отож якщо брати лише театр, зв'язок між експресіонізмом і алегорією помічений і зафіксований. Але найменш він очевидний в поезії, адже з часів романтизму поети декларують свою нехоть до дидактичного алегоризму. Як вже було

показано на прикладі творчості Т. Шевченка, багато хто з романтиків почав використовувати алегорію не з дидактичною, а з виражальною метою. Щоправда, далеко не завжди такі алегорії ідентифікуються саме як алегорії, а часто й просто зараховуються до символів.

Без врахування алегоризму, наскрізного і надто своєрідного, важко збагнути не лише естетику, а й світогляд Маланюка. Не викликає заперечень теза, що Євген Маланюк — автор культурософської концепції, основа його поезій — це розгортання магістрального сюжету європейської історії, спроба показати європейську цивілізацію як результат протистояння двох світів, Заходу і Сходу, висвітлити у цьому протистоянні роль України. Сучасність міцно вписана в історію. У свою чергу історія в уяві Маланюка — це гігантські сценічні підмостки, де чітко прописані такі «актори», як Юдея, Еллада, Візантія, Рим. Змагання між Заходом (найбільш послідовно в свідомості Маланюка ідею Заходу втілює Рим) та Сходом (спочатку юдейським, згодом монгольським, турецьким, а ближче до сучасності — Московсько-Петербурзьким) — це те історичне розпутьтя (перехрестя, роздоріжжя), на якому розпинається Україна. Усіх учасників, акторів історичної сцени (окрім назв держав і міст, це також і чимала кількість історичних осіб) Маланюк послідовно алегоризує. І це неминуче: мабуть, просто немає іншого способу історичний епос, закладений у зміст, перетворити по формі на коротку емоційну поезію.

Аби замахнутись на подібне завдання (світову історію запхнути в ліричну поезію), треба бути людиною певного складу. Людиною, для якої поезія — це зброя у смертельній борні зі світом. Із віршів Маланюка можна вибрати багато яскравих самохарактеристик (часом вони по формі є характеристиками інших поетів, які можуть бути переадресовані і на самого автора: вірші про Шевченка, Осьмачку, Тувіма). Одна із найбільш яскравих — у поезії «Біографія» (1924): «Так, без шляху, без батька, без предтечі. / Так — навпростець — де спалює мета. // Все чути. Всім палать. Єдиним боєм бути, / Тим криком, що горить в кривавім стиску уст...». Завершується триптих так: «А я мушу незморено — просто / Смолоскипом Тобі Одній, / Я — кривавих шляхів апостол / В голубі не вечірні дні» [Маланюк: 1991, с. 39]

Тут багато чітких відсилань і до психології (людина-максималіст, місіонер-апостол, який трагедію світу проживає, як власну), і до процесу творчості (вірш народжується із крику кривавих уст, поет згорає в полум'ї світової борні), і до характерних поетичних засобів. Оксиморонна антитезова палітра засобів Маланюка — засаднича. Тут безліч авторських новацій, починаючи від синтаксису і лексики і завершуючи звукописом (значною мірою ці аспекти висвітлені у згадуваній щойно розвідці). Але варто акцентувати важливий момент: вивершення усіх експресивних засобів у певну цілість відбувається саме за допомогою алегоричних образів. У поезіях Маланюка дуже часто займенник Ти (у всіх відмінках) пишеться з великої літери, відсилаючи нас до практики містиків, які утаємничують об'єкт звертання, до барокового способу уособлення абстрактних категорій: «Перший подув весни — і Твій віддих вже знову зо мною, / Перший вітер дихне — і Твоя широчінь у очах. / За чужий горизонт, за цією чужою весною / Двиготить твоя даль, Твоя зваба, Твій біль і Твій жах». Звернення як до живої і надто небайдужої людини і водночас — чітка адресація до країни. Це одночасно жіночий персонаж (для чоловіка, закоханого і безмежно відданого) і божество вищої інстанції, до якої святобливо моляться. Земна Мадонна і Мадонна Небес. Поряд — чіткий епіко-драматичний обрис реального фрагменту історії: «Так встає Несмертьність. Чи бачиш, днедавня Європо, / Марш Поляглих, марш Мертвих? То співи їх вітер несе» [«Перший подув весни...», там само, с. 118].

Україна, головний персонаж, постійно присутній у видноколі Маланюка, — це один і той самий персонаж-актор, який постійно змінює маски. Найчастіше Україна виступає в ролі Степової Еллади (але також Чорної Еллади), час від часу — в образах античних богинь (безголової Ніке, степової Деметри), частіше — це низка жіночих образів, від узагальнених («розпуста», «ясир», «рабиня»), до названих іменами: Мотря (коханка Мазепи), Катерина (покрітка Шевченка). Це типово алегоричний спосіб конкретизації абстракцій, якими є поняття нації чи держави. Алегоризуючи абстракції світової історії, Маланюк отримує можливість входити в коло дійових осіб повноправним виконавцем головної ролі — збільшенням до всепланетних масштабів воїном

безкінечної кривавої битви, воїном, який мусить пережити (стерпіти, вимучити) поразку, приниження, біль втрат, змиритись з кінцем (апокаліптичні мотиви — наскрізні) і всупереч всьому — повірити у відродження / воскресіння співучої Степової Еллади.

І все ж головну напругу поезій Маланюка зумовлює не тільки змагання могутніх загарбників за Україну, врешті поневолену, принижену і навіть знищену, скільки протистояння двох протилежно маркованих країн: України-бранки, розпусниці, головної винуватиці історичної поразки, і України-Еллади, спадкоємниці культурних скарбів. У «Варязькій баладі» Маланюк запитує з боєм: «Куди ж поїла, степова Елладо, / Варязьку сталь і візантійську мідь?» і кидає низку звинувачень типово чоловічого ставлення до жінки-зрадниці, аж до брутальних образ: «Летиш страшна й розхристана на шабаш — / Своїх дітей байстрючу пити кров». Втім, завершується звертання тоном, який засвідчує палітру надто складних уболівань ліричного героя: «...Коли ж, коли ж знайдеш державну бронзу / Проклятий край, Елладо Степова?!...» [там само, с. 77]. Це парадоксальне поєднання в образі Степової Еллади рис країни (протягнутої до того ж у віки своєю історією) і живої смертної жінки, яке дозволяє поетові бути не риторичним у поезіях на суспільно-політичні теми, стало можливе завдяки алегорії. Алегорія здатна міцно поєднувати розмисел, абстрактну ідею з емоцією і пристрасстю. Без емоційності умоглядні ідеї, якими б правильними чи яскравими вони не були, не дадуть у підсумку переконливого художнього образу. Але прищепити емоційність до створеного умоглядно не так просто, як видається збоку. Зрештою, як підтверджує література ХХ століття, у кожного автора тут має бути свій секрет поетичної творчості.

Українські візантійські очі —
Як я знаю цей неширий зір!
В сонних рухах роблено-дівочих
Ще прадавнє, вроджене: ясир.

Тільки там пекли буяння, врода,
Запашний, як квіти степу, чар, —

Тут — тавро калічного народа,
Втіха ката й мати яничар.

Тільки там, видряпуючи очі,
Як вовчиця, гинула в борні,
Тут — рабиня, кожному, хто схоче,
Дике тіло, що кохає гніт.

Дике тіло й мертво душу — Боже!
О, який же чорний гріх споїв,
Щоб віки, віки по бездорожжю
Нести Вієм невидючий гнів. [с. 99].

Характерне поєднання слів на початку вірша: «Українські візантійські очі». Не існує ні українських, ні візантійських очей, можна було б сприйняти ці означення як умовно-поетичні: в такому разі жодних реальних (живих) очей не малося на увазі, йдеться просто про якийсь абстрактний погляд людини української нації (з візантійським додатком?). Але парадокс образності Маланюка якраз і полягає в тому, що абстракції ніколи не залишаються ними до кінця, будь-що умовне легко наділяється рисами живої людини. У цьому вірші розгортається сюжет, який містить мотив «реальних» очей: «неширий зір», «видряпуючи очі», «невидючий гнів» (Вія). Останнє відсилання до містичного образу Гоголівського Вія (той, аби когось побачити, мусив з великими труднощами піднімати надто важкі повіки, тому гнів його надто специфічний). Отже, у першій строфі змальовано персонажа-людину (з національною характеристикою включно), дівчини-бранки, чергової з десятків поколінь жінок, відданих у рабство як ясир. Але колишні бранки змагались за свободу до останнього, видряпуючи очі поневолювачам (дуже реалістичний штрих: чисто жіночий спосіб змагання, водночас розгортання теми «очей»). Нинішні ж бранки «кохають гніт», звикнувши до рабства. Тому віками по «бездорожжю» Вій несе «невидючий» гнів. Останнє безсполучникове порівняння (Україна — Вієм) повертає зображення назад у реєстр абстрактного історичного узагальнення. Але саме останній

образ, перетворення бранки з нещирим зором на страхітливого Вія, чії очі закриті непідйомними повіками, і стає виразним засобом алегоризації. Розгортається захоплива гра між конкретними і абстрактними смислами, із абстрактних і конкретних номінацій сплітається вервечка максимально ускладненої семантики. Очі з нещирим зором (таких не мають бранки, здатні видряпати очі насильникові) стають невидючими очима Вія, безсилою лютого велетня. В якості алегорії держави він втілює найбільш негативні риси, які формуються століттями рабства. Видючість втрачається через штучну заслону, сила стає демонічною, але млявою, неспроможною до боротьби.

Загалом всі відповіді на історіософські питання Євген Маланюк шукає у ментальності нації і психології будь-якого її представника. Алегорія дозволяє накладати штучні конструкції (картину історичного розвитку, сформовану інтелектуальним способом) на психічні процеси. Власне, саме завдяки алегорії психологізм поезії Маланюка сягає тієї глибини, яка в іншому разі отримується хіба що психоаналітичним способом.

У вірші «Батьківщина» (1938) українські краєвиди (Сіверщина, Подніпров'я) поступово міфізуються:

Даремно тіло пишно-золоте,
Де сині жилки рік, цілує щедро
Понтійське сонце, і вона росте
І квітне — буйна степова Деметра.

Міфічний образ з'являється завдяки використанню означення «понтійське» (слово із низки номінацій біля домінантного образу Степової Еллади) та імені грецької богині родючості Деметри. Але головне оживлення Батьківщини відбувається словосполученнями «тіло пишно-золоте» (так можна сказати і про жіноче тіло), сині жилки рік, росте і квітне. Тут «працює» метонімія, але разом з міфічним додатком оживлення персоніфікується якраз тією мірою, яка дозволяє перетворювати географічну територію на алегорію: Деметра стає алегорією щедро обдарованої країни, здатної після цвітіння народжувати, і жінки, наділеної тими ж дарами. Але обдарованість гине марно: «Та білим громом перетне стебло, / Та спалить колос чорним суховієм, / І родиться сліпе, калічне зло, / Що будяком колючим

бовваніє». Тут ніби укріплюється цілком логічна рослинна складова земної родючості, але слова «калічне зло» утримують зображення в двоїстому стані. «І от земля — не золото, а мідь, / І небо — не блакить, але — залізо, / І під залізним небом клекотить / Пророчий крик. / І в нім — проклін і визов»[там само, с. 133]. У цій строфі додається зовсім несподіваний семантичний реєстр, розгорнутий від означення пишно-золоте: земля стає мідною, небо — залізним, а під ним лунає крик, пророчий, проклінний і викличний. Мідне і залізне вкотре викликає асоціацію з історичними епохами, а крик остаточно олюднеює зображення. Знову накладання історичної схеми на олюднені образи, внаслідок чого абстракції оживають і стають надто експресивними. Головне ж — алегоризація образу Батьківщини дозволяє поетові висвітлювати ментальні риси, які формуються на глибинах глобальних історичних процесів.

Маланюк намагається усвідомити ті складники ментальності, які пояснюють бездержавність України. На першому плані — поступове закріплення пристосуванства і рабського духу через історичні поразки. Але для поета надто важливі і так звані вливання іншої крові. Втім, добрі гени чомусь сплять, отож поет не втомлюється різними способами впливати на них.

Не хліб і мед слов'янства: Криця! Кріс!
Не лагода Еллади й миломовність:
Міцним металом наллята безмовність,
Короткий меч і смертоносний спис.

Щоб не пісні — струмок музичних сліз,
Не шал хвилевий — чину недокровність,
Напруженість, суцільність, важкість, повність
Та бронза й сталь — на тиск і переріз.

Бо вороги не згинуть, як роса,
Раби не можуть взріти сонця волі,
Хай зникне ж скитсько-еллінська краса
На припонтійським тучнім суходолі,

Щоб власний Рим кордоном вперезав
І поруч Лаври — станув Капітолій. [Там само, с.84].

У цьому тексті розгорнута культурософська програма, декларація, історичний маніфест, який постав внаслідок глибокого й пристрасного вивчення європейської історії. Як і в багатьох інших віршах Маланюка, тут проглядає в якості державницького ідеалу Рим, а от Еллада, підкорена свого часу Римською імперією, здається поетові спорідненою із слов'янською ментальністю, в основі якої — млявість і пасивність. Відсутність чоловічих рис, які у Маланюка асоціюються з металом і каменем, перетворює скитсько-еллінську націю на слезливо-поетичну, співучу красу, яка підкоряється поневолювачам. Алюзія на відомі рядки українського гімну («Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці») є ще одним закидом безхарактерній нації, яка не збирається чинити опір, воювати, а тільки сподівається, що вороги десь дінуться самі собою. Перетворення Еллади на Рим — ось утопія Маланюка, віра, якою він пронизує усю свою поезію. Поруч з грізними пророкуваннями, саркастичними і навіть нещадними звинуваченнями звучить мотив майбутнього воскресіння і оновлення. Звісно, з Маланюком можна (мабуть, і треба) сперечатися, оскільки ідеалізація Римської імперії — це зворотна сторона задрості до імперії Російської, рабом якої стала Україна. Замість ідеалізації імперської державності краще було б осмислити глибшу закономірність історії, а саме спадкоємність молодшої імперії щодо старшої. Залізо й сталь можуть символізувати не лише Рим, а й будь-яку імперію, будь-який тоталітаризм. Але, з іншого боку, не можна не визнати рації Євгена Маланюка, важливості тих істин, які здобуваються поетичним шляхом. Як сильний і мужній чоловік, для якого рабський стан ганебний і неприйнятний, Маланюк сприймає українську підневільність з пристрасною людиною, яка звільнилась, але рідну матір залишила у рабстві. Його зачіпає за живе, болісно дошкуляє, висить дамоклевим мечем, не дає жити поразка України в історичному змаганні. Тому він з усією енергією сильної натури шукає виходу, шукає способу активізувати волелюбність нації, натиснути на її самолюбство, зрештою, наповнити вірою, що будь-яка історична поразка не є остаточною.

Отож Рим і Капітолій — це не так символи сильної держави, скільки алегорія історичної концепції Маланюка. Капітолій поруч Лаври — це унаочнення одержавлення України, яка має глибокий родовід, європейські традиції і здатна їх повернути. Як саме — Маланюк не каже, власне, навіть виносить цю проблему за рамки своєї концепції. Просто треба стати сильними, озброїтись і боротись — ось якими закличками обмежується поет. Його залізо і сталь — це алегорія озброєності. Він скоріше скаже «спис», аніж кулемет чи автомат, реальна зброя сучасного йому війська. Залізо й сталь, звісно, можуть також символізувати міць, але тоді це буде міць чогось реально-матеріального: війська, держави. У Маланюка ж завжди йдеться про міць характеру, він певен, що буквально озброєння — річ наживна, похідна від сили духу. Залізо і сталь алегоричні ще й тому, що вони характеризують не присутню, а відсутню рису характеру. Говорячи про залізо й сталь, Маланюка завжди має на думці їх відсутність в основі української ментальності. Треба заліза й сталі в характер, каменю, мурів — в історичну будівлю.

У вірші «Символ» [с. 127] алегорією України стає статуя грецької богині перемоги Ніке: саме статуя, а не сама богиня, адже в тексті є суттєве уточнення: це «Ніке з Самотраки», відома скульптура, знайдена біля міста Самотраки, відмінність якої від інших скульптур Ніке в тому, що вона безголова. «З одірваною головою, / Безумна і по-смертно біла, / Вона несе над полем бою / Своє сліпе й крилате тіло». Картина безголової крилатої жінки, яка у тьму простирає руки, легко постає в уяві читача. Картина змодельована, але видається на диво реалістичною, навіть натуралістичною. Така оживлена Ніке справляє моторошне враження, але водночас і захоплення. Поет не обмежується дією зображення, він розгортає його рецепцію (диктує читачеві характер сприйняття): «Що кам'яніє скудний розум, / Заблуканий в словесних пушах, / І шкіра терпне, і морозом / Проймає теплі жили сущих». Ніке може бути і символом перемоги, власне, Маланюк обирає для назви слово «символ», щоб налаштувати читача на багатозначність і піднесеність образу. Але конструє образність тексту за алегоричною схемою: унаочнення абстракції. Оживлена безголова Ніке має спричинити вплив на емоції читача. Коли ж він буде

схвильований парадоксальним і оксиморонним образом смертельної перемоги, поет дасть читачеві підказку: безголова Ніке — це Україна, вона так само обезголовлена (обездержавлена), але у неї неймовірна сила духу, а тому вона продовжує свій рух уперед, до остаточної перемоги. І саме тому у фіналі постає утопічна картина співучої степової Еллади, яка «встає із піни Понту» (вже як інша грецька богиня, Афродіта). Остання картина вочевидь символічна і визначальна для пафосу. Але експресивний потенціал вірша базується на алегорії Ніке, безголової богині перемоги.

Отже, алегоризм, який просяк поетичні тексти Євгена Маланюка, дозволяє йому унаочнювати історію і перетворювати гасла і заклики на енергетично заряджені образи, яка діють найперше на емоції читача, а потім на його розум. Персонажі поезії Маланюка — це узагальнені образи національної історії, кожен вірш (навіть значна частина тих, що належать до інтимної лірики) — це яскравий драматизований епізод боротьби за незалежність.

Експресіонізм своєю назвою актуалізує емоційний складник стилю. Але через те, що поняття «експресивний» часто використовується на позначення будь-якого літературного мовлення, ми не завжди чітко бачимо межу, яка пролягає між емоційністю, експресивністю (мелодраматизмом) з одного боку і експресіонізмом як модерністським стилем з іншого. Г.Яструбецька, яка тривалий час міркує над глибинними основами експресіонізму, шукає способи вимірювання енергетики, яка вирізняє цей стиль. Справді, енергетичну зарядженість таких текстів легко відчуту навіть недосвідченому читачеві. Але проблема в тому, що експресивні фрагменти розкидані по всьому полі літератури від найдавніших часів до сучасних, а експресіонізм як стиль прикріплений саме до століття ХХ і міг викристалізуватись лише тоді, коли сформувалась модерністська, автороцентрична свідомість. Було б добре винайти якийсь прилад, який би міряв енергетику тексту. Але при цьому варто пам'ятати про стрибки переходу кількості в якість. Крім того, дуже сильний фрагмент може бути лише спонтанним сплеском емоцій, а помірно експресивний текст — інтенційно вибуховим. На мій погляд, енергетику тексту, так само, як і образність, неможливо «обчислити» чи «виміряти»: мистецтво чинить спротив

репарації, захищає свої ірраціональні витoki. Але якісь загальні підходи виробити необхідно, оскільки тепер вже очевидно, що, попри потужну когорту науковців, які вивчають експресіонізм, його межі лишаються хисткими і дискусійними. Енергетика словесного твору — це змінена й опосередкована енергія, вона існує у віртуальному світі і впливає на читача переважно за посередництвом тих уявних картин, які читач спроможний побачити внутрішнім зором. Але більш осяжна (в тому числі і щодо вимірювання якимись приладами) енергетика властива живому слову, слову, яке звучить. Поетичне слово, так само, як і слово в драматичному мистецтві, просить озвучення, але завжди при цьому потрапляє в залежність від виконавця, тобто посередника, перекладача у найширшому сенсі слова. І все ж по тому, скільки в поезію закладено інтенції звучати, можна визначити його енергетику. Не випадково знаковим образом експресіонізму став крик: найбільш сильна енергетика, накопичена психікою, вибухає, оприсутнюється в світі, стає хвилями, які передають накопичену енергію іншим, пронизують нею тих, хто почує голос болю чи страждання. Не випадково в архаїчних спільнотах воїни спочатку змагалися криком. Це сьогодні нагадує дитяче залякування один одного, аби приховати власний страх. Насправді таке змагання є чистою фізикою: справа не ви децибелах голосу, які у кожної людини різні, а в тій психічній силі, яку може відтворити голос.

Існує проблема з озвучуванням певних поетичних текстів. Одні читаються легко, майже співаються, інші треба довго вивчати, розучувати, але й сумлінна підготовка не гарантує успіху. Загальна лінія тут пролягає між класичним і некласичним віршем, зокрема, акцентним віршем і верлібром, через їх більш непередбачувану оркестровку. Але існує багато інших аспектів, пов'язаних саме з характером, а також інтенсивністю енергетики, закладеної у текст.

Сучасники зафіксували різючу різницю між враженням від поезії Володимира Маяковського, коли читались його вірші з книги і коли звучали зі сцени. У першому випадку поезія категорично не сприймалась, здавалась пародією на поезію, хуліганством, абсурдом тощо. Коли ж вона звучала зі сцени, у залі не лишалось жодного байдужого, усі ніби потрапляли під чарівний вплив. І справа не лише в акторській

майстерності виконавця (хоча і в ній також), а в його спроможності оживити ту вибухову енергію, яка закладається у тексти в процесі творення. Коли енергія оживає і починає випромінюватись, вона не лишає байдужим жодного. Бо це, зрештою, найкраща і найсильніша з усіх енергій, які навчилось виробляти людство — енергія творчого пориву, який перетворює біль і страждання на життєву силу.

Інакше кажучи, експресіоністський стиль знаходить своє логічне, повне завершення в озвучуванні, в голосі, отже вимагає сцени і простору, в якому голос віддунюватиме і множитиметься. Експресіоністську лірику вирізняє звукопис, всі ті прийоми вибуховості, які можуть зазвучати, як у Маланюка, «несамовитим криком крові». Але ще її легко впізнати по сценічності, по тому драматизму, який закладається в основу кожного тексту і поступово розкручується в масштабне дійство, як правило, на арені, де грає свої ролі все людство.

4.6. Алгоритичний театр в поезії Василя Стуса

На сьогодні про життя і творчість Василя Стуса написано досить багато. Але й досі відчувається поділ дослідників, який свого часу окреслив Юрій Шевельов. Одні сприймають його як борця за незалежність України, інші — як видатного митця, що, у свою чергу, ділить дослідників на апологетів модерності чи народності у творчості поета, на тих, хто акцентує героїчну біографію і тих, хто намагається дивитися на поезію Стуса безсторонніми очима, згідно з певними художньо-естетичними засадами.

1992 року в Мельбурні вийшла книга «Стус як текст», яка підняла питання художньої вартості поезії Василя Стуса в певній, більш чи менш загостреній, опозиційності щодо апологетики суспільно-політичної діяльності Стуса. Як зауважив Іван Дзюба, оцінюючи роль цієї книги, «автори збірника прагнули відійти від шаблонного їх [текстів Стуса — М.М.] сприйняття та поглибити їх рецепцію, окреслити неспостережені раніше семасіологічні нюанси», але при цьому слушно застеріг від протиставлення чи розділення Стуса-борця і Стуса-поета. «Адже Василь Стус саме такий поет, а не інакший, тому що як особистість він такий, а не інакший» [Дзюба: 2003, с. 30, 31].

Попри чималі зусилля науковців, ще й досі багато питань, сформульованих на перших порах осмислення творчого спадку Стуса, висять у повітрі, або ж відсунулись у минуле, так і не діставши належної відповіді. Це стосується у першу чергу проблеми стильової ідентифікації поезій Стуса.

Були висловлені думки (Т. Гундорова, М. Шкандрій) про приналежність Стуса до модернізму, були спроби конкретизації цього поняття: про сюрреалістичну образність писав Володимир Моренець, про експресіонізм — Галина Яструбецька. Але при цьому так і лишилось без відповіді питання стильової цілісності поезії Стуса. Юрій Шевельов у своїй відомій статті «Трунок і трутизна» про збірку «Палімпсести» ствердив: «А своє власне місце в розвитку стилів української поезії Стус знаходить у поєднанні елементів експресіонізму й сюрреалізму» [Шевельов: 2015, с.1061]. Звісно, усе з усім поєднується, на те й література, щоб не мати твердих меж. Поєднуються й протилежності, скажімо романтизм з реалізмом, але з історії літератури ми вже переконались: таке об'єднання є випробуванням для цілісності, у автора мають бути вагомі, а головне — осмислені підстави, чому він це робить. Аби різностильні елементи не були еkleктичним поєднанням, мусить з'явитись домінанта, яка їх підпорядкує і змусить служити єдиній меті. Експресіонізм і сюрреалізм — це надто самодостатні художні системи, не просто стилі в літературі (і тисячі авторських версій кожного), а світогляд, тип естетики, тип творчості тощо. В найглибшій основі це цілком протилежні художні системи, які формуються на емоційному і раціоналістичному типі світосприйняття, їх поєднати в цілість — це треба докласти окремих, цілеспрямованих зусиль.

Поруч зі стилем зачіпається ще одна прикметна риса поезії Стуса — вузький тематичний діапазон. Це ніби очевидна якість, можна з неї зняти будь-які негативні маркери, говорити про інтенсивну, не програмовану поезію, як Юрій Шевельов, чи про рух у глибину або у висоту, який надає масштабу вузькій тематиці, як більшість дослідників поетики Стуса, і таким чином ніби вирішити проблему. Але йдеться не про те, щоб виправдати ту чи іншу рису в наших очах (Стус жодних виправдань не потребує), а зрозуміти її, пояснити, чому це так, хоч могло бути інакше.

Вузьку тематику можна було б, зрештою, просто прийняти як даність і не робити жодної проблеми, але з нею пов'язана інша відмітна риса поезії Стуса, біля якої помітно розходяться дороги інтерпретаторів: надмірна складність, очевидна «не-масовість» його поезії, яка на кожному кроці дисонує з міфізованим образом всенародного поета.

Експресіонізм — це стиль, який виник для вирішення найбільш глобальних соціальних завдань, які будь-коли ставила перед собою творча особистість. До ХХ століття глобальні завдання, стосовні людства, окреслював розум (утопічно-гуманістичний світогляд). Емоція вела митців на трибуни і барикади, але досвід такого штибу породжував розчарування і небажання рухатись в цьому напрямку. Емоція не здатна довго запалюватись глобальними проблемами, адже вона укорінена в ірраціональну сферу індивідуального несвідомого. Культурі треба було спершу напрацювати розуміння зв'язку індивідуальної й колективної психіки, щоб персональні емоції почали запалюватись масштабними питаннями людства. Головна подія, яка спричинила цю зміну, — постання технічної цивілізації, стрімка урбанізація культури, яка припала на злам ХІХ-ХХ століть. На відміну від попередніх епох, коли історичні процеси втягували індивіда в поле своєї дії епізодично, біографічно зумовлено, технічна цивілізація стала відчутною для багатьох своїм постійним і дошкульним тиском. До нього додалися соціальні негаразди, та й історія набула вперше масштабів всесвітнього процесу. Отож емоція в особливо чутливих до соціуму людей почала все частіше запалюватись не конкретикою реальних подій (вони лише увиразнювали стани), а ненормальністю цілого життя. Експресіонізм усвідомив себе (створив маніфести) з початком Першої світової війни, але яскраво експресіоністські твори з'явилися в літературі в 1890-і рр., хоча тривалий час сприймалися і тлумачилися як символістські чи імпресіоністські. Наприклад, повість «Голод» Кнута Гамсуна, твір явно відмінний від імпресіоністичної прози цього автора. Кожен виток соціальних катаклізмів ХХ століття відбувся численними експресіоністськими творами у кожній національній культурі. Амплітуда руху експресіонізму національно зумовлена (суттєво різняться літератури кількістю і якістю творів цього стилю) саме через залежність від історичних

процесів. Не випадково спалах експресіонізму відбувається в 1920-ті роки в Німеччині і Радянському Союзі: саме тоді, саме в цих країнах зароджувались катастрофічні для людства історичні події середини ХХ ст. Український експресіонізм, як підтверджує дослідження Г. Яструбецької, — тривале в часі і представлене численними іменами явище. Українська історія не давала експресіонізму гаснути протягом усього ХХ століття, не дає йому зникнути і сьогодні. Василь Стус — продовжувач Шевченківської традиції поетичної творчості як національного чину. Як і Шевченка, історія «діставала» Стуса безпосередньо: він тримав у свідомості весь страхітливий масштаб процесу колоніалізації і постійно відчував на собі жорстокий тиск поневолення. Експресіонізм так само неминучий для Стуса, як і для Євгена Маланюка: це єдиний, залишений обставинами, спосіб діяти. Це людина, якої насильно позбавили можливості чинити спротив будь-яким чином. Соціально активна, мужня, пасіонарна особистість прикута до мурів в'язниці. Її спротив стає нелюдським, її боротьба переноситься в інший вимір.

Шлях Стуса — це шлях воїна, битва якого точиться безупинно, від того моменту, коли поет зробив свій вибір, відколи усвідомив, що його чоловіче призначення — це захист свого роду-родини, жіночодитячої України. Пізніше у таборових зошитах Стус запише: «Але голови гнути я не збирався, бодай що б там не було. За мною стояла Україна, мій пригноблений народ, за честь котрого я мушу обставати до загину» («З таборового зошита», запис 4). Про те саме — численні рядки у віршах:

Спробуй — спекайся мороки:

За крайсвіту — Україна!

Сонце, сонце утікає,

зизооке і зловісне...

Кривокрилий, круком крячу («Кривокрилий птах — коротке...»).

Або:

До Неї ти від неї йдеш,

Страсна до Неї путь –

Та, на котрій і сам падеш,

І друзі — теж падуть. («На схід, на схід, на схід, на схід...»).

У цій битві головна зброя — слова, але далеко не у тому умовному романтичному сенсі, яке тиражували ще поети XIX століття. Йдеться про значно більш буквальне розуміння сили слова. Слова справді здатні убивати, бути кулями, але не тільки в устах поета. Його вороги, анти-поети, теж володіють цією зброєю:

О скільки слів, неначе поторочі!
І всі повз мене, ніби кулі, б'ють
І всі живу мою минають суть,
А тільки строчать.
І я бреду — крізь ці слова облудні,
Бо йде тут бій, бо тут — передова,
Де всі твої бійці — одні слова. («О, скільки слів, неначе поторочі!»)

Бій і передова — це не метафори, це реальність, це трагічна, але повністю осмислена реальність. Битва між силами добра і зла, але не та битва, яку ми схильні сприймати досить іронічно, адже вона суттєво віддалена від життя казковими образами численних масок супермена, які заповнили сучасну масову культуру. Йдеться про битву у середньовічному сенсі слова, коли сили добра і зла щораз втілюються у різні матеріальні сутності. Стуса в його стоїцизмі і непримиренності до будь-якого прояву не-моральності, не-людськості хочеться порівняти з титанами духу раннього Середньовіччя, наприклад, з Тертуліаном, про якого Карл-Густав Юнг писав: «Тертуліан — бійцівська натура, що не знаходила собі рівних, борець нещадний, що вбачає свою перемогу лише у повній поразці супротивника; його мова — ніби сяче лезо меча, з жорстокою майстерністю скероване на ворога» [Юнг: 1998, с. 35].

Ще один вимір битви — історичний. Власне, у всесвіті Стуса все існує тут і тепер, а не в минулому. Історичність у сенсі відновлення усієї історії як битви, що все ще точиться, і поет не уникає участі у ній. Стус не подає у віршах ілюстративних картин з історії України, як його ушавлені попередники. Загалом він свідомо стежить, аби у вірші не проникали алегорії, такі спокусливі для емоційного вираження людини, мета якої — сколихнути, зрушити з місця цілий світ. Алегорія наочна, експресивна і водночас повчальна, тому вона і прописалася

в експресіоністському стилі. Але Стус попереджений численними теоретиками, яких студіював уважно, про небезпеку алегоричного мовлення — воно робить мистецтво надто тенденційним і моралізаторським. Поет, окрім того, знає ціну численних алегоричних образів України, якими насичена українська поезія: далеко не завжди вони дієздатні через стертість. Він не налаштований бути епігоном, оспівувачем гіркої долі неньки-України. Образ України окреслений у Стуса дуже пунктирно. Дорогий образ приходиться часом у сні і мрії «дружиною ачи сestroю», але й тоді не конкретизується. Україна присутня назвою. Це світ, це щось духовне і водночас матеріальне, навіть тілесне, це далеко і всередині, на землі і у всесвіті, це народ, це культура, поезія — все разом. Важливе місце поета, точніше, його роль в історії України. Він — син, чоловік, брат і батько одночасно. Саме ці ролі, не штучні, а природні, ролі-місії, змушують його бути воїном на історичному полі битви. Він не плаче над долею доньки-покритки, як Шевченко, не вивчає стосунків з дружиною, то Мадонною, то розпусницею, як закоханий в Україну ревнивець Євген Маланюк. Його «театр» завжди в епіцентрі життя. Історія для нього — це надто близька, відчутна і дошкульна битва. І не завжди — з ворогами України. У вірші «За літописом самовидця» постає страшна міжособна війна. Повністю умовна, вона вражає якоюсь незбагненною достовірністю:

Стенаються в герці скажені сини України,
той з ордами бродить, а той накликає москву;
заллялися кров'ю всі очі пророчі. З руїни
підводиться мати — в годину свою грозову...
...Куріє руїна. Кривавим стікає потоком
і сонце татарське — стожальне — разить наповал.

Такого вигадати не можна, це треба бачити на власні очі, відчути на своїй шкурі. Україна дволика, бо народжує і братів, і катів. «І даленіє дальня Україна / Ошукана, оспала, навісна» («Неначе стріли, випущені в безліт...»).

Стуса хочеться порівняти навіть не з Євгеном Маланюком чи Шевченком (ці імена завжди поруч), а поверх них зирнути далі. Він стане поруч також з суворим Дантом, орлиний профіль якого так чітко окреслюється у портретах Стуса. Не просто інша людина, ні

на кого не схожа, а людина з іншого світу. Архетипний воїн, один із героїв, уповноважених бути представниками людства. Їхня битва надто часто відбувається за межею розуміння і досягання звичайної людини. Такі люди — невільники обов'язку, вони — обрані для виконання найтяжчої з ролей-місій, уготованих живій людині.

Коли йдеться про таких видатних осіб, людей такого не зовсім людського масштабу, здається, що стиль — це останнє, що повинне нас хвилювати. Насправді це хибний підхід, який заперечили б першими і Данте, і Стус, обидва схильні до копіткої праці над формою. Це все ж таки явище культури, хоча й унікальне, але породжене контекстом, традицією і змаганням з нею, традицією українською (тут — більше змагання), і світовою, у першу чергу європейською (тут відшукуються джерела для власного новаторства, сили й насага для змагання з провінційністю і вбогим псевдоромантизмом ближнього (але успішного і досить агресивного) оточення, себто радянських поетів.

Битва Стуса — це також битва у рядах святого воїнства, бо його шлях — це не тільки шлях на Голгофу, це, як і у Данте, шлях від пекла до небесного раю: «Все перезмагати стежку цю круту / від царства Сатани до царства Бога» («Цей берег зустрічей — і не збагнеш»). Саме на цьому шляху вибудовуються магістральні алегоричні образи поезії Стуса: життя як алегорія пекла, автобіографія — алегорія барокової долі, коли людська душа стає полем бою Добра і Зла, ангелів і демонів, святого і грішного.

Немає Господа на цій землі:
не стерпів Бог — сперед очей тікає,
аби не бачити нелюдських кривд
диявольських тортур і окрутенств.
В краю потворнім є потворний бог —
почвар володар і владика люті
скаженої — йому нема віради
за цю єдину: все трощити впень
і нівечити, і помалу неба
додолу попускати, аби світ
безнебим став. Вітчизною шалених
катованих катів. Пан-Бог — помер.

Очікування Апокаліпсису, великої кари господньої — єдине, що дає насагу у безкінечності ув'язненого тіла. Має рано чи пізно «грим Великодній горовий» сповістити про початок величної битви, а «той вершник, що без голови», тобто Україна, «вижде час двообою» і вийде на переможний герць з демонічними силами. Ангела помсти кличе на допомогу поет, аби дочекатись, не підупасти до моменту всесвітньої битви:

Бо сходяться усі кінці. Всі ріки
Доходять гирл. І море невсипучше
Колотиться, і ремствує, і скоро —
Наперекір всім бідам — зареве («Потрібен ангел помсти. Мій захисник»)

Мідяногорла ремствує сурма.
Ідуть етапи — без кінця і краю.
Реве шафар.
На світ зійшла пітьма. («Недовідомі закипають грози»)

Безліч картин реального життя, завдяки численним засобам експресивного зображення, нагадують картини пекла у стилі Данте:

Зима. Паркан. І чорний дріт
на білому снігу.
І ворон — між окляклих віт —
гнеться в дугу.
Дві похнюплені сосни
смертну чують корч.
Кругом — мерці. І їхні сні
стримлять, як сосни, сторч.
Дві брами, вгрузлі в землю, тьма
колошкає Танар,
і духу — продику нема
од жалібниць, од мар.
Зима. Паркан. І чорний стовп,

мережка шпичаків.

Злодійський огирів галоп,
вогненний грім підків. («Зима. Паркан. І чорний дріт»)

Підкреслено «реалістичний» початок, вочевидь свідоме відсилення до декадентського вірша О. Блока «Улиця. Фонарь. Аптека» з полемічно загостреним іншим баченням того самого, спочатку набуває образу символічного протистоянням чорного і білого, а далі швидко переростає у моторошну картину Страшного Суду і Апокаліпсису, про наближення якого свідчить «вогненний грім підків».

Будь-яке явище природи сприймається як передвісник небесної кари, наближення Судного дня:

Плач, небо, плач і плач. Пролляйся, небокраю,
і зорі, опадіть з потьмарених небес.

О Господи, скажи, хіба ж тобі не досить
погромів і офір, і гвалтів, і руїн?
Струмуй, ясна водо! Ти смолокрила хмаро,
Благослови мене. Ти, блискавко, звістуй.
Нехай святиться світ — йому бо ніч до пари.
То ти водо, струмуй, а ти, бідо, лютуй.

(«Плач, небо, плач і плач. Пролляйся, небокраю»)

Часто звичайна картина міського життя виглядає як пекельне царство:

Калюжа, мов розчавлений павук,
сліпила шлях і заступала кроки
чіпляючись до походи людської
і присмеркових зойків. Крізь імлу
надобрію здіймався ярий місяць,
скрадаючись повз вигорілі крони
осіннім вітром видутих дерев. («Калюжа...»)

Але частіше пекельне життя творять люди:

Спаскуджене парсунами п'яниць,
розпусників, повій, заброд, ссавущих
і пришелепуватих землячків,

це грішне без гріха глухе містечко
трялось, гойдалось, мов драговина,
під шептами байдужих бальяндрасників,
волівши догодити всім і вся...

(«Схилившись до багаття давніх спогадів...»).

Як можна зауважити з наведених прикладів (поза межами залишилися значно яскравіші, ті, які наводить Ю.Шевельов і називає герметичними), у поезиці Стуса привертає увагу яскрава метафора. Саме вона дозволяє поетові бути у двох вимірах одночасно присутнім. Насичення яскравими метафорами дає свій результат — химеричне сюрреалістичне зображення. Тому цілком природно, що дослідники ці елементи зауважили і позиціонували як ознаку стилю. Але очевидно, що метафора Стуса підпорядкована завжди одному — втіленню надпотужних емоцій. Його метафоризм у підсумку стає алегоризмом (як і стверджував П. де Ман). Перенасичена пристрастями психіка час від часу посувається на межу божевілля (це — наскрізний мотив воєнної експресіоністської прози), отже втрачає відчуття реальності, породжує сюрреальність. Але це не та надреальність, яку шукає розум в його захопливих мандрах у царину несвідомого (головна мотивація сюрреалізму), це надреальність зовнішня і негативна, це та гротескна й абсурдна реальність, яку відтворювали сатирики всіх часів. Така сюрреальність — ще один, остаточний, вбивчий, аргумент у викритті неправильного світоустрою. Світ божеволіє, аби не збожеволів від болю поет.

Отже, алегоризм Стуса не є ані дидактично-раціоналістичним, як це характерно для алегорії традиційної, ані лише виражальним, як у поезії більшості експресіоністів. Яскравою виражальністю стилю Стуса надає органічне злиття метафори і неологізму, посилене гіперболізацією. Алегорія ж працює переважно на драматизацію поезії. Саме алегорія, підтвердивши цю свою спроможність на театральних підмостках всіх часів, допомагає втілити поетові його потребу духовний подвиг постійно реалізовувати в реальності якоюсь дією, чином. Алегорія дозволяє матеріалізуватись умовності. Завдяки їй кожен вірш — це зіграна сцена, вихід на світові підмостки. Так з'являється відчуття того, що принижений і зганьблений поет, позбавлений

будь-якої можливості щось робити, насправді продовжує діяти, виконувати свою роль/місію ще більш відважно і послідовно, аніж у житті нібито на волі.

Цілісності творчості Василя Стуса надає експресіонізм, цей найбільш органічний для поета спосіб висловлювання. Біографія в даному разі, так само, як біографії інших героїчних особистостей української літератури (Т.Шевченка, Є.Маланюка, О.Ольжича), стає осердям руху всіх поетичних образів. Сильна емоція, життєва пристрасть, яку треба викрикувати у безлюдний простір, змушує поета надавати давній романтичній формулі «слово — зброя» буквально-го значення. Слова поета справді насичені потужною енергетикою, здатною вбивати, але також і воскрешати. Його віртуальний бій стає надто реальним, бо він смертельний, межа між мистецтвом і життям поступово зникає. Це зовсім не перевтілення в якийсь умоглядний образ, як це часто буває в мистецтві, це виконання чину, мусу, який постає з глибин (індивідуальних і космічних) як доля обраного.

Отже, алегоричний, середньовічний і бароковий, театр відродився у ХХ столітті у нових, часто невпізнаних, шатах, але не тільки в драматургії і театрі, а й у поезії.

ВИСНОВКИ

Слово саме по собі образне, тобто містить дві протилежні інтенції — виокремлювати й узагальнювати. Отже, з одного боку, воно служить потребі самовираження кожного окремого індивіда («всмоктує» його суб'єктивні переживання, стає маркованим, експресивним). З іншого боку, воно фіксує подібності, називає істини, прагне стати назвою факту, реальності, зрештою, покликане накопичувати й зберігати результати наукового пізнання у словах-поняттях, словах-термінах. Здатність слова бути відбитком суб'єктивного й об'єктивного водночас — це інтенція образотворення. Мова створена (покликана) бути образною. Такою вона є протягом усього розвитку культури. Образність розчинена у мові повсякденного спілкування, і час від часу, під тиском надзвичайних почуттів, навіть у буденному світі проявляє свій іскристий (чи вогнистий) потенціал. Мистецтво слова проростає з образного слова. Образне слово, кажучи зворотно, будучи мистецьким за своєю природою, тобто інтенційно творчим й естетичним, спонукає мовця творити словесні світи.

Я бачу чотири типи образного слова, яким судилося створити важливі типи мовлення: неологізм (слово з інтенсивним етимологічним), метафора (перенесена дія), алегорія (унаочнена абстракція) і символ (абстрагований конкретний предмет). Це чотири способи активізації багатозначності слова, закладеного в нього від початків. Через зміну морфології слова інтенсифікується старіше значення, не стираючи сучасне; через перенесення дії з одного предмета на інший два значення починають взаємодіяти і творити нові відтінки; через конкретизацію абстрактного поняття одне значення прояснюється через інше; через розширення значення від конкретного до абстрактного реальність стає умовністю. Ці чотири типи образного слова вчать людину опановувати умовний (віртуальний, абстрактний) світ, не покидаючи реальності.

В історичному розвитку образні слова з'являються й окреслюють свою роль почергово: неологізм як початкове творення мови, метафора як розширення знань про світ через асоціації й уподібнення, алегорія через уособлення абстрактних понять у конкретних (сакральний світ пояснює себе через профанний), символ — через абстрагування конкретних речей (профанний світ натякає на сакральний). Символ виникає на етапі, який вимагає від мовця певних умінь абстрактно мислити. Усі чотири типи мовлення яскраво виявляють себе у текстах Біблії. Загалом це універсальні мови, які потрібні для розбудови світу в часі і просторі. Поділ на профанне і сакральне здійснюється (після називання предметів і явищ світу) алегоричним і символічним способом, створюючи вертикаль світу, метафора дозволяє заповнити (заселити) профанний простір, дати поштовх для творення нових світів. Наступний етап — творення внутрішнього світу, духовної і моральної людини. Неологізм, метафора, алегорія й символ беруть участь у розбудові внутрішнього світу за аналогією до зовнішнього. Неологізм тоді покликаний називати нові й нові відтінки суб'єктивного світовідчуття, метафора стає метонімією, перекладаючи фізичні процеси на духовні, алегорія виводить назовні, унаочнює морально-етичні проблеми, перетворює їх на драму зіткнення суб'єктивного й об'єктивного світу, символ допомагає розділити внутрішній світ по аналогії із міфосвітом, на свідоме й несвідоме.

У ХХ столітті ці образні слова стали домінантами чотирьох потужних стилів модернізму (відповідно: футуризму, сюрреалізму, експресіонізму і символізму). Але їхній шлях до ролі стильових домінант — це тернистий шлях шукання на усіх етапах людської культури.

Неологізм починає і завершує шлях творення кожної мови. Неологізм — це свіже, щойно утворене слово, але водночас це архаїчне слово, слово дикуна, а також дитини. Неологізм відповідальний за постійне розширення словника, але не тільки як назва нових речей чи явищ, а й як називання все більш складних і тонких аспектів буття, особливо внутрішнього. Це код поступу й оновлення. Гра морфемами не дозволяє лексичному кістяку мови надто затвердіти. Неологізм раціональний й ірраціональний одночасно: щоб «спотворити» існуюче

слово, треба усвідомлювати свою диспозицію щодо норми. Неологізм треба придумати. Водночас поштовх до придумування — це інтуїтивне відчуття, що за звичним повсякденним словом криється не-змірна глибина, чари, магія.

Метафора народжується із взаємодії названих предметів. Розум шукає спільне й відмінне. Він осягає навколишній світ, поступово розширюючи межі опанованого світу. Метафора «відповідальна» за розширення, це механізм творення багатовимірності, інших реальностей, паралельних світів, код спорідненості. Метафора раціональна й ірраціональна водночас. Розум свідомий перетворення одного предмета на інший, більш того, від нього вимагається інтелектуальна напруга — втримати в полі зору обидва предмети, коли один з них ховається за інший. Гра в піжмурки, гра в загадування. Водночас метафора перетворює реальність, утворену стабільністю названих предметів, істот, явищ. Метафора зрушує межі й вселяє відчуття багатовимірності й хисткості пізнаваного світу.

Коли світ названий, він одночасно маркований (первісне слово завжди емотивне) і антитетичний, розділений по вертикалі й горизонталі на полюси (північ вказує на південь, низ притягує й відштовхує верх тощо). Починається віртуальна комунікація, діалог профанного і сакрального світу. Для цього потрібно ще два мовні механізми: символ і алегорія.

Символ «відповідальний» за божественний світ, за сакральне, за найбільш абстрактне й високоінтелектуальне із усіх здатностей людини. Символ вчить людину бачити за простими речами вічні форми (платонівські ідеї). Символ пов'язаний з епіфанією (миттєвим осягненням божественності створеного, короткочасним явленням священного у профанному світі), а тому він миттєвий, позачасовий, невичерпний у відтінках значень (код священного у мирському).

Це серйозна гра/місія, періодична з'ява представників божественного світу поміж людей і стосунки з ними. Хоча знаковість предметного світу осягається переважно інтуїтивно-емоційним способом, символ вимагає усвідомлення позиції мовця щодо сакрального світу. Символ змушує людину розбудовувати світ абстрактних категорій. Тому символізм кінця XIX століття — найбільш філософський напрям.

Алегорія — зворотна сторона символу, символ навиворіт. Коли предмет стає легким чи прозорим, погляд може прямувати крізь нього і натякати на існування чогось поза ним, у вищому, переважно невидимому й нечутному світі. Коли ж предмет виділяється поміж звичних чимось особливим, зберігаючи при цьому свою фактурність, це теж натяк, але спрямований в інший бік: від вищих сфер до людини (з метою змусити її усвідомити власні вади).

Алегорія пов'язана з процесом повсякденного розуміння, а тому є двочленною конструкцією, яка пояснює (це означає це, те-то пов'язане з тим-то). Отже, алегорія здатна розгортатись в історію, в якій хтось (щось) грає роль когось (чогось) іншого. Від метафоричного двоїстого розгортання алегоричне відрізняється чіткістю зображення. Якщо у метафоричній картині пряме і переносне значення постійно взаємодіють і через накладання «хімеризують» зображення, то алегорична картина завжди чітка, загострено, гіперболічно реальна, навіть натуральна (часто за задумом, «ідеєю» водночас фантастична чи фантазматична, тобто насправді відсутня в реальному світі). Алегорія у першу чергу раціональна і дидактична (код домовленості). Але алегорія може стати також засобом емоційного вираження, коли zdeформовані у внутрішньому світі предмети стають відбитками пережитих станів. Тоді алегорія не дидактична, а експресивна, але і в такому разі вона потребує авторського коментаря, примітки, пояснення, аби стати для когось «читабельною», отже раціоналізм завжди актуалізований.

Символ і алегорія — архетипна бінарність, яка позначає змагання раціонального та ірраціонального у процесі творення культури і формування особистості.

Це коди посвячення і домовленості. Символ — мова про божественне, алегорія — про людське («надто людське»).

Так само тяжіють до бінарності неологізм і метафора, код оновлення і код спільності. Протилежності: одне слово / конструкція зі слів, виразний маркер / двоїстість, діяхронія / синхронія (вертикаль / горизонталь у всіх численних значеннях, аж до ідеї-парадигми супроти метафори-синтагматики).

Один і той самий предмет при позитивному маркуванні символізується, при негативному — алегоризується, метафора грає маркерами.

Рослини символізують місцевість, де поширені.

При прив'язуванні до людини рослини стають частіше алегоріями. Фігоморфні метафори творяться асоціативним полем кожної рослини.

Береза, вишня, калина у цвіту — символи дівочої вроди і цноти.

Калина-ягода — алегорія жіночої самотності.

Метафора береза / дівчина (береза замість дівчини) розгортає асоціативне поле білої кори, цвіт / дівчина розгортає асоціативне поле цвітіння як початку руху до запліднення і плодоношення. Метафора плід / людина розгортає асоціацію з дозріванням, загалом етапи росту рослин асоціюються з віком людини і тому є плідними метафорами зростання, дорослішання, зрілості тощо.

Горох при дорозі — алегорія соціальної незахищеності.

Троянда — символ любові, алегорія недоступності, зверхності (колючості характеру). Метафора троянда / дівчина розгортає асоціативне поле запаху, кольору, форми пелюсток.

Нарцис — символ весни, юнацької вроди, алегорія чоловічої самозакоханості. Метафора нарцис / людина розгортає асоціацію поєднання ніжності і стійкості.

Польові квіти — символи скромної краси, алегорія жіночої підлеглості. Метафора польова квітка / людина розгортає асоціативне поле кольору і форми конкретної квітки (ромашка, волошка, мак).

Трава — символ весни, алегорія залежності; асоціативне поле всепроникності, сили слабкого стають основою численних метафор.

Дуб — символ сили, алегорія тупості

Тварини, птахи, комахи символізують домінуючі риси свого виду чи підвиду: коза, овечка, корова — символи трав'ядності, мирності, неагресивності, птахи — польоту, волі, зв'язків з небесним світом, бджоли, мурашки — символи колективізму, ідеального соціуму, працелюбства. Так само негативне маркування додає алегоризму, більшість тварин уособлюють олюднену рису людини, а тому є алегоріями. Водночас усі номінативи здатні розширювати власне асоціативне поле і утворювати різноманітні метафоричні ряди.

Мураха, бджола — символи працелюбності на суспільному ґрунті, алегорія залежної праці.

Павлин — символ строкатого розмаїття світу, алегорія пихи, самозакоханості.

Тигр, лев — символи сили і волі дикої природи, алегорії хижості і тиранства.

Слон — символ могутності, особливо родової, алегорія незграбності, неадекватності. Папуга — символ оптимізму (у давніх індуців — навіть поезії), алегорія базіки. Черепаха — символ міцності, надійності, алегорія неповороткої, флегматичної людини. Мавпа — символ спорідненості людського і тваринного світу, алегорія нерозумного копіювання.

Слово (ім'я, образ, словотвір, неологізм), метафора, алегорія і символ — це дієві інструменти (механізми, методи, моделі) пізнання світу і самопізнання. Слово/ім'я «відповідає» за формування другої сигнальної системи, воно дозволяє переносити реальність у світ образів і поступово замінити його умовним (мовним, отже умовним) позначенням. Завдяки мові у людини формується здатність до абстрактного мислення. Але конкретно-чуттєве мислення теж не покидає людину (у дитинстві вона загалом сприймає світ конкретно-чуттєво і лише на якомусь етапі запам'ятовує певну кількість слів, які ще довго не стають словником абстракцій, а є даниною комунікації зі світом дорослих). Воно є основою образного мислення у митців. За конкретно-чуттєво-образне (картинами предметного світу) мислення відповідає права півкуля головного мозку. Інтелектуальний розвиток, духовний розвиток людини і людства неможливий без здатності абстрактно мислити, тобто оперувати поняттями і термінами (ліва півкуля). Самопізнання людини також не відбудеться без здатності абстрактно мислити, адже конкретика внутрішнього світу — це всього лише анатомія тіла, психіка — це загалом абстрактний світ. Отож мова формує інструменти для пізнання і самопізнання через конвенцію (координацію, обмін, обіг) конкретно-образного і абстрактного мислення. Конкретно-чуттєве «відповідає» за емоційне, почуттєве, індивідуально пережите, суб'єктивне, внутрішнє; воно дозволяє людині адекватно сприймати зовнішній світ предметів і явищ і пристосовуватись до нього. Натомість абстрактне мислення вчить аналізувати, узагальнювати,

накопичувати знання в матеріальних носіях і передавати наступним поколінням. Абстрактне мислення — це потуга інтелекту, воно раціональне, а тому прагматичне, часто імморальне, безособове. Натомість конкретно-чуттєве — завжди суб'єктивне, психологічне, суперечливе, але по-дитячому шире, людське, моральне: це потуга «серця». Створені інтелектуально і конкретно-чуттєво картини світу завжди дисонують.

Але тільки обидві разом вони наближають суб'єкт до істини.

Отже, чотири механізми творення нових слів і смислів забезпечують (визначають) формування людської особистості і культури в цілому. Чотири цивілізаційні моделі, так чи інакше, проявились у культурі людства: науково-технічна (футуристична), та, що зумовляє безупинний експеримент, раціоналізацію і вдосконалення штучного світу; міфічно-казкова (сюрреалістична), та, що породжує віртуальні світи й надає їм рівних прав з існуючими, реалізує людину внутрішню; релігійна (символічна), коли профанний світ розбудовується і набуває сенсів згідно з божественними настановами; патріархальна/матріархальна (алегорична), коли світ впорядковується ієрархічним способом, а повчання від вищих до нижчих набуває тотальності й абсолютизму.

Це чотири аксіологічні моделі.

Пізнання світу: ім'я (слово, маркована назва) → метафора (асоціація, подібність) → алегорія (уособлення морально-психологічних процесів) → символ (натяк на вищий світ ідей). У поділі на профанне і сакральне алегорії і символи розташовуються на межі, алегорія «дивиться» униз, символ — «угору» (завдяки символізму і алегоризму слова).

Негативне маркування: алегорія чого? (всього, що пов'язане з індивідуальною психікою, її вадами, дивними рисами, виборами, помилками тощо, позиція одного щодо загалу). Позитивне маркування: символ чого? (будь-якої зовнішньої абстракції чи узагальнення, позиція одного щодо сакрального, божественного).

Самопізнання:

Слово внутрішнє → метафора (персоніфікація) → алегорія (унаочнення) → символ (несвідомого).

Предмет (явище) із внутрішнього світу рухається назовні у перетвореному емоцією вигляді, стає зовні спотвореним предметом, здатним передавати іншим своє пережите (алегорія / вираження).

Предмет із зовнішнього світу, пов'язаний у біографії суб'єкта з певними подіями і переживаннями, фіксується у несвідомому як натяк на пережиту подію, тобто набуває символізму. Із таких «віддзеркалень» зовнішнього життя формується словник сновидінь (символи несвідомого).

Його Хоробрість Неологізм, Її Всепроникність Метафора, Її Нещадність Алегорія, Його Високість Символ: іпостасі Божественного Слова, провідники на тернистому шляху людини.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. София — Логос. Словник / С. Аверинцев ; [пер. з рос.]. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 459-464.
2. Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно ; [пер. з нім. П.Тарашук]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 518 с.
3. Алексеєнко О. «Божественна комедія» Данте / О. Алексеєнко // Данте А. Божественна комедія ; [пер. з італ. і коментарі Є. А. Дроб'язка]. — Харків : Фоліо, 2006. — С. 3-20.
4. Андреев Л. Н. Собрание сочинений. Т. 2. Рассказы. Пьесы, 1904-1907 / Л.Н. Андреев. — Москва: Художественная литература, 1990. — 557 с.
5. Антонич Б.-І. Сто червінців божевілля. До дискусії про світогляд і розуміння поезії / Б.-І. Антонич // Твори. — К. : Дніпро, 1998. — С. 513-515.
6. Антофійчук В.І. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ — ХХ ст. / В.І.Антофійчук, А.Є.Нямцу. — Чернівці: Рута, 1996. — 208 с.
7. Арістотель. Поетика / Арістотель. — К. : Мистецтво, 1967. — 134 с.
8. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі : монографія / О. Астаф'єв. — К. : Наукова думка, 2000. — 268 с.
9. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Н.І. Астрахан. — К. : Академвидав, 2014. — 432 с.
10. Бабишкін О. Ольга Кобилянська. Нарис життя і творчості / Олег Бабишкін. — Львів : Кн.-журн. вид-во, 1963. — 192 с.
11. Барабаш Ю. Смерть / Ю. Барабаш // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка. — К. : Наукова думка, 2008. — С. 256-278.
12. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія /

Пітер Баррі ; [пер. з англ.]. — К. : Смолоскип, 2008. — 358 с.

13. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ; [за ред. М. Зубрицької]. — Львів : Літопис, 1996. — С. 378–384.

14. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с

15. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин ; [пер. с нем.]. — М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. — 512 с.

16. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ; [за ред. М. Зубрицької]. — Львів : Літопис, 1996. — С. 318–323.

17. Бахтин М.М. Творчество Ф.Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Просвещение, 1965. — 352с.

18. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 443 с.

19. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Пер. з фр. Р.В. Мардера. — Харків: Фоліо, 2004. — 143 с.

20. Безпечний І. Теорія літератури / Іван Безпечний. — К. : Смолоскип, 2009. — 388 с.

21. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Вальтер Беньямин ; [пер. с нем. С. Ромашко]. — М. : «Аграф», 2002. — 288 с.

22. Бергсон А. Творча еволюція / А. Бергсон ; [пер. з фр. Р. Осадчука]. — Київ : Вид-во Жупанського, 2010. — 320 с.

23. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : монографія / А. Біла ; [вид. 2-е]. — К. : Смолоскип, 2006. — 464 с.

24. Білецький Л. Історія української літератури. Т. 1. Народна поезія / Леонід Білецький. — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. — 380 с.

25. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. — К. : Факт, 2007. — 720 с.

26. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів / Т.В. Бовсунівська. — К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2008. — 520 с.

27. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; [пер. з фр.] — К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. — 230 с.

28. Бондар М. Алгоритм // Шевченківська енциклопедія : В 6 т. — Т. 1 : А-В / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол. : М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. — К., 2012. — С. 161-164.

29. Бондаренко Г. З історії дослідження одного сюжету у творчості Тараса Шевченка / Г. Бондаренко // Народна творчість та етнологія. — 2013. — № 3. — С. 40-44.

30. Бондарко Н. А. Сад, рай, текст: аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья // Серия «Simposium»: Образ рая: от мифа к утопии. Вып. 31. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2003, с.11-30.

31. Брант С. Корабль дураков. — К. : Просвещение, 1989. — 76 с.

32. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників : Електронний ресурс. — Режим доступу : [exlibris.org.ua.>stus/](http://exlibris.org.ua/stus/)

33. Введение в литературоведение : уч. пособ. / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; [под ред. Л. В. Чернец] ; [2-е изд.]. — М. : Высш. шк., 2006. — 680 с.

34. Вейн П. Чи вірили греки у свої міфи? / Поль Вейн ; [пер. з фр.]. — Львів : Каменярь, 2003. — 170 с.

35. Веселовська Г.І. Театральний експресіонізм в Україні: генеза й виитоки / Г.І. Веселовська // Сучасність. — 1997. — № 3. — С. 146-154.

36. Вісич О. А. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки : монографія / О. Вісич. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. — 196 с.

37. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus ; Філософські дослідження / Людвіг Вітгенштайн ; [пер. з нім. Є. Попович]. — К. : Основи, 1995. — 311 с.

38. Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения ; [пер. с нем.]. — СПб : Алтейя, 2000. — 800 с.

39. Вступ до літературознавства : хрестоматія : навч. посіб. для студентів. — К. : Либідь, 1995. — 256 с.

40. Войчишин Ю. «Поет абстрактів і контрастів» // Дивослово. — 2000. — № 10. — С. 49-54.

41. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф ; [пер. з англ.]. — К. : Альтернативи, 1999. — 112 с.

42. Гаврилів О. Образ міста в німецькій експресіоністичній ліриці / О. Гаврилів // Експресіонізм : зб. наук. пр. ; [упоряд. Т. Гаврилів]. — Львів, 2005. — С. 65–87.

43. Гаврилів Т. Експресіонізм: страх непристосованої свідомості / Т. Гаврилів // Експресіонізм : зб. наук. пр. ; [упоряд. Т. Гаврилів]. — Львів, 2002. — С. 72–92.

44. Гайдеггер М. Дорогою до мови / М. Гайдеггер ; [пер. з нім. В. Кам'янець]. — Львів : Літопис, 2007. — 232 с.

45. Галич О. А. Вступ до літературознавства: [підручник для студ. вищ. навч. закл.] / О.А. Галич. — Луганськ : Вид-во «ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. — 288 с.

46. Галич О. А. Загальне літературознавство / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. — Рівне : Вид-во РГУ, 1997. — 544 с.

47. Гейзінга Й. Homo ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з нім.]. — К. : Основи, 1994. — 250 с.

48. Герасимчук С. Алгоритична рефлексія біблійних образів та сюжетів у творчості Т. Г. Шевченка (на матеріалі поеми «Неофіти» та «Марія») / С. Герасимчук // Волинь — Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — 2012. — С. 20-29.

49. Герасимчук С. В. Художні смисли алгоритичного зображення у «Слові на Вербну неділю» Кирила Турівського // Science and Education a New Dimension. Philology, I (2). — Hungary, 2013. — Issue: 11. — С. 74 — 77.

50. Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури : навч. посіб. / М. І. Гнатюк. — К. : ВЦ «Академія», 2011. — 240 с.

51. Гнатюк М. І. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ сторіч / М. І. Гнатюк. — Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2002. — 208 с.

52. Голод Р.Б. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ — початку ХХ століття / Р.Б.Голод. — Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2005. — 284 с.

53. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. — К. : Критика, 2003. — 632 с.

54. Гузар З. П. Ольга Кобилянська: Семінарії / З. П. Гузар. — К. : Вищ. шк., 1990. — 166 с.

55. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 2000. — 400 с.
56. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2002. — 272 с.
57. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. — К.: Либідь, 2006. — 360 с.
58. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім.]. — К. : Юніверс, 2001. — 280 с.
59. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. — Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. О.Мокровольського, М. Кушніра]. — К. : Юніверс, 2000. — Т. 1. — 459 с. Т. 2. — 480 с.
60. Данте А. Божественна комедія / Аліг'єрі Данте ; [пер. з італ. і коментарі Є. А. Дроб'язка]. — Харків : Фоліо, 2006. — 607.
61. Данте и всемирная литература. — М. : Просвещение, 1967. — 472 с
62. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — початку ХХ ст. / Іван Денисюк. — Львів : «Академічний Експрес», 1999. — 280 с.
63. Державин В.М. У задзеркаллі художнього слова. Вибрані літературознавчі праці / В.М.Державин ; [упоряд. Хороб С.І.]. — Івано-Франківськ : Плай, 2015. — 756 с.
64. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; [пер. з фр.]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 602 с.
65. Дзюба І. Свіча у кам'яній пітьмі / Іван Дзюба // Стус В. Палімпсест. Вибране / Василь Стус. — К. : Факт, 2003. — С. 7-32.
66. Довгалевський М. Поетика (сад поетичний) / М. Довгалевський ; пер. В.П.Маслюка. — К. : Мистецтво, 1973. — 436 с.
67. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика / Володимир Домбровський. — Дрогобич : Відродження, 2008. — 488 с.
68. Дончик В. Г. Стильові тенденції української літератури ХХ століття / В. Г. Дончик ; [упоряд. Н. М. Шумило]. — Київ : Фоліант, 2004. — 284 с.
69. Еко У. Не сподівайтесь позбутися книжок / Умберто Еко,

Жан-Клод Кар'єр ; [пер. з фр. І. Славінська]. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. — 256 с.

70. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ.]. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.

71. Експресіонізм : зб. наук. пр. — Львів : Класика, 2002. — 175 с.

72. Еліаде М. Священне і мирське Мефістофель і андрогін / Мірча Еліаде ; [пер. з нім.]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — С. 5-116.

73. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; [пер. з англ.] — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.

74. Європейське Відродження та українська література 14-18 ст. — К.: Либідь, 1993. — 466 с.

75. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. — К. : Основи, 1998. — 658 с.

76. Єременко О. Образний світ в експресіоністичній прозі (на матеріалі малої прози В. Стефаніка та М. Хвильового) / О. Єременко // Укр. мова та літ. — 2010. — № 22. — С. 17-20.

77. Женетт Ж. Фигури / Ж. Женетт ; [пер. с фр.] : в 2 т. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — 472 с..

78. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. тр. / Виктор Жирмунский. — Л. : Наука, 1977. — 497 с.

79. Заленська Л. Повість-поема Осипа Турянського «Поза межами болю» / Л. Заленська // Збірник наукових праць. — Кривий Ріг ; Краків, 2011. — Вип. 9. — С. 20-28.

80. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Л. Залеська-Онишкевич. Антологія модерної української драми. — К. ; Едмонтон ; Торонто : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій ; Вид-во ТАКСОН, 1988. — С. 9-14.

81. Западное литературоведение XX века : Энциклопедия. — М. : Intrada, 2004. — 560 с.

82. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. Зборовська. — К. : Академвидав, 2006. — 504 с.

83. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : навч. посіб. /

Ніла Зборовська. — К. : Академвидав, 2003. — 392 с.

84. Здолавши півшляху життя земного... «Божественна комедія» Данте та її українське відлуння ; пер. та упоряд. М.Стріха. — К. : Факт, 2001. — 136 с.

85. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы : уч. пособ. / С. Н. Зенкин. — М. : РГГУ, 2000. — 81 с.

86. Зеров М. Українське письменство XIX століття. Від Куліша до Винниченка (нарис з новітнього українського письменства) / М. Зеров. — Дрогобич : ВФ «Відродження», 2007. — 568 с.

87. Зеров М. Франко-поет / Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка (Нариси з новітнього письменства). — Дрогобич: Відродження, 2007. — С.454-488.

88. Іванишин В.П. Нариси з теорії літератури: навч. посібн. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 256 с.

89. Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930 / О. Ільницький ; [пер. з англ. Р.Тхорук]. — Л. : Літопис, 2003. — 445 с.

90. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору / Р. Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — Львів, 2002. — С. 179-188.

91. Історія європейської ментальності / За ред. Петера Дінцельбаера ; пер. з нім. В. Кам'яця. — Львів : Літопис, 2004. — 720 с.

92. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю ; [пер. с фр. А. М. Руткевича] // Сумерки богов. — М. : Политиздат, 1990. — С. 222-318.

93. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. — Кн. I Література європейського Середньовіччя. — 382 с.

94. Качуровський І. Променисті силуети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — 766 с.

95. Квіт С. Герменевтика : посібник / С. Квіт. — К. : ВЦ «Києво-Могилян. академія», 2005. — 42 с.

96. Кемпбел Дж. Герой з тисячею облич / Дж. Кемпбел ; [пер. з англ. О.Мокровольський]. — К. : ВД «Альтернативи», 1999. — 391 с.

97. Кирилюк С. Світ прози Ольги Кобилянської / С. Кирилюк / Кобилянська О. Ю. Зібрання творів : у 10 т. — Чернівці : Букрек,

2013. — Т. 1. Новели. Оповідання. Поезії в прозі. — С. 11-111.

98. Клочек Г. Князь духа і мислі / Г. Клочек // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 75-76. — С. 68-88.

99. Кобилянська О. Апостол черні : повість / Ольга Кобилянська. — Львів : Каменяр, 1994. — 243 с.

100. Кобилянська О. Вибрані твори / Ольга Кобилянська. — К. : Дніпро, 1977. — 686 с.

101. Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Ольга Кобилянська; [упоряд., передм. Ф. П. Погребенника]. — К. : Дніпро, 1982. — 359 с.

102. Кобилянська О. Ю. Зібрання творів : у 10 т. / О. Кобилянська ; редкол.: В. І. Антофійчук (голова) та ін. — Чернівці : Букрек, 2013. — Т. 1. Новели. Оповідання. Поезії в прозі. — 476 с.

103. Ковалів Ю. І. Естетична концепція «філософії чину». До 100-річчя Євгена Маланюка / Ю. Ковалів // Вітчизна. — № 1-2. — С. 143-146.

104. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика : монографія / Ю. Ковалів. — К. : Київ. ун-т, 2008. — 240 с.

105. Ковалів Ю. І. Алгоритичний стиль. Алгоритія / Ю. І. Ковалів // Літ-вча енциклопедія. К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — С. 49-50.

106. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія / І. В. Козлик. — Івано-Франківськ : Поліскап ; Гостинець, 2007. — 591 с.

107. Комарова В. П. Метафори и аллегории в произведениях Шекспира / В. П. Комарова. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 200 с.

108. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.

109. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів / Леся Українка. Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1089. — С. 5-58.

110. Костенко Н. В. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н. В. Костенко. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. — 301 с.

111. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи аналізу художньої мови / Михайлина Коцюбинська. — К. : Наук. думка, 1965. — 323 с.

112. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний

аналіз текстів : монографія / С.О.Кочерга. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. — 656 с.

113. Кравченко О. Експресіонізм і український революційний театр / О. Кравченко // Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. — Львів, 1999. — С. 168-178.

114. Краснова Л. В. Словник юного гуманітарія Л. В. Краснова. — Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. — 266 с.

115. Крістева Ю. Як говорити до літератури / Ю. Крістева // Полілог : [пер. з фр.]. — К. : Юніверс, 2004. — С. 9-198.

116. Крістева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении ; [пер. с фр. А.Костиковой]. — Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб: Алетейя. — 256 с.

117. Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, меморія / Наталя Кузякіна. — Дрогобич — Київ — Одеса : ВФ «Відродження», 2010. — 574 с.

118. Курціус Е.-Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Е.-Р. Курціус ; [пер. з нім. А. Онишка]. — Львів : Літопис, 2007. — 752 с.

119. Куценко Л.В. Dominus Маланюк: тло і постать / Л.В.Куценко. — 2-ге вид., доп. — К. : ВЦ «Просвіта», 2002. — 365 с.

120. Кухар О.О. Міф у художньому світі Євгена Маланюка: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. О. Кухар. — К., 2002. — 19 с.

121. Лановик З. Hermeneutica Sacra: монографія / З. Лановик. — Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. — 587 с.

122. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції: монографія / М. Лановик. — Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. — 470 с.

123. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Магдалена Ласло-Куцюк. — Бухарест : Критеріон, 1983. — 384 с.

124. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики / Магдалена Ласло-Куцюк. — Бухарест : Мустанг, 2000. — 292 с.

125. Лебедівна Л. І. Українське обличчя війни (повість-поема О. Турянського «Поza межами болю. Картина з безодні») / Л. І. Лебедівна // Слово і Час. — 2004. — № 12. — С. 50-56.

126. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття /

Л. Т Левчук. — Київ : Либідь, 1997. — 224 с.

127. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф ; [пер. з фр. Яреми Кравця]. — Львів : Літопис, 2007. — 350 с.

128. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс; [пер. з фр.]. — К. : Основи, 2000. — 388 с.

129. Лексикон загального та порівняльного літературознавства ; [за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін.]. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.

130. Лисенко Н. Становлення і розвиток творчої постаті Євгена Маланюка (у контексті літератури 20-30-х років ХХ століття: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. — К., 1999. — 182 с.

131. Литературные манифесты европейских классицистов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 624 с/

132. Литературные манифесты европейских романтиков. — М. : : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 640 с/

133. Лілова О. Є. Аллегорія в англійській клерикальній драмі пізнього Середньовіччя і відродження (на матеріалі мораліте Г. Медволла «Природа») // Науковий вісник Класичного приватного університету (Запоріжжя). Філологічні науки. Літературознавство. — 2012. — № 13. — С.94-99.

134. Литературные архетипы и универсалии / Под ред.. Е. М. Мелетинского. — М, 2001. — 433 с.

135. Літературознавство. Словник основних понять ; [пер. з нім.]. — Тернопіль: Богдан. — 280 с.

136. Літературознавчий словник-довідник ; [за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка]. — К. : ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.

137. Лобок А. Антропологія мифа : монограф. / Александр Лобок. — Екатеринбург, 1997. — 688 с.

138. Лоррис Г. Роман о Розе. Средневековая аллегорическая поэма ; [пер. с фр. и коммент. И. Б. Смирновой] / Гийом де Лоррис, Жан де Мён. — М. : ГИС, 2007. — 671 с.

139. Лосев А. Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 11-192.

140. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С.393-599.

141. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
142. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ; [за ред. М. Зубрицької]. — Львів : Літопис, 1996. — С. 428-441.
143. Макаров А. Світло українського Бароко / А. Макаров. — К. : Мистецтво, 1994. — 288 с.
144. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Є. Маланюк // Слово і час. — 2003. — № 6. — С. 64.
145. Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране. — Братіслава : Словацьке педагогічне вид-во, 1991. — 450 с.
146. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ ст: аспекти родово-жанрової динаміки / Н. Малютіна. — Одеса : Астропринт, 2006. — 352 с.
147. Ман П. де. Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста ; [пер. с фр. С.Никитина]. — Екатеринбург: Изд. Уральского университета, 1998. — 368 с.
148. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики ХVІІ — першої половини ХVІІІ століття та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. Маслюк. — К. : Наук. думка, 1983. — 234 с.
149. Матющенко А. У тіні Куліша: риси експресіонізму в українській драматургії 1920-х років / А. Матющенко // Слово і час. — 2008. — № 12. — С. 14-19.
150. Мафтин Н. Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю» та повісті Леоніда Андреева «Червоний сміх» / Н. Мафтин // Слово і Час. — 2011. — № 10. — С. 24-32.
151. Мафтин Н. У пошуках «grand» стилю : західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття : монографія / Н. Мафтин. — Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. — 336 с.
152. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 406 с.
153. Мельничук Я.Б. На вечірньому прюзі. Ольга Кобилянська в останній період творчості (від 1914 р) / Я. Б. Мельничук. — Чернівці : ВД «Букрек», 2006. — 214 с.
154. Мир Данте : В 3 т. Т. 1. — М. : ТЕРРА, 2002. — 480 с.

155. Мітосек З. Теорії літературних досліджень ; [пер. з польськ. В. Гуменюка]. Сімф.: Таврія, 2005. — 408 с.
156. Мних Л. Вступ до літературознавства : навч.-метод. посіб. / Л. Мних. — Дрогобич : Вимір, 2003. — 180 с.
157. Можаяева А. Б. Аллегоризм Хуана де Меня / А.Б. Можаяева // Пятнадцатый век в европейском литературном развитии / [отв. ред. А. Д. Михайлов]. — М. : ИМЛИ РАН, 2001. — С. 222–238.
158. Моклиця М. Вступ до літературознавства : навч. посіб. / М. Моклиця — Луцьк : РВВ СНУ імені Лесі Українки, 2011. — 456 с.
159. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. / М. Моклиця. — Ч. 2. Зарубіжна література. — Луцьк : Вид-во ВДУ «Вежа», 1999. — 184 с.
160. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посіб. / М. Моклиця. — Ч. 1. Українська література. — Луцьк : РВВ ВДУ «Вежа», 1999. — 154 с.
161. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. Моклиця. — Луцьк : Вид-во ВДУ ім. Лесі Українки, 2002. — 395 с.
162. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / М. Моклиця. — Луцьк : Вид-во ВНУ ім. Лесі Українки, 2011. — 242 с.
163. Наєнко М. К. Іван Франко: тяжіння до модернізму. — К.: Академвидав, 2006. — 96 с.
164. Называть вещи своими именами : литературные манифесты западноевропейских модернистов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. — 638 с.
165. Нестелеєв М. Поза межами й у межах: Осип Турянський і його найвідоміший твір / М. Нестелеєв // Дивослово. — 2012. — № 11. — С. 50-56.
166. Ніч Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Ніч ; [пер. з польськ.] — Львів : Літопис, 2007. — 316 с.
167. Ніцше Ф. Жадання влади / Фрідріх Ніцше // Так казав Заратустра. Жадання влади ; [пер. з нім.]. — К. : Основи. Дніпро, 1993. — 416 с.
168. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. — К. : Держлітвидав

України, 1963. — 560 с.

169. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори. — К. : Основи, 1994. — С. 238-272.

170. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори ; [пер. з ісп.]. — К. : Основи, 1994. — С. 273-305.

171. Ортега-і-Гасет Х. Роздуми про Дона Кіхота» / Хосе Ортега-і-Гасет ; пер. з ісп. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. — 216 с.

172. Островська А. С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника: матеріали спецкурсу / А. С. Островська. — Донецьк: ДонНУ, 2004. — 201 с.

173. Островська Г.О. Філософсько-художній синтез середньовічної культури у поемі «Божественна комедія» Данте, її алегоричний зміст (матеріали до вивчення творчості Данте) / Г.О.Островська // Зарубіжна література в школах України. — 2011. — № 11. — С. 34-37.

174. Осьмак О. Експресіонізм: традиції і сучасність / О. Осьмак // Художня культура: історія, теорія, практика: зб. наук. ст. — Київ, 1997. — С. 186-197.

175. Паві П. Словник театру : пер. з фр. / Патріс Паві. — Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 640 с.

176. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [передм. М. Зубрицької]. — К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 679 с.

177. Павлишин М. Ольга Кобилянська : прочитання. — Х. : Вид-во «Акта», 2008. — 357 с.

178. Парандовський Я. Алхімія слова / Ян Парандовський ; [пер. з польськ.] — К. : Дніпро, 1991. — 373 с.

179. Пахаренко В. Українська поетика / В. Пахаренко : 2-ге вид. — Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. — 320 с.

180. Петренко Л. Я. Джерела та самоусвідомлення українського експресіонізму (на матеріалі поезії і прози початку ХХ ст.) / Л. Я. Петренко // Вісн. Прикарпат. ун-ту. — Івано-Франківськ, 2007. — Вип. 13/14. — С. 103-109.

181. Печарський А. Манія величі чи аберація сприйняття? / Андрій Печарський [Електронний ресурс]: <http://litakcent.com/2008/11/04/manija-velychi-chy-aberacija-spryjnjattja/>

182. Печарський А. Я. Поетика творчості Осипа Турянського / А. Я. Печарський. — Львів : Видавн. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. — 202 с.
183. Поляков М. В мире идей и образов : Историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. — М. : Сов. писатель, 1983. — 376 с.
184. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т. 1. / Карл Поппер ; пер. з англ. О. Коваленка. — К. : Основи, 1994. — 444 с.
185. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / О. Потебня ; [пер. з рос.]. — К. : Мистецтво, 1985. — 302 с.
186. Пропп В. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп ; [Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Составление, научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова]. — М. : Лабиринт, 1998. — 512 с.
187. Рабле Ф. Гаргантюа і Пантагрюель / Ф. Рабле ; [пер. з фр. А. Перепадя]. — Львів : Кальварія, 2004. — 686 с.
188. Рихло П. Алгоритм / Петро Рихло // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — С.18-19.
189. Рихло П. Експресіонізм у ранній творчості Альфреда Маргула-Шпербера / П. Рихло // Експресіонізм : зб. наук. пр. / упоряд. Т. Гаврилів. — Львів, 2004. — С. 120-138.
190. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — початку ХХ ст. : зб. наук. пр. — К. : Наук. думка, 1986. — 295 с.
191. Роттердамський Е. Похвала Глупоті. Домашні бесіди / Еразм Роттердамський ; [пер. з лат.]. — К. : Либідь, 1993. — 319 с.
192. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? — Дрогобич : ВФ «Відродження», 2009. — 502 с.
193. Свіфт Дж. Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спершу лікаря, а потім капітана кількох кораблів ; [пер. з англ. Ю. Лісняка] / Джонатан Свіфт. — К. : Дніпро, 1983. — 288 с.
194. Семків Р. Фрагменти. Есеї. — К. : Смолоскип, 2001. — 88 с.
195. Сивокінь Г. Давні українські поетики / Г. Сивокінь : 2-ге вид. — Х., 2001. — 164 с.

196. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. Сивокінь. — К. : Фенікс, 2006. — 304 с.

197. Скуратівський В. Гіганти — їхній розум, сміх і мова (Творчість Франсуа Рабле) / В.Скуратівський // Зарубіжна література. — 2008. — № 28. — С. 12-15.

198. Славінський Я. Аналіз, інтерпретація та оцінювання літературного твору / Януш Славінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули ; За заг. ред. В. Моренця ; [пер. з польськ. С. Яковенка]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 87-109.

199. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття ; [за ред. М. Зубрицької] ; [пер.]. — Львів : Літопис, 1996. — 634 с.

200. Слухай Н. Персоніфікація в поетичній мові Шевченка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/tsq/20/slukhai.shtml>

201. Смілянська В. Шевченкознавчі розмисли / В. Смілянська. — К. : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2005. — 491 с.

202. Стерьёпулу Ап. Элени. Введение в сюрреализм / Элени Ап. Стерьёпулу ; [пер. с фр.]. — Львов : БаК, 2008. — 144 с.

203. Стефаник С. «І чого ти, серце моє...». Вибране / Василь Стефаник. — К. : ВЦ «Академія», 2015. — 272 с.

204. Стус В. Літературна критика / Василь Стус. Твори : У 4 т. / Василь Стус — Львів : Просвіта, 1994. — Т. 4. — 544 с.

205. Стус В. Палімпсест. Вибране / Василь Стус. — К. : Факт, 2003. — 432 с.

206. Стус як текст / Ред. та авт. передм. М. Павлишин. — Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. — XII. — 93 с.

207. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Д. Тамарченко. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — 72 с.

208. Тейлор Э. Б. Первобытная культура / Эдуард Тайлор; [пер. с англ.]. — М. : Изд-во полит. лит., 1989. — 574 с.

209. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]. — К. : Наук. думка, 2008. — 376 с.

210. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ століття. ; [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця]; [пер. з польськ.]. — К. : ВД «Києво-Могилян. академія», 2008. — 531 с.

211. Тихолоз Б. «Excelsior!» Івана Франка як цикл філософських алегорій / Вісник Львів. ун-ту. Сер. філол. — 2004. — Вип. 35. — С. 204-218.

212. Тихолоз Н. Генологічна кваліфікація казки та її модифікацій / Н. Тихолоз // Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). — Львів : ЛНУ, 2005. — С. 11-69.

213. Тихолоз Н. Персоніфіковані абстракції в мітосвіті Івана Франка // Визвольний шлях. — 2006. — Кн. 7-8. — С. 30-44.

214. Тищенко О. М. Метафора Євгена Маланюка (семантико-функціональний аспект). — К., 2004. — 144 с.

215. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : підруч. для студентів / А. Ткаченко : вид. 2-ге. — К. : ВПЦ «Київ. у-т», 2003. — 448 с.

216. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в «Бориславських оповіданнях» Івана Франка. — Тернопіль: Вид-во Тернопільського педінституту, 1997. — 64 с.

217. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. — Т. : ТНПУ, Медобори, 2007. — 464 с.

218. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. — Т. : Астон, 2002. — 174 с.

219. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр.] — К. : ВД «Києво-Могилян. акад.», 2006. — С. 5-21.

220. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров // Поняття літератури та інші есе ; [пер. з фр.]. — К. : ВД «Києво-Могилян. акад.», 2006. — С. 22-55.

221. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Борис Томашевский. — М. : Аспект-пресс, 1996. — 334 с.

222. Томашук Н. О. Ольга Кобилянська : Життя і творчість / Н. О. Томашук. — К. : Дніпро, 1969. — 240 с.

223. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. — М. : Прогресс-Культура, 1995. — 624 с.

224. Турянський О. Дума пралісу / Осип Турянський. Поза межами болю. Дума пралісу. — К. : ВЦ «Академія», 2015. — 312 с.
225. Тюпа В. Художественность литературного произведения / В. Тюпа. — Красноярск : Изда-во Краснояр. ун-та, 1987. — 224 с.
226. Українка Леся. Осіння казка / Леся Українка. Зібрання творів у 12 томах. Т. 3. Драматичні твори (1896 — 1906). — К. : Наук. думка, 1976. — С. 183-216.
227. Ушкалов Л. Світ українського бароко: філологічні етюди. — Х. : Око, 1994. — 112 с.
228. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні : мета-критичне дослідження / Іван Фізер. — К. : Основи, 1993. — 193 с.
229. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Н. Фрай // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів, 1996. — С. 142-176.
230. Фрай Н. Великий код : Біблія і література / Нортроп Фрай ; [пер. з англ.]. — Львів : Літопис, 2010. — 362 с.
231. Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1976-1986.
232. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко : збір. тв. у 50 т. — Т. 31. — С. 67-118.
233. Фрейденберг О. М. В'їзд в Іерусалим на осле // Миф и литература древности / О. Фрейденберг. — Москва, 1998. — с. 623 — 665.
234. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.
235. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З. Фрейд ; [пер. з нім. П. Тарашука]. — Київ : Основи, 1998. — 709 с.
236. Фройд З Поет і фантазування / З. Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів : Літопис, 1996. — С. 83-90.
237. Фролова К. П. Субстанції незримого вогонь... (Про поетику художнього твору) : літ.-крит. нарис / К. П. Фролова. — К. : Дніпро, 1983. — 134 с.
238. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. Бибахина]. — Харьков : Фолио, 2003. — 503 с.
239. Хороб М. Стефанік-модерніст і українська мала проза 90-х років ХХ ст. / Марта Хороб / Грані художнього буття: нариси з

української літератури ХХ століття. — Ів.-Фр. : Місто НВ, 2013. — С. 35-52.

240. Хороб С. Поетика української експресіоністської драми / С. Хороб // Вісн. Прикарпат. ун-ту. — Івано-Франківськ, 2001. — Вип. 6. — С. 52–64.

241. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. — Івано-Франківськ : Плай, 2002. — 414 с.

242. Хрестоматія з теорії драми : Особливості драматургічного мистецтва ХІХ-ХХ ст. — К. : Мистецтво, 1988. — 224 с.

243. Циховська Е. Поезія Євгена Маланюка і Польща: компаративні аспекти ; навч. посіб. / Е. Циховська. — Ніжин : «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. — 204 с.

244. Чамата Н. Композиційні моделі вірша-символу і вірша-алегорії в поезії Т. Шевченка / Н. Чамата // Зб. праць 34-ї наук. шевченків. конф. — Черкаси, 2003. — С. 265-272.

245. Червінська О.В. Аргументи форми : монографія / О.В. Червінська. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. — 384 с.

246. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту : Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: Науковий посібник / О. Червінська, І. Зварич, А. Сажина. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2009. — 284 с.

247. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. — Нью-Йорк : Сучасність, 1989. — 280 с.

248. Чернец Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. — М. : Изд-во МГУ, 1982. — 192 с.

249. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ; [у 3 кн.]. — Т. 3. — К. : Рось, 1994.

250. Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі ХІХ-ХХ ст. — Львів — Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 196 с.

251. Шевельов Ю. Вибрані праці. Літературознавство / Ю. Шевельов /. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. — 1151 с.

252. Шевченко Т. Г. Повне збір. творів : У 12 т. / Редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К. : Наук. думка, 2001. — Т. 1. —

784 с. — Т. 2. — 592 с.

253. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф.Шеллинг ; [пер. с нем.]. — М. : Мысль, 1999. — 608 с.

254. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська література новітньої доби / М. Шкандрій ; [пер. з англ.]. — К. : Факт, 2004. — 496 с.

255. Шкловский В. Гамбургский счет / Виктор Шкловский. — СПб : Лимбус Пресс, 2000. — 464 с.

256. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М. : Языки славян. культуры, 2003. — 312 с.

257. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза та літературна критика кінця ХІХ — поч. ХХ ст) : монографія / Н. Шумило — К. : Задруга, 2003 — 354 с.

258. Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Эсалнек. — М. : Изд-во МГУ, 1985. — 183 с.

259. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Естес ; [пер. с англ.]. — М. : ООО Книжное издательство «София», 2014. — 448 с.

260. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; [пер. с нем.] ; [под общ. ред. В. В. Зеленского]. — Мн. : ООО «Попурри», 1998. — 840 с.

261. Юнг К.Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн; [пер. с англ.]. — М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 1996. — 304 с.

262. Юнг К.-Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / Карл Густав Юнг ; [пер. с англ. В. Менжулина]. — К. : СИНТО, 1995. — 236 с.

263. Юнг К.-Г. Архетип і позасвідоме / Карл Густав Юнг ; [пер. з нім.]. — К. : Укр. письменник, 2014. — 400 с.

264. Якобсон Р. Работы по поэтике / Роман Якобсон. — М. : Наука, 1987. — 314 с.

265. Ярхо В. Античная драма : Технология мастерства / В. Ярхо. — М. : ВШ, 1990. — 144 с.

266. Яструбецька Г. І. Експресіонізм — імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? / Г. І.Яструбецька // Слово і час. — 2006. — № 2. — С. 9–13.

267. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму : [монографія] / Г. І. Яструбецька. — Луцьк : Твердиня, 2013. — 380 с.

268. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика : пер. з нім. / Ганс Роберт Яус. — К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2011. — 624 с.

269. Abramowska J. Rehabilitacja alegorii / Janina Abramowska // Alegoria. — Gdansk, 2003. — S. 5-18.

270. Alt P.-A. Begriffsbilder: Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller / Peter-Andre Alt. — Tübingen, 1995. — 682 s.

271. Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels / Walter Benjamin. — Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1963. — 272 s.

272. Bloomfield M. W. Alegoria jako interpretacijam / Morton W. Bloomfield // Pamiętnik Literacki: LXVI. Z. 3. — 1975. — S. 217-235.

273. Drügh J. H. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen / Heinz J. Drügh: Anders-Rede. — Freiburg : Rombach, 2000 (Reihe Littrae, Bd.77).

274. Falkenhausen S. von. Das Geschlecht der Allegorien / Susanne von Falkenhausen // Tagung am Kulturwissenschaftlichen Institut des Wissenschaftszentrum. — Nord-rhein-Westfalen, Essen. 5-8.12.1991. — S.127-130.

275. Fletcher A. Allegory: the Theory of a Symbolic Mode / Angus Fletcher. — New York : Cornell University Press, 1970. — 418 p.

276. Haselstein U. Allegorie: DFG-Symposion 2014 / Ulla Haselstein, Fridrich Teja Bach, Bettine Menke, Daniel Selden, Walter de Gruhler. — Berlin, 2016. — 816 s.

277. Haug W. Formen und Funktionen der Allegorie / Walter Haug / DFG-Symposion 1978. — Stuttgart; Metzler, 1979. — 810 s.

278. Horn E. Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre / Eva Horn, Manfred Weiberg. — Opland / Wiesbaden : Westdeutscher Verlag 1998. — S. 118-132.

279. Interdisziplinäre Tagung von der Allegorie zur Empirie Natur im Rechtsdenken des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. 21-23 Oktober 2015. — München : Internationale Begegnungszentrum, 2015.

280. Kurz G. Metaphore, Allegorie, Symbol / Gerhard Kurz. — Vandenhoeck

& Ruprecht, 2004. — 112 s.

281. Poppenberg G. Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderon / Gerhard Poppenberg. — Aufl. Wilhelm Fink Verlag, 2003. — 381 s.

282. Sacrum і Біблія в українській літературі ; [за ред. І. Набитовича]. — Lublin : Ingvarr, 2008. — 812 s.

283. Sayers D. L. O pisaniu i czytaniu utworow alegorycznych / Dorothi L. Sayers // Pamiętnik Literacki. — 1975. — LXVI. Z. 3.. — S. 194-216.

284. Simmel G. Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne / Georg Simmel. — Berlin : Wagenbach, 1998. — 252 s.

285. Spivak G. Alegoria i dzieje poezji: hipoteza robocza / Gayatri Spivak // Pamiętnik Literacki. — 1975. — 66/4. — S. 190-206.

286. Suk Won Lim. Die Allegorie ist die Armatur der Modern: zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medietheorie bei Walter Benjamin / Suk Won Lim. — Königshausen & Neumann, 2011. — 166 s.

287. Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом; [за ред. М. Зимомрі, Я. Лопушинського, Р. Мниха, О. Радченка]. — Дрогобич : Коло, 2003. — 272 с.

288. Quilligan M. The Language of Allegory. Defining the Genre / Maureen Quilligan. — Ithaca and London : Cornell University Press, 1992. — 305 p.

Наукове видання

Марія Моклиця

**АЛЕГОРИЧНИЙ КОД ЛІТЕРАТУРИ, або
Реабілітація алегорії триває**

Монографія

Керівник видавничих проектів: Ястребов А.О.

Друкується в авторській редакції

Дизайн обкладинки: Тишківська Н.М.

Комп'ютерна верстка: Тишківська Н.М.

Підписано до друку 24.03.2017 р.

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Alfios. Умовн. друк. аркушів — 16,97.

Обл.-вид. аркушів — 15,21.

Тираж 300 прим.

ТОВ «Кондор-Видавництво»

Свідоцтво Серія А01 №376847 від 28.07.2010 р.

03067, м. Київ, вул. Гарматна, 29/31

тел./факс (044) 408-76-17, 408-76-25

www.condor-books.com.ua