

16. Энциклопедический словарь символов / Ав.-сост. Н. А. Истомина. – М.: ООО “Издательство АСТ”: ООО “Издательство Астрель”, 2003. – 1056 с.
17. Abrams, M. H. The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition / Meyer Howard Abrams. – New York: Oxford University Press, 1953. – 406 p.
18. Baltrušaitis J. Der Spiegel: Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien / Jurgis Baltrušaitis [Aus d. Franz. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié]. – Giessen : Anabas-Verlag, 1986. – 363 s.
19. Hoffmann E. T. A. Der goldene Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit / E. T. A. Hoffmann // Poetische Werke in sechs Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1963. – Bd. 1. – S. 277–374.
20. Lindner H. «Schnöde Kunststücke gefallener Geister»: E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde / Henriett Lindner. – Königshausen & Neumann, 2001. – 352 s.

Summary. In this article the author characterizes the theory of reflection metaphor and the semantics of mirror image, analyses the main stages of its evolution, accentuates the importance of mirror phenomenon in the creative works of romanticists. The importance of mirror image in reflecting distorted mystical reality and the realization of the idea of romantic two literary worlds and alter-idem in the works of E. T. A Hoffmann is underlined.

Key words: semantics, mirror, metaphor, reflectivity, two literary worlds, alter-idem.

УДК [821.161.1.+821.111].091

Р.М. Семелюк

СИМВОЛ І ЕПІФАНІЯ В ТВОРЧОСТІ А.П. ЧЕХОВА І ДЖ. ДЖОЙСА: ТИПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У статті аналізуються символ і епіфанія як домінуючі форми образності в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Вказується на подібності і відмінності у використанні символу й епіфанії.

Ключові слова: мала проза, типологія, символ, епіфанія, предметна деталь, нарація.

Типологічне зіставлення специфіки образності у Чехова і Джойса, зокрема співвідношення символу і епіфанії, намічено в дослідженнях К. Генієвої [2], І. Кисельової [7], однак здійснювалося таке зіставлення, як зауважує І. Кисельова, “без конкретного аналізу”, із вказівкою лише на точки зближення [7, 176].

“Епіфанія” – грецьке слово, яке можна перекласти як “видіння”, “осіяння”, “відкриття”, “прозоріння”, тобто виявлення суті речей, раніше прихованої; в християнській термінології воно означає “маніфестація Бога”. Ідею епіфанії Джойс запозичив із книги Волтера Пейтера “Нариси з історії Ренесансу”: реальність постає як сума миттєво зникаючих і виникаючих предметів, явищ, сил. Саме в ці миттєвості, подібні до спалахів, світ набуває реальності і сенсу. Для Джойса це певний момент істини, явлення вічності в повсякденному, маніфестація духу. Суттєво, що в період з 1900 по 1903 роки Джойс написав серію моментальних замальовок, жанр яких він сам визначив як “епіфанії”. Пізніше деякі з них були використані в романах “Стивен-герой” і “Портрет митця замолоду”. В них автор виступає, згідно з характеристикою Р. Еллмана “скоріше як поет, ніж як психолог” [10, 5], епіфанії схожі на вірші в прозі. Але вже в епіфаніях видно автора майбутніх “Дублінців”: він не веде за собою читача, не проповідує і не наставляє; описи настільки точні і проймаючі, що авторський коментар просто був би надлишковим. Пізніше, в “Дублінцях” епіфанія змінить свій художньо-естетичний статус: з жанрової категорії вона перетвориться на поетикальний елемент, стане специфічним видом образу і художнім прийомом.

У Джойса епіфанія є образно-сюжетним компонентом твору: в сюжетному плані вона готується поступово, через систему деталей-символів, деталей-летмотивів. Художня суть епіфанії полягає в тому, щоб охопити певне явище, подію чи предмет миттєво й загалом; натомість основна художня функція – донести до читача певну авторську думку й оцінку, не втручаючись безпосередньо в хід оповіді, нібито залишаючись за межами розказаної історії.

На відміну від поняття епіфанії поняття символу є більш поширеним і розробленим у літературознавстві. Зокрема, класичне його розуміння представлено С. Аверинцевим, який при визначенні символу акцентує його подвійну природу: “можна сказати, що символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, але він є знак, наділений усією органічністю міфу й невичерпною

багатозначністю образу” [1, 154]. Інакше кажучи, у смисловій структурі символу поєднуються дві складові – предметний образ і глибинний смисл.

Безумовно, символ є різновидом художнього образу, однак основна відмінність символу від образу як такого полягає в тому, що “категорія образу передбачає його предметну тотожність самому собі, натомість символіка обумовлює вихід образу за його власні межі, вказує на присутність якогось смислу, пов’язаного з образом, але йому не тотожного”. Згідно з зауваженням С. Аверинцева, процес переходу образу в символ приводить до смислової “прозорості” образу, смисл “просвічує” крізь нього, постаючи як смислова глибина, смислова перспектива, що вимагає непростого “входження” в себе” [1, 154].

Важливо враховувати істотну різницю між символом і алегорією, на чому наполягав О.Ф. Лосєв. Він виявив, що відмінність даних категорій базується на різних поєднаннях одиничного і загального в їх смисловій структурі. Так, при визначенні особливостей алегорії дослідник відзначав, що “збіг (одиничного і загального) відбувається лише у вигляді підведення індивідуального під загальне з обов’язковим пониженням цього індивідуального, з повною відмовою розуміти його буквально і з використанням його тільки як ілюстрації, яка може бути замінена якими завгодно іншими ілюстраціями. Всі ці ілюстрації, взяті самі по собі, який би художній смисл вони не мали, у байці як в особливому жанрі й у алегорії ніколи не сприймаються всерйоз і ніколи не мають самостійного значення” [8]. Видове явище в символічному образі також здатне підводитися під певну загальність, але воно, на відміну від проявлення в алегорії, не сприймається якимось переносно, завжди залишається в полі зору письменника і читача. Видове явище і загальність, під яку воно підведене, однаково реальні. Інакомовні категорії алегорії і символу дуже часто функціонально практично ототожнюються через подібність у вираженні абстрактної думки через предметний образ. Однак різниця між ними полягає в тому, що алегорія має певне конкретне значення, тоді як символ багатозначний, і значення його не завжди можуть бути чітко визначені.

Порівняння символу з іншими видами художнього образу, зокрема з алегорією, показує, що найважливішою відмінною ознакою символу є його смислова багатозначність. Відтак у структурі символу чітко виділяються дві складові: предметний образ і глибинний смисл, які є для нього не просто обов’язковими, але які не можуть існувати один без одного, і саме їх синкретизм породжує символічну багатозначність.

Ці характеристики художньої образності доволі точно відбивають специфіку використання символу як у Джойса, так і в Чехова. Образ-символ взагалі характерний для літератури модерністського спрямування (якщо Джойс є визнаним метром модернізму, то Чехова вважаємо безпосереднім предтечею цього літературного напрямку), він не піддається однозначній інтерпретації, актуалізуючи співтворчість читача.

Про своєрідність символу в творчості А.П. Чехова написано дуже багато. Так, авторка дисертації “Художня символіка в прозі Чехова” (М., 2007) Ю. Єранова зауважує, що твори Чехова відзначаються складним символічним підтекстом, який робить фінал чеховського тексту “відкритим” [6, 187]. Зазвичай, читач затрудняється у визначенні авторської позиції і залишається при своїй суб’єктивній думці. Це явище, безумовно, пояснюється символічною насиченістю текстів, оскільки сама природа художньої символіки передбачає варіативність трактування образів і подій.

При цьому дослідниця дещо звужує сферу оприявлення символів, співвідносячи їх лише з реалістичним способом відображення дійсності: “Чеховський символ реалістичний, он “виростає” з природи самої реальної дійсності, з дрібниць повсякденності, з побутових предметів, ситуацій, звичок людей і слугує у письменник для встановлення щільного зв’язку між реальною дійсністю і реальністю чеховського художнього світу. Смислова перспектива символів письменника направлена на зображення і узагальнення закономірностей окремих явищ реального світу з метою створення об’єктивної художньої картини певної історичної епохи...” [6, 188]. На нашу думку, символіка Чехова якраз і виводить його твори за власне соціально-історичні межі, долає часові і просторові кордони, надаючи відтвореним у них подіям всезагального, універсального значення. Через символи здійснюється прорив у трансцендентні сфери, і читач відкриває для себе, прозирає приховану сутність речей і буття загалом. У цьому сенсі символ Чехова наближається до епіфанії-осаяння в тому сенсі, якого він набуває в прозі Джойса.

Порівняно з творами власне епіфаніями (у жанровому сенсі) Джойс у “Дублінцях” надає епіфанії істотно іншої ролі: вона врівноважує “раціоналістичний” підхід Джойса до художнього тексту, можна сказати, що вона виявляє непродуктивність і нетворчий характер раціоналістичного підходу до життя. З самостійного жанру епіфанія перетворюється на художній прийом і стає не тільки одним з основних композиційних елементів, але й жанротвірним компонентом, спричиняючись до творення особливого типу психологічної новели. Їй властиво те, що автор не показує читачеві внутрішній світ свого героя з допомогою засобів аналітичного психологізму,

ніж не пояснює і не оцінює все те, що відбувається в творі, зокрема і вчинки персонажів, але через окремі оповідні моменти-спалахи (епіфанії) відкриває канали осягнення істинної сутності речей.

Джойс відкидає засоби традиційної психологічної прози, до якої він відносить твори Т. Гарді, Т. Мура, І. Тургенева, і шукає нові стильові і жанрові форми. Епіфанія реалізує Джойсову віру в силу слова, хоч він і не терпить прямої проповіді. В основі естетики Джойса покладено поняття неочевидної істини, яке в художній концепції “Дублінців” трансформується саме в прийом епіфанії. Джойс, грубо кажучи, намагається “перевиховати” людей неприємною правдою, тому й класифікує на початку ХХ ст. свій метод як “класичний”, що має своїм матеріалом дійсність і зберігає з нею живий зв’язок.

Д. Хеллер у своєму дослідженні ролі епіфанії в творчості Джойса зазначає, що “епіфанії забезпечують узгоджені моменти, що дозволяють нам прослідкувати діаграму Джойсового розвитку. Загалом, “Дублінці” епіфанізують “параліч”, “Портрет” епіфанізує естетичне становлення, а “Улісс” – літературний твір” [11, 14].

Е.П. Гончаренко, українська дослідниця Джойса, вважає, що у його творчості епіфанія протистоїть символіві, вона є моментом “подолання символу, збагачення конкретного, речового слова-образу асоціаціями, його контекстне семантичне ускладнення” [3, 34]. На нашу думку, у такій позиції має місце надто категоричне протиставлення двох видів художньої образності. Скажімо, предметні образи Чехова, особливо в оповіданнях від середини 1880-х років і далі (“Святою ночью”, “Тоска”, “Припадок”, “Гусев”, “В ссылке”, “Огни”), вирізняються якраз глибоким органічним синтезом реалістичної точності і багатопланової метафоричності, що й породжує художню символіку.

Показово, що у схожих за тематикою та художньою структурою оповіданнях Джойса і Чехова (“Нещасний випадок” і “Чорний монах”; “На підводі” і “Земля”) у сюжетно-композиційній структурі важливу роль відіграє момент епіфанії, якому передують спогади, фантазії або видіння героїв, аж до фантазмагоричного образу привида, як у “Чорному монахові”. В оповіданні “На підводі” Мар’я Василівна, сільська вчителька, повертається з міста, де вона одержала платню й придбала різні товари. На фабульному рівні тексту нічого незвичайного не відбувається: поїздка на підводі; по дорозі Мар’ю Василівну обганяє поміщик Ханов; разом вони п’ють чай у трактирі в Нижньому Городищі; потім під час переправи через річку, у якій піднялася вода, Мар’я Василівна вимокла й зіпсувала борошно й цукор, куплені в місті. Всі значимі події перенесені в сферу внутрішнього життя, основа оповідання – сумний спогад про матір і потаємні фантазії про одруження. Як видно, антитеза мрії і реальності організовує структуру оповідання і визначає зміст душевно-моральної кризи персонажа.

За таким самим принципом побудована новела Джойса “Земля”. У ній описується поїздка пралі Марії напередодні Свята Усіх Святих у гості до родичів і звичайні для такого дня розваги в родинному колі. На перший погляд, становище Марії в домі, де вона працює і де її всі люблять і поважають, уважне й шановне ставлення до неї родичів, втішають і цілком задовольняють її. Справжній стан речей розкриває пісня про кохання і щастя, яку героїня співає у фіналі новели. Повна протилежність цієї пісні-мрії одноманітному й самотньому життю Марії визначає характер внутрішнього сюжету твору, а контраст хронотопу реальності і хронотопу мрії стає ключем для розкриття прихованого змісту, фактично підтексту оповідання.

Епіфанічним моментом даного оповідання є епізод, коли під час ритуального гадання Марії випадає гірка землі, що нібито означає для людини скору смерть. Таким чином у художній структурі твору актуалізується архетип землі. Сурідний мотив є й у згаданому вище оповіданні Чехова “На підводі”. Видіння Мар’ї Василівни, її спогади про матір і мрії про одруження пов’язані з реальністю через архетипно-символічний образ води. Як відомо, вода є еквівалентом материнського лона, і героїня ніби намагається народитися заново, уявляючи собі картини свого щасливого дитинства. Очевидно, що тут має місце приховане відсилання до обряду хрещення, що символізує народження для нового життя.

Типологічна паралель до цієї ситуації, пов’язана з актуалізацією видіння і загалом низки міфологічних символів, зустрічається і в оповіданнях Джойса “Евелін”. Перед самим відплиттям із Дубліна до Буенос-Айреса із нареченим Френком, який, за його словами, намагається врятувати дівчину від безпросвітної життя, перед її очима зринає образ матері. Її слова “Кінець задоволенню – біль!” наче паралізують дівчину, і вона залишається на березі.

Багатий матеріал для типологічного зіставлення символіки у малій прозі Джойса і Чехова дає співвідношення пейзажу. Безумовно, чеховські герої більшою мірою включені в природу. Пейзаж відіграє в Чехова особливу роль; зазвичай природа не ворожа героям, а співзвучна їхнім настроям і поведінці. Вже в оповіданнях початку 1880-х років пейзаж виконує сюжетно-психологічну функцію. Наприклад, в оповіданні “Восени” пори року стають символічним позначенням етапів життя головного героя Семена Сергійовича. Осінь і догораюча свічка

символізують згасання життя поміщика, який спився і втратив усі надії. Натомість весна, яку він згадує, знаменує той прекрасний, радісний період життя, коли він був щасливим із коханою жінкою. У пізніх оповіданнях Чехова символіка природи поглиблюється, стає не такою очевидною і одноплановою. Зокрема, в оповіданні “Чорний монах” образ саду має амбівалентний смисл: у своїй декоративній частині він символізує одвічну красу й розмаїття природи, а в промисловому секторі вражає своєю педантичністю й одноманітністю. Так само двоїстими у своїй символіці є образи природної стихії в оповіданнях “Гусєв”, “Свиріль”, “У рідному кутку”, повісті “Вогні”.

На відміну від чеховської прози, новелістика Джойса більшою мірою урбаністична, і його герої щільно вписані в міський ландшафт. Місто Дублін набуває символічного значення як синонім паралічу ірландської нації, про що писав автор, розкриваючи задум книжки як “розділу моральної історії моєї країни” [13, 83]. У міський пейзаж вписані й архетипно-міфологічні образи-символи. У “Дублінцях” найвиразнішим у цьому плані є образ снігу. Фінал “Мертвих”, останнього оповідання збірки, розгортає з перспективи Габрієля Конроя видіння засніженої Ірландії, в якому, згідно зі спостереженнями М. Рейнолдса, імітується дантовський образ замерзлого світу з останніх віршів “Пекла” (Пісня 34) [12, 127].

У “Дублінцях” епіфанія відіграє роль композиційного стрижня кожної окремої новели й усїєї збірки. Щоправда, “зрушення” внаслідок прозріння відбувається не завжди, та й саме прозріння доступне далеко не кожному персонажеві, але відкривається читачеві. Момент прозріння настає не в результаті душевної/духовної роботи героя, а в зіткненні внутрішнього і зовнішнього, через їх трагічну несумісність. Причому трагедія ця, як правило, породжує комічний ефект. Тому і для Джойса, і для Чехова такою важливою є художня форма. Двоплановість (або багатоплановість) композиції, увага одночасно до переживань героя і до предметної складової відтворюваного світу слугують досягнення цієї мети.

Особливо показовим у цьому сенсі є оповідання “Мертві”. Тут згадка про “подорож на захід” вказує на символіку, адже Габрієль пояснив Міс Айворс, що в нього не було намірів мандрувати. Все ж таки він відправляється у “подорож”, коли його думки перетинають вкриту снігом країну у напрямку Шеннона. В ірландській міфології подорож на захід – це рух до островів Блаженних чи Мертвих; містичні острови в Атлантиці деколи ототожнювали з островами Аран, але така символічна подорож повинна була передавати відсталий націоналізм і прагнення до відродження ірландської мови, які Габрієль відкинув. Для Габрієля, чия свідомість затьмарена, подорож на захід – це мовчазний рух у сферу перебування безлічі мертвих. У той час, коли самосвідомість героя підірвана, примирений з образом померлого Майкла Фюрея, він усвідомлює, що всі стають тіннями і починає відчувати втрату індивідуальності; він по-своєму погоджується зі смертю, загальним похованням усіх живих та мертвих. Саме сніг викликає у Габрієля такі асоціації: “The time had come for him to set out on his journey westward” [4, 219]. Ця фраза позначена амбівалентною символікою, і тому часто інтерпретується дослідниками творчості Джойса прямо протилежно. Так, англійський літературознавець В. Бенсток бачить у ній початок нового життя для Габрієля, його справжнього відкриття себе [Цит. за: 3, 31]; Дж. Бранніган вважає, що тут вказується на західну Ірландію як символ ірландського націоналізму, на відкриття Габрієлем тих провінцій, що можуть протистояти дублінському “паралічу” [там само]; російська перекладачка “Мертвих” взагалі тлумачить це як натяк на усвідомлення Габрієлем наближення смерті, інтерпретуючи “west” як “закат”: “Пришло время и ему начать свой путь к закату” [4, 202].

Габрієль Конрой, безумовно, автобіографічний персонаж: він літератор, хоч і не професійний, знавець поезії і музики; йому доступна “епіфанія” як той стан осяяння і раптового все-розуміння, який Джойс особливо цінував і в житті, і в літературі. Водночас, якщо говорити загалом про збірку “Дублінці”, то для більшості її героїв таке розуміння виникає на тлі сумнівів і незнання, спалаху світла на тлі “непрозорості”; і це відрізняє їх як модерністських персонажів від персонажів реалістичної прози, які їх авторами представляються цілком зрозумілими і відповідно вони виписуються із застосуванням численних причинно-наслідкових схем, що детермінують всі аспекти зовнішнього і внутрішнього життя людини. У Джойса ж “епіфанія” стає чи не найточнішою характеристикою модерністського психологізму. Е. Гончаренко з цього приводу слушно зазначає: “До чого приведе Габрієля його епіфанія – запитання, яке залишається відкритим в оповіданні, і не тому, що це недоговорено, а тому, що в модерністській системі це не може бути предметом твердого знання” [3, 17].

У “Дублінцях” Джойса епіфанії не просто символізують той чи інший душевний стан персонажа, але й специфічно організують наратив. Найпростіший варіант епіфанії – це введення в текст окремих прозрінь героїв (скажімо, у фіналі деяких новел, наприклад, “Мертвих”), коли “осіяння” героя завершує оповідь. Епіфанія як багатозначність, мерехтіння множинних внутрішніх змістів точного, зовні об’єктивного і “фактографічного” малюнка, відбувається за рахунок співвіднесення словообразів, повторення лейтмотивів. Ці співвіднесення і повтори,

“дешифрування” яких читачем є відкритим процесом, не обмеженим фіналом оповідання, стають важливим засобом скріплення оповіді як в кожному окремій новелі, так і у збірці загалом.

Численні предметні деталі у Джойса і Чехова не тільки набувають символічного значення, але й впливають на тип наративності, формують діалог автора і читача, змушують останнього до співтворчості, що також засвідчує приналежність обох авторів до нового, передмодерністського типу художнього мислення.

Якщо у Чехова епіфанія частіше стає доступною героєві твору (наприклад, в оповіданнях “Студент”, “Архієрей”, “Святої ночью”), а через нього – читачеві; то у Джойса вона зазвичай адресується безпосередньо читачеві, герой же залишається у тому ж стані невизначеності й нерозуміння сутності речей (“Хмаринка”, “Личини”, “Нещасний випадок”). Але й у Чехова епіфанія так само, як і у Джойса, буває недоступна героєві. Наприклад, Коврін з оповідання “Чорний монах” так і не зрозумів, що з ним відбулося.

У плані співвідношення епіфанії і символу варто відзначити, що будь-який образ-епіфанія є символічним, але не кожний символ є епіфанією. Наприклад, в оповіданні “Сестри” образ чаші, що косо стоїть на грудях священника, має символічний зміст, оскільки, поєднуючись із згадкою про чашу, яку колись розбив отець Флінн, вказує на якийсь гандж у його житті й діяльності, хоча для хлопчика, з оповідної перспективи якого організовано твір, це так і залишається незрозумілим. Символіка чаші сама по собі ще не є епіфанією, тільки в контексті інших образів-символів вона породжує епіфанію. Так само сніг в оповіданні “Мертві” є образом-символом, що породжує епіфанію-відкриття Габріелем беззмістовності, мертвотності як свого життя, так і навколишнього світу.

Важливим аспектом співвідношення образу-епіфанії і образу-символу є їх місце в художній системі твору. У Джойса епіфанія проявляється безпосередньо в сюжеті, тобто є певною ситуацією, хоча відправним моментом для її актуалізації може бути деталь, і саме символічна деталь в силу її багатозначності. Наприклад, у “Сестрах” епіфанія – відкриття, яке переживає хлопчик внаслідок смерті священника. Це відкриття смерті й водночас свободи, звільнення від людини, яка досі тримала його у своїй владі.

Таким чином, символ і епіфанія, будучи домінантними формами образності в поезії Джойса і Чехова, тісно пов’язані між собою. Чехов наскрізно символізує оповідь, насичуючи багатозначним змістом деталі предметно-художньої зображальності. У Джойса епіфанія виникає на основі символу й водночас розширює його функціональну сферу, стає чинником і елементом наративної організації тексту, формує діалогічний статус оповіді. Якщо у Чехова спостерігається лише початкова тенденція до наративізації символу, то у Джойса ця потенційна тенденція послідовно реалізується в художній практиці, відкриваючи перспективу подальшого розгортання наративного дискурсу в розрізі діалогу автора і реципієнта.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Софія – Логос. Словник / С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. Гениева Е.Ю. Джеймс Джойс / Е.Ю. Гениева // Joyce J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. – Moscow: Progress, 1982. – С. 7-39.
3. Гончаренко Э.П. “Дублинцы” Джеймса Джойса: классика модернистской новеллы / Э.П. Гончаренко. – Днепропетровск: Наука и образование, 2000. – 76 с.
4. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности / Джеймс Джойс. – На англ. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 588 р.
5. Джойс Д. Дублинцы / Джеймс Джойс. Пер. с англ. Сост., предисл. и коммент. Е. Гениевой М.: Известия, 1982. – 256 с.
6. Еранова Ю.И. Художественная символика в прозе А. П. Чехова: Дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / Ю.И. Еранова. – Астрахань, 2006. – 182 с.
7. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов “Дублинцы” : дисс.... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / И.В. Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство[Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев. – Режим доступа: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/L/LOSEV_Aleksey_Fedorovich/_Losev_A._F..html.
9. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. / А.П. Чехов – М.: Наука, 1983 – 1986.
10. Ellmann R. James Joyce / R. Ellmann. – New York: Oxford University Press, 1959, 1982. – 887 р.
11. Heller, Daniella. Everyman’s Epiphany : Reading of James Joyce’s Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man & Ulysses. A dissertation for the degree (Doctor of Philosophy) / Daniella, Heller. – Yale University, 1986. – 210 p.

12. Reynolds M.T. The Dantean Design of Joyce's Dubliners // The Seventh of Joyce / Ed. by Bernard Benstock. – Bloomington: Indiana University Press, 1982. – P. 124-130.
13. Selected Letters of James Joyce / Ed. by R. Ellmann. – L.: Faber and Faber, 1975. – 440 p.

Summary. The typological peculiarities of symbol and epiphany as the most important forms of artistic image in A. Chekhov's and J. Joyce's short stories have been traced in the paper.

Key words: short story, typology, symbol, epiphany, artistic detail, narration.

УДК 821,161.2.09

Л.М.Сивак

МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ЛІРИКО-РОМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА: ДО ПРОБЛЕМИ ІСТОРИКО- ГЕНЕТИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У статті розглядаються художні константи ліризованої прози і драматургії Михайла Стельмаха, їх романтичні елементи та проблема історико-генетичних зв'язків. Акцентується увага на духовно-етичних аспектах творчості, невіддільній ідеократичним імперативам.

Ключові слова: психологізм, ліризація, філософічність, символи, характер.

Становище, що склалося в літературознавстві після цілого ряду нерідко зумовлених минулою кон'юнктурою спроб перегляду літературного канону, вимагає вироблення зваженого погляду на спадщину цілого ряду письменників, які хоча й належали радянській епосі української історії, але не були її безпосереднім породженням. Мова йде про літературу, яка має більш тривкі корені, що сягають у ХІХ століття. До таких феноменів належить і творчість Михайла Стельмаха, яка, незважаючи на її тенденційну суперечливість, залишиться яскравою сторінкою у розвитку української романтичної прози і драматургії. Творчість його потребує нового прочитання з пріоритетом на загальнолюдські цінності, бо відкинувши розгляд її під ідеологічним кутом зору, вартісність Стельмахового письма і на сьогодні безсумнівна. І я не вважаю, що до його творів можна "приклеїти" ярлик – "написано за вказівкою партії". Простий український читач знаходив у творчості Стельмаха розповідь про близьке й наболіле, про те, що переживав сам, про те, чого прагнув й чого боявся, що любив і чого рішуче не сприймав. Бо твори його написані про вічне – любов до землі, до людини та проблем її існування. Народне життя Стельмах змальовує не як історик, а виключно з точки зору моралі "простої" людини, він створював дійсно романтичні саги, в яких омріяна сутність людського буття превалювала над реалістичною правдою. І коли поставити питання, що первинніше у творчості М.Стельмаха – знання, майстерність, талант, то віддати перевагу одному з цих факторів, не враховуючи інший, майже неможливо. Тож відкидаючи все поверхове та несуттєве, що є поступкою часові, варто спробувати поглянути на глибинне в творах цього великого письменника.

Природа психології романів М.Стельмаха тісно пов'язана з фольклором. Стельмахові, здається, завжди докоряли щодо вишуканості стилю, надмірної насиченості книг фольклорно-пісенною символікою. Його творчість однією з перших потрапила під обстріл критиків-шестидесятників – за „надуманість” сюжетів, за „офіційне” зображення національної історії. Але ж він був професійним знавцем фольклору, упорядковував та видавав збірники народних пісень. Тому й не дивно, що цілісний аналіз складових компонентів Стельмахової стильової манери свідчить про її фольклорно-філософську основу. Саме тому письменник приділяв значну увагу фольклорному матеріалу при художньому і філософському осмисленні загальнолюдських проблем. Про це свідчать навіть назви його романів "Кров людська – не водиця", "Хліб і сіль", "Правда і кривда", "Дума про тебе", "Чотири броди", які мають безпосередній зв'язок з народнопоетичними традиціями. Народні пісні, прислів'я, вірування, приказки, афоризми, дотепні вислови, колядки, щедрівки – це своєрідні витoki романів, що збагачують їх поетику, увиразнюють природу творчості Стельмаха-митця, що має життєствердний характер. Утвердження цього характеру, проте, не завжди відбувається без драматизму, а то й трагізму. Порівнюючи життєве кредо персонажів М.Кочубинського і М.Стельмаха, можна простежити як послідовно, дотримуючись традиційних принципів у зображенні героя, М.Стельмах новаторськи підходить до розкриття в ньому саме духовних начал. Як слушно зазначив Г.Штонь,