

УДК 82.09 (477)

Степанець В. О.

МІФИ ТА АРХЕТИПИ: ЇХ МІСЦЕ І РОЛЬ В ІСТОРИЧНИХ ДРАМАХ ІВАНА КОЧЕРГИ

У статті ґрунтовно досліджено роль персонажів в історичній драмі “Алмазне жорно” Івана Кочерги, які змодельовані за типом українських міфологічних героїв. Також проаналізовано найбільш важливі відмінності між мовою автора та мовою драматичного твору з міфологічною структурою.

In the article it has been well-founded the role of the characters of the historical drama “Diamond grind-stone” by Ivan Kocherga, designed after the type of the Ukrainian mythological heroes. It also has been analyzed the most significant differences between the language used by the author and the language of the drama works with the mythological structure.

Міфологічний аналіз драматичних творів українських авторів на сьогодні не є поширеним.

Останнім часом помітно актуалізувалась увага вчених до міфологічного аналізу художніх творів. Це закономірно в контексті сучасних методологій, які збагатили вітчизняну гуманітарну сферу. Багато дослідників (А.Гурдуз, Н.Гладка, Т.Литвиненко, М.Моклиця, О.Слоньовська та ін.) у той чи інший спосіб звертають погляд на міфологічну складову літератури, акцентують на необхідності її вивчати. Проте в наукових пошуках поки що переважає літературознавчий вимір. Методичний аспект проблеми розробляється недостатньо, що стає на перешкоді більш активному впровадженню міфологічного аналізу в практику.

У контексті міфологічного аналізу історичних драм Івана Кочерги слід дати обґрунтування образам-персонажам п'єс, які змодельовані за типом українських міфологічних героїв; з'ясувати, яке надзавдання виконує герой у первісному міфологічному сюжеті, а яке – в літературному тексті; довести, що дане дослідження

корисне для осягнення ідеї автора з позицій сьогодення.

Продуктивним полем для розробки й апробації міфологічного аналізу є твори історіософського звучання. Вони часто виникають на основі запозичених міфологічних сюжетів, які можуть бути оприявненими в тексті або ні, але в більшості випадків допомагають реалізувати філософсько-історичне спрямування матеріалу. Це зумовлено тим, що міфологія в силу своєї споконвічної символічності виявилася зручною мовою для опису вічних моделей особистої і суспільної поведінки, сутнісних законів соціального і природного космосу, які кожен письменник розуміє індивідуально, виходячи із власного історичного світогляду. Ще в XIX столітті німецький учений В.Вундт указував: міфологія може виконувати законодавчу роль в осмисленні явищ і процесів людського соціуму. Він стверджував: "... Закони, дані нам об'єктивно у мові, міфах і звичаях... необхідно пояснювати в "явищах суспільного життя" і "на різних рівнях культури" [2, 93].

Аналіз будь-якого витвору мистецтва слова в діахронічному, ретроспективному аспекті обов'язково виявляє залишки архаїчного міфу. У наш час вже не підлягає сумніву, що первісний міф як світоглядна система, реалізована через певні образи, – це своєрідний депозитарій мотивів, сюжетних та образних схем.

У літературному тексті роль міфу не однорідна. Проте в будь-якому разі до нього треба ставитися не як до окремого "тексту в тексті", а як до "тексту-коду", привнесеного автором у художній матеріал для збільшення семантичного потенціалу. Якісне прочитання художньо-історичних творів з міфологічною структурою можливе лише тоді, коли є розуміння: "текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення. Він постає перед нами не як маніфестація якої-небудь однієї мови – для його утворення потрібно принаймні дві мови". У нашому випадку: перша – мова використаного міфу, друга – мова самого автора. У точках їх дотику народжуються філософсько-історичні значення ("вихідні повідомлення"), які в результаті йдуть до читача.

Окрім міфів у класичному їх варіанті, це стосується й легенд, переказів, мандрівних сюжетів, які також можуть виконувати роль міфологічної структури літературного тексту. Треба розуміти, що

“міф завжди є прецедентом і зразком не тільки для людських дій..., але й у відношенні до долі людини в цілому; більше того, міф – це прецедент, модель для всіх видів і форм буття”. Він виконує роль своєрідного історичного архетипу – прообразу дійсності, яку письменник намагається узагальнити художніми засобами. Його “... сакральний час має свій “початок” в історії; “початок” цей зберігається з тим моментом, коли божество творить чи організовує світ, коли предок чи культурний герой встановлює прообраз якої-небудь діяльності” [1]. Відомий психолог ХХ ст. К.-Г.Юнг, завдяки якому й поширилось слово “архетип”, пов’язував архетипи з колективним несвідомим. Він вважав, що архетипи – це своєрідні коди. Розшифровуючи їх, ми можемо зазирнути в прадавні глибини, осягнути те, що визначає важливі основи нашого життя [9, 27].

У контексті міфологічного аналізу важливе місце посідає і характеристика образів-персонажів літературного твору. Вони здебільшого змодельовані за типом міфологічних героїв, що взяті за основу, тобто є носіями незначної кількості (або й однієї) властивостей, які генеалогічно виходять з рис-домінант міфологічного прообразу.

Їх називають ще архетипами (архетип – буквально первісний образ, отже, пов’язаний з міфічним сприйняттям світу). Архетип – синонім до слова образ. Будь-який архетип – це художній образ, який актуалізує і виносить на поверхню зв’язок людини з первісним світовідчуттям. Не завжди цей зв’язок актуалізується, навіть далеко не завжди відчувається чи, тим паче, усвідомлюється авторами, тому далеко не кожен образ у творі історичної драматургії письменника є архетипним [2, 24].

Світова література зараз активно звертається до “архетипів” народного духу, народного міфологічно-фольклорного мислення, яке є, по суті, основою народної творчості. Сучасних художників вимучує прагнення охопити світ людини в усій його неповторності й повноті. Нас сьогодні особливо болісно тривожать такі проблеми, як смисл людського життя, совість, як міра людяності, внутрішні принципи й першопричини людських учинків, моральні параметри визначення внутрішньої свободи, багатоаспектність та відносність моральних оцінок поведінки людини...

Пошук високих духовних і моральних цінностей стає рушієм

драматичних колізій у творі І.Кочерги на історичну тематику – драмі “Алмазне жорно” (1927).

У п’єсі відображені історичні події 1768 року, відомі під назвою “Коднянська трагедія”, а також змальовано трагічний фінал гайдамацького руху в містечку Кодня поблизу Житомира, де було скарано на горло понад три тисячі повстанців.

Фабула твору пов’язана з пошуками коштовного алмаза, що має форму жорна. Якщо наречена гайдамаки Василя Хмарного Стеся знайде його за двадцять днів, то врятує юнакові життя.

Символ алмазного жорна пов’язаний з ідеєю відносності ціннісних орієнтацій. Для кожного, хто шукає втрачену коштовність (чи кому вона випадково трапляє до рук), камінь має зовсім різну вартість і значимість. Для власниці – княгині Вількомірської – це матеріальне багатство й емблема родової знатності й могутності (а зі смертю єдиного сина – чи не знак згасання і марноти). Для гайдамаків у корчмі – нікчемна “скляна затичка”, яку й “у карти ніхто не бере”. Для сліпої Лії – лише гострий предмет, що ранив босу ногу. Для лікаря і вченого Цвікловіца – випробування волі, “випук за право вільного розуму”. Нарешті для Стесі – це життя Василя, обіцяне в обмін на алмаз. А в фіналі слову “жорно” повернено пряме його значення: тепер вже не алмаз, який так і не став засобом порятунку, а величезний жорновий камінь стає зряддям помсти і “замикає” ланцюг асоціативних перетворень.

Стеся в “Алмазному жорні”, здається, першою з героїнь Кочерги на власному трагічному досвіді усвідомлює відносність плину часу, різну подієву й психологічну наповненість, різну суб’єктивну цінність одиниць його лічби. Вона одержимо прагне вирвати з лабет смерті коханого, засудженого гайдамацького ватажка, коли вже придушено повстання, а мрія про справедливість і рівність знов зосталася лише мрією. Героїня “Алмазного жорна” прагне не справедливості, а милосердя.

“Мов безумна, мчала я і вдень і вночі, щоб успіти до строку, щоб не приїхати, коли вже буде пізно... І ось... І ось... я у вас... голова туманіє... в очах темно... Благаю ж вас, заклинаю вас усім святим... ради життя людини... дайте мені цей камінь, я служитиму вам весь свій вік... тільки врятуйте, врятуйте мого Василя... його ж

завтра, завтра скарають”, – у розпачі благає вона єврейського мудреця Цвікловіца [5, 318].

Жертвність і самозреченість дівчини, якою керує “не розум, а серце”, вражають людину, що сама постраждала від гайдамаків (тут, як бачимо, автор далекий від загальноприйнятої ідеалізації повстанських рухів: гуманізм його позакласовий), і Авраам Цвікловіц віддає коштовний камінь Стесі: “платить свій викуп за право вільного розуму”.

Однак чиста, як алмаз, душа героїні виявляється безсилою проти влади і культу дорогоцінних матеріальних речей, що взяли гору над розумом і серцем. Стеся божеволіє і гине, звинувачуючи соціальне й моральне зло, той бездумний у своєму меркантилізмі й користолюбстві світ, що давить і нищить фізичну й духовну свободу людини. Світ зла і насильства асоціюється для дівчини із кам’яним жорном:

“Підніміть ці жорна, бо вони придавили моє серце... воно там сочиться кров’ю... Ви подумайте тільки, як боляче серцю, коли на ньому лежить такий камінь... Зніміть жорно з мого серця!” [5, 347].

У казковому сюжеті зло мусить бути покараним. Кочерга в принципових моментах від цієї схеми не відступає, хоча, зрозуміло, змінює й ускладнює її. В “Алмазному жорні” виявляється інтерес драматурга до подвоєння ситуацій (паралельних, альтернативних або ж парадоксально “перевернутих”), яке в наступних п’єсах відіграватиме ще значнішу роль. Лінія Хмарний – Стеся (романтизований взірць взаємної вірності й любові) двічі віддзеркалюється в паралельних сюжетних побудовах: через історію Гельці Брагінської та Лук’яна Ілька – і через її ж стосунки з графом Ружинським. Зустріч музики-гайдамаки Ілька з Гельцею – це знов-таки ситуація порятунку. Благородний розбійник (варіант традиційного казкового персонажа) вихоплює графиню з рук гвалтівників і відпроваджує в безпечне місце. Як запоруку вдячності й любові одержує від неї золотий наперсток. Розповідаючи про цей доленосний у її житті випадок, юна графиня розливається у своїх почуттях, клянеться своєму романтичному героєві у вірності:

“Три речі я дала тоді йому на спомин – цей наперсток, моє ім’я... і... (зупиняється, дуже тихо) і мій поцілунок, бо нічого більше не було в мене в той час. Але вся моя душа належить цьому рицареві

з тієї пори, – і йому досить тільки прийти, щоб повести мене за собою, куди він схоче” [5, 328].

Але при наступній зустрічі в кабінеті судді дівчина прирікає свого рятівника на смерть. Виплеканий нею образ високородного рицаря з золотим мечем був надто далеким від реальності. За добро відплачено злом, зрадливість і насильство перемагають. (Стосунки персонажів тут підказують казкову паралель благородного розбійника й невдячної злої принцеси). Юнак, звертаючись до своєї зрадливої мрії, підкреслює моральну вищість простого гайдамаки над екзальтованою панянкою:

“Але тричі зреклася хлопа вельможна панна... Прощай, ясно-вельможна графине. (Зараз же ніжно). Прощай і ти, Гельцю, дівчино з золотим наперстком, що пригорнулася в одній льолі в мене на грудях в ту чудову ніч...” [5, 331].

Василь Хмарний – прекрасно виписаний образ повстанського ватажка. Хмарний як героїчний повстанець мало зображений безпосередньо в дії і вчинках: вони лишаються десь там, поза сценою [3, 39]. В основному в п’єсі змальований герой у дискусіях з панством на суді. “Не тіште себе думкою, пане Дубровський, що ви чините суд над нами. Не суд – а розправу, бо не злочинців ви караєте, а весь народ, який відважився сказати, що він не бидло, а має вільну душу” [5, 286].

Не викупу життя ціною алмаза бажає Хмарний – він прагне лише справедливої відплати панам за зневажену гідність і честь, за кривди, заподіяні людям. У фіналі п’єси ми бачимо народного героя на волі, він мстить графу Ружинському за Стесю, вбиваючи його жорном.

В “Алмазному жорні” гайдамаки – речники справедливості, помсти, але ж, звичайно, насильство і кровопролиття не мають виправдання. Суддя Дубровський – караючий меч у руках гнобителів, та саме він намагається стримати розгул смерті, обстояти рівність перед законом. Зрештою, від ідеологічної категоричності драматурга частково рятувало вже саме звернення до історичної тематики, де менше тяжіла пекуча злоба сьогодення. Одним з означень творчої еволюції Кочерги тут може бути рух від романтичного непримиренного протиставлення високого й низького, прекрасної казки і сірого будня.

Фольклорну основу мають образи Хмарного і Стесі: автор наділяє Василя Хмарного богатирською силою, Стеся звертається до сил природи, до диких гусей, “чи не бачили вони, що діється зараз у Кодні?”

Фольклорними рисами народних героїв наділив автор і гайдамаків-музик Прокопа Скрягу, Мусія Шенчика, Лук’яна Ілька. Скряга безстрашний і володіє такою ж богатирською силою, як і Василь Хмарний. Під час арешту, орудуючи однією лише бандурою, він позбивав з ніг багатьох жовнірів, капралів. Коли опісля пан Пшепуровський з’явився зі скаргою до судді Дубровського з перев’язаною головою і натякнув йому про свої “шляхетні рани”, суддя зауважив: “Не дуже й шляхетні ті рани, коли один музика зміг переколошкати бандурою двадцять польських жовнірів... А що ж було б, коли б вас почали лупити цимбалами або якби у Скряги була шабля замість бандури”.

Другий музика, Мусій Шенчик, теж ніби вихоплений драматургом з народної думи. Намагаючись переконати Пшепуровського та його жовнірів у тому, що він, Шенчик, та його товариші не гайдамаки, а мирні музики, він так і сипле кмітливими народними висловами та дотепами: “Що ж робити, ясновельможний пане? – говорить він. – Коли б не скрипка та не бас, то й музика б свині пас, – добре, кажуть, бути взимку котом, а на Великдень попом, але не від нас це залежить. Ми ж люди бідні, заробляємо помалу на сіль до оселедця, через крупи до пшона не сягаємо, натягаємо маленькі латки на великі дірки, де їдять – там пхаємось, а де б’ють – тікаємо. Така вже наша доля, з дозволу вельможного пана” [4, 18].

З аналізу п’єси “Алмазне жорно” видно, що І.Кочерга при написанні драми на історичну тематику звертався до “морфології казки”, використовуючи казкові мотиви, схеми, сюжетні кліше.

Отже, побудова системи персонажів драматичного твору набирає філософсько-історичного спрямування ще в один спосіб. Використаний І.Кочергою міфологічний сюжет допомагає йому виділити героя, що несе в собі важливу історичну ідею, із соціального середовища або ж протиставити йому. Василь Хмарний, Стеся, Ілько Лук’ян, Гелена Брагінська, Мусій Шенчик та інші персонажі завдяки міфологічній природі набирають суттєвої властивості: вони позиціоновані в літературному тексті як центральні художні суб’єкти, що несуть вироблену письменником історичну ідею.

У представленій статті було розглянуто особливості міфологічного аналізу художнього тексту та розкрито міфологічну природу створення персонажів в історичній драмі Івана Кочерги “Алмазне жорно”.

Доробок Івана Кочерги, за всієї його жанрової розмаїтості, свідчить про відданість драматурга принципам неоромантичної поетики, виробленим ще на початку його творчого шляху. У наступні десятиліття цей неоромантичний стиль по-різному взаємодіяв і переплітався з іншими течіями й напрямками, проте легендарна казкова обрядовість завжди була важливим компонентом індивідуальної манери Івана Кочерги.

Література

1. Бондаренко Ю. Аналіз художньо-історичних творів з оприєвненими структурами // Українська література. – 2005. – № 6. – С. 11-14.
2. Вундт В. Проблемы психологии народов. – СПб: Питер, 2001. – С. 93.
3. Голубєва З.С. Іван Кочерга. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1981. – 191 с. (Літературні портрети). – С. 38-39,42.
4. Коломієць В. “...Я спробував відтворити” // Українська мова і література. – 2004. – № 39. – С. 17-19.
5. Кочерга Іван. Драматичні твори. – К. – 1976. – 422 с.
6. Кудрявцев М. Ідея як домінуючий фактор в образах-символах історичної драматургії Івана Кочерги // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – №10. – С. 9.
7. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. – К. – 1968. – С. 259.
8. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 432.
9. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – С. 23-27.
10. Стилєві тенденції української літератури ХХ століття / НАН України, ін-т ім.Т.Г.Шевченка; Упоряд. Н.М.Шумило. – К.: Фоліант, 2004. – 283 с.