

дили різні чутки, "одні говорили, нібито був великим начальником, сидів за валютні махінації і "крутив би на повну катушку", якби не амністія. Інші – нібито прибив свою коханку, застукавши з перелюбником, сидів, але відкупився" [7, с. 51]. І ця соціальна характеристика їхнього попереднього життя ще й витворює сталі, задані на рівні ампула характеру, які абсолютно не розвиваються і від початку до кінця твору не змінюються. Жінка – самотня мати в провінційному містечку, хоч і не названому письменницею, Чоловік – зрадливий коханець, не зумів розгледіти в Жінці високого почуття.

Завдяки сну Г. Тарасюк, щоправда, подає в новелі специфічну форму представлення буденності: світ не ділиться в ній на буденний та поза буденний, містичний чи фантастичний, як це часто буває у жіночій прозі. Навпаки, сон як прикметна художня деталь твору допомагає підкреслити, що події розбудили в Жінці приспані почуття, а в Чоловікові приспали прагматичну і примітивну істоту. Суперечність між буденністю і силою почуттів остаточно руйнується семантичним віддзеркаленням сну наприкінці твору: там, де в дивному сновидінні Жінки проскакав Ерцгерцог, у реальності – Чоловік, що "не загальмував, тільки ідеїно-естетичний компонент тексту. Однак у творі Г.Тарасюк сон – пряме семантичне віддзеркалення подій і не має якогось психолого-екзистенційного навантаження.

Сон у літературі – це спосіб осягнення цілісності буття персонажа. Сновидіння розкриває додаткові сен-

си існування особистості, створює виразний психологічний портрет героя, накреслює напрям його екзистенційних шукань тощо. Причетність сновидіння до денного існування особистості полягає не в тому, що сон містить знаки, а в тому, що сон – це творча енергія, яка розкриває людині істину про саму себе.

У художній літературі сон є не тільки важливим складником психологічного портрету героя, але й важливим композиційним елементом, який допомагає створити унікальний хронотоп твору, передати перебіг не тільки реального часу чи розгортання реального простору, але й відтворити час і простір індивідуально-психічного буття особистості, її екзистенцію.

Можна говорити про два різновиди літературних снів – сон як художня деталь та сон як особлива дійсність. Однак у художній тканині твору сновидіння можуть набувати ознак сну-міфологеми, сну-видіння, сну-марення, сну-творчості, сну – психологічного перетворення внутрішнього світу особистості. Усі ці різновиди сновидіння використовуються у "високій" літературі, натомість масова література експлуатує тільки один, клішований прийом – сон-вщучування, в яких передбачується майбутнє героя або змінюється погляд персонажа на своє буття, буденність, власне майбутнє.

1. Забужко О. Музей покинутих секретів: Роман. – К., 2009; 2. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: Учеб. пос. – М., 2010; 3. Лотман Ю. М. Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. – СПб, 2000; 4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – Т.1. – М., 1990; 5. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія. – К., 2010; 6. Сновидіння // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – Т. 2; 7. Тарасюк Г. Ковчег для метеликів: Новели. – Луцьк, 2009; 8. Флоренський П. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. – М., 1972; 9. Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991; 10. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М, 1991.

Надійшла до редколегії 03.10.11

О. Ткаченко, канд. філол. наук

"ВАВИЛОНСЬКІ КАЇНИ" ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ "РОЗБРАТУ ЗА ЗЕМЛЮ"

Розглянуто інтерпретацію образу Каїна в романі Василя Земляка "Лебедина зграя", що супроводжується такими концептами, як "зрада", "вбивство", "ворожнеча між братами". З'ясовано, що в художньому прочитанні образу Каїна письменник використовує кілька інтерпретаційних моделей – як універсальних, так і питомих українських.

The image of Cain in the novel "Swan-Flock" by Vasyl Zemlyak is investigated against the background of such concepts as betrayal, murder, animosity between brothers. In the artistic rendition Vasyl Zemlyak uses a number of interpretation models – from universal to Ukrainian ones.

Химерне вирішення буденної для літератури радянської доби теми колективізації в романі Василя Земляка "Лебедина зграя" дало простір сміливим асоціативним зв'язкам між реально-історичним та міфологічним. Так, становлення комуністичного ладу в українському Вавилоні сприймається за будівництво новітньої Вавилонської вежі з перспективою неминучого посоромлення і майбутнього гучного падіння. Таким чином міф, що за висловом грецького мислителя IV ст. Саллюстія, – це те, чого ніколи не було, але завжди існує [1, с. 191], допоміг розкрити суть і передбачити наслідки комуністичного "шторму неба". Серед міфологічних мотивів, заактуалізованих комуністичними реаліями, провідним став мотив кайнства. Образ біблійного братовбивці накладається в романі на кількох персонажів, але його використання є слабоакцентованим, а відтак малопомітним для пересічного читача. Науковий аналіз дозволяє побачити в потрактуванні цього образу цілісну художню систему, закорінену в біблійному інтертексті, стали в доборі концептів та застосуванні інтерпретаційних моделей.

Повною мірою архетип братів-антагоністів реалізований Василем Земляком у зображенні Данила та Лу-

к'яна Соколюків. Протистояння рідних братів лягло в підґрунтя універсального близнючного міфу, про суть якого в "Енциклопедії символів" Дж. Купера сказано так: "Часто вони ворогують, і один убиває іншого, після чого один із них зображується світлим, а інший – темним. Перший символізує жертву, другий – того, хто приносить жертву, і, відповідно, день і ніч, світло й темряву, Небо й землю, проявлене і не проявлене, життя і смерть, добро і зло, дві півкулі, полярність, молодий і старий місяць тощо" [6, с. 24].

У художньому втіленні архетипу ворогуючих братів сторони зазвичай протиставляються за однією ознакою, антитетично представленою або уособленою ними: простота – складність ("Каїн" Дж. Байрона, "Смерть Каїна" І. Франка), лихий – добрий ("Земля" О. Кобилянської), почуття – розум ("Брати Карамазови" Ф. Достоєвського), любов пристрасна – любов духовна ("страсть" – "сострадание") ("Князь Мишкін" Ф. Достоєвського), багатство – бідність ("Авель і Каїн" Ш. Бодлера) тощо.

Брати ж Соколюки зображені як повні протилежності – за зовнішністю, вдачею, захопленнями, врешті, жит-

тевим вибором, однак у основі всіх цих протиставлень лежить таки одна, цілком несподівана як на представників однієї статі гендерна ознака: маскуліність – фемінність. Як відомо, у кожній людській особистості живе чоловіче й жіноче начало – "анімус" та "аніма" за термінологією К.-Г. Юнга. Данило Соколюк – носій брутальних чоловічих рис, у психіці Лук'яна гору бере жіночість. Зовнішня характеристика братів – один "чорний із бородою", "другий білий і в окулярах" [5, с. 36], побудована не лише на візуальному, а й на символічному контрасті: позитивність – негативність, а також маскуліність, сила, з одного боку, та рафінованість, слабкість, а відтак фемінність з іншого. Відповідно до народних українських вірувань різниця між братами "містично" обґрунтовується утинанням пупів до різних предметів: Лук'яну "пупа втиналось до книжки. Хтось підсунув повитусі молитовничка", "Данькові ж [...] втиналось пула до ложки, від того невситимість до їжі, а отже й до роботи" [5, с. 39].

Духовний світ братів визначають згубна пристрасть Данька до конокрадства та побожність Лук'яна: "Один конокрад, а другого Бозею прозивають. Таке рідкісне сполучення" [5, с. 156]. Протиставлення за моральними властивостями також має гендерне підґрунтя, адже жінки як емоційніші істоти більш схильні до вияву релігійності. Антагоністичними на символічному рівні є і захоплення Соколюків – конями, Данька, та голубами, Лук'яна: тут ідеться про символічну вертикаль "верх"–"низ", "небо"–"земля", "духовне"–"матеріальне". Крім того, захоплення братів підкреслюють перевагу чоловічого та жіночого начала відповідно, адже кінь "знак мужності, родючості", "потужної влади" [6, с. 188], втілення сили й життєвості [2, с. 152], тоді як "голуба присвячують Великим Матерям та Царицям Небесним". Тоді він означає жіночість і материнство [6, с. 58]. Важливу характеристику Соколюкам дає Пріся, що знає братів не лише як сусідка: "Той циган грубий, хтивий, а він, Лук'яньо, ніжний, наче юнак" [5, с. 87]. По смерті матері Лук'ян бере на себе всю "легку" хатню роботу – опікується городиною, випікає хліб, готує і носить Данькові в поле обід. Зугарний молодший Соколюк і до ще одного жіночого ремесла – має великий хист до вишивки, пів-Вавилонна ходить у його сорочках.

Отже, брати Соколюки протиставляються за такими ознаками:

Данило	Лук'ян
маскуліний	"фемінний"
тяжка праця на землі	"легка" хатня робота
борода	окуляри
чорний	світлий
кремезний	тендітний
грубий, брутальний	лагідний
хтивий	"ніжний"
пуп до ложки	пуп до молитовника
коні	голуби
конокрад	Бозя
проти колгоспного ладу	за колгосп

Втілення в "Лебединій зграї" близнючного міфу за допомогою архетипів маскуліності та фемінності надає йому самобутнього й незвичного потрактування. К.-Г. Юнг писав, що аніма і анімус "разом утворюють божественну пару", в той же час "обидва вищевказані архетипи наділені фатальністю, інколи здатною призводити до трагічних наслідків" [8, с. 32]. Спочатку різниця між братами не є конфліктною, навпаки, Соколюки складають гармонійну пару, в якій "чоловіче" начало доповнюється "жіночим". Звісно, у романі Василя Земляка немає жодних натяків на гомосексуальність, хоча на таке потрактування близнючного міфу натрапляємо

в езотеричній літературі. Так, О. Блаватська стверджувала, що "вбити мужа" в символіці містерій означало обряд, під час якого здійснювався сексуальний злочин проти природи: "Так Каїн "вбиває" свого брата Авеля, який езотерично є жіночим персонажем і являє першу людську жінку в Третій расі після поділу статей" [3, с. 63].

Спочатку порозуміння між Соколюками таке сильне, що Данько вважає Лук'яна за найвірнішу людину. Навіть бійки збільшують взаємну приязнь і братню любов: "На ґанку виник шпаркий бій, що скінчився миром, як завше" [5, с. 40], "зчинився короткий, але нестримний бій, після якого Данько опинився в скрині сторч головою, а Лук'ян кулею вискочив у сїни без окулярів. Сталося все це так блискавично, що обидва брати розсміялися, не затаївши один проти одного ніякої злоби" [5, с. 142].

Архетип братів-антагоністів завжди несе в собі потенціал кайнства, тому в цих ще безневинних хлопчачих змаганнях уже вчувається майбутня затята ворожнеча: "Хлопці й раніше любили почубитися ні за що, але материн макогін мирив їх в одну хвилину, тепер він висітима на шворці біля мисника, навіть якщо вони й убивати-муть один одного на смерть" [5, с. 41]. "Уже бачу в твоїх очах убивцю..." [5, с. 41], – каже Данькові Лук'ян.

Мирні взаємини між братами переростають у ворожі під впливом жінок, які розводять братів по різних "політичних" таборах. З психологічної позиції жінки руйнують стосунки братів, утворюючи з ними свої гармонійні пари з тими балансуєчими початками, які брати первісно шукали й знаходили один у одному. У Даринки сильно розвинуте чоловіче, чи з огляду на її вік – хлопчаче начало, тому вона ідеально доповнює Лук'яна: її ще з дитинства "старші привчали курити, лаялись *похлоп'ячому*, узвичаювали до всіх "звятия" пастушого життя" [5, с. 82], в її "ході було щось *хлоп'яче*, ота осягнистість, від якої неабіскільки втрачають дівчата; іще мала вона одну ваду, либонь, від того, що курила в дитинстві, – грубий, хоча і доволі приємний голос; чи не з тої ж причини появився у неї чорний пушок над верхньою губою, поки що ледь помітний, як глянець" [5, с. 82-3], "дівчат не визнавала, товаришувати любила з *хлопцями*, якщо ж доходило до бійки, то билась з ними поспіль" [5, с. 83] (всі виділення мої – О.Т.). Жіночість Парфени у свою чергу урівноважує грубий характер старшого Соколюка. Ключову роль відіграв і соціальний статус жінок: Даринка, вавилонська чередниця, сирота, не має ані хати, ані майна, тоді як Парфена – спадкоємиця багатого хутора й великого господарства. Прикметно, що спочатку різниця між братами зовсім не стосувалася їхніх політичних поглядів, які прискіпливий секретар Боніфацій оцінив за одностайні: "Твердий план хлібозаготівель і зустрічний план виконали, до созу [...] вступати відмовилися, хазяйнують самі, політично неблагонадійні" [5, с. 156-7]. Однак саме через політику, яка втрутилася в життя Соколюків, брати стали ворогами на безвік.

Василь Земляк вдається до української інтерпретаційної моделі *розбрату за землю*, наявної у творах О. Кобилянської, О. Довженка та ін. Участь Данька у збройному протесті проти виселення земляків "із корінням і галуззям" на Соловки, що ним супроводжувалось усупільнення українських земель, робить його ворогом комуністичної влади, а з тим і брата Лук'яна. Кульмінацією подій стає заколот на Йордані, коли повсталі вавилоняни намагаються усунути зайду Рубана, голову сільради, який "з рідного поля хоче зігнати" [5, с. 174]. Але за Рубана вступається інша частина вавилонян, серед яких і молодший Соколюк. В описі морального зіткнення Данька і Лук'яна акцентованим є концепт "брат", що натякає на можливе кайнство:

"Лук'яне, що ти загубив на тому хресті? – запитав брат стиха.

– Те, що ти знайшов серед них, – показав Лук'ян у бік стрільців.

Данько зробив розпачливий рух уперед, ладен був зіпхнути брата з хреста, закричати на всю йордань: "Я старший! Я старший! Слухайся мене нечестивцю, як мати заповіли тобі!" Але зустрів пронизливий Парфенин погляд, піймав її посміх недобрый і зупинився, відступив назад, сказав, ледь приховуючи горе:

– Нехай. Коли чоловікові набридло жити, то чого ж, навіщо зупиняти. Нехай гине, дурень! – Ще сподівався, що Лук'ян вчує натяк брата, що йдеться не до жартів, і підкориться наказу.

Ні, не відступив. І де лише взявся отой дух у Бозі?

Жінки підхопили Даринку й потягли силоміць од хреста. Вона була певна, що Данько не стане стріляти в брата. Він і справді розгубився, озирнувся на стрільців із німим запитанням: то як?

– Чого скис? – зневажливо просичав Явтух Голий, подумавши, що краще б цей опинився там.

– Та ні... – зам'явся Данько.

– Чого ж ти тоді?... Командуй! Бачиш, що Джура зі-в'яв?

– Зав'яжіть їм очі, – попрохав, аби не бачити братових очей" [5, с. 222] (усі виділення мої – О.Т.).

Конструювання характерів Соколюків як опозиційних наближує ці персонажі до міфологем Каїна і Авеля, але чітко це виразняється тільки наприкінці роману; наведений діалог лише засвідчує внутрішню спорідненість вавилонських братів із цими вічними образами світового письменства. Впадає в око наявність у діалозі концепту "старший брат", що в цьому випадку є не лише виявом родинної ієрархії, а й ключовою деталлю щодо визначення валентності в парі Каїн–Авель.

Каїнство стало кривавим зачином комунізму, але комуністична жага жертвоприношень не потамовувалася і тим, вимагаючи від своїх adeptів перейти останню межу – повстати супроти батьків. Уперше в історії української літератури письменники радянської когорти виголосили антилюдські гасла про торжество класу за рахунок роду. Ті з них, яким не бракувало совісті й відчуття зболеності за той-таки рід, підтягніть під самий корінь, могли лише протиставити мертвотним комуністичним гаслам живі картини народних традицій, які зачаровували і вабили читача набагато сильніше, ніж кривава романтика революційних січей. Так, у романі Ю. Яновського "Вершники" революційний триумф – "рід розпадається, а клас стоїть", заперечується самим духом і настроєм новели "Дитинство", в якій велич національного характеру прямо пов'язується з неперервністю роду та тяглістю покоління.

Подібним чином ця тема вирішена й у "Лебединій зграї". Комуністичні заклики руйнації роду-племени в романі так різко й невідгідно контрастують з величним маєстатом української родини, що сприймаються за відданий владі кесарів динарій. Проповідувани комуністичною верхівкою Вавилона та Глинська гасла: "класова боротьба не знає компромісів, навіть коли йдеться про рідного батька" [5, с. 266], "Ні, мусить син відповідати за батька" [5, с. 267] суперечать Божественним настановам: "Син не понесе кари за батькову провину, а батько не понесе за провину синову, – справедливість справедливого буде на ньому, а несправедливість несправедливого на тому буде" [Єз.18:19-20], але не залишають сумнівів у їхній швидкій реалізації: "Не один зараз зречеться своїх батьків" [5, с. 269] – пророчить ватажок комуни Клим Синиця. На цю дорогу вже ступив голова сільради Тесля, з глибин роз'ятраеного комуніс-

тичного сумління якого лунає: "Жодні вороги не видавалися мені такими страшними, як мій батько з воликами" [5, с. 267–268].

Важко сказати, чи задумував від початку Василь Земляк втілити міфологеми Каїна і Авеля в образах братів Соколюків, швидше за все, сам архетип братів-протилежностей, обраний ним, поступово, але неухижно привів письменника до такого об'єднання. У будь-якому разі однозначне суміщення цих персонажів відбувається лише наприкінці роману завдяки алюзії на Святе Письмо: "А про Соколюків навіщо питати, хіба від них чекати добра, коли брат пішов на брата. Лук'ян ще й дотепер ходить із рушницею на Данька. І Савку Чибіса з собою бере. Боятися, аби не спалив колгоспу чи ще чого не наків" [5, с. 254].

Хто ж Каїн, а хто Авель у цій парі? Це одне з найцікавіших питань, які залишає по собі роман Василя Земляка, і відповідь на нього далеко не однозначна. У порівнянні з Лук'яном Данько є більш негативним персонажем, у тексті на нього накладаються концепти, які безпосередньо стосуються образу Каїна: "старший брат", "землероб", "убивця", "чорний". Слід узяти до уваги й те, що негативність/позитивність персонажів у літературі радянської доби вибудовувалася автором відповідно до політичних поглядів героїв, отже, за цією логікою, Авелем мав бути прихильник колгоспного життя, а Каїном – його противник. У цьому ж випадку текст уможливорює подвійну інтерпретацію. На Йордані Каїном міг стати Данько, але він їм не став. А от Лук'ян після придумання заклоту починає справжнє полювання за братом: "А десть довкола тих перших радощів та невдач блукав Данько, наче вовк, прогнаний зі зграї. Щоночі Лук'ян, котрого Вавилон поставив за голову сільради, брав сільрадівського дробовика, з якого вбито непокірних собак, і ходив у засідки на брата. Данько відчув небезпеку, не появлявся, хоч Лук'ян не мав жодного наміру його вбивати, а хотів лише піймати і силою наверхнути до колгоспу, якому Данько у злобі своїй міг заподіяти шкоду" [5, с. 236]. Василь Земляк підкреслює внутрішнє переродження Лук'яна: "Кволий, вивіяний, в окулярах із тріснутим скельцем і з величезною драмою в душі – так і не піймав Данька і тепер може чекати від нього чого завгодно" [5, с. 257]. Тріщина в скельці Лук'яна символічно відображає тріщину "в самому світі та в людському серці" [4, с. 208].

Утікач Данько натомість викликає все більше співчуття; зворушує його розмова з односельцями, яким він при зустрічі "посміхнувся безневинно, незлобливо" [5, с. 260]. В останнє старший Соколюк постає перед читачами огорнутим у ореол якогось романтичного героя-вигнанця, стоячи на самій вершині Абіссінських горбів, які він з такою любов'ю орав і засівав до приходу у Вавилон комуни: "Кінь, та ще сама гора, надавали йому суворості й величі" [5, с. 260]. Тут варто нагадати, що Василь Земляк послідовно дотримується в романі символічної вертикалі "низ – верх". Розподіляючи Вавилон на дві частини, найпоетичніших своїх героїв (двох Фабіяннів, Мальву) він поселяє вгорі, більш приземлені персонажі мешкають унизу (сімейства Голих, Соколюків). Те, що Данько кидає свій останній погляд у романі згори означає символічний перехід його в нову вищу якість.

Про розв'язання конфлікту між вавилонськими братами Василь Земляк згадує побіжно і нібито принагідно, але в дуже значущому контексті: "Двох прийняли до партії: Лук'яна Соколюка, ти, либонь, пам'ятаєш його – друг Рубана. Свого брата, заклотника, він таки піймав у Вавилоні і привів до Македонського" [5, с. 271]. Тут чітко вказана ціна партквитка, яку сплатив Лук'ян, – нею стало каїнство.

Амбівалентна інтерпретаційна модель, яку обирає Василь Земляк у потрактуванні образів Каїна і Авеля, дозволяє розкрити деякі таємниці письменницького задуму, адже, позірно прокомуністичний роман, "Лебедина зграя" написана мовою натяків, символів, асоціацій, тонкої іронії та підтекстів, що оповідають свою історію взаємин українського народу з комуністичною владою. Автор констатує, що кайнство на українську землю принесли комуністи, і використана ним інтерпретаційна модель натякає на справжніх винуватців цієї трагедії. Однозначно й безкомпромісно сказав про це В. Підмогильний у оповіданні "Іван Босий": "Старі люди, баби й діди, серце яких не могло вмістити сучасного зла, [...] кликали грім на дітей антихриста, на комуністів, що повели брата на брата" [7, с. 277]. Тут маємо справу з поширеною в українській літературі інтерпретаційною моделлю *соціального або класового кайнства*, засвідченою у творах П. Тичини, О. Довженка, І. Багряного, В. Барки, У. Самчука та ін.

Крім інтерпретаційних моделей *розбрату за землю та класового кайнства* Василь Земляк використовує в романі "Лебедина зграя" модель Каїна як *місячної людини*. Вона стосується лише одного персонажа – Кіндрата Бубели, заможного власника хутора й натхненника заколотників, виписаного автором, однак, не без симпатії. Розпочинається все з пролептичної деталі, пов'язаної з повним місяцем: "...цап, стояв на подвір'ї і розглядав свіжий малюнок на місяці, який щойно завис над вітряками" [5, с. 15]. Тим малюнком, як відомо кожному українцеві ще змалечку, є зображення Каїна і Авеля. Саме біля вітряків, над якими завис місяць із карбом кайнства, буде смертельно поранено поета й комунара Володю Яворського. Значно пізніше читач дізнається, що це вбивство було випадковим: "Бубела підбурював козівських заможців, а далі Павлюка і ще декого, відома річ, з певною пересторогою, позбутися Клима Синиці. Та сплутали його з сироваром і зіпсували замах на ватажка комунарів. Не мали жодного наміру вбивати сировара, але той сам випалився на них, виніс із піхов свою шаблю. Довелося рятуватись..." [5, с. 186].

Глинський суд не спромігся відшукати справжніх винуватців загибелі Володі, натомість Божий суд не забарився: повертаючись морозної ночі додому, Бубела збився зі шляху і замерз. Накладаючи на пейзаж внутрішні роздуми Бубели, автор знову акцентує увагу на місячному зображенні, яке отримує несподіваний соціальний підтекст: "Жодної живої душі не було в степу, тільки місяць шугав у хмарах. І там, на місяці, брат підняв на вила брата за землю. Чи є там своя історія, свої Бубели і Рубани, і чому це пси виють на місяць? Ой, як жалібно, проти чого б це?.." [5, с. 187]. Отже, брат підняв брата на вила не через що інше, як за землю – у цих двох словах сфокусована і роз'яснена вічна драма нашого народу, бо ж українець повстав на українця саме через землю: "Ми перебили одні одних заради цієї землі, яку хочать тепер у нас відняти... А що ми без неї?" [5, с. 163] – каже Кіндрат Бубела. Влучне доповнення народної легенди про місяць дозволило Василю Земляку звести воедино три інтерпретаційні моделі: *розбрату через землю, класове братовбивство та Каїна як місячну людину*. Внутрішній монолог Бубели побудований таким чином, що згадка про братовбивство сприймається спочатку як голос совісті вавилонського заможця, далі ж стає зрозуміло, що йдеться не про нього особисто, а про дві непримиренні соціальні сили "Бубели" – "Рубани", на які, власне, й накладається символіка Каїна й Авеля. Як і в попередньому випадку з Соколюками, автор лише фіксує появу кайнства на українській землі, засуджуючи не конкретних персонажів, які читач може асоціювати з Каїном, а саме явище братовбивства, спровоковане ко-

муністами. На позначення двох ворогуючих сил міфологеми Каїна і Авеля раніше використовувалися в українській релігійній полеміці XVI–XVIII ст., символізуючи протистояння релігійних конфесій.

Унікаючи однозначного ототожнення заможця Бубели та заколотника Данька з образом біблійного братовбивці, автор "Лебединої зграї" натомість прямо називає Каїнами двох персонажів, які належать до вавилонських середняків. Цей прийом чи не вперше в українській літературі застосував Кирило Туровський, який нарік еретика Арія "другим Каїном".

Явтушок Голий є середняком не лише через свої статки, це – влучна характеристика його непевної натури. Найдаліше двоїстість Явтушка виявлена через опис святкового вбрання, верхня частина якого – вишита сорочка та панська камізілька – пишається над воринами, а нижня – старі латані-перелатані штани – схована за ними від чужого ока. Таким є і сам Явтух: дрібнодухий, заздрісний та мстивий у малому, і в той же час закоханий у землю, родину й музику. З-поміж усіх героїв роману саме він дає чи не найсуворішу оцінку комуністичним проєктам: "І хліб пектимуть в одній пекарні, а борщ варитимуть в одному котлі. Така програма?" [5, с. 204]. Від імені "закоханих у землю" він каже: "А я людина маленька, беззахисна. Ви ж хочете зробити мене іще меншою. Одібрати воза, коні, землю, мрію... Шматок неба над моїм полем, де я навіть зорі полчив" [5, с. 204]. У уста зігнаного з рідного гнізда Явтуха Голого вкладено й страшне пророцтво голодомору 1932–1933 рр.: "Нічого, куркульню вивезли, врятували, а ви тут колись подохнете з голоду. От згадаєте Явтушка" [5, с. 258].

У вавилонських "битвах", як маленьких, біля глинського суду, так і великих, на Йордані, Явтушок виявив себе непослідовним, ладним у останню хвилину перейти на бік переможців: "У цій битві він не зажив великої слави, в обох таборах про нього говорили однаково: і нашим, і вашим" [5, с. 115], "Деся позадю знамався Явтушок: "З ким? За кого? Хто переможе?" І то вічно так. Вічне метання від слабкішого до сильнішого" [5, с. 225].

Саме зрада і є тим чином, який об'єднав вавилонського середняка Явтушка з біблійним братовбивцем. На "тайних вечереях" багатіїв, запрошений серед іншого "сміття вавилонського", Голий пристав на найнебезпечніші гасла. Насправді ж розрахован лише на силу видавався практичному Явтуху оманливим і непокоїв його все дужче: "Явтушок вірив у те дедалі менше, все важче приховував своє замішання перед ними й тремтів на кожній такій вечері від думки, що хтось із них вкаже на нього перстом: "Ось він, Каїн, якого найкраще вбити," – і вони більше не відпускають його на це стареньке ліжко, в якому плодилися Голі" [5, с. 202].

Традиційне потрактування кайнства у світовій літературі супроводжується двома головними концептами – "заздрість" і "зрада". Згідно з християнським богослів'ям, заздрість є гріхом Каїна, а зрада – його чином. До муки заздрісний і зрадливий Явтушок самому собі увижається Каїном саме через зраду, у контексті його міркувань "Каїн" означає "зрадник". Окрім універсальних концептів, пов'язаних із кайнством, Явтух Голий маркується ще одним, цього разу питомо українським. Йдеться про тремтіння. Невтаємничений читач може сприйняти тремтіння Явтушка на багатирських бенкетах за виключно реалістичну деталь, насправді ж Василь Земляк накладає на свого героя Каїнову ознаку, пов'язану з Божою карою, що нею, за українською традицією, є стогін і трепет.

Через зраду Каїном названо і Петра Джуру, власника єдиного на весь Вавилон трактора. "Цю грізну штуку" поклав собі рано чи пізно відібрати Рубан, який

хоч і водить дружбу з Джурою, а все ж побоюється, аби той не вистрілив у спину через "отой клятий тракторець з Америки" [5, с. 207]. Хитрість, підступність і загребущість Джури пов'язуються в романі з руйнівним впливом приватної власності: "не вірте, товаришу Рубан, людині, яка має власного трактора" [5, с. 184], радить Савка Чибис. Йому вторує дружина Джури Рузя: "Все кортіло шепнути Рубану: "Антоне, не вірте Джури, тому Каїнові вавилонському, який зрадить вас на рівному місці, якщо з теї зради дотечеться йому бодай на срібник вигоди".

"Каїн вавилонський" – так сказано в романі лише про Петра Джуру, але цей образ екстраполюється й на інших персонажів, втілюючи авторське бачення каїнства на українській землі. Впадає в око контамінація образів Каїна та Юди, які одночасно проєктуються на Джуру за допомогою відповідних концептів: "зрада" та "срібник". Оцінка Рузею свого чоловіка як "убивці" та "користолюбця" також сполучає визначальні характеристики Каїна та Юди.

Трагічна доля Джури, який загубився між новою владою і заколотниками проти неї, виписана як типова історія зрадника, котрий урешті-решт не знайшов співчуття ні в тому, ні в іншому гурті й ганебно загинув. Однак деякі промовисті деталі, як, наприклад, незаряджена рушниця ватажка заколотників, його палкі слова: "мали ми землю і волю, а тепер її хочуть одібрати від нас такі, як мій друг Рубан..." [5, с. 219], позбавляють читача однозначних міркувань щодо злочасного власника злочасного трактора. На суді над заколотниками Рубан "таврував Джуру як зрадника і заблуканця" [5, с.

234], що натякає на ще одну іпостась Каїна, який був вічним вигнанцем та мандрівником.

У романі "Лебедина зграя" Василя Земляка наявні три інтерпретаційні моделі каїнства – *розбрат за землю, класове (соціальне) братовбивство, Каїн як місячна людина*. Накладаючи образ біблійного братовбивці на різних персонажів, автор не виходить за межі цих моделей, часом суміщає їх, але щоразу застосовує нові концепти та прийоми. Найпродуктивнішим у творі є концепт "зрада" (Явтух Голий, Петро Джура), а також "брат" (Данило і Лук'ян Соколюки) та "вбивство" (Кіндрат Бубела), маргінально використані "тремтіння", "землероб", "заздрість", "чорний". Персонажі, співвіднесені в "Лебединій зграї" з образом першого братовбивці, маркуються в різний спосіб: два з них прямо названі Каїнами (Петро Джура та Явтух Голий), інші – за допомогою біблійної алюзії та через народний апокриф про місячний малюнок. Протистояння Каїна й Авеля проєктуються в романі на дві ворожі соціальні сили, "два Вавилони" – українське заможне селянство та провідників колгоспного життя. Отже, у художній інтерпретації Василя Земляка Каїн є найперше зрадником, а каїнство – розбратом за землю, що розкриває глибинні причини болючих українських трагедій і поразок.

1. *Аверинцев С.* Софія–Логос: Словник. – К., 1999; 2. *Бидерман Г.* Енциклопедія символів. – М., 1996; 3. *Блаватская Е.П.* Каббала и каббалисты в конце девятнадцатого века // Блаватская Е.П. Избранные статьи. – М., 1996; 4. *Булгаков С.Н.* Религия человекобожия в русской революции // Новый мир. – 1989. – № 10; 5. *Земляк В.* Лебедина зграя. Зелені млини: Романи. – К., 1977; 6. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. – М., 1995; 7. *Підмогильний В.* Місто: Роман. – К., 2008; 8. *Юнг К.Г.* AION. Исследование феноменологии самости. – М., 1997; 9. *Юновский Ю.* Вершники. Мир: Романи. – К., 1980.

Надійшла до редколегії 20.09.11

М. Шаповал, д-р філол. наук

"ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ" ОСТАПА ВИШНІ: ПАРОДІОВАННЯ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ПРИНЦИП ДРАМОПИСУ

Розглянуто маловідому комедію Остапа Вишні "Запорожець за Дунаєм", на прикладі якої аналізуються причини непродатковості пародії в драматичних жанрах та особливості застосування в них прийомів пародіювання.

This article examines the comedy "Zaporozhets za Dunayem" by Ostap Vyshnia, not much spoken, in particular insignificance of parody in dramatic genres and peculiarities of its application.

Літературна пародія є жанром складним і вибагливим не лише тому, що для її написання автор має володіти механізмами створення комічного ефекту, тонко відчувати стиль претексту, відбирати в ньому істотні риси та виокремлювати їх, а й тому, що читач такої літератури мусить співвідносити текст із претекстом та отримувати естетичну насолоду саме від інтерпретації цього співвідношення. Літературознавству відомі пародії на конкретний твір, творчість письменника, тематику і стилістику літературного угруповання, зрідка об'єктом пародії стає жанр [7, с. 722]. Пародія – слово багатозначне, воно вживається не лише в літературі, музиці, живописі, театрі, естрадному мистецтві на означення специфічного жанру, а й у побутовому мовленні для називання невдалої подоби чогось. Але у будь-якому разі пародія вибудовує образ того, що пародіюється, і для літературної пародії це буде образ літературного твору.

Найчастіше пародіюється поезія, рідше проза, а от пародії на драму створюються надзвичайно рідко. На думку Г. Нудьги, пародія Остапа Вишні (П. Губенка) на популярну свого часу творчість Я. Мамонтова "Я. Мамонтов – Коли народ уже визволивсь" залишається чи не єдиним зразком пародії на драматургічну творчість. Спроба пояснити цю аномалію повільнішим, порівняно з поезією та прозою, розвитком драматургії

[9, с.37-38] здається нам непереконаливою. На нашу думку, драматурги уникають писати пародії з кількох інших досить вагомих причин:

1. Безумовною ознакою пародії є тяжіння до стислості – таким чином тексти контрастують за обсягом і поглиблюється їх протиставлення. Великі за обсягом пародії або виростили з первісного задуму, як то сталося з "Дон Кіхотом" М. Сервантеса, або залишалися творчими невдачами. Тому написати драму-пародію означало відмовитися від розрахованого на виставу обсягу тексту і створити комічну сценку, шкід, близьку до інтермедії драматичну замальовку, яка не знаходила б місця в традиційному сценічному дійстві театру ХХ ст.;

2. Літературна пародія є складною для сприйняття – її реципієнт повинен невпинно порівнювати похідний текст із текстом пародійованим і висновувати з цього співвідношення свою власну інтерпретацію. У наші демократичні часи зібрати повний зал здатних здійснювати естетичний аналіз літературних текстів глядачів здається неможливим завданням. Тому витончений комізм пародії, що його сприйняття відбувається без бурхливих психологічних реакцій, ризикує виродитися в простіші форми сміху;

3. Контамінування тексту і претексту пародії часто буває тяглим у часі процесом, який вимагає пауз, перечитування, ретроспективного порівняння пародії та її

© Шаповал М., 2012