

7. Ушкалов Л. Метафізика образу в літературі українського Барокко / Л. Ушкалов // Зб. Харк. історико-філол. тов-ва. – Х. : Око, 1994. – Т. 2. –158 с.

#### **Анотація**

Статтю присвячено вивченню образної системи збірок Івана Величковського, а також художньо-виражальних стилістичних прийомів, якими послуговувався поет. Доведено вплив на формування духовних текстів літературних тенденцій бароко. Свідчення тому є риторизм, динамічність, експресивність викладу, що досягається концентричним, або акафістним, способом організації образного матеріалу. Охарактеризовано витoki образної системи його робіт, що беруть початок в Античності, а потім збагачуються християнською традицією і являють собою барокове утворення.

**Ключові слова:** бароко, біблійні сюжети, образи й мотиви, символ, інтерпретація, тематика.

#### **Аннотация**

Статья посвящена изучению образной системы сборников Ивана Величковского, а также художественно-выразительных стилистических приемов, которыми руководствовался поэт. Доказано влияние на формирование духовных текстов литературных тенденций Барокко. Свидетельство тому – риторизм, динамичность, экспрессивность изложения, символичность образов, достигающаяся концентрическим, или акафистным, способом организации образного материала. Охарактеризованы истоки образной системы работ писателя, берущей начало в Античности, обогащенной христианской традицией и превратившейся таким образом в явление барокко.

**Ключевые слова:** барокко, библейские сюжеты, образы и мотивы, символ, интерпретация, тематика.

#### **Summary**

The article “Baroque imagery of Ivan Velychkovsky’s creative activity” deals with the least explored subject of the early Ukrainian literature- creative activity of an outstanding baroque writer of the XVII-th century Ivan Velychkovsky. The results of the historiography analysis of the poet’s creative activity are presented in this article. Themis of the spiritual and secular lyrics, imagery and stylistic means of Ivan Velychkovsky’s works are investigated. Close connections of the heritage of Ivan Velychkovsky with the Bible and hagiographic plots are determined.

**Keywords:** baroque, the Bible’s plots, images and motives, symbol, interpretation, themis.

УДК 821.163.2

**Сайковська О.Ю.,**

аспірантка,

Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України

#### **“SYMBOLARIUM” РОМАНУ П. ВЕЖІНОВА “ВНОЧІ НА БІЛИХ КОНЯХ”**

*Чому всі хочуть зрозуміти будь-яку картину з першого погляду?  
Але ж це означає, що в ній немає нічого суттєвого!*

Культурна ситуація, що склалась у ХХ–ХХІ століттях, наполегливо звертає “увагу дослідників на феномен символу, про який ще у ХVІІІ ст. писав Й. Гете:

Все, що відбувається, – символ, і водночас, коли воно цілком себе проявляє, воно вказує на все інше. Справжня символіка там, де часткове представляє всезагальне не як сон або тінь, а як живе миттєве одкровення непізнаного” [3, 353]. У творчості Бодлера, наприклад, символ уже тяжів до знаковості, що стає матеріальним виразником внутрішнього світу. У Верлена за допомогою символу проявився яскравий суб'єктивізм. Символізм використовував цей феномен як певний код взаємодії із читачем. Згодом, із появою масової літератури, символ почав втрачати багатозначність, стаючи майже автоматично повторенням, обов'язковим монотонним поєднанням конкретності й абстрактності. Нового звучання він набув у вченні Е. Кассіра, який називає символи вищими цінностями людської культури, адже вони містять у собі те, що Кант вважав “божественним” у людині [4].

Основні форми прояву символу (символічного відношення або функції) – мова, міф, релігія, мистецтво та наука. Саме в цих формах існує та відтворюється культура, в цих формах людина бачить, розуміє і перетворює світ. Культура є незбувне, неперервне породження все нових і нових мовних, художніх, релігійних, міфологічних і наукових символів [8, 51–52].

У філософському дискурсі символ існує як універсальний культурний феномен (що розкривається у працях Г. Сковороди, П. Флоренського, О. Лосєва). Символ вчені аналізують у різних аспектах: культурологічному (М. Бахтін, С. Кримський, Ю. Лотман, В. Топоров), соціокультурному (В. Антонов, В. Бичков, В. Іванов), семіотичному (Я. Голосовкер, Ю. Лотман, В. Топоров, Г. Щедровицький), символічному (В. Ільїн, М. Каган), синергетичному (Г. Хакен, І. Пригожин, Н. Моїсєєв, О. Самарський). Природа символу проявляється у його структурно-семантичних категоріях, таких як слово, знак, поняття, метафора, текст.

Проблема трактування художнього символу у літературознавстві переважно зводиться до розуміння символу як тропу, проте “первинна закоріненість символу в культурний досвід людини зумовлює реставрацію глибинних смислових пластів, вплетення власне філософського дискурсу в літературознавчий аналіз. Панівні світоглядні засади тої чи іншої доби безперечно мали вплив і на розуміння цієї категорії. Дозволивши собі зробити деякі узагальнення, можна вибудувати такі пари відповідностей: античність – символ як універсальна категорія, середньовіччя – як принцип світобудови, німецька класична філософія/романтизм – як інструмент пізнання, модернізм – як форма експресії “Я”, постмодернізм – як текстова реляція” [8, 49].

Культурні процеси другої половини ХХ століття відбуваються у межах глобалізації, стирання кордонів, міждисциплінарного наукового діалогу, що об'єднує природничі, точні, гуманітарні науки в рамках єдиних підходів. Це характеризує фазу постнекласичної науки, де “з новою силою актуалізується проблема, на яку у свій час звертали увагу Е. Кассіра, О.Ф. Лосєв, – проблема побудови логіки ірраціонального, логіки, у якій символ може зайняти роль, аналогічну ролі поняття в логіці формальній” [1, 3].

Проблеми ірраціонального, випадкового, непередбаченого найяскравіше втілення знаходять у фантастичній літературі, естетичною домінантою якої виступає категорія фантастичного, що характеризується порушенням канонів, меж, правил репрезентації художньої умовності. Основною ознакою фантастичного твору є наявність фантастичного припущення – вимислу, що суперечить можливому. Багато творів відповідають цьому жанровому визначенню, але особливу увагу хочеться звернути на фантастичний роман болгарського письменника ХХ століття Павла Вежінова – “Вночі на білих конях” (1975), яскрава символіка якого залишилась поза увагою літературознавства.

Зусилля науковців, як вітчизняних, так і болгарських, були спрямовані на дослідження філософської проблематики та архітектоніки творів П. Вежінова (Л. Стоянова), морально-етичних категорій, духовного світу героїв (В. Захаржевська), жанрових особливостей (Е. Константинова), творчої манери, значення романів в історії розвитку болгарської прози та стиль письменника (Б. Нічев), “дифузної епічності” [5] (В. Климчук), трансцендентного світу (Х. Хрістова), проблеми “мовчання” (О. Сливинський). Російський літературознавець Є. Харитонов зазначає, що твір “Вночі на білих конях” належить до таких філософських романів, у яких активно використовується фантастична символіка, хоча детальніше на цьому не зупиняється. Отже, **актуальність** дослідження зумовлена необхідністю вивчення фантастичної символіки П. Вежінова як важливої складової його художнього світу, що яскраво виявляється в одному з його кращих романів “Вночі на білих конях”; це і складає мету наукової розвідки.

“Вночі на білих конях” – роман, який болгарська критика вважає одним із кращих, 1976 року був удостоєний Дімітрівської премії. Б. Нічев, відомий болгарський літературознавець, вважає цю книгу базовою в розвитку національного роману, маючи на увазі не тільки її досвід синтезу в царині поетики, а й перш за все те, що вона проводить нас якщо не через усі, то принаймні через багато з тих моральних і філософських проблем, які ставить болгарський роман у найзначніших своїх взірцях протягом десятиліть [6, 286]. Пояснюючи свою думку, критик пише: “Це книга про людську взаємність і самотність в умовах нашого життя, про зв'язок між поколіннями – співробітництво і боротьбу поміж ними; про силу розуму і його обмеженість; про невтамоване і вічне прагнення людини до краси та досконалості і про несправедливу та прикру тлінність, якою обмежений кожен людський порух. Це книга про смерть, що осмислюється як одна з найважливіших проблем життя” [6, 288].

У центрі роману – образ академіка Урумова, біолога, вченого зі світовим ім'ям, який працює над структурою антитіл і намагається визначити природу раку. Автор знайомить нас з ним в останній рік його життя, коли, підсумовуючи прожиті літа, він приходить до думки про красу і силу буття, переживаючи своєрідний ренесанс.

Весь роман наскрізь пронизаний яскравою символікою, через яку і розкривається життя, філософські та моральні коди його героїв. Фантастичні символи дають можливість у буденному побачити надзвичайне, а у матеріальному – вічне.

Символіку роману умовно можна об'єднати у наступні групи:

- 1) астральна символіка;
- 2) символи стихій (води, вогню, повітря, землі);
- 3) символи природи (зокрема, квітів) і науки (відкриття);
- 4) символи кольорів;
- 5) мистецтво як метасимвол (музика і живопис), що дає загальний ключ до розуміння роману.

Особливе значення у поетиці роману набуває астральна символіка. Центральним символом вежнівського космосу стає Місяць, який виступає єдиним свідком внутрішніх переживань героїв. Головний герой роману, директор Інституту біології, академік Урумов тієї місячної ночі переосмислював свої життя. Народився він у родині лікаря. Мати померла рано, але її доброта і ніжність, її любов маленький хлопчик добре запам'ятав і відчував. Батько постійно працював, і в дитячих спогадах часто виринали сірі обличчя тих нещасних людей, які завжди стояли у довгих чергах до лікаря Урумова. Батьки академіка давно померли і єдиною родиною, яка в нього залишилась, була дружина Наталія та сестра Ангеліна зі своїм сином – студентом-біологом Сашо. Академік згадує у місячному сяйві свої дитячі переживання та юнацьке кохання до Наталії, її вдячність та зраду, біль того, що в них ніколи не може бути дітей (Наталія до знайомства з Урумовим була коханкою одного іноземного посла і зробила невдалий аборт). Місяць, повний та яскравий, стає символом його чесності й відкритості з собою.

Нерозривно із символом Місяця постає опозиція дня і ночі як своєрідних “життєвих антагоністів”. Все, що відбувається вдень, знаходить своє відображення у мареннях, снах, видіннях ночі, або ж, найчастіше, безсонних місячних ночах. І якщо день – втілення раціонального, логічного, детермінованого, послідовного, то ніч постає як щось загадкове, нелогічне, спонтанне, нарешті, фантастичне.

Символи стихій теж яскраво представлені у романі. Символ води як очищення і смутку завжди супроводжує академіка у його важкі часи: “Десять днів після смерті дружини академік нікуди не виходив <...> і погода стала його спільником: безликі дні такого холодного і дощового червня скоріше нагадували пізню осінь. Урумов відчував себе ніби човном, який повільно пливе туманним океаном часу, щоб зникнути нам навічно <...>” [2, 334].

Племінник академіка, асистент Сашо, який почав працювати в Інституті, оскільки був кращим студентом курсу, познайомився з дівчиною на ім'я Кріста (справжнє ім'я – Христина). Вона “харчувалася” переважно повітрям, як і всі ластівки. Це вони літають так у синяві, відкривши дзьоби, сп'янілі від блиску сонця та дощу [2, 478]. Її образ легкий, як саме повітря, і, як воно, не має опори. Майже через рік після їхнього знайомства Кріста завагітніла і розказала (хоча не одразу) про це своїй матері Марії, доля якої була дуже важкою і трагічною, через що донька її жаліла і вважала чи не святою мученицею. Молоді закохані цієї дитини не бажали. Відправивши Крісту на дачу до сестри Юлії, Марія пішла до Урумова, щоб довідатися думку академіка щодо стосунків їхніх дітей. Але Марія й Урумов стали один для

одного новим болісним, нездійсненим і нездійсненим коханням. Саме з нею він (через рік після смерті Наталії) їде на озера. То був один із найщасливіших днів його життя.

У художньому світі твору представлена і рослинна символіка. Урумов поїхав до Угорщини на запрошення академіка Добозі, якому вперше у світі вдалося сфотографувати вірус поліомієліту. Ірена Сюч, перекладачка, влаштувала подорож до Пушти – справжнього зеленого моря, на якому ще паслися коні Аттіли. Жінка знайшла конюшину з чотирма листочками, дуже рідкісну рослину, і подарувала її академікові. Вона знала: конюшина з чотирма листочками приносить щастя, і вірила, що життя без чуда неможливе, як і без надії [2, 389]. І чудо сталося – літак, у якому Урумов повертався з Будапешту до Софії, не розбився, хоча надії вже не було навіть у екіпажу.

А от троянди, на відміну від конюшини, набувають негативної конотації. Христина, ніжна й тендітна, справжня дівчина природи, яка любить і відчуває її гармонію, задихається, побачивши поле з трояндами.

Сумніваючись у своєму коханні, на перший план у роздумах Крісти виходить символ лілеї – квітки, у якої немає стебла. Ці квітки “не мають ніжок, не мають пахоців, просто гарні квітки, та й годі. В тому вся Офелія. Вона не кохала Гамлета, бо неспроможна була пережити сильного почуття” [2, 534]. Можливо, ця квітка символізує саму Крісту, адже вона була слабенькою і не могла пройти життя без чийсь допомоги, була лілією, якій потрібна була чиясь підтримка. І вона знайшла цю підтримку в постаті Сашо.

Спогад про кошеня, якого Сашо у дитинстві якось скинув із балкону четвертого поверху, постійно переслідував юнака і зіграв вирішальну роль у його житті. Після вчиненого хлопець сам перелякався до смерті, забився під стіл, не їв, увечері в нього піднялась температура, мати не знала, що робиться з сином. Вранці він відчинив двері і побачив кошеня зі зламаною передньою лапкою. Дорого Сашо заплатив за цей свій перший і останній виклик, кинутий смерті.

Після відпочинку на дачі у тітки Юлії, Кріста повертається у Софію, проте, зупинившись, щоб долити пального на заправці, потрапляє в автокатастрофу. Тітка Юлія, яка була за кермом, майже не постраждала, а у Крісти стався серйозний шок, у результаті чого вона втратила дитину. Коли дівчина прийшла до тями, вона попросила, щоб до неї приїхав Сашо. Тоді ж у лікарні кохана дівчина нагадала Сашо кошеня, що колись давно не мало ніякого іншого виходу, крім як знов повернутися до свого убивці та показати йому свою зламану лапку, аби викликати хоча б краплю жалю. Кріста була слабенькою, немов те котеня, вона заплакала, і Сашо зрозумів, що ці сльози – мовчазний, винесений йому вирок. Остаточний вирок. Можливо, “справедливий, логічний і беззаперечний, можливо, гарний і приємний, проти якого він не повставав. І все-таки вирок” [2, 634]. Так вони одружились.

Ангеліна, сестра Урумова, порівнюється з кімнатним лимоном, що не привертає уваги: з дитинства вона була непримітною і зараз залишалася нецікавою, вона жила безбарвним життям.

Стан науки яскраво демонструє епізод, де відбувається обговорення “фантастичної” наукової гіпотези академіка Урумова. Небажання співробітників Інституту працювати, відсутність любові до справи, зрештою, призвели до звільнення академіка з посади директора, і ледве не зупинили проект. Через “наукову гордість”, через неприйняття нових наукових гіпотез світ мало не втратив того, до чого йшла наука впродовж багатьох десятиліть, – можливість безсмертя.

Літературний журнал “Простори” замовив академіку Урумову статтю “Мікробіологія і її сучасні проблеми”, де повинна була поєднатись есеїстика, публіцистика і сміливі прогнози. Цю статтю написав Сашо, і вона зіграла непередбачену роль у долі науки та самого академіка. Ідеї, викладені у статті, були й справді дуже сміливими, якщо не сказати, у певній мірі фантастичними, що викликало недовіру до академіка, “бродіння” в інституті, показало людську суть деяких наукових співробітників і великий науковий інтерес справжніх вчених. Сашо в її основу поклав дещо “фантастичну ідею”, він вважав, що не можна чіплятися лише за факти, а уява може допомогти, адже найбільшим винахідником століття був не Едісон, а Жюль Верн.

Наскрізним лейтмотивом стає визначення інтуїції як почуття істини, незалежно від того, як воно виникає. Адже визначні наукові відкриття у своїй більшості зроблені завдяки інтуїції. Так, інтуїтивно відбувається відкриття вченим – професором Аврамовим, блискучим науковцем, що володів величезним досвідом і винахідливістю, але його відкриття випередили американці. Хоча його шлях був більш простим, що вражав своєю дотепністю й ефективністю. Тому Урумов і запропонував Сашо працювати разом із Аврамовим, якого потім, за рекомендацією того ж Урумова, призначили директором Інституту.

Символ винаходу у творі стає ключовим. Він показує діалектичність світу. З одного боку, розкриває матеріальний світ, у якому будь-яке положення потребує доказу перед тим, як воно стане аксіомою: наукова гіпотеза має право на існування лише тоді, коли вона ґрунтується на аксіоматичних положеннях, а без них вона – беззмістовна. З іншого боку, процес винаходу ставить проблему природного, адже у природному світі не потрібно нічого доводити, він існує незалежно від наукових теорем та аксіом. Це – система, здатна як до саморозвитку, так і до самознищення. На тому роковому засіданні, присвяченому обговоренню статті академіка у журналі “Простори”, Урумов доповідав про свої ідеї і обґрунтовував власну наукову позицію: “складається враження, що еволюція йде від простого до складного, від амеби до людини. Але це тільки один бік питання. Хоч би яку живу істоту ми взяли, вона вразить нас простотою й гармонією, доцільністю кожної своєї функції. У цьому розумінні немає ворога страшнішого для людини, ніж вірус, бо він володіє всіма тими якостями” [2, 502]. Діалектика показує, що найпростіше – і є найдосконалішим, що воно – не початок, а кінцевий результат деяких еволюційних процесів. Таким вірусом є вірус раку. Йдеться про підміну при раковому захворюванні вищих структур нижчими, про біологічну травестію, що порушує шкалу цінностей і критеріїв за рахунок вищих клітин, які поступаються місцем нижчим. Це було дуже сміливою

гіпотезою, навіть для вченого такого рівня. Але ця гіпотеза пізніше зовсім не очікувано знаходить відгук у доповіді Нобелівського лауреата Вітлоу, який пропонує Урумову співпрацю і відзначає першість болгарського вченого.

Його антагоніст, учений Азманов, який фактично не зробив для науки нічого цінного, висував такі контраргументи: “змучена природа волала про допомогу, то чи простягли ми їй руку свою? <...> До того ж це не рядова проблема, а важливе державне й партійне завдання, за яке відповідаємо ми всі отут” [2, 506]. Він переводив усе у площину державних завдань і звітів, намагаючись проторувати собі шлях до управлінського крісла. Але це йому не вдалося.

Урумов вважав, що природа не терпить насильства, вона підкорюється своїм залізним закономірностям. Природа не завжди діє безпомилково, хоча їй це не заважає бути досконалою. Їй не потрібен розум, бо він потрібен лише тому, чії можливості обмежені, і потрібен для того, щоб відібрати ту вірогідність, яка стоїть ближче до істини. А природі це не потрібно, вона перевіряє усі можливості та лише після того приймає рішення.

Колористика відіграє особливу роль у поетиці роману. Перше знайовство з академіком Урумовим, який “і досі працював, хоча було вже далеко за північ, а у відчинене вікно вільно заходив вітер, несучи від каналу важкуватий дух води, яка ледве-ледве текла кам'яним річищем” [2, 312] відбувалось темної ночі. Профіль самого академіка, “вже жовтий був чіткий і витончений, але не виказував ні надмірної жвавості, ні втоми <...>” [2, 312]. Колір ночі дуже часто завжди поєднується з жовтим кольором (поєднання – “безсонна чорна ніч” і “жовтий ліхтар”, “жовті фари машин”, “жовтий Місяць” або все разом), і набуває танатичної конотації – стає символом загибелі, смерті (жовтий будинок з жовтою черепицею, яскрава електрична лампа – спогад, пов'язаний зі смертю матері, жовта стіна і ліжка, на якому лежала його мертва дружина Наталія, жовтий Місяць, жовті крильця метелика після її смерті).

Хоча поряд із жовтим (трагічним) у романі виступає колір мрії і чистоти – білий. І його найкращим виразником стають білі коні, зображені серед густої синьо-лилової, – ночі незвичайної картини молодого художника. Саме ця картина є наскрізним символом роману. “Більший кінь підняв красиву голову до похмурого неба, а менший дивився назад. Жодного разу Урумов не бачив нічого, подібного цьому вигину ліній” [2, 424]. Він часто згадував “білих коней, синіх білих коней у неймовірній ночі – густій, ніби кров, холодній, мов скло” [2, 424], тому чудово знав, чому йому так хочеться купити цю картину. Адже це був спогад, по суті, перше, що побачили у цьому світі його зворушені дитячі очі. Йому було лише рік і дев'ять місяців, але він запам'ятав її на все життя. Він сидів поряд із матір'ю та батьком, але їх не пам'ятав. Не було нічого, крім коней – білих коней. Підлітком Урумов розпитав батька про той випадок, батько дивувався, як хлопчик міг це запам'ятати, адже це суперечило науці. Тоді ж, підлітком, академік вперше засумнівався у всесиллі та точності науки, і цей сумнів залишився з ним на все життя.

Підійшовши до символів мистецтва, не можемо не зупинити свою увагу на музиці. Вона втілює прощання, втрату любові: двічі лунає музика – на похороні

Наталії і академіка Урумова. Почувши хор, музику, академік (а потім Сашо) розридався. Він намагався зрозуміти, кого він оплакував: її чи себе, а може, ні те, ні інше? Він ставить тільки питання і не дає на них відповіді. Але все ж він відчував, що у цих риданнях таївся якийсь смисл, що вони не були безпідставними. І цей смисл був основою його існування, кожного людського існування. Цей смисл – любов.

Тричі лунає музика у ресторані як символ прощання із неможливим, недоступним, невчасним коханням. Завжди його супроводжувала знайома ніжна мелодія “Сольвейг” із опери “Пер Гюнт”, пісня про вічне кохання і чекання, коли повернеться милий, а якщо не повернеться, то дівчина все одно буде йому вірною. Урумов, перебуваючи в Угорщині, побачив у ресторані пару закоханих, вже літніх людей, коли звучала ця пісня. Він випадково на них глянув і застиг. Вони не рухались, вони просто дивились один на одного. “У їх очах жила якась надлюдська ніжність і мука, страждання і любов, неначе ці двоє прийшли сюди просто з пекла, на кілька коротких годин, щоб знову повернутися туди на віки вічні й нарізно. Урумов дивився на них майже перелякано – з жахом за себе, а не за них” [2, 378]. Пізніше він сам став учасником такого нерівного двобою з долею, коли так само сидів у ресторані в Софії з Марією, і звучала ця ж пісня, але такі ж почуття сповнювали вже їхні серця: його і Марії. Це була мелодія любові й розпачу.

І лише єдиний раз у творі музика зазвучала у концертній залі, коли грала Сузі – перше кохання Сашо, яке він так бездушно “вбив на піщаному березі моря, омитою холодними хвилями, де не залишилося нічого, крім красивих, але мертвих мушель” [2, 441]. Сашо тоді було 14 років, він познайомився з мовчазною, сором'язливою дівчиною з інтернату для обдарованих дітей. Сузі була незвичайною і на вигляд дещо чудною, вона грала на скрипці, але Сашо ніколи не чув її гри: Сузі не могла грати, бо творчість не можна показувати невігласам. У той вечір він “усвідомив, що своє кохання, справжнє велике й вічне, як море, він просто вбив” [2, 439] – він вперше пізнав жінку (це була його сусідка, у якої було двоє дітей, і яка тієї ночі прийшла до нього сама). Так замість жіночого серця та кохання, яке сповнювала душу дівчинки Сузі, “на світ з'явився якийсь дивовижний монстр мистецтва, яке всіх жахало” [2, 441], у геніальному виконанні талановитої скрипачки.

Заголовний образ у своєму русі романним простором повертається різними, інколи протилежними гранями, насичується роздумами письменника про життя і смерть, щастя, смисл буття. Мотиву, пов'язаному зі спогадами про коней, письменник надає легендарного міфологічного забарвлення, з'являється тема польоту, свободи. Водночас уведення образу замученого, самотнього коня підкреслює драму життя героя, його неповноту. Назва роману “Вночі на білих конях” символізує вічний сумнів і незгасаючу мрію, що може передати лише мистецтво.

Художник, малюючи полотно, ніяк не міг знайти той єдиний, необхідний відтінок темряви ночі, йому потрібна була біла пляма. І тоді він згадав про коней, і вони були – всім: картина ожила. Ця картина – нездійснена і нездійсненна мрія, вона – любов і розпач, що разом можуть бути виражені лише у мистецтві. А коні (міфологічні пегаси) – відображають духовний шлях у мистецтві. І не потрібно



намагатися зрозуміти твір мистецтва з першого погляду, бо так він стає беззмстовним, адже у справжній красі повинно бути страждання. У “Білих конях” є мрія. А мрія – це страждання за недосяжним.

Марія, прийшовши вперше до академіка додому, непомітно для себе занурилась у споглядання цієї чудесної синьої картини. Зараз вона невиразно відчувала, що справжнє життя не може бути таким прекрасним, як вигадане, і ніби кольори, видумані людьми, набагато багатші і глибші, ніж реальні. У академіка і Марії була мрія – мрія кохання. Але шлюб їхніх дітей став для першого смертним вироком. Урумов знав: те, що пов'язує людину з минулим, нічим не відрізняється від того, що пов'язує її з майбутнім. Обидва ці зв'язки однаково надійні і – найголовніше – однаково реальні. Марія відчувала себе злочинницею, бо ходила на побачення з академіком, але ж вона була жінкою – вона хотіла цього, тому що – Людина! Їх поєднали й одночасно розлучили їхні діти. Коли Урумов дізнався про шлюб Сашо і Крісти, він відчув, що більше не має сил, а єдине, що змогла вимовити Марія – “вони <...> вони не мали права без дозволу <...>” [2, 650]. Академік розумів: все, що він думав протягом останніх днів, більше не існувало. Тепер вони з Марією стали родичами. Його мрія зникла. Він поглянув на картину, і його погляд розчинився у її синяві, “тепер він мовби й сам опинився у картині, посеред ночі, між тими двома кіньми, які провели його всією життєвою дорогою. Урумов чув їхнє дихання, вони тихенько форкали, збігаючи крутим схилом униз <...>” [2, 655]. Вони і зараз бігли, ніби вві сні. І він був зовсім один у тій нічній прохолоді. Йому “раптом стало страшно, він запраг вирватися з картини, та він не міг цього зробити – картина поглинула його цілком <...>” [2, 655]. Але він повернувся, хоча й через силу. І одразу зрозумів, що це – кінець.

Після похорону академіка Ангеліна сказала синові, що вони з Крістою вбили Урумова, бо “вони йому заважали”. Сашо одразу зрозумів. Після обіду Сашо стояв у кімнаті, відчинилися двері, й увійшла Марія. Мабуть, він себе видав, бо вона зрозуміла, що хлопець все знає. Це було видно по її очах. Вона завжди говорила, що рай і пекло існують насправді, але не у природі, а в самій людині. Напевно тоді знову поєдналися рай і пекло у її душі. На цьому роман закінчується, проте фінал залишається відкритим. Читач має змогу сам домислити, що відбувалося далі.

Так символи мистецтва набувають у романі всеохоплюючого значення. Завдяки ним втілюється прийом повтору-посилення, що дозволяє спогадові проходити декілька стадій, а мотиву посилюватись і варіюватись. Заголовний образ не підкорюється логіці сюжету, він не лише багатозначний (власне символ), а й багатозначимий (метасимвол), доводячи, що лише мистецтво завдяки своєму інструментарію може висловити глибину життя.

Отже, символіка роману П. Вежінова “Вночі на білих конях” досить яскрава, самобутня. Мистецтво як таке можемо розглядати не лише як символ-троп, а як метасимвол – прийом, що впливає на архітектоніку та структурну організацію твору. У романі мистецтво породжує все нові й нові смисли, за допомогою яких відбувається еволюціонування образів, ідей, характерів. Текст роману

співвідноситься з “текстом” картини як частина і ціле, що дає можливість ставити питання про герменевтичне прочитання, коли неможливо збагнути твір без розуміння картини і навпаки – неможливо зрозуміти картину без розкриття основних ідей роману. Текст-картина і текст роману корелюють. Картина у творі постає також і як форма вираження “Я” кожного з героїв: кожен бачить у ній свою долю, кожен сприймає і відчуває її по-іншому. Так, можемо говорити про модерністську доміную роману Павела Вежинова “Вночі на білих конях”. Це один із тих творів, у яких яскраво і глибоко присутній своєрідний синкретизм, що оприявлює філософські та морально-етичні проблеми, виводить їх на вищий рівень естетичного сприйняття.

### Література

1. Богата Л. М. Символ у функціонуванні соціального організму : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.03 / Л. М. Богата ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К.Д. Ушинського. – Одеса, 2001. – 20 с.
2. Вежинов П. Бар'єр. Терези. Вночі білими кіньми [романи] ; [перекл. з болг. І. Білика] / Павло Вежинов . – Київ : Дніпро, 1989. – 667 с.
3. Гете И. В. Избранные философские произведения / И. В. Гете. – М., 1964. – 547 с.
4. Кассирер Э. Избранное : индивид и космос / Э. Кассирер. – Москва ; СПб : Университетская книга, 2000. – 513 с.
5. Климчук В. Н. Творчество Павела Вежинова (Концепция человека. Художественное своеобразие) / В. Н. Климчук. – Киев : Наукова думка, 1991. – 199 с.
6. Ничев Б. Современный болгарский роман / Боян Ничев. – Москва : Радуга, 1983. – 348 с.
7. Ракша И. Триединство времени : о творчестве болгарского писателя П. Вежинова / И. Ракша // Иностранная литература. – 1982. – № 9.
8. Рибчинська З. Модерні та постмодерні трансформації літературного символу / З. Рибчинська // Вісник Львів. ун-ту. – 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 49–56. – (Серія філологічна).
9. Федоренко Н. Прерванный диалог : к. творч. портрету П. Вежинова : памяти болг. Писателя / Н. Федоренко // Иностранная литература. – 1984. – № 12.
10. Христова Х. Тренсцендираните светове в белетристиката на Павел Вежинов от 70-те и 80-те години на XX век // Литературен свят, брой 7, март 2009 [Електронний ресурс] / Х. Христова. – Режим доступу : <http://geom-bg.com/?p=9415> (считано 25.08.2010).
11. Шахова Л. Павел Вежинов [Електронний ресурс] / Л. Шахова. – Режим доступу : [http://www.ukrreferat.com/lib/literat/zarub\\_pysm/V\\_W/vezhynov.htm](http://www.ukrreferat.com/lib/literat/zarub_pysm/V_W/vezhynov.htm) (считано 25.08.2010).
12. Ferber M. A Dictionary of literary symbols / Michael Ferber. – Cambridge : University press, 2007. – 262 p.

### Анотація

Стаття присвячена проблемі визначення символіки у романі болгарського письменника Павела Вежинова “Вночі на білих конях” як важливої складової його художнього мислення. Автор наголошує на фантастичній природі символів, класифікує їх та розглядає “мистецтво” як метасимвол, який виводить філософські і морально-етичні проблеми роману на новий рівень естетичного сприйняття.

**Ключові слова:** фантастичні символи, метасимвол, культура.

### Аннотация

Статья посвящена проблеме определения символики в романе болгарского писателя Павела Вежинова “Ночью на белых лошадях” как важнейшей составной его художественного

мышления. Автор акцентирует на фантастической природе символов, классифицирует их и рассматривает “искусство” как метасимвол, который выводит философские и морально-этические проблемы романа на новый уровень эстетического восприятия.

**Ключевые слова:** фантастические символы, метасимвол, культура.

### **Summary**

The article is dedicated to the problem of the symbols in the novel *In white horses at night* by the Bulgarian writer Pavel Vezhinov. The author outlines the fantastic nature of the symbols, classifies them and treats the “art” as a archisymbol, that displays the philosophical and ethical problems of the novel to a new level of aesthetic perception.

**Keywords:** fantastic symbols, archisymbol, culture.

УДК 821.512.161(9)

**Циховська Е.Д.,**

докторант,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

## **“МУЗЕЙ НЕВИННОСТІ” ОРХАНА ПАМУКА ЯК ІСТОРІЯ КОЖНОГО**

Музеї будуються не тільки з каміння й глини, не тільки на пошану відомих людей, вони утворюються разом з існуванням людини і зберігаються у її спогадах про кожного перехожого в житті. Ми зустрічаємося, розходимося, але музеї деталей, що асоціюються з особистістю Іншого, залишаються завжди з нами. Ми постійно носимо їх упродовж усього життя в пам'яті, наче равлик свою раковину, – не тільки в собі, а й на собі, як неминучий тягар.

Подібний музей штучно створюється Кемаль-беєм, головним героєм “Музею невинності” Орхана Памука, з речей, пов'язаних з періодом його знайомства з дівчиною на ім'я Фюсун. Як він сам зізнається, “створюю Музей невинності, аби жити з мертвими <...>” [1, 632]. Якщо в романі класифікувати колекціонерів на два типи – гордих та сором'язливих, – то герой фактично належить до другого типу: тих, що колекціонують у відповідь на якусь біду, потрясіння в житті [1, 633].

Здавалося б, на перший погляд маємо справу з сентиментальним романом-драмою, де за законами жанру для популярності закладена катастрофа, відображена у неминучій смерті когось із головних героїв, але у даному випадку – це кохана дівчина головного героя, що гине в автокатастрофі. Твір побудований за усіма вимогами номінації на здобуття премій: тут є і політичний підтекст, і соціальний аспект, і знайомство з культурною спадщиною, і, що не на останньому місці, найрозповсюдженіша проблема стосунків між чоловіком і жінкою з усіма обов'язковими компонентами: коханням, згодом муками кохання через неможливість бути разом, непорозуміння через відсутність спільних інтересів, спогади про минуле щастя. У центрі – старий, як світ, сюжет: дівчина віддає свою цноту чоловікові, якого кохає, натомість той не збирається на ній одружуватися. Типовий конфлікт спостерігається в європейських країнах та країнах Сходу усіх без виключення століть.