

А.Р.Волков

Чернівецький університет

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ (ДЕЯКІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ)

Порівняльне літературознавство все чіткіше виділяється в окрему наукову дисципліну, яка, залишаючись органічною частиною літературознавчої науки, має своє завдання, свої теоретичні постулати, відповідні методи дослідження (наукові методики).

Однією з найважливіших проблем порівняльного літературознавства є всебічне дослідження традиційних сюжетів (ТС), традиційних мотивів (ТМ), традиційних образів (ТО). А втім, цей феномен являє великий і різнобічний інтерес для літературознавства в цілому. Традиційні сюжети, мотиви та образи в їх багатовіковому та багатонаціональному функціонуванні є явище модельне для теорії та історії світової літератури. На їхньому матеріалі можна — і доцільно — розглядати чи не всі літературознавчі процеси.

Засадничу вагу при цьому має доконечне маркірування (номінація) традиційно-образного матеріалу (ТСО). Це важить не лише в процесі читачької рецепції але — у цілком іншому розумінні — для літературознавчого дослідження. Маркірування ТСО відкидає безпідставні твердження про казуси впливів, які при точній перевірці виявляються позірними. Але виключає також голослівні твердження про відсутність міхлітературних контактів і взаємодії.

Створення теорії традиційних сюжетів та образів, основних постулатів такої теорії вимагає наявності системи основних понять і відповідних термінів: без чіткої понятійно-термінологічної системи неможлива жодна теорія. Ці терміни при позірній загальнозрозумілості вживаються неоднозначно. Класичне визначення мотиву дав ще Олександр Веселовський, розуміючи його як «найпростішу змістовну оповідну одиницю, що образно відповіла на різні запитання первісного розуму чи побутового спостереження» [3,с.500]. Додамо лише, мотив — це образна відповідь на запитання не лише первісного розуму, а й на питання, що висуваються будь-якою

добою, будь-якою дійсністю. Сюжет — це комплекс мотивів або складна «комбінація мотивів» [3, с.500].

Пропозиції деяких новітніх авторів розуміти мотив і сюжет в інший спосіб позбавляють ці більш-менш усталені терміни ясності і лише спричиняють плутанину і нез'ясованість у тих справах, які вже були з'ясовані в нашій науці (наприклад, коли говорять про сюжет ліричних творів). Такі трактування шкідливі для термінологізації. Адже літературознавча термінологія й у теперішньому стані хвибує на нестабільність. У випадках наповнення термінів «мотив» і «сюжет» іншим, аніж це було у класиків літературознавства, змістом, належить вживати інше слово.

Образ, сюжет і мотив — різнорівневі, але взаємопов'язані і взаємозумовлені структурні компоненти літературного (оповідного або драматичного) твору. І теоретично, і науково-методично виправдані такі поняття, як сюжетно-образна єдність, сюжетно-образний матеріал. Але взаємопов'язаність сюжетного й образного (ейдологічного) рівнів не свідчить про їх нерозчленованість. Ці складники автономні. Причому один з них (образ-персонаж, образ-предмет, сюжет, навіть мотив) може бути домінантним, містити в собі основну ідейно-художню інформацію. Вчення про домінанту докладно розроблено в перекладознавстві, але не менш важить для теорії традиційних сюжетів та образів. При засвоєнні наступними авторами твору попереднього письменника предметом засвоєння може бути один (звичайно, але не завжди домінантний) складник: образ, мотив, сюжет. Багаторазове звернення до такого складника робить його традиційним. Традиціоналізуватися можуть й інші складники: архітектонічні, версифікаційні, словесно-стилістичні, але цей бік справи лежить за межами теорії традиційних сюжетів та образів, а тому тут не розглядається.

Що ж таке традиційний сюжет, традиційний мотив і традиційний образ? Насамперед належить відмежувати термін «традиційний» від суміжних. Автор цієї статті писав 1973 р.: «Запозичені, традиційні та вічні сюжети (мотиви, образи) — три ступеня одного явища, між якими важко провести чіткі межі» [4, с.310]. Ця думка потребує уточнення. Розбіжність між запозиченим і традиційним не лише кількісна.

Традиційним слід вважати сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається і активно функціонує протягом значного історичного часу. Існує уявлення, ніби таких випадків небагато: Прометей, Фауст, Дон Жуан. Їх звуть вічними, або світовими образами (сюжетами). Такі вирази не наукові. Вони неточні, гіперболічні й антиісторичні. Не існує жодного традиційного сюжету та образу ТСО, поширеного у всьому світі. Найширший географічний ареал мають античні та біблійні образи. Вони відомі всім європейським і дещо меншою мірою близькосхідним літературам. Та це не весь світ. Напр., далекосхідному регіону вони чужі. Вираз «світові сюжети та образи» — прямий наслідок літературознавчого европоцентризму. Так само немає ТСО, що функціонують вічно. Всі вони постали на пам'яті історії й побутують за певних історичних умов, залежно від конкретних соціальних причин. Кількість ТСО значна і поступово збільшується. Е.Френцель у своєму довіднику «Сюжети світової літератури» [6] налічує

295 традиційних сюжетів. Це число умовне. Довідник відображає переважно досвід західних літератур, передовсім німецької. Слов'янські майже не охоплені. Східні взагалі відсутні.

Поставимо завдання визначення основних параметрів, або диференційних ознак (ДО), які у своїй системній зумовленості визначають закономірність, неминучість традиціоналізації певних сюжетно-образних структур, перетворення їх на ТСО, а також закономірності їх подальшого історико-літературного функціонування.

ТСО мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, зрідка — чисто літературні джерела. Таке розмежування ТСО за походженням певною мірою умовне. Ці групи не відмежовуються чітко. У самому зародженні певного сюжету чи образу можуть брати участь різні компоненти. Їх розчленування можливо науковим, логічним способом, але вони первісно злиті. Багато ТСО походять водночас з двох, трьох, навіть чотирьох вищевказаних груп.

Найдавніші ТСО зароджувалися на стадії міфологічного мислення. У міфах відбивались у нерозчленованому релігійно-науково-художньому зв'язку і без певного словесно-образного, стилістичного оформлення найзагальніші ситуації. Формувались архетипи та міфологеми — прасюжети й праобрази майбутніх ТСО. Власне ТСО міфологічної генози посідають чільне місце не лише за часом виникнення, а й за кількістю серед інших геноетичних груп. Для європейської культурної зони — це антична (переважно давньогрецька) і біблійна міфологія (Диявол, Адам і Єва, Каїн і Авель, всесвітній потоп тощо).

Згодом формуються ТСО, де міфологічно-релігійний матеріал поєднується з історичним (наприклад, у сюжетах троянського циклу, котрі увійшли до світової культури через Гомера). Водночас — це фольклорний героїчний («Іліада») і авантурний («Одісея») епос на стадії обробки його індивідуальним автором. І в інших випадках у давніх сюжетах міфологічне постійно поєднане з історичним (фіванський цикл). Так само в сюжети історичного змісту — античні, старо- і новозавітні, середньовічні (кельтські, германські) — споконвічно входить міфологічно-фантастичний елемент. Розчленувати історичне і міфологічне не завжди можливо навіть шляхом наукового аналізу, зокрема, в артуріані через відсутність кодифікації кельтської міфології. Це загальна властивість того типу художнього мислення, який Л.І.Тимофєєв визначив як міфологічний реалізм. У подальшому міфологізація ТСО історичного походження посилюється. У середньовічних переробках і версіях історичні елементи постуляються місцем міфологічним, історичні постаті перетворюються на міфічні, стають об'єктами міфотворчості (Александр Македонський, Цезар, Нерон). Зазнають міфологізації також історичні особистості нового часу.

Цей процес міфологізації історичних ТСО ускладнюється фольклорною та літературною традицією сприйняття і трактування певних осіб і подій. Надто важко відмежувати історично-достовірне від літературної традиції в сюжетах про Троянську війну, Юлія Цезаря, Антонія і Клеопатру, короля Артура, Жанну д'Арк. У сюжетах, що походять від історичних переказів, як-

от: «Кільце Нібелунгів» Ріхарда Вагнера, «Атлантида» Лариси Рейснер, «Сьогодні ще заїде сонце над Атлантидою» Вітезслава Незвала — фольклорний і міфологічний матеріал переважає над власне історичним.

Багато ТСО — фольклорної генези. Потенційні можливості фольклору для виникнення подібних структур зумовлені тим, що в ньому акумульовано багатотисячолітній колективний загальнонародний досвід. ТСО фольклорного походження також синкретичні. По-перше, в них первісно міститься (хоча не обов'язково) міфологічний, в тому числі християнсько-релігійний, елемент. По-друге, значна кількість ТСО фольклорної генези постала на пограниччі фольклору та літератури (вираз Юліана Кшижановського). Прикладами можуть бути легенди про Фауста, Щуролова, страшного розбійника Мадея, Дон Жуана. У подібних випадках встановити, що є первинним, а що вторинним, не менш важко, аніж з'ясувати питання: яйце походить з курки чи курка з яйця.

Група ТСО власне літературного походження, мабуть, найменша: Дон Кіхот, Гуллівер, Робінзон Крузо, Мюнхгаузен, Манон Леско, Шерлок Холмс, Швейк. Причому літературні першоджерела ТСО часто в свою чергу закоплені в фольклорі. Наприклад, «Пригоди бравого вояка Швейка» Гашека — один з нечисленних випадків поповнення «фонду» ТСО в ХХ ст. І сюжет, і образ головного героя створені на основі міського й солдатського фольклору. Сам процес творення перших розділів епопеї про Швейка нагадує процес фольклорної творчості. Гашек багаторазово розповідав окремі пригоди бравого вояка пражанам, що збиралися в пивницях, кав'ярнях, слідкуючи, як вони сприймають його оповіді. Тільки після кількох таких напівімпровізацій письменник записував остаточний текст.

Першою ДО традиційних сюжетів та образів можна вважати художнє пізнання і відображення елементів об'єктивної істини. Причому відображення загальноважливих життєвих ситуацій і типів. Життєві у цьому випадку, значить і особистісні, і соціальні.

Загальноважливі ситуації у житті повторюються, а тому відбувається звернення до попередньо створених сюжетно-образних структур. Тобто повторюваність у реальному житті — причина літературної повторюваності, звернення до ТСО. Певні твори, які мають відповідні потенційні можливості, набувають (іноді незабаром після їх створення, іноді — значно пізніше) широкого визнання у національній та світовій літературах. Зацікавлення окремими образами та сюжетами, що раніше мало чи зовсім не запозичувалися, виникає, коли твір-джерело в основі своїй не застарів і відповідає ідейним, психологічним, художнім потребам сучасності, а закладені в ньому філософські проблеми набувають особливої актуальності. До нього водночас звертаються письменники різних країн, з нього запозичують сюжети, мотиви та образи. Так було, наприклад, у ХХ ст. із сюжетом про Атлантиду. У переказі про Атлантиду були закладені всі можливості для переходу прасюжету в традиційний сюжет. Приховані сили сюжету розкриваються, коли потенційні можливості переказу відповідатимуть проблематиці нового часу. Намічена у Платона думка про зв'язок загибелі Атлантиди з її багатством, аморальністю, агресивністю визначила закономірність широкого звернення до неї в першій половині ХХ ст., коли платонів-

ський переказ через 2 300 років після його написання увійшов у коло традиційних сюжетів.

Процес формування ТСО найчіткіше простежується на сюжетах та образах історичного походження, позаяк вони мають визначені часові, хронологічні координати. З'ясовується, що літературної традиціоналізації зазнають ті ситуації, про які можна сказати: вперше або з найбільшою силою в історії (або і вперше, і з найбільшою силою).

У літературах європейського регіону (значною мірою також близько-східного) виняtkову модельність мають античні ТСО. Це пояснюється низкою взаємопов'язаних чинників. За античних часів уперше в людській історії (в усякому разі в європейській) виникали суспільно-історичні та суспільно-психологічні ситуації, які багаторазово повторювалися на наступних витках історичного розвитку. До таких ситуацій постійно зверталася думка не лише вчених, а й письменників; закріплюючись у свідомості, усній історії, письмовому тексті, вони художньо сприймалися саме як усталені. Атлантида — вперше відображена в усній історії та письмовій традиції ситуація загибелі цілої країни й народу. Сократ — перший мислитель, що для нього понад усе були пошуки істини; філософ, котрий виділив завдання людського самопізнання з нерозчленованого загальнонаукового цілого, звернувся, на відміну від попередніх натурфілософів, до пізнання людини (вперше об'єкт філософа і митця став єдиним). А сократівська тема трагічного конфлікту мислителя з суспільством постійно залишалась і залишається актуальною. Александр Македонський (або Великий, як у західноєвропейській традиції) — звитязний полководець, творець першої світової, згідно з уявленнями його часу, імперії. Цезар — перший самодержець, диктатор котрий замінив самовладдям народовладдя. Справжнє чи позірне, добре чи погане — особливе питання, якого в цій статті зачіпати не будемо: та чи інша відповідь на нього пояснює, звичайно, сенс звернення до відповідного сюжетно-образного матеріалу. Власне поєднання первинності, первісності та історичної повторюваності ситуацій, які відображені в античному сюжетно-образному матеріалі, спричиняло їхню традиціоналізацію. Європейська культура сприймала античність як спільну для усіх європейців спадщину. Тому при зверненні до ТСО античного походження вирішується інтернаціональна проблематика. У цьому полягає розбіжність із ТСО середньовічного або новітнього походження, при трактуванні котрих переважно присутній національний аспект (король Артур і лицарі Круглого столу, Жанна д'Арк, Щуролов з Гаммельна, Фауст, Швейк тощо). У нових історичних умовах ТСО, так би мовити, перевіряються на адекватність художнього відображення життя і на пристосованість до інших часових і національних ситуацій. Отже, нові художні варіанти створюються на інваріантній основі ТСО.

Те, що говорився про сюжети історичного походження, у більш «прихованому» вигляді стосується сюжетів міфологічної, фольклорної або літературної генези.

У житті, а тому і в літературі, повторюються не тільки суспільно-історичні, а й особистісно-психологічні конфліктні ситуації. Причому особистісно-психологічні повторюються значно частіше, буквально безмежно. Тисячі

разів повторювалася ситуація Ромео і Джульєтти як трагедійна ситуація перехід до взаємного кохання з боку родичів, що належать до ворогуючих кланів. Подібність часом доходила до ідентичності. «Цюрихська п'ятнична газета» 3 вересня 1847 р. повідомляла: «У с.Альтвезеллергаузен біля Лейпцигу покохали одне одного юнак дев'ятнадцяти років і дівчина сімнадцяти. Обое — діти бідних людей, котрі, однак, смертельно ворогували і не хотіли погодитися на шлюб цієї пари. 15 серпня закохані попрямували до корчми, де гуляв бідний люд. Танцювали там до години ночі, а потім відійшли. Ранком у полі було знайдено трупи обох закоханих. Вони застрелились [5, с.409]. Відштовхнувшись від цього дійсного випадку, Г.Келлер написав новелу «Сільські Ромео і Джульєтта». Новела розпочинається стилістичним роздумом швейцарського письменника прямо-таки на тему, якій присвячена стаття. «Ця оповідь була б непотрібним наслідуванням, якщо б вона не спиралася на справжню пригоду і не доводила, як далеко вглиб життя людського укорінені всі ті сюжети, котрі становлять основу великих творів минулого. Таких сюжетів небагато, але вони знову і знову оживають, щоразу в іншому вбранні, і тоді рука митця тягнеться їх втілити».

Поділ ТСО на суспільно-історичні та особистісно-психологічні, який придатний для робочої класифікації, умовний. Безліч ТСО знаходяться, сказати б, посередині, відбивають повторюваності різних типів. Так, ситуація у «Леді Макбет Мценського повіту» відображує лише один бік значно складнішої шекспірівської ситуації. Ситуація Антіїони, хоча й особистісно-психологічна, але зумовлена соціально (відтак поява великої кількості Антіїон від Давньої Греції до середини ХХ ст.). При цьому все більшу увагу привертає соціальний аспект: Ж.Ануй, П.Карваш, П.Кокто, Е.Лангессер, Л.Стоянов, В.Газенклевер та ін. У цих творах сюжет-еталон Софокла осучаснюється, набуває антимілітаристського значення. Характерна «Модель Антіїони 1948» Б.Брехта. Збережено основні сюжетні мотиви й більшу частину тексту трагедії Софокла в німецькому перекладі Ф.Гьольдерліна. У текст вставлений «рапорт» Вісника з іншої трагедії Софокла — «Перси». Однак головна зміна — додано пролог, що його дія відбувається в квітні 1945 р. в Берліні. Тут повторюється ситуація Полініка, Антіїони й Ісмєни. Цей пролог створює ефект очуднення. Сприймаючи сюжет (дещо перемонтований) трагедії Софокла, глядач постійно проводить паралелі до подій світової війни. Адаптація поєднана з дописуванням.

Теорія ТСО визнає закон системної єдності художнього твору, а як частину такої єдності — взаємопов'язаність і взаємозумовленість фабульно-сюжетних та образних складників. Для кристалізації типологічно важливої модельної ситуації, що визначена міфом або породжена безпосередньо життям у його історичному аспекті, в стійку художню структуру, потрібне ядро. Таким ядром, стимулом для кристалізації є персонаж (персонажі), спроможний виконати функцію утворення структури і стати традиційним образом.

У переважній більшості випадків такий персонаж — традиційний образ має прототипом реальну особу (крім ТО, що походять від архаїчної міфології). Такого прототипа витворює саме історичне життя, у ньому втілюється

ся ситуація, яка є основою ТС. Для ТС історичного походження і суспільно-історичного семантичного наповнення це — яскрава особистість, що увійшла в історичну свідомість і пам'ять народів, провідна дійова особа зображуваних подій. Прототип ТО — складна, суперечлива, неоднозначна особа (Сократ, Александр Македонський, Цезар, Клеопатра, Жанна д'Арк, Карл XII, Петро I, Катерина II, Моцарт, Наполеон, Бісмарк). Показовим прикладом є Мазепа: особистість водночас національно типова й унікальна. Він був гетьманом більше за інших — 22 роки! Найкультурніший з українських гетьманів, поетично обдарований, європейськи освічений, він намагався прищеплювати рідній країні західні зразки. Разом із тим був переконаним і діяльним захисником нації та православ'я. Незвичайним він був і як особистість. М.І.Рудницький назвав його «українським Дон Жуаном» [1, с.8], наголошуючи, що Мазепа із цього погляду був винятком серед політичних діячів козацьких часів.

Можна визначити прототипи більшості ТО фольклорної та літературної генези, хоч щодо найдавніших героїв це досить тяжко і суперечливо (Ілля Муромець). Однак ТО, котрі виникли в період середньовіччя і за нового часу, мають прототипів. Звичайно усна історія й історична пам'ять зберігають їхні справжні імена: король Артур, Макбет, Гамлет, король Лір, Марко Кралевич, Гарун-аль Рашид, Фауст, Дон Жуан, творець Голема бен-Льове, Маруся Чурай, Насреддін, Мюнхгаузен. Переважно це реальні історичні постаті, але не діячі, котрі відігравали важливу роль у світовому (зональному, регіональному) масштабі. Основою для створення ТСО цієї групи є не загальнозначуща суспільно-політична ситуація, але ситуація психологічна, морально драматична. Щодо прототипів, зберіглося мало наукових точних фактів. Відомості переважно походять з історичних переказів. Прикладом може бути король Лір. Задовго до Шекспіра оповіді про долю Ліра були поширені в англійській писемності, здебільшого в історичних хроніках. Мабуть, вперше про Ліра розповів Гальфрід Монмутський в «Історії королів Британії» (1147). Це можна сказати й про шекспірівського Гамлета. Його прототипом був датський принц Амлет. Історичні перекази про Амлета виклав данський хроніст Саксон Ґрамматик (1140-1208) у латиномовних «Діяннях данів» (1208), що були опубліковані 1514 р., майже за сторіччя до Шекспіра.

Інший випадок: прототипом ТО є реальна особа, що не відігравала жодної ролі в історії, але особа у певному відношенні яскрава, й чимось (характером, вчинками, долею) вона привернула виняткову увагу сучасників: доктор Фауст, Дон Жуан, Щуролов з Гаммельна, празький рабин бен-Льове, барон Мюнхгаузен. Навколо такого прототипу кристалізація сюжету повинна бути швидкою, інакше цю особу забудуть, вона не закріпиться у людській пам'яті. Це принципова розбіжність із прототипами — історичними діячами. У цьому випадку окремі сюжетні мотиви і сюжет загалом мало відповідають фактам реального життя прототипу. ТСО власне поєднання реально-історичного та життєво-побутового з обов'язковим домислом, вимислом, тяжінням до «апокрифічних», сумнівних, але підтверджених традицією епізодів і подробиць. Відбувається навіть перехід у фантастику. У багатьох сюжетах оповідь — на межі можливого та невір'я, зокрема у сюжетах, що походять від переказів про загибель краї-

ни, міста (Атлантида, Кітеж). Фантастика зі самого початку супроводжує традиційні персонажі історичної генези (Александр Македонський, Цезар, король Артур і лицарі Круглого столу, Гамлет, Макбет, Жанна д'Арк). Фантастичний момент багато важить незалежно від того, вірить автор у чудесне чи не вірить. Шекспір, можливо, вивів у реальність тіні батька Гамлета, відьом («Макбет»), для Распе — неймовірні пригоди Мюнхгаузена — вигадка брехуна, для Назима Хікмета поява сьогочасного Тартюфа-59 у XVII ст. — умовність).

Нарешті, третій випадок, коли прототип — реальна особа, що не вчинила нічого особливого, однак типова в тому чи іншому значенні. Прототип акумулював особливості великої кількості подібних осіб. Процес творення сюжету-еталона в цьому випадку відрізняється від процесу складання всіх інших типів ТСО. Там вирішальну роль відіграє колективний, часом багатовіковий, досвід. Тут — індивідуальна творчість одного автора. Процес кристалізації практично одномоментний, триває лише кілька років (такі ТСО нечисленні і виникають тільки в літературі нового часу: Робінзон Крузо, Тартюф, Шерлок Холмс, Швейк). Антропоніми прототипів письменниками не збережені, але визначаються досить легко. Прототипом Робінзона Крузо був англійський моряк Олександр Селькірк, Тартюфа — єпископ Рокетт та інші діячі Товариства святих дарів, Холмса доктор — Джозеф Белл; бравий вояк Швейк поєднує риси двох прототипів — празьких простолоудинів знайомих Гашека — Йозефа Швейка та Франтішка Страшліпки [7].

У більшості випадків ТС і ТО взаємопов'язані, становлять єдину структуру. Проте їх конкретне співвідношення може бути вельми різним:

1. Інваріантна фабула невідривна від ТО-персонажа: Геракл, Прометей, Едіп, Антігона, Федра, Електра, Амфітріон, Пігмаліон, Іуда Іскаріот, Понтій Пілат, Макбет, Ромео і Джульєтта, Щуролов, Жанна д'Арк, Ян Гус, Роксолана, Маруся Чурай та ін.

2. ТО ширший за сюжет, власне кажучи, він є складником різних сюжетів: Христос, Юлій Цезар, Петро I, Мазепа. Так, у процесі функціонування образу Мазепа увагу привертало переважно три тематичні комплекси:

1) молоді роки майбутнього гетьмана з непевним епізодом прив'язування до незакульбаченого коня;

2) кохання Мазепа й Мотрі Кочубеївни;

3) політична діяльність гетьмана в останній період життя: стосунки з Петром і Карлом, Полтавська баталія, втеча і перебування у Бендерах.

Перший тематичний комплекс став підвалиною «байронівського сюжету» (поема «Мазепа»); другий і третій — «пушкінського» («Полтава»). Обидва сюжети традиціоналізувалися, але крім художньої біографії І.Борщака і Р.Мартеля, а також поеми В.Сосюри, ці сюжети існують окремо.

3. Вдало створений літературний образ, що дає художнє пізнання суспільних або психологічних закономірностей, може вийти за межі історичної й національної дійсності, яка його породила. Такий образ може «відірватися» від рідного ґрунту. Він переходить у твір, який змальовує іншу соціальну дійсність; у твір з новим сюжетом, проте зберігає ідейно-структурну функцію, подібну до тої, котру мав у первісному сюжеті. Сюжет ніби

продовжується у тому ж таки ідейно-жанровому ключі. Так, у роки другої світової війни чеські, українські, російські, німецькі сатирики розповідали про нові пригоди Швейка в умовах боротьби з гітлерівцями.

4. Концепція твору розкривається переважно через образи-персонажі. Сюжет не має вирішального смислового наповнення. Наприклад, протистояння добра і зла в душі людини традиційно розробляється через образи Фауста і Мефістофеля, але сюжетний «розкид» дуже великий («Доктор Фаустус» Т.Манна, «Мефісто» К.Манна, «Фауст і смерть» О.Левада та ін.).

5. Якщо ТО має стійку характеристику, то це стрижень, на який нанизуються фабульні мікроконструкції. Даний тип сюжетоскладання виникає у надрах фольклору, передусім на межі усної творчості та масової літератури: циклізація героїчних, новелістичних, сатирико-гумористичних історій навколо улюбленого героя. У цих історіях оцінки героя можуть бути різними. Це пояснюється первісною його суперечливістю і залученням відповідного фабульного матеріалу з огляду на популярність ТО. Поступово така строкатість змінюється більш визначеною оцінкою. Створюються багатоепізодні та багатоваріантні твори. Кожний епізод є варіантом щодо інших. Об'єднуються фабульні структури навколо Геракла, Александра Македонського, Іллі Муромця, Гаруна-аль-Рашида, Ходжі Насреддіна, Тіля Уленшпігеля, Фауста, Мюнхгаузена, Холмса, Швейка. З погляду теорії ТСО немає принципової розбіжності між «недоциклізованими» в один твір билинами про Іллі Муромця, близькосхідними анекдотами про Насреддіна і структурами, де циклізація закінчена — різними версіями пригод Мюнхгаузена, серіями оповідань-продовжень про Шерлока Холмса. Загалом такі сюжетно-образні структури відкриті, тяжіють до безкінечних продовжень (пера того ж чи іншого автора).

6. Основне семантичне навантаження припадає на сюжет (традиціоналізується ситуація): одиссеї, робінзонади. Подібність цього типу з попереднім позірна. У мюнхгаузеніадах, холмсіадах чи швейкіадах структуроутворюючим началом, яке детермінує дію головного героя, є сюжет з твердим хронотопом. Витворюється традиційна сюжетна модель: довгий і важкий шлях додому або вільна (невільна) ізоляція від світу і спроба самопізнання на самоті. Щодо головного героя, то його як ТО, котрий зберігає свою номінацію і якості, але варіюється, трансформується, — нема. А втім, нема і ТС, а є традиційна сюжетна модель-схема, що набуває різного ідейно-змістовного і сюжетного наповнення. (Докладніше див. статтю Ю.І.Попова «До питання про теоретичний статус робінзонади» в цьому збірнику).

7. Ще менша вага номінативного образу-персонажа в «Пригодах Гуллівера» Дж.Свіфта й у всіх наступних книгах про Гуллівера: угорця Р.Каранті «Подорож до Фа-ре-мі-до», болгарина Е.Манова «Подорож до Уїробі» та ін. Сюжет традиційний, незмінний номінальний головний герой. Проте він — «підставна» постать спостерігача й оцінювача сатирично зображуваних суспільних явищ. Гуллівер не являє собою нічого виняткового, що б заслуговувало виняткової уваги. Навпаки, це звичайна людина; прикриття, під яким сховався автор; образ, що дає змогу поєднати реально-життєподібне з умовно-фантастичним. Нібито

ширококутний авторський об'єктив, який скеровується на різні предмети сатиричного зображення.

8. ТСО являє собою каркас, що не пов'язаний з певними персонажами. Фабульна основа детермінує місце й час дії, але не дійових осіб: Всесвітній потоп, Атлантида, ходіння в Аїд (Ад) — «Енеїда», «Божественна комедія», «Ходіння Богородиці во муках», «Мадеєво ложе», «Тьоркін на тому світі».

ТСО містять значну аксіологічну інформацію: створенням образів належного — неналежного, доброго — поганого, позитивного — негативного виступають як життєва модель, міра або символ. Аксіологічність ТСО виявляється по-різному з погляду синхронії (одномоментність виникнення) або діахронії (функціонування в історичному часі).

У період становлення, на прасюжетній (праобразній) стадії чітка оціночність ТСО ще не закріпилася. Власне кажучи, інакше бути не може при відсутності одного автора, а отже, єдиної авторської концепції. Це значною мірою стосується сюжетів міфологічної генези, але ще показовіше для ТСО фольклорного походження. Такі образи Ходжи Насреддіна або бравого вояка Швейка, що ґрунтуються на народних анекдотах, Швейк — позірний дурень народних казок — під маскою простокуватості приховує хитрість. Проте часом він дійсно простокуватий та наївно-цікавий і через це терпить. Безглузде переодягання у російську солдатську форму ледве не призвело його до загибелі. Друга суперечність в образі бравого вояка полягає в тому, що симпатії читача загалом на його боці, але окремі вчинки й деякі вставні оповідання Швейка спричиняють негативну оцінку.

У таких випадках суперечливість ТО пояснюється суперечливістю тих фольклорних сюжетів, що з них спліталися літературні протосюжети чи навіть сюжети-еталони. Яскравим прикладом вихідної невисвітленості є Дон Кіхот. П.Антокольський писав: «Не разберуться три века в гиганте». Річ у тім, що у великій книзі Сервантеса образ Дон Кіхота не має цілокупності. Він і мудрець, і дурень, і герой, і блазень, і божевільний, і людина, що глибоко філософськи, цілком розсудливо мислить. (Одне з можливих трактувань цього образу наводить Б.П.Іванюк у надрукованій у цьому збірнику статті «Слово і сюжет у «Дон Кіхоті» Сервантеса та «Ідіоті» Ф.Достоевського: Досвід порівняльного прочитання романів»).

Щодо ТСО історичного походження, то тут взаємовиключні оцінки первісно закладені, бо політика — завжди боротьба і єдність суперечностей і взаємовиключних поглядів. Вельми наочний приклад — Цезар. І самий виклад фабульних подій (життя й смерть Цезаря) і оцінка Цезаря римськими авторами — його сучасниками або майже сучасниками — суперечливі та взаємовиключні. (Зараз нас не цікавить, хто з них був «правий» у науковому розумінні. Важливий той факт, що вже на стадії виникнення ТСО, у данному випадку на художньому етапі, в ТСО закладені різні «антагоністичні» оцінки і судження).

Іншим, не менш показовим прикладом може стати Жанна д'Арк: французька версія, починаючи зі «Слова про Жанну д'Арк» (1429) Кристини Пізанс'кої та «Містерії про облогу Орлеана» (1429), і англійська версія, яка

представлена хоча б шекспірівським «Генріхом VI». Як і у випадку з Цезарем, первісні оцінки вихідно протилежні. Різниця лише в тому, що тут художній період розвитку ТСО хронологічно починається майже водночас з дохудожнім, а розбіжність трактувань пояснюється протилежністю національних позицій. Подібна ситуація з ТО Мазепи, Карла XII, Петра I.

ТО в творі-еталоні може мати внутрішню цілісність і визначеність авторського ставлення до нього, але цей образ складний, у ньому первісно закладені різні, але припустимі і по-своєму обґрунтовані розуміння, тлумачення. Як приклад назвемо шекспірівського Гамлета.

Позаяк полісемантичність є однією з основних ознак ТСО, в них завжди закладені можливості різних інтерпретацій. Закономірним є не лише часткова зміна авторського ставлення (поглиблення, уточнення, розширення), а й зміна оцінки на діаметрально-протилежну — докорінне переглядання. Надзвичайно широкою є амплітуда оціночних коливань. Незалежно від того, чи були на ранніх стадіях даного ТСО розходження, суперечності оціночного характеру, в історії кожного ТСО обов'язково відбувається перехід від позитивної оцінки до негативної або від негативної — до позитивної.

При виникненні подібних соціально-історичних ситуацій з'являється прагнення до «історичного маскараду» і задля політичного самовихвалювання та самоутвердження (особливо запозвзато в періоди суспільних потрясінь, війн, революцій, тоталітарних режимів). Такий історичний маскарад природно відбивається у мистецтві посиленням зверненням до ТСО. Так, звернення до античних зразків у політиці, побуті, малярстві, драматургії мало місце в період Великої французької революції. Подібне явище спостерігалось і в повоєнні роки. Мистецтво, яке обслуговує тоталітарні режими, постійно звертається до історичних і псевдоісторичних сюжетів та образів патріотично-героїчного типу: ґримування під давній Рим у фашистській Італії, використання давньоґерманської та скандинавської міфології у нацистській Німеччині, численні романи, поеми, кінофільми сталінських часів про Петра I, Олександра Невського, Івана Грозного, Богдана Хмельницького — із заздальгідь заданою метою, тенденцією.

Іронія історії, однак, полягає в тому, що вона нібито пародіює ті історичні візрі, котрі наслідують наступні діячі. Величне, трагічне при повторюваності ситуацій здійснюється чи то як траґікомедія, чи то як фарс. Література також бере активну участь в іронічно-пародійному змалюванні традиційних візріців. В одних випадках це прямий публіцистичний напад (політичний памфлет В.Ґюґо «Наполеон Малий»), в інших — спеціфічно-художні форми заперечення. Висміюються традиційно високі сюжети та образи, але критика спрямована не стільки на понижуваній образ, скільки на сучасних письменникові продовжувачів. Прикладом можуть бути підкреслено сучасні антифашистські «Справи пана Юлія Цезаря» Б.Брехта або «апокриф» К.Чапека «Александр Македонський, лист Арістотелю зі Стагіра, директорові лицею в Афінах», де агресор Александр обґрунтовує завойовницькі війни пропаґандистськими штампами ХХ ст.: «природна політична необхідність... інетереси Великої Македонії... природні кордони». Заперечення високих, навіть священних образів, певна річ, може бути спрямоване й безпосередньо на ці образи, доходючи до блюзнірського висміювання.

Починаючи від французьких просвітителів, багаторазово блюзнірськи висміювалися старозавітні та новозавітні сюжети та образи, передовсім Ісус Христос. Так, у «Новом Завете без изъяна евангелиста Демьяна» (1925) автор має за мету «показати, що Ісус зовсім не такий, як заведено зображувати... Для більшої життєвої переконливості я залучив до справи численних російських христів і христоносиць». Зневажливо трактувалися національні герої, що стали символами народної слави. Жанна д'Арк у «Орлеанській діві» (1735) Вольтера перетворилася на спокусливу героїню легкої фривольної поеми. Билинні герої в «Богатирях» того ж Д.Бедного — у хвалькуватих боягузів (Соловій-розбійник — у народного месника!).

Однак можна навести чимало протилежних прикладів: зміна оцінки й трактування ТО від негативної («мінусової») до позитивної («плюсової»). Йдеться зокрема про Фауста, частково Дон Жуана і барона Мюнхгаузена: славетний брехун і хвалько перетворився у Г.І.Горіна на позитивного героя. Парадоксальність такого переосмислення підкреслюється назвою: «Той самий Мюнхгаузен» (1980).

Але, мабуть, найбільш гідне подиву те, що ТО, які первісно втілюють у собі все лихе, негативне, іноді також зазнають подібної переоцінки. ТО Іудя Іскаріота, здавалося б, назавжди став символом зради, причому зради, здійсненої з найбільш низьких спонук — з корисливості, за 30 срібняків. Проте європейські іудаїстські легенди вихваляли Іуду як суперника Христа, що викривав вигадки апостолів про його воскресіння. Після «Месіади» (1748-73) Клопштока в німецькій літературі закріпилася тенденція: у різний спосіб пояснюють вчинки Іуды, виправдати його. Цій тенденції відповідає повість Л.Андреева «Іуда Іскаріот» (1907). У «Лженероні» Л.Фейхтванґера чи не найогиднішому з римських імператорів надані певні позитивні риси.

Найважливішим параметром ТСО є усвідомлене сприймання даного варіанту його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури). У процесі творення нового твору на ТС або звернення до ТО обов'язковою є орієнтація на попередній взірць (взірці) і на здійснюване в різних формах і до різного ступеню оновлення традиції. Автор свідомо розраховує, що реципієнт зіставить цей варіант зі старим, відомим, що в свідомості реципієнта новий варіант сприймається в постійному зіставленні з першоджерелом. Знання інваріантної фабули створює відчуття оновлення добре знайомого.

Тому звернення до певного ТСО великою мірою детерміноване ступенем відомості. Так, у поживтневий період використання біблійних сюжетів та образів пояснювалось насамперед загальновідомістю Біблії. Це полегшувало агітаційний вплив на маси. Тому, наприклад, Є.Вахтангов закликав «інсценювати Біблію», аби «зіграти бунтівний дух народу» [2, с.103-106]. З'являються літературні твори, де біблійний матеріал переосмислюється з революційних позицій: «Дванадцять» О.Блока, «Містерія-буф» В.Маяковського тощо.

Теорія ТСО не вичерпується положеннями, розглянутими вище. Дальшому викладу цієї теорії будуть присвячені наступні публікації.

1. Борщак Ш., Мартель Р. Иван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана. К., 1991.
2. Вахтангов Е. Материалы и статьи. М., 1959.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
4. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973.
5. Келлер Г. Нювеллы. М.;Л., 1952.
6. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1983.
7. Nikolskij S. Z rodokmenu Josefa Švejka // Česka literatura. 1988. č.4. S.358-369.

Стаття надійшла до редакції 10.11.93

Summary

Theory of traditional plots and characters constitutes an important branch of comparative literature. There is an urgent need for a correct terminology in this sphere. Traditional plots and characters can be classified on the basis of geneological principle into mythological, folk, historical and literary. They reflect general as well as recurrent socio-historical and psychological situation. Most traditional plots and characters have real analogues and protagonists. Certain traditional structures are plot dominated others are character dominated. In the process of historico-literary functioning all traditional plots and characters undergo reinterpretation, acquiring, semantico-evaluative variants so that idealization at times gives way do negative assessment and presentation.