

3. Толстой Л. Н. Полное собр. соч. – М. : Гослитиздат, 1953. – С. 53.

4. Проблемы психологизма в советской литературе. –Л. : Наука, 1970. – С. 395.

5. Бочарова А. Салтыков-Щедрин. Полемический аспект сатиры. – Сар.-Пенза : Приваловское книжное изд-во. 1967. – С. 203.

Стаття надійшла до редакції 23.10.2010

Бабаев Б. Смех и комизм в азербайджанской литературе

В статье рассматривается проблема смешного в образах и комичности ситуации в сатирических рассказах. Эта проблема рассматривается на примере рассказов азербайджанских реалистов начала минувшего века Н.Нариманова, Дж.Мамедкулизаде, А.Ахвердова, Ю.В.Чемеземинли («Бомба», «Чтение», «Зубная боль», «Квитанция в рай». «Плакальщик», «Черная родинка на белом подбородке», «Кишмишовая игра», «Бахадур и Сона и др.») и высказывается мысль о сатирическом психологизме, комических ситуациях, в которых герои оказываются в зависимости от ситуации.

Ключевые слова: сатиры, рассказ, смех, фанатик, писатель, юмор, психологизм.

УДК 821.161.2-32.09

Ірина БУРЛАКОВА

ОСОБЛИВОСТІ ДИСКУРСУ СИМВОЛІЗМУ В НОВЕЛІСТИЦІ ПЕТРА БАЛЕЯ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ “ПАН”)

Метою студії є дослідження особливостей поетики новели “Пан” П.Балея, маловідомого представника МУРу. У статті обґрунтовується теза про домінування символістської естетики на фоні синтетичного художнього мислення письменника. Ця домінанта проявляється у алегоричних образах-символах, що активізують асоціативне сприймання тексту як історії духовно-емоційного досвіду автора. Новела зіткана з імпресіоністично-забарвлених рефлексій, сновидійних картин, архетипних образів, активного сенсуалістичного сприйняття дійсності ліричним героєм.

Ключові слова: символістська естетика, архетипний образ, образ-символ.

Незважаючи на постійну увагу теоретиків літератури до питань генології та прагнення розкрити різноманітні аспекти, пов’язані з проблемами жанрової типології та жанророзподільчих чинників, актуальним залишається наповнення загальнотеоретичного

літературознавчого дискурсу конкретним ілюстративним матеріалом. Модель структури художнього твору, принципи конструювання різноманітних творів, що дозволяють групувати їх за принципом подібності (що становить предмет жанрового канону), менш досліджені на матеріалі української діаспорної малої прози на фоні більш системних досліджень поезики еміграційної романістики та повістєвих форм. В еміграційній «малій» епіці знайшли своє продовження дві чітко окреслені наративні стратегії прози першого пореволюційного десятиліття, які сформували безсюжетний та сюжетний наративи. Зауважимо, що більш послідовно розвивався тип нарації, що пов'язаний із канонами сюжетного письма на тлі зменшення динаміки розвитку безсюжетного типу організації наративу. Це явище можна пояснити особливостями комунікації, прагненням встановити тісний зв'язок з читачем у пошуках не стільки вишуканої форми, скільки форм та шляхів реалізації націєрозповідного дискурсу.

У випадку малої прози письменників МУРу варто звернути увагу на проблеми жанрової типології, що визначаються специфічним розв'язанням питання рецептивної естетики, а також ситуації екзистенційної ізолюваності митця який, з одного боку, опиняється разом з усім мистецько-культурним оточенням у сецесійній ситуації, а з іншого прагне зберегти зв'язок з національною традицією та встановити діалог з традицією європейською. Адже, як відомо, жанрова зорієнтованість митця визначається концепцією автора, його авторською свідомістю. Розглядаючи малу прозу письменників муру на рівні жанрових інваріантів, забезпечуємо прочитання текстів в аспекті реалізації жанрової свідомості автора, парадигмально вписаної в уявлення про "горизонти очікуваного", що консервує у собі жанр з точки зору теоретичної (до певної міри нормативної) поезики в проекції на поезику історичну. Пошуки стильових еквівалентів новелістики мурівців спонукають до паралелі з материковою літературою 20-30-х років, оскільки синхронний зріз материкової новелістики і новелістики, написаної письменниками-емігрантами у перші повоєнні роки, не дозволяє встановити адекватні жанрові та стильові інваріанти настільки, наскільки «...у кожній епохи є своя власна система жанрів, пов'язана з панівною ідеологією» [10, с. 29].

У своєму націєрозповідному дискурсі мала проза мурівців постає як система координат, у яких реалізувалося буття українців за кордоном, тоді новелістичні жанри, через які національне письменство здійснювало свою функцію послання, можна розглядати «як історично засвідчену кодифікацію дискурсивних властивостей» (Ц.Тодоров), причому не лише засвідчену, а й здійснену та зафіксовану у свідомості цілої генерації політичних емігрантів. Відтак малу прозу письменників МУРу у всіх її жанрових модифікаціях слід розглядати як метанаратив, що органічно наповнює національну картину світу, відтворювану упродовж всієї історії існування українського письменства. За Г. Гачевим, форма є «не лише конструкція, а й світоспоглядання», «освоєння буття й людини» [6, с. 36].

Досвід нації ставав частиною особистісних переживань буття митцем, піддавався суб'єктивізації, набував подекуди інтимного характеру. В окремих індивідуальних письменницьких практиках історія як нарація не вкладалася у безсюжетний тип організації письма, адже історіософська спрямованість дискурсу малої прози письменників МУРу була покликана проілюструвати причинно-наслідкову закономірність тогочасної історії нації, що можливо було втілити на основі прозорих, прямих історичних паралелей. Звісно поза цими канонами перебувають такі глибоко символічні тексти, які в міфологічно глибоких та архетипно виразних образах розмивають сюжетне письмо (новела П. Балея «Пан» (1947), що за окремими стильовими параметрами є спорідненою з написаним у 1920-х роках циклом новел «Місто» Г. Михайличенка або його романом у новелах-притчах, побудованих на закодованих символічних образах «Блакитний роман»).

Сучасному читачеві бібліотечні фонди дають можливість познайомитися з мистецьким доробком Петра Балея через збірку його творів «Пан», яка має два видання. Перше здійснене у Регензбурзі (Німеччина) у 1948 р., а друге – у Нью-Йорку (США) в 1984 р. Друге видання є повнішим, до нього увійшли такі твори, як «Мотря», «Перший день революції», «Четвертий цар», «Облога», «Не повість», «Останні дні». Ні перша, ні друга збірка не мають жодних літературно-критичних додатків чи коментарів, слова від автора або про автора тощо.

Новелістика П. Балає є однією з найбільш позбавлених уваги науковців на фоні усїєї мурівської малої прози. Проте спостереження над поетикою творів П. Балає дозволяє скласти уявлення про широкий спектр стильових уподобань окремого автора на шляху репрезентації ідеї «великої літератури» як естетичної програми, що була покликана оберігати кордони духовного буття нації та продовжити дискурс української літератури за межами України.

Новели П. Балає «Пан», «Антошко», «Непереможні» [2], «Мотря», «Облога», «Четвертий цар», «Перший день революції» [3], що увійшли до збірки «Пан», ілюструють багату стильову палітру, якою володіє автор. Жанровий спектр малої прози П. Балає теж різноманітний й задекларований безпосередньо в авторських жанрових підзаголовках: «Непереможні» – *із споминів повстанця*; «Перший день революції» – *романеск*; «Четвертий цар» – *легенда*; «Облога» – *мініатюра*. Однак навіть відсутність авторського жанрового маркування дозволяє розгледіти оригінальність жанрових інваріантів прози П. Балає та її *стильову поліфонію*. Так прочитання новели «Пан» як чисто «символістського» тексту не можна вважати вичерпним та завершеним лише з огляду на асоціативність символічних рядів, що структурують змістовий простір новели. Її семіосфера багаторівнева, зіткана з екзистенційних мотивів та імпресіоністичних переживань буття, що реалізуються на фоні сюрреалістичних картин.

Окремої характеристики потребує образна партитура тексту з огляду на функціонування в побудові та розвитку лейтмотиву новели кожного образу. Притчева природа оповіді дозволяє зафіксувати історію становлення особистості, пошуків самоідентичності, відповідей на найважливіші онтологічні питання, боротьби зі своїми страхами, тобто самим собою. У канонічно обмежену систему образів, що відповідає жанровим ознакам новели, входить персонаж, що не має імені (додатковий спосіб «кодування» змісту). Загадковий Пан без імені уперше відвідав героя, коли той був ще дитиною («Коли я був ще зовсім малий, він приходив до мене під час сну» [2, с. 3]); і перші відвідини, і подальші, здійснювалися уві сні, поки не настав момент їх зустрічі у «реальності».

Кожний такий епізод зустрічі супроводжувався почуттям страху та невідомості, які викликала сама фігура незнайомця. Через спостереження над поставою та мімікою цього персонажа передається незворушність та таємнича відстороненість від буття загадкового пана у «темнім фраку»: «Рівний, з байдужим непорушним лицем, заходив якби цілком випадково...», «Він підходив до мене, не міняючи виразу лица...» [2, с. 3]. Ця байдужість контрастувала з тими почуттями страху, що переживає герой: «Я увесь тремтів. Я боявся Його приходу і боявся Його. Так звичайно лякаються діти чогось страшного, чого в житті ніколи не бачили, а уявити собі не сміють» [2, с. 3]. У тому, що страх не має раціонального джерела та пояснення, а фігура, що його втілює, в уяві героя-дитини не співвідноситься з нічим, що йому відомо з реального життя, проявляються елементи естетики сюрреалізму, яка ґрунтується на містично маркованих образах. «Я, сповнений страху і ніби заворожений ішов покірно, без думки про який будь спротив» [2, с. 3].

Містична природа таємничого незнайомця знаходить підтвердження в порівнянні його з архетипним образом, який у культурній традиції став маркером таємниці, загадки – образом Сфінкса. «Сфінкс – символ таємниці й загадки, котру необхідно розгадати [...] Він також знак віри й розуму, знання й сміливості, мовчання і волі» [9, с. 449]. Функція Сфінкса у легендах та переказах полягає у випробуванні героя на щирість та чистоту намірів через відповіді на його загадки. Як правило, розгадати їх може лише людина, чиста душею, немеркантильна, та, що головним скарбом вважає знання, точніше – знання про себе. Не даремно загадка сфінкса звучала так: «Яке сотворіння ходить вранці на чотирьох ногах, в полудень на двох, а увечері на трьох?» [5, с. 250]. Сфінкс – це ще й охоронець таємниці, і в його волі відкривати цю таємницю перед обраною людиною. Ключовою архетипною ознакою образу сфінкса у контексті змісту новели стає «закам'янілість» вдачі Пана, тобто його непорушність, байдужість, безпристрасність: «Він не говорив до мене ні одного слова. Він навіть не дивився на мене. Його погляд блукав десь за світами, як у задуманої людини» [2, с. 4] (курсив мій.– І. Б.). Загадковість як ознака цього образу, що зустрічається в тексті неодноразово, робить цю рису домінантною («байдужий, задивлений у всесвіті, як загадка» [2, с. 4]). Отже,

постійними ознаками цього образу є відстороненість, байдужість, безпристрасність, закам'янілість, таємничість, «позачасовість» та вічність («з Його лица і постави годі судити його вік» [2, с. 5]). У той же час у зображенні зовнішності Пана автор іронізує над театральністю його постави, дещо травестуючи архетип митця (у контексті новели – «творця», адже його метою є «створити» героя). Він ходить «...з широко, *по-мистецькі вив'язаною стяжкою під бородою* [...], в лівій руці *тримав чорну паличку*, з блискучою головкою зверху. Що це була за головка! Очі боліли, коли вдвлятися було в неї» [2, с. 3] (курсив мій.– І. Б.).

Мандрівки з невідомим Паном завжди мали один фінал – повернення у дійсність, пробудження від сну. Це тривало до того моменту, поки «нічний гість прийшов справді», однак це «справді» теж піддається сумнівам через надзвичайну розмитість кордонів між реальним та ірреальним у сповненій символів та містичних образів візії світу новели «Пан».

Оригінально акцентований у цьому творі є новелістичний пуант як найвища точка напруги, він виражений безпосередньо на мапі сновидійних мандрівок героя. Ключовим моментом його переживань була неусвідомленість мети подорожі. І кожного разу, коли йому здавалося, що він нарешті побачить, задля чого він так довго мандрує у супроводі мовчазного Незнайомця, їх подорож обривалася на найвищому пагорбі, з якого можна було б оглянути все навкруги. «Наш шлях підіймався вгору і десь на шпилі, в прозорій далечені заломлювався й спускався вниз. Та ми з Ним ніколи не доходили до того місця, де спускався шлях» [2, с. 4]. Образ гори забезпечує відповідну смислову проекцію у контексті алегоричного змісту новели-притчі, зважаючи на міфологічну природу самого образу. «Якщо дивитися зверху гори униз, то вона, поступово розширюючись, символізує множинність, розширення універсума...» [11, с. 125]

Підняття на гору у символістській естетиці означає момент прозріння, завершеність важливого етапу життя. «Гори разом з тим символізують межу, природні кордони» [9, с. 116]. Психологічний статус героя маркує ефект незакінченої дії: до вершини лишається декілька кроків, і побачити, що знаходиться по той бік пагорба, неможливо. «Гора також асоціюється з висотою людського духу. Важка путь удосконалення подібна до підйому на гору [...] Гора –

місце одкровення й посвячення» [9, с. 116], тобто ініціації. Гора є також структуроутворюючим компонентом, який у моделі світу увиразнює вертикаль верх/низ, власне «сакральна символіка гори міститься в ідеї вертикалі» [11, с. 125].

Повторюваність цього сну засвідчує важливість мотиву, пов'язаного з тим алегоричним змістом, що його наповнює. Автор вказує на те, що сферою, у яких розгортаються основні події, є індивідуальний простір героя.

Співіснування двох рівнів життя – ірреального та реального, які між собою переплітаються лише в уяві оповідача, що фіксує свої спогади з дитячих літ, ілюструють слова «Мій страх перед ним доходить до того, що я не міг крикнути, не був у силі закликати батьків, які дуже часто стояли осторонь і дивилися на мене преспокійними очима, якби *не бачили*, що мені загрожує» [2, с. 3] (курсив мій.– І. Б.). Автор послідовно вибудовує таку модель світу, де утворюється чітка вертикаль «*верх/низ*», де низ співвідносний з реальністю, буденним життям людини, а верх (найвищий пункт), якого так і не досягає герой, співвідносний з ірреальним світом. Цей ірреальний світ герой лише вивчає, тоді як світ реальний йому вже знайомий. У новелі зустрічаємо вказівку на те, що у ньому він почувається комфортно під захистом найрідніших людей: «У моїм царстві я був певний і сміливий, бо над Тим всім панували двоє всесильних людей – мої батьки» [2, с. 4]. Нічному ж гостеві належав зовсім інший світ: він був володарем снів. Одним з важливих кульмінаційних моментів, які надають нового імпульсу розвитку подій, є те, що нічий гість стає супутником героя й у його реальних життєвих мандрівках. І саме тоді герой уперше почув його голос, «а в тому голосі було все: і рада, і острога, і приятнь, і байдужість, і погроза – все!» [3, с. 4] – не було лише звичної холодності й відстороненості. Яскрава палітра емоцій, їх тісне сплетіння в одному маленькому фрагменті та активний сенсуалізм, що пронизує всю оповідь, лише підтверджують імпресіоністичну природу новели П. Балея.

Пан порадив героєві взяти з собою в дорогу «жменьку тепла». Це, як і багато чого іншого, було «поза межами [...] розуміння» героя, який переповідає історію дорослішання своєї душі. Не даремно мандрівка та дорога забезпечують в літературі один з мотивів, що має тісну пов'язаність з психологічним дискурсом;

«справжня мандрівка – це не згада з чимось і не порятунок як такий, а *еволюція*» [7, с. 428] (курсив мій.– І. Б.) Ще одним важливим моментом, який динамізує рух почуттів героя є *перший погляд* незнайомця: «аж прийшов день, коли він глянув мені в очі. Ніколи не забуду Його першого погляду на мене. Це був червоний яркий погляд, від якого загорілися передо мною червоні маки, зашуміла спінена кров, заморгали зорі, завилла туга. Я весь тремтячий від дивного неспокою простяг руку до маків. Одну! Одну лише квітку, а буду щасливий!» [2, с. 5–6]. Мотиви пошуку свого щастя, що приховане у дивовижній квітці, мають глибоке фольклорне коріння. Зафіксований у легендах про цвіт папороті сюжет став основою для втілення мотиву щастя та віднайдення людиною свого «я» в літературі (наприклад, у новелі-притчі Б. Лепкого «Цвіт щастя»).

Глибоке асоціативне мислення, що ґрунтується на переосмисленні символічних кодів національної культури, виводить творчість за межі споглядально-рефлексивного на рівень онтологічний. Ці риси знаменували новий крок у розвитку модернізму з його імпресіоністичним культом настроєвості. Але щастя не можна знайти випадково, зірвавши квітку, його можна лише віднайти на тернистих життєвих шляхах, пізнаючи життя та людей, вивчаючи їх вдачу. Тільки так можна зрозуміти себе серед багатоманітності людських натур: «По дорозі зустрічаємо людей. Різні вони: розсіяні і пригноблені, прикрашені золотом і обдерті, бадьорі і втомлені. В очах одних займаються полум'яні маки, в інших голубиться далечінь погідної осені...» [2, с. 10].

Соціальні протиріччя, що позначилися на долях людей та їх ставленні до життя, їх переживаннях дійсності, ще невідомі дітям. Пана приваблює «стерильність» душі дитини, яка знає лише радощі і вмє радіти життю, переживаючи красу природи, відкриваючи її маленькі секрети. Незнайомець зауважує, що любить дітей, ті «безпомічні істоти», бо вони ще знають Його. Система протиставлень, таким чином, наповнюється такими парами як «дорослі/дити» (у конотації досвідчені/недосвідчені душі, циніки та оптимісти, ті, що пізнали пристрасті й ті, що шукають гармонії, прагнуть самозаглиблення). Тому природно звучить ще один постулат, на якому ґрунтується концепція людини у новелі П. Балає. Він виражений у словах Пана: «Дбай краще про свою чистоту!» [2, с. 11].

Мандрівки сном у товаристві таємничого Пана супроводжуються фантастичними візіями: «...По обох боках шляху росли *дивовижні* дерева, обвиті густим *плющем*. Полум'яні квіти заглядали нам цікаво в очі, шепотіло зів'яле листя. З-за рістні долітав *дивний-предивний* гамір людей, тварин, комах і чого лише хочете» [2, с. 3] (курсив мій. – І. Б.). Питомою ознакою сюрреалістично-символістського світовідчуття є інтуїтивне сприйняття дійсності, коли чуттєве переважає над раціональним. Акцентними у моделюванні світу, що виходить за межі реальності, є епітети *дивовижні* та *дивний-предивний*. Ірреальність картини посилює наявність образу *плюща*, що є маркером місцевостей, сповнених загадок та містики. В онейричних візіях світу новели «Пан» переважають акустичні образи: «Така дивна-дивна *музика*, почавши від переливчастих витьохкувань солов'їв, а скінчивши на розжаленому квилінні немовляти. І все творило одне, якби конечне і зовсім природне зіставлення – *акорд*» [2, с. 3] (курсив мій.– І. Б.). «Акордність» художнього мислення як стала характеристика поетики новели «Пан» набуває безпосередньої авторської дефініції.

Посилюючи акцент на релятивності сна та дійсності у тексті новели, автор вдається до коментарів на кшталт: «*здається мені, що так воно було*» (курсив мій.– І. Б.). Мотив природи, пов'язаний з інтуїтивним світосприйняттям, дозволяє виразити пантеїстичні тенденції, що проявлялися в літературі раннього модернізму. Ці тенденції алюзійно мають вказувати на те, що автор задекларує у своєму тексті уявлення про світоустрій як про чітко впорядковану систему, де кожна істота та кожен предмет повинні мати своє місце.

Акцентним у трактуванні світовідчуття героя та стильової характеристики творчості П. Балея є також алегоричний, епізод пов'язаний з мотивом пізнання світу. Під час однієї з мандрівок Пан за допомогою своєї «чародійної» палички творить «пишні-препишні казкоцвіти» [2, с. 7], тобто вводить героя у світ фантазій, ідей, емоцій, переживань. Коли герой захотів спіймати їх, заволодіти ними, то вони почали зникати від його дотику. Урок вчителя (Пана) закінчувався стислими висновками: «Не лови руками!» [2, с. 7]. Сенсуалістичне сприйняття дійсності як один із ключів до світорозуміння, що лежить в основі імпресіоністичної естетики, віднаходить в тексті новели «Пан» безпосереднє вираження у цьому епізоді.

Імпресіоністична природа новели виражена ще й у таких особливостях поезики: безфабульність, «розмитість сюжету», ритмізація оповіді через повторення окремих деталей, змістова синхронізація знакових епізодів, притаманний українському орнаменталізму прийом обрамлення та щедра художньо-образна інкрустація, – і все це на фоні глибоко інтимного переживання дійсності ліричним героєм. Автор прискіпливо фіксує зміни його настрою, його рефлексії та реакції на зовнішні події, відтак основним об'єктом спостереження стає внутрішній простір героя.

Зважаючи на символічну заданість – аж до закодованості – ключового образу новели «Пан», сам текст слід розглядати як такий, що має притчову природу, реалізовану через екзистенційні мотиви призначення людини, її місця та проблему вибору. Розкодування ролі Пана в еволюції світосприйняття ліричного героя дозволяє встановити його природу, визначити нарешті, що стоїть за фігурою без імені, адже читач переслідує завдання назвати те, що до кінця новели залишалося безіменним. Оскільки образ Пана невідривно пов'язаний з образом героя, то його слід розглядати як частину цього образу, одну з характеристик його вдачі, що загострюється по мірі дорослішання – потреба самоозначення. З іншого боку – цей образ достатньо самостійний, завершений та автономний у функціональному плані. Розширюючи значення його функцій, за ним можна закріпити такі ролі як Вчитель, Пастир, якого невід'ємно супроводжує посох як атрибут, що символізує путь та знання. У символістському дискурсі посох є багатозначним образом, який є природною опорою для мандрівника, відтворює уявлення про побудову людини («Містичний посох інколи розділений галузками на сім частин, що втілюють сім священних центрів на спині...») [9, с. 381]), а також є атрибутом Пана та пастухів. «В релігійному мистецтві посох став атрибутом Христа-пастиря...» [9, с. 381], з образом якого, у свою чергу, пов'язаний широко розповсюджений у християнському мистецтві художній мотив [4, с. 199]. Отже функціонально символ посоху пов'язаний з темою вчителя, мудрого наставника, пастиря душ та мотивом дороги, який втілює процес духовного вдосконалення.

Інтуїтивно-сенсуалістичне осягнення цієї вічної загадки людського буття знаходить імпресіоністичне втілення через схвильовану двопланову оповідь, де реальним картинам світу

приходять на зміну ірреальні, подекуди сюрреалістичні, з відголосками казкового, етюди. Фінальні слова ліричного героя вказують на *завершеність* його подорожі – адже він віднайшов те, що шукав: «Я радий і ... щасливий...» [2, с. 12].

У новелі «Пан» характеристика образів-символів набуває свого повного вияву як тієї універсальної категорії естетики, що «розкривається через зіставлення із суміжними категоріями образу, з одного боку, і знака, з іншого» [1, с. 180]. Оскільки смислова структура кожного символу багатопланова й розрахована на активну рефлексію читача у розкодуванні «послання автора», прочитання творів символістського характеру відбувається під знаком «смислової перспективи кожного образу» у системі цінносних координат творчості митця. Первинне розкодування символу може піддаватися кореляції відповідно до розвитку мотиву, з яким пов'язаний цей символ. Символ має у своїй генезі тісний взаємозв'язок з міфом, а відтак успадковує його комунікативні та соціальні функції, інакше кажучи «за символом упізнають і розуміють один одного «свої» [1, с. 180].

Спектр символічних образів у новелі не надто широкий, проте їх філософський зміст та морально-дидактичне спрямування дозволяють говорити про ускладненість образної структури. На символічну природу ключового образу новели «Пан» вказує те, що він найменшою мірою є соціально типізованим, а скоріше різноаспектно відбиває широку гаму переживань героя, що пов'язаний з образом автора-оповідача. Отже у новелі розкривається драматична історія подолання героєм дисгармонії між власним світовідчуттям та великим світом, що його оточує, як безмежної стихії людських пристрастей.

Дослідження поетики та семантики образів символістської новели дозволяє виявити своєрідну закономірність. З одного боку, амбівалентність висловлювання має локальний характер і важлива «як фактор, що стимулює інтерес, цікавість читача, у той час як у плані цілого подолання амбівалентності не лише можливе, а й постійно здійснюється, виявляючись важелем розвитку дії, хоча й не вичерпує його цілковито, будучи лише інструментом, за допомогою якого витворюється, «навіюється» таємниця» [8, с. 77–78]. З іншого – коли висловлюванням є текст як завершене повідомлення – спостерігається поглиблення його амбівалентного дискурсу,

заснованого на культурно-історичній семіосфері кожного з символів. Повнота функції кожного окремого символу у свою чергу здійснюється у контексті системи символів, так лише у відповідній комунікативній ситуації можна встановити наповненість образу Пана через його натяк на архетипний образ сфінкса, адже його функція – ставити питання, тоді призначення героя – дати відповідь на нього, інакше ефект незавершеності стане основною характеристикою уже не окремого епізоду його життя, а життя вцілому, бо без відповіді залишиться головне питання «що робити, щоб стати щасливим?» [2, с. 11].

Еквівалентом щастя у контексті змісту новели є самопізнання, усвідомлення свого покликання, уміння прийняти дійсність і перебувати з нею в гармонії. У цьому сюжеті «сфінкс» сам дає відповідь: щоб бути щасливим, слід «віднайти свою вартість і годитися з тим, що є» [2, с. 11]. Відтак головною є готовність людини сприйняти та зрозуміти цю відповідь.

Це алегорична історія про здійснення героєм своєї місії через пізнання ціннісних координат буття. Символічна подорож, що здійснюється героєм спочатку уві сні, а потім в реальності, сама дорога, яку він долає, стають метафорою пізнання сенсу життя, свого «я». Саме за рівнем вираження притчевого начала новела Пан, тематично споріднена з усією творчістю П. Балея, усе ж таки посідає осібне місце у його новелістичному доробку. А те, що збірку своєї малої прози П. Балея називає «Пан», слід розцінювати як авторську вказівку на необхідність відшукувати у його текстах алегоричний зміст, акумульований у домінуючих образах. Спостереження над поетикою новели П. Балея дає підстави говорити про органічну зрощеність універсальних змістових функцій образів з тими особливостями їх поетики, що реалізувалися в індивідуально-неповторному стилі письменника, забезпечивши його самотутність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / С. Аверинцев. – 3-тє видання. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.
2. Балея П. Пан : збірка / П. Балея. – Регензбург : Накладом вид. с-ки «Українське слово», 1948 – 123 с.
3. Балея П. Пан : повісті та оповідання / П. Балея. – 2-ге вид., доп. – Нью-Йорк : Вид-во «Свобода», 1984. – 279 с.

4. Бидерманн Г. Энциклопедия символов : [пер. с нем. ; общ. ред и предисл. Свенцицкой И. С.] / Г. Бидерманн – М. : Республика, 1996. – 335 с.

5. Винничук Ю. КНИГА БЕСТІЙ / Юрій Винничук. – Львів : ЛА «ПРАМІДА», 2003. – 292с.

6. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр ; [послесловие В. А. Недзведского] / Г. Д. Гачев.– 2-е изд.– М. : Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта». 2008. – 288 с.– (Классика жанра).

7. Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов / Хуан Эдуардо Керлот. – М. : «REFL-book», 1994.– 608 с.

8. Ковач А. Поэтика Достоевского ; [пер. с румынского Е.Логиновой] / А. Ковач. – М. : Водолей Publishers, 2008.– 352 с.

9. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия / [авт.-сост. В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын ; под общ. ред. В. Л. Телицына. – М. : Локид-Пресс, 2003.– 495 с.

10. Годоров Ц. Походження жанрів / Цветан Годоров // Поняття літератури та інші есе.– К. : «Києво-Могилянська академія», 2006.– С. 22–40.

11. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.] – М. : Локид; Миф, 2000.– 576 с.

Стаття надійшла до редакції 30.09.2010

I. BURLAKOVA

PECULIARITIES OF DISCOURSE OF SYMBOLISM IN PETRO BALEY'S NOVELLA "THE MASTER"

The aim of the research is to study peculiarities of poetics of the novella "The Master" written by a little-known representative of the wall period P. Baley. In the article is substantiated the thesis on the dominance of symbolist aesthetics against the synthetic artistic thinking of the author. This dominant appears in allegorical symbolic images which activate associative perception of the text as a story of the author's spiritual and emotional experience. The novella is composed of impressionistically coloured reflections, dreamed pictures, archetype characters and active sensual perception of reality by the lyric hero.

Key words: symbolist aesthetics, archetype character, symbolic imag.

УДК 82:37.017.92(045)