

МІФОЛОГІЧНИЙ ВИМІР СЕМАНТИКИ КЛЮЧОВОГО ЗНАКА-СИМВОЛУ В РОМАНАХ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ДИВО” І “ПЕРВОМІСТ” ТА І. АНДРИЧА “МІСТ НА ДРИНІ”

У статті висвітлюються нюанси тлумачення ключових образів-символів у позначених історичними проєкціями романах П. Загребельного й І. Андрича. Увагу зосереджено на виявленні змістових домінант й урізноманітненні їхнього прочитання. У студії запропоноване увиразнення семантичної колоратури символів апелюванням до сформованого в міфології спектра можливих інтерпретацій, утвореного сконцентрованою в міфах ментальністю інших народів. Це дає змогу розглянути твори в ширшому контексті інонаціонального культурного досвіду.

Ключові слова: семантика, семіосфера, міфологема, ключовий образ-символ.

Nataliya Bilyk. Mythological aspect of the key symbol's semantics in P.Zahrebelny's novels "Wonder" and "Protobrídge" and in I.Andrić's "The Bridge across Drina"

The article focuses on the interpretational nuances of the key symbols in P.Zahrebelny's and I.Andrić's novels. We pay our attention chiefly to the semantic dominants of the texts and to diversification of their readings. The paper proposes an exacter identification of symbolic semantics which is to be achieved by the investigation of the possible interpretations' spectrum concentrated within ethnical myths. This allows us to locate all the three texts in the context of international cultural experience.

Key words: semantics, semiosphere, mythologeme, key symbol.

Однією з яскравих постатей сучасного українського красного письменства вважається Павло Загребельний. Багатогранний доробок митця в традиційних і нових літературознавчих ракурсах незмінно пов'язується із самобутністю й новаторським проривом, які збагатили вітчизняну культурну скарбницю.

В інтерв'ю, даному вже в нинішньому, ХХІ сторіччі, прозаїк наголошував на тому, що його творчий шлях здебільшого проходив під знаком “утішання історією”, об'єктом якого стала “людина, а не подія”. А про людину, вважав митець, можна писати тоді, коли ти намагаєшся розкрити її душу – говорити і про любов, і про ненависть, і про зраду, про все те, чого вона зазнала – чи то буде Роксолана, чи то Богдан, чи інші великі взірці, які дає нам історія [18, 93].

Отже, поміж основних градієнтів прози Загребельного беззаперечно вирізняється наголошена Н. Зборовською *філософська аналітичність вічних істин*, реалізована в надзвичайно продуктивному – історичному – матеріалі. На думку дослідниці, у творах письменника розгорнуто досі не властиву вітчизняній літературі динамічну масштабність і епічність. Тут глибинно та різнобічно подавалася велика кількість історичного фактажу, цитувалися різні документи, переконливо аргументувався високий духовний рівень української нації [9, 40].

Одна з причин історичної спрямованості митців зумовлена тим, що літературному процесові країн Південної та Східної Європи другої половини ХХ ст., як відомо, було властиве об'єктивне прагнення висвітлити тему національної історії; цим пояснюється активізація в усіх національних літературах звернення до далеких і близьких подій із життя народу, синтез багатовікового досвіду нації з висоти сучасності, що сприяло розквітові історичного жанру. Таким чином, зазначена епоха сформувала в окремих національних парадигмах проблемно-тематичні й жанрово-стильові особливості, котрі найповніше відбивали її основний зміст. Деякі з цих особливостей мали свої відповідники в інших письменствах і пов'язувалися здебільшого з аналогічними обставинами в суспільному й літературному розвитку, так звану історично зумовлену закономірність [10, 17].

Відповідно, українська проза виявляла в цій царині чимало рис спорідненості з іншими слов'янськими літературами, зокрема, із сербською, і художнє втілення історичного досвіду нації у творі романного жанру стало характерною ознакою творчості як П. Загребельного, так і видатного сербського письменника, лауреата Нобелівської премії Іво Андрича.

З його ім'ям Д. Радович пов'язує прогрес вітчизняного й світового оповідного жанру, до скарбниці якого проза митця внесла новий зміст, нову проблематику і якісно нове мистецьке слово, прикметне іншою емотивністю й філософською глибиною [20, 79]¹. Кожен із жанрів, у яких працював І. Андрич, і хронологічних періодів його творчості позначений зверненням до історичної тематики, а великим епічним формам властиве утворення так званих проєкцій в історичне минуле. На думку П. Рудякова, історія і людина в ній постійно перебували в центрі уваги письменника [21, 78].

Певна однастайність у зверненні митців до національної історичної парадигми спостерігається в текстах, які традиційно викликають неперебутній інтерес завдяки своїй художній цінності. А витoki такого звернення, зумовлені близькістю соціально-історичних і культурних чинників, власне, становлять ті передумови, котрі дають змогу говорити про зіставлення творів, що сприятиме ширшому розкриттю їхнього багатогранного змісту.

Своєрідною квінтесенцією історичної прози І. Андрича виступає роман "Міст на Дрині", який С. Корач називає одним із п'яти кращих сербських романів усіх часів [13, 571–572].

У літературному спадку П. Загребельного найвагоміші риси творчого почерку виявилися в низці творів, якими його ім'я ствердилося в українській та європейській історичній романістиці. Їм притаманні численні художні засоби, які доти не траплялися в тогочасних вітчизняних мистецьких здобутках. Серед них Н. Зборовська виокремлює новизну поєднання формальних пошуків, а саме оригінальної композиційної побудови, уведення в розповідь документальних і вигаданих подій, міфотворчості, психологічного розтину біографії видатних історичних осіб, вдалого синтезу історії та психології, національної проблематики, поданої через аналіз глибокого архетипічного характеру патріотизму як одного з найінтимніших почуттів людської душі тощо [9, 39–40]. Дослідниця говорить про тексти, які письменник поєднав авторським задумом у "цикл про Київську Русь". "Першу частину, – писав він, – становить книжка "Диво"... "Первоміст" замикає... серію" [6, 456]. Відповідно, вони виокремлюють завершену художню історичну концепцію митця і стають предметом особливої уваги. Водочас, на переконання П. Загребельного, "інтерпретації й коментарі творця до власної книжки не можуть мати переваги перед тлумаченнями й коментарями інших" [6, 441].

Як відомо, визначальна особливість цих творів полягає в їхній структурі. Ідеться про те, що романи і П. Загребельного "Диво" та "Первоміст" й І. Андрича "Міст на Дрині" традиційно зараховують до типу, який в українському й сербському літературознавстві здобув назву "роману-фрески" [3, 31].

У спостереженнях над словацьким романом Г. Сиваченко вказує на те, що фресковому типові прозових жанрів притаманні передусім сутнісні ознаки цього виду образотворчого мистецтва: велика кількість героїв, розлогість зображення, певна сюжетна й колористична розмитість, пов'язана з уживанням тільки особливих, розведених водою фарб [23, 58]. Ці риси повною мірою властиві романам П. Загребельного й І. Андрича. Кожен із них складається з фрагментів-новел, утворених певними хронологічно однорідними часовими площинами з перебігом подій, у яких фігурує, поряд із видатними, значна кількість пересічних

¹ Тут і далі переклад із сербської авторки статті.

осіб. Зауважмо: поняття “фреска” в перекладі з італійської означає “свіжий”, створений без досягнення максимальної “зрілої” контрастності, яка рефлексує в остаточному характері зображення (іноді воно навіть потребує додаткового опрацювання спеціальними темпорними фарбами) [26, 80–83]. Як і фрескам, кожному з текстів властиве таке забарвлення фабули, котре набуло виразної насиченості, але не сягнуло колористичного максимуму. Їхні сюжети окреслені, випсані, але не мають чіткої смислової завершеності, яка набувається, завдяки їх локальній сюжетній відкритості, лише в масштабах цілого твору.

На продовження запропонованої дослідницею логіки слід зауважити, що фреска – це ще й техніка, котра полягає в нашаруванні зображувальних площин, які остаточно з’єднуються між собою лініями основного малюнку. Зокрема, сюжет кожного із зазначених творів складається з автономних ситуацій. У романі “Міст на Дрині” дія цих фрагментів-відривків, віддалених один від одного відстанню, часом навіть у декілька століть, відбувається із чіткою послідовністю. Незважаючи на невеликий діапазон художнього часу, саме такий тип структури твору простежується й у романах “Первоміст” і “Диво”, хоча в останньому сюжетна організація має спорадичний характер, якому властива нечергова актуалізація подій. За цим принципом у романі Андрича “Міст на Дрині” утворено чотири площини сюжетного часу, котрі охоплюють три з половиною сторіччя – з XVI і до часів Першої світової війни; роман Загребельного “Диво” – три чіткіше окреслені площини сюжетного часу – X-XI ст., роки Другої світової війни і 60-ті роки XX сторіччя; натомість у романі “Первоміст” часову відстань між сюжетними площинами складає життя лише двох поколінь. У кожному з творів реалізується спроба довести й продемонструвати їхню спадкову поєднаність.

Ця архітектоніка дозволила сформувати ідеосферу, названу самим П. Загребельним у коментарях до роману “Диво” “*нерозривністю часів*” [6, 444]. Пов’язаність дистанційованих сюжетних хронологічних зрізів мала подвійну художню реалізацію: засобами, знову ж таки, ідеосфери і, безумовно, персоносфери. Як засвідчує літературна практика, ці елементи в такій ситуації зазвичай синтезуються письменниками у структуру одного наскрізного образу-символу.

Отже, з’єднувальним формантом у загальній нашарованій архітектоніці творів, скріпленій певною ідеєю, єдиною спільною віссю, виступає інтегральний знак. З багатьох причин він викликає чималу зацікавленість. Зокрема, традиційно найбільшу увагу привертають явища, у змісті яких гіпотетично уможливлені різні смислові відтінки, спостерігаються риси імпліцитної значеннєвої багатоплановості. А таким, безперечно, з перших же фраз постає створений у кожному з романів ключовий образ. Крім того, не позбавлена інтересу логіка символу, який здатен вибудувати цілісну перспективу у форматі змісту всього твору, тим більше коли йдеться про міркування щодо основного філософського питання – людського буття. І, звичайно, варто зосередитися на образі, якому властиве значеннєве розмаїття, сконцентроване не лише в абсолютному його розумінні, а й у його співвіднесеності з іншими компонентами твору в їх системних зв’язках, котрі й фіксуються за допомогою семантичної вісі, побудованої змістовим наповненням образу.

У поліфонії його семіосфери спостерігаються типологічні спільності та аналогії. Їх розкриття й тлумачення набуває особливої ваги, оскільки дозволяє поглибити й розширити прочитання літературного матеріалу завдяки залученню інонаціональної культурної перспективи.

Обов’язковою ланкою у процедурі вивчення знака-символу виступає тлумачення-трактування-коментар. Звертаючись до моделі суплементарності,

М. Мруґальський указує, що, поряд із видобуванням прихованого сенсу твору, інтерпретація – це те, що долучається до тексту й доповнює його, – не як зовнішній додаток, а як діяльність, що визначає внутрішній вигляд тексту, показує, в який спосіб він реінтерпретується й дезінтерпретується, допомагає побачити його внутрішнє життя [16, 356].

У річищі такого типу порівняння сформувалася низка аргументів, котрі апелюють до дискурсу міфології. Одні з них пов'язані з питанням аналітичним. У зв'язку з цим існує єдина позиція, яку розкриває плеяда принципів наукових ставлень. Зокрема, Г. Сиваченко наголошує на тому, що міф у літературі – це явище поліфункціональне, котре, поряд з іншим, виступає праобразом подальших інтерпретацій [23, 24]. О. Палій вважає, що багатогранна творчість письменників додатково розгортається в міфологічному зрізі, оскільки саме ця парадигма лежить в основі варіативного продукування культурно-універсальних уявлень. Завдяки багатовіковій традиції осмислення міф перетворився на полісемантичну смислову категорію, здатну виражати, ілюструвати, символізувати та означати надзвичайно широку палітру смислів [19, 275]. Сербські літературознавці Д. Срейович і А. Церманович, посилаючись на Ф. Шеллінґа та Й. Гердера, називають міфологію необхідною умовою будь-якого мистецтва і ключем, за допомогою котрого людство може розкрити глибинні значення і наблизитись до справжньої істини [25, XIX].

Інші аргументи стосуються проблеми синтезу. Зокрема, М. Наєнко вказує, що в міфах – коріння світового письменства. Вони в кожного народу і місцеві, національні, і водночас – міжнародні, світові [17, 16–19], що, по суті, кореспондує з абсолютним рівнем узагальнення і найвищим ступенем універсальності у сфері літературної творчості.

Проте звернення до міфології у зв'язку з обраним матеріалом має й ширшу мотивацію. Зауважимо, що в кожного з письменників із міфологією склалися “особливі стосунки”. Ідеться про художньо-філософські засади творів, про обраний ними тип історизму, мистецьке “ставлення” до історичного матеріалу, коли до основи твору входять елементи багатого набутку народної культури й традицій.

Властиву письменникам форму “вторгнення сучасності в історію та історії в сучасність” В. Дончик назвав “романізованим міфом” чи “міфологізованим романом”. І тут, на думку літературознавця, П. Загребельний із його романами – постать доволі колоритна, характерна [4, 168]. Справді, прозаїк наголошував на великій ролі міфу у формуванні художньої ідеї своїх творів та її реалізації [6, 459]. Для І. Андрича, своєю чергою, міфологія становила “репертуар мистецьких засобів” і була покладена в основу багатьох його знакових творів [11, 80–81].

Отже, вимальовується зразок окремого культурного досвіду, який дає змогу “зрозуміти міф за допомогою міфу” в цілісності одного художнього образу, показати “колоратуру” тлумачення ключового знака-символу в романах П. Загребельного й І. Андрича.

Концептуалізація символічного змісту ключового образу поглиблена в кожному з романів узагальненою, основоположною для локалізації ідеї творів, художньою реалізацією концептів “часу” й “вічності” шляхом установлення її матеріальних аналогів та відповідників. А вони для порівняння з еталоном абсолютної тривалості, яким постає вічність, добираються кожним з авторів із характеристик відповідних рис реалій на позначення в романах ключових образів-символів. Тому *смислове наповнення* цих мистецьких знаків корелює з властивостями (функцією, сутністю, якістю, генезою тощо) реалій, які, власне, покладені у творах у їхню змістову основу.

У романі І. Андрича таким образом виступає міст через річку Дрина. “І місто, і життя в ньому зі своїми вигадливими сюжетами розвивалося навколо нього” [1, 90].

Ідентична концепція відповідного форманта спостерігається у творі П. Загребельного “Первоміст”, у якому все відбувається “на мосту і коло нього” [7, 440]. Натомість у романі “Диво” головну вісь дії становить Софійський собор, навколо якого поєдналися три фабульні групи: зведення святині, рятування пам’ятки від нацистських окупантів та її збереження в повоєнні роки.

Найпоширеніший варіант потрактування символів храму й мосту сконденсовано в міфопоетичній традиції. Основний зміст міфологеми “храм” пов’язується з відтворенням космічного акту впорядкування світу [2, 565]. У цьому сенсі він стає ізофункціональним до мосту, що виступає передусім як образ зв’язку між різними точками сакрального простору [15, 176].

Розглянута змістова віха розкриває наступну аналогію. Персонажі романів у плінні різноманітних подій, що відбуваються навколо ключового образу-символу у великих часових перспективах, виконують переважно епізодичні функції, імена й характери тут здебільшого не важливі, оскільки принциповим є лише плін історії, у котрому вони існують і який визначає їхню долю. П. Загребельний у “Диві” говорить, що важко навіть згадати, скільки політичних пристрастей і чвар розбилось об стіни собору, скількох бачив він нападників і молільників [5, 296]. Водночас, твердить письменник, “є речі, які перетривають... історію народу не можна знищити” [5, 171]. І. Андрич висловлюється так: “Між життям людей у Вишеграді і мостом установився щільний, віковий зв’язок... отже, переказ про виникнення і долю мосту водночас розповідає про життя міста та його мешканців – із покоління в покоління” [1, 20]. Отже, у семантичному полі знака-символу створюється перспектива, яка *поєднує людей у людство*.

У значеннєвій площині символів виокремлюється потужний акцент, зумовлений їх буквальною функцією – поєднанням реалій, об’єктивний характер існування яких у дійсності завжди супроводжувався первісним протиставленням через суб’єктивність людської логіки [27, 99]. Саме його П. Загребельний називає “з’єднанням роз’єднаності” [7, 671]. Ним окреслюється авансцена семіосфери образів мосту й собору.

Така функція згаданих реалій у текстах кожного з письменників очевидна: міст Андрича пов’язував у єдиному співіснуванні два береги, на яких розташувалися антагоністичні світи – християнська Боснія і мусульманська Туреччина. У такому ж функціональному полі опиняється й міст П. Загребельного, що був зв’язком двох протилежних берегів [7, 437], між котрими будь-якої миті могло пролягти відчуження [7, 671], а собор поєднував “нове, чуже з старим, своїм... у введенні нової віри” [5, 477], а саме – язичницьке многобожжя з єдиною монотеїстичною релігією.

Крім того, не лише релігійне, а й культурне поєднання становить змістовий аспект знаків-символів. Зокрема, одну з магістральних семантичних ліній у тлумаченні образу мосту в романі І. Андрича З. Константинович окреслив як відносини між слов’янським і неслов’янським світом [12, 358], що фактично зводиться до взаємин двох культурних систем в опозиції “Схід-Захід”. Відома сербська письменниця Ісидора Секулич, звертаючи увагу саме на проблему і статусність Сходу у творчості Андрича, завважувала, що взаємодія традицій Сходу і Заходу властива не тільки роману “Міст на Дрині”, а й тематиці його творчості загалом [22, 59-60]. Цій проблемі І. Андрич підпорядковує зображення Боснії як країни на межі розділених світів, у постійному прагненні з’єднати її в органічну цілісність. Звертаючись до сюжетної етимології ключового образу-

символу – мосту, письменник декларує потребу встановити гармонійний “зв’язок Сходу і Заходу” [1, 302], між якими виникло зумовлене історико-політичними чинниками протистояння.

Подібні семантичні акценти помічаємо й у романі “Диво”, де на київських торжищах, що розташувалися коло Софійського собору, “схід сходився з заходом, північні землі зустрічалися з південними” [5, 555]. Завважмо, що Схід та Захід і в слов’янській міфології – у зв’язку з будь-яким матеріалом картини світу – утворюють не єдність, а опозицію, котру люди у своєму світобаченні завжди прагнули врівноважити [24, 230]. Саме ця проблема постає контекстуальним камертоном творів у пошуку гармонійного співіснування на противагу зіткненню східної та західної систем світосприйняття.

Міфологічний вимір дає змогу побачити на цьому рівні семантичної структури символу ще один варіант його тлумачення, котрий не має очевидного текстуального вираження. Так, людина, концепт якої виступає комплементарним компонентом семантичного поля ключового знака-символу, згідно зі слов’янським міфологічним текстом, походить із діаметрально протилежних основ. Маючи тіло, створене темними силами, й душу, дану їй Богом, доки живе, особа поєднує ці два протилежні, роз’єднані начала [14, 34]. А отже, у текстах романів людина, вочевидь, самим життям уже долає таку роз’єднаність. У цій моделі продукується думка про поєднання в *гармонійну цілісність самої людини*.

Водночас подібність образів між собою, поряд із функцією, спостерігається також на рівні нерозривно пов’язаної з нею *сутності* зображеної архітектурної реалії. Пояснюючи природу свого мосту, Андрич говорить, що “сенса та суті його існування полягали в його *сталості*. Змінювали одне одного людські покоління, а його світлі обриси на тлі міста залишались незмінними, як обриси навколишніх гір на тлі неба... Його життя хоч і мусило колись закінчитися, нагадувало вічність, адже йому не видно було кінця” [1, 91]. Крім того, письменник установлює рівнозначність мосту, збудованого людиною, з явищами природи, що створені силою надлюдською і, відповідно, перебувають поза межами людських можливостей, переходять до іншого порядку, належать вічності.

Ідентичне бачення реалії, що позначає ключовий образ-символ, спостерігається й у П. Загребельного. Його міст виступає ще однією незворушністю поміж *одвічного* спокою двох берегів [7, 437]. А у змалюванні собору письменник показує, що він “стояв уперто, несхитно, вічно, так, ніби не будований був, а виріс із щедрої київської землі, став її продовженням” [5, 293].

Подібну позицію продемонстрував І. Андрич, ототожнюючи міст із горами та небом, котрі не метафорично, а буквально відповідають запропонованому П. Загребельним визначенню: “ростуть із землі і продовжують її”. У цьому ж ракурсі український письменник розглядає і свій міст, що “став набутокм часу... увійшов у час, який не зникає, не має кінця, і все, чим заволодів час, живе в ньому завжди так само, як у вічних льодах просвічуються вмерзлі в них уламки дерева” [7, 675].

Логіка цих висловлювань передбачає звернення до метафоризованої у творах думки про існування у плині часу явищ, які мають власний термін існування, триваліший за людське життя, здатний дорівнювати періоду, що охоплює зміну кількох десятків людських поколінь, а тому в уявленні людини триває “вічно”. Уведення людського життя як еталону часових вимірів переводить концепт вічності у сферу суб’єктивну – у поняття сталості.

Отже, реалія, якою виступає архітектурна споруда, – творіння неорганічне й тому тривке, – пов'язується в кожному з романів із прагненням поєднати минуле з майбутнім у *вічність*. У цьому аспекті змістового наповнення символів чітко увиразнюється семантична лінія часу, котра через відповідний концепт, репрезентований вище як формант ідеї творів, фактично домінує в усіх варіантах їхнього тлумачення. Тому варто деталізувати можливості рефлексій ідеї в масштабах семантики знака.

У канві заданої текстової конотації цю тезу може увиразнити залучення досвіду слов'янської міфології. Час у ній, поряд із простором, постає однією з основних категорій міфологічної картини світу й має два типи – земний і сакральний, *вічний*. У міфологічному сценарії життєвий час утворює замкнене коло. Його розірвання мусить привести до виходу в час вічний [24, 100–101]. У створеній письменниками художній дійсності показана саме така спроба вийти поза межі земного часового виміру, що посилює апелювання до часу вічного, прагнення осягнути його сутність.

Відповідно текстуальний і міфологічний плани виокремлюють семантичну модель, у котрій статичний просторовий образ відбиває плин часу, рух історії. У ній, як указує П. Рудяков, відбувається перерозподіл функцій простору та часу. Простір, усупереч своїй статичності, набуває ознак, притаманних часові як категорії динамічній, рухливій. Час змінюється так, що дозволяє *з'єднати* різні часові зрізи, побачити їх як *єдине* ціле [21, 105].

Аналогії простежуються також у суттєвому аспекті семантики “з'єднання роз'єднаностей”, сформованому в художній дійсності творів *походженням* реалій, якими символізовані ключові образи. Спільність їхньої генези коріниться у сфері екзистенції, в основних модусах людського існування – у стражданнях і самовизначенні їхніх творців. Не випадково у П. Загребельного звучить питання: “З чого починається мистецтво? Чи не з протесту?... Проти власного безсилля” [5, 239].

У романі “Міст на Дрині” ідея мосту, як пізніше і спосіб її втілення, виникає в уяві хлопчика-серба, котрого яничарський ага забрав як “данину крові” у полон на чужину, призначаючи для служіння в османській армії. Там, пише Андрич, каламутна Дрина, наче лезо, розкраяла йому груди, обірвала шлях, що на ньому позаду залишилася рідна домівка, а попереду – нова батьківщина, нова віра, нове ім'я Махмед-паша Соколі, нове життя зятя султана й державного діяча. Минали роки, усе забулось, але залишилось у свідомості те хворобливе відчуття, яке спливало зі спогадами про дитинство й порон (старовинний порон), котрий остаточно відірвав його від рідної землі. Тоді він вирішив знищити порон, де вперше відчув ту запеклу муку і біля якого – так йому здавалося – зосереджувались людські страждання, і *з'єднати* два кінці перетнутого річкою його життєвого шляху: місце свого походження з місцем життя, “навіки надійно поєднати Боснію зі Сходом” [1, 26–27].

У романі П. Загребельного “Диво” видіння чарівних кольорів, що згодом зіллються в образ Марії Оранти – серцевину Софійського собору, промайнуло в уяві маленького хлопчика Сивоока, котрий у дитинстві знав лише діда Родима – умільця, з рук якого народжувалися глиняні посудини та фігурки язичницьких божків, і від нього дізнався, що кожний колір має свій сенс, що існують боги чужі і свої. Але одного разу завітали до затишного помешкання провісники нової віри й вирішили знищити прекрасних, витворених Родимом перунів і ярил. Захищаючи свою віру, працю і вміння, успадковане від предків, старий загинув. Так зловісна шабля розкроїла хлопчиків світ, відтявши разом із Родимовою рукою і богів, і предків. Чимало випробувань випало на долю малюка, який плакав на невідомому шляху, різні землі побачив він згодом, доки

не вдосконалив свої знання й творчий дар. І вирішив він своїми прекрасними фресками *поєднати* світ своїх далеких язичницьких витоків і пізнаної християнської сучасності, власним мистецтвом доводячи, що “не вмирають старі боги, відроджуються в новій іпостасі, в новій силі й красі” [5, 477].

У “генетичному” вимірі семантики символів простежується подібність між надзвичайно важливими її компонентами. Ідеться про рубіжний злам людського світоспоглядання, зумовлений протистоянням як релігійним, так і національним, котрі в зазначених творах обох письменників осмислені як археситуація “убивства невинного” [21, 106] із глибоко символічним фіналом. В Андрича її модусом виступає страта селянина Радисава. Як і більшість односельців, він намагався перешкодити руйнуванню призвичаєного життєвого устрою, до котрого могла призвести новобудова й поява абсолютно “чужорідного” мосту – реалізації задуму, генерованого сторонньою культурною традицією.

Справді, з початком будівництва мосту – турецької забаганки – “на місто і на цілий край звалилася велика незрозуміла напасть, і годі було передбачити, який буде кінець” [1, 31]. Але, на відміну від інших, Радисав удався до рішучих дій і після кожного дня будівництва вночі розбирав зведений фрагмент мосту, був спійманий і засуджений на мученицьку смерть. Коли все було скінчено, поблизу мосту з’явилася посаджена на палю людина, подібна до високо піднятої неприступної статуї, що височить у повітрі над річкою, на самому верху риштувань, і стоятиме там віки [1, 61–67]. І “ні на будівництві, ні в цілому місті не було людини, яка б не поглядала поверх цього сплетіння балок та дощок над водою туди, де на краю помосту, наче на носі корабля, виднілась самотня випростана постать на палі” [1, 65].

Тотожна з описаною ситуацією в романі П. Загребельного “Диво” трагічна загибель язичника діда Родима, котрий став на захист своєї віри ціною власного життя. Письменник змальовує, як “на моріжку височів горбик недбало приляпаної лопатою землі, і з того кінця горбка, що був ближче до хижі, стриміла з землі дерев’яна подобизна того срібного хреста, що ним вимахував чорний зайда в ніч убивства Родима. Чому дід мав лежати під цим знаком його вбивства?... Зроблений з двох грубих дубових брусів, скріплених намертво хитрим дерев’яним замком, він був закопаний, певно, ще глибше, ніж прах небіжчика і мав стояти при дорозі довго-предовго, щоб кожен, хто їхатиме, не минув його своїм поглядом і впокорявся від споглядання чужої смерті” [5, 42].

Тотожність помічаємо й у трактуванні цього аспекту семантичного поля ключового знака-символу. Наприклад, у романі І. Андрича прозвучала думка, ідентична тій, що її згодом висловив П. Загребельний у романі “Первоміст”: “Не можна уявити жодного собору без пролитої крові” [7, 536]. Може, побудовано його у сльозах, прокляттях і крові, може, з урочистим співом і радістю, – хоч як там було, але піднявся він над звичайною нетривалістю й тимчасовістю [5, 294].

Сходження в узагальненнях, що ними в романах символізовано ключові знакові образи, помічаємо й у зв’язку з їхніми *якісними* рисами. Вони простежуються в авторській позиції обох письменників щодо принципової можливості продовження людського життя, безумовний атрибут котрого – здатність цих реалій як плодів *творчості* – *витворів мистецтва*, кожен із яких виступає втіленням і континуїтетом людської душі та свідомості, пережити творця; останній, на їхню думку, уособлений у результатах власної праці, здатен символічно перевершити смерть, тобто своє забуття на землі.

У баченні І. Андрича, наприклад, людина активізує найкращий, найцінніший потенціал, коли творить, доки живе, а у своїй творчості не зникає в небуття

й після смерті, зберігши у власних звершеннях усе прекрасне, притаманне їй особистості. Письменник висловлює цю думку в першому змалюванні споруди: “Поруччя в центрі здіймається вище людського зросту; зверху на ньому вмуровано білу мармурову плиту, на якій вирізьблено багатий турецький напис... Тут названо *ім'я будівничого* й рік побудови мосту” [1, 10].

Розуміння творчого начала як одвічного й невмирущого властиве й П. Загребельному. У романі “Первоміст” письменник зауважує, що люди, поставивши велику споруду, віддаючи їй власні душу і вміння, у творчій праці подібні до зернини, що, кинута в землю, із загибелі проростає пишним зеллом: своїм умінням, своєю неперевершеною [7, 435–437]. У романі “Диво” в епізоді завершення майстром Сивооком фресок у Софійському соборі, автор зауважує, що “і через багато віків, коли зазвучать для когось оці старі барви, оживе тоді в них... і погляд, і серце Сивоокове, мов у променях сонцевороту” [5, 547]. Наголосимо на тому, що ідея абсолютного поцінування видобутих людиною витворів мистецтва, як відомо, неодноразово звучала в міркуваннях митця, своєрідним рефреном повторюючись у різні часи в текстах різних жанрів. Зокрема, в одній з останніх мемуарно-публіцистичних книжок П. Загребельного “Думки нарозхрист” висловлено таку думку: “...Замовкають молитви, тіла зотлівають, держави гинуть, народи зникають, наче оті літописні обри. Може й цілий світ колись спалахне, як оберемок сухого хмизу, але останніми іскрами, що просяють над віковичним мороком, будуть людські творіння” [8, 211].

Отже, залучаючи аспект мистецтва до семантики образів, обидва письменники пропонують і подібне їх витлумачення. У кожному з текстів символи виражають здатність народжених людиною шедеврів мистецтва, котрі своєю довготривалістю перевершили власних творців, зберегти найцінніше в людині – прекрасний, незламний дух, котрий, за певних обставин, не має терміну давності й меж існування, і вознести його над тимчасовістю.

Зазначимо, що подібне смислове наповнення підсилюється українською та сербською *міфологічними традиціями*. Наприклад, знак каменю, а саме з нього збудовано міст у романі І. Андрича й собор у П. Загребельного, у міфологічному вимірі має принципові змістові доміанти.

Передусім зауважимо, що в українській міфології каміння символізує вічність, незнищенність Вищої Реальності [2, 218].

Крім того, у давніх сербів існував культ каменю, який у сучасній парадигмі вважається передусім *утіленням душ*. Водночас цей матеріал “стримує” їх, не дозволяючи “блукати” й творити зло [14, 64].

У міфах народів Європи камінь захищав від хвороб та інших природних лих, тому біля каменя *збирався народ* [14, 64]. У цьому випадку увиразнюється інший варіант тлумачення наскрізного образу-символу, згаданого у зв'язку з його концептуалізацією. Саме на камені ця перспектива трактування перетинається із семантичною лінією мосту й собору – як центру, навколо котрого сконцентровано життя людей.

Отже, смислове звучання міфологеми “каменя” у тлумаченні ключового символу кореспондує з двома основними значеннями його семантичного поля й може реалізовуватись у комбінації з ними. Накреслена в тексті можливість розуміння цього представленого в кожному з творів змістового вузла – з подальшим його розкриттям за участі потенціалу міфології, – утворюють *завершений цикл*.

Наступне питання, суттєве для розуміння змісту ключового образу-символу, окреслюється П. Загребельним у його зауваженні з приводу того, що “міст – це не просто кладка і з'єднання двох берегів – це ще й напрямок, і не завжди можна точно визначити, що переважає: поєднання чи *напрямок руху*” [7, 671].

Дійсно, як писав І. Андрич, міст – “необхідна ланка шляху” [1, 8], безумовний постійний засіб переміщень.

П. Загребельний розшифровує цю думку, зазначаючи, що “міст міг би називатися ще рухом” [7, 438], а собор, виходячи із сюжету, перебуває просто в епіцентрі тектонічних суспільних зрушень і, водночас, по суті, уособлює “вічний самодостатній рух, який (єдиний) може порятувати від дрібних, буденних, нікчемних клопотів щоденності, від злочинності, бруду, зрад, ганьби” [5, 293]. Зі свого боку, питання “руху”, знову ж таки, має два трактування.

Одна з можливостей тлумачення, що її пропонують обидва письменники, має буквальный характер, адже, роблячи перші кроки мостом і приймаючи в соборі перше причастя, людина починає свій рух у великому житті. Друга, історико-філософська, виходить із відомої тези, що цивілізація існує за законами постійного прогресу. Відповідно, міст – це рух назустріч досконалості буття, собор – це, крім іншого, і рух назустріч духовній досконалості, і в кожному з випадків, маючи на меті довершеність, це, безумовно, і рух у напрямку майбуття – в історію, у вічність.

Завершує в романах локалізування типологічно спільних домінант семантичної сфери кожного зі знаків думка про те, що навіть через віки передається прагнення до вічної *краси*. Людина йде до неї, творить її і в цьому триває. Тоді – затримується час і життя стає майже нескінченним. П. Загребельний писав про це так: “вічність не в соборах – а в кожному з нас, тільки треба вміти її виявити і добути!” [5, 533–539].

У романі І. Андрича зустрічаємо зображену “просто і досконало збудовану” [1, 134], “коштовну споруду виняткової краси” [1, 8], його міст “білий, легкий, він вирізнявся своїми величними, неоднакового розміру арками, мовби дивна арабеска над зеленою водою між темних берегів” [1, 85], “священний дар величної *краси*” [1, 450].

Отже, типологічні аналогії семантики образів-символів у романах П. Загребельного “Диво” й “Первоміст” та І. Андрича “Міст на Дрині” сфокусували основні акценти їхнього тлумачення. Усі вони сконцентровані на тих глибинних законах буття, які вможливають звернення до еталону “сталості” для співвіднесеності концептів людини й вічності.

У семантичній поліфонії наскрізних образів виокремлюється примат їхнього розуміння як шляху пізнання – в об’єктивних і суб’єктивних вимірах – глобальних категорій буття, можливостей і сенсу індивідуального людського існування.

Міфологія постає однією зі смислових площин, *розширює* семантичний спектр, створює додатковий потенціал для накреслення перспективи трактування знаків-символів, варіантів їхнього прочитання, привносить нюанс, котрий урізноманітнює полісемантичну структуру в цій філософській парадигмі й у її логічному складникові – у дискурсі екзистенції з усіма її ключовими концептами. Тут у міфологічному вимірі знака-символу імпліцитно представлена ідея могутності *досвіду людства*, а через неї рельєфнішим виступає усвідомлення необхідності й розуміння засад подолання деструктивного *страху* перед *небуттям* для наближення до *безсмертя* завдяки можливостям, зумовленим “звичайними” якостями – зокрема такими, як прагнення до краси й добра. Очевидну у творах потребу відданості людини цим етичним та естетичним орієнтирам у системі вічних цінностей міфопоетичний вимір доповнює розкриттям можливої перспективи орієнтації на ствердження *гармонійної цілісності людини й навколишнього світу*, котрі пропонуються письменниками як засоби подолання її часової детермінації.

Таким чином, семантичний зріз, висвітлений крізь призму нерозривності й безперервності зв’язку з *культурними надбаннями предків*, увиразнює

життєствердний акцент і гуманістичні засади творчості П. Загребельного й І. Андрича, ілюструє універсальність, всеосяжний характер матеріалу романів, засвідчує закладені в них перспективи, які можуть розкриватися за участі втіленого в міфології окремого національного культурного досвіду, квінтесенції інонаціональної ментальності, що простежується у вирішенні універсальних філософських проблем в українській та сербській літературі другої половини ХХ сторіччя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрић И. На Дрини ћуприја. – Сарајево: Свјетлост – Београд, 1967. – 461 с.
2. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2005 – 664 с.
3. Глазгорић В. Иво Андрић // Андрић И. Изабране приповетке. – Нови Сад, 1956. – С. 5 – 43.
4. Дончик В. Истина – особистість: Проза Павла Загребельного: Літературно-критичний нарис. – К., 1984. – 248 с.
5. Загребельний П. Диво // Твори: У 6 т. – К., 1979. – Т. 2. – 575 с.
6. Загребельний П. Неложними устами: Статті, есе, портрети. – К., 1981. – 479 с.
7. Загребельний П. Первоміст // Твори: У 6 т. – К., 1980. – Т. 3. – С. 431–679.
8. Загребельний П. Український шлях // Думки наррозхрист. 1974 – 2003. – 2 вид. – К., 2008. – С. 211–229.
9. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і Час. – 2001. – № 12. – С. 26–42.
10. Истoрия литературы западных и южных славян: В 3 т. – М., 1997.
11. Јереміћ Љ. На Дрини ћуприја – Андрићева вечна задужбина // Зборник о Андрићу/ Прир. Р. Вучковић. – Београд, 1999. – С. 73–92.
12. Константинович З. Художественное наследие Иво Андрича как посредник между славянским и неславянским миром // Славянские культуры и мировой культурный процесс. – Минск, 1985. – С. 357 – 361.
13. Кораћ С. Жена у Андрићевим приповеткама // Зборник радова о Иви Андрићу. – Београд, 1979. – С. 549–582.
14. Митолошки речник / Булат П., Чајкановић В. – Београд, 2007. – 168 с.
15. Мифы народов мира: Энциклопедия. – В 2 т. / Гл.ред. С.А. Токарев. – М., 1998. – Т. 2. – 719 с.
16. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм (Пер. з польської) // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006. – С. 333 – 377.
17. Наєнко М. Художня література України: Від міфів до реального модерну. – К., 2008. – 1064 с.
18. Павло Загребельний: Я обираю великі душі, які сяють нам тисячоліття. Розмова з письменником // Вітчизна. – 2004. – № 7–8. – С. 90–98.
19. Палій О. Міфологічна парадигма чеського постмодерністського роману // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. – Спецвипуск. – К., 2009. – С. 274 – 285.
20. Радовић Ђ. Игра за живот // Критичари о Андрићу. – Београд, 1962. – С. 71–102.
21. Рудяков П. Між вічністю і часом: Життя і творчість Иво Андрича. – К., 2000. – 144 с.
22. Секулић И. Исток у приповеткама Ива Андрића // Критичари о Андрићу. – Београд, 1962. – С. 57–71.
23. Сиваченко Г. Парадокси словацького роману. – К., 1993. – 174 с.
24. Словенска митологіја: Енциклопедијски речник. – Београд, 2001. – 736 с.
25. Срејовић Д., Цермановић А. Речник грчке и римске митологије. – Београд, 2004. – С. VII–LIX.
26. Уметничка баштина Србије / Поповић Љ., Сковран А., Амброзић К. – Београд, 1984. – 234 с.
27. Leksykon symboli. – Warszawa, 1992. – 198 s.



Альманах “ЛітАкцент”. – К.: Темпора, 2008. – 544 с., іл.

Перший випуск альманаху “ЛітАкцент” пропонує неупереджений – інколи дискусійний – фаховий погляд на проблеми розвитку сучасної літератури (української та зарубіжної), критичні відгуки на книжкові новинки, а також серію інтерв'ю з популярними письменниками. До альманаху ввійшли матеріали кількох рубрик інтернет-видання “ЛітАкцент” – спільного проекту Національного університету “Києво-Могилянська академія” та видавництва “Темпора”. Це своєрідна літературно-критична панорама кінця 2007-го – першої половини 2008-го років.