

В.П. Саснко
Одеський держуніверситет

Історичний роман М. Вінграновського "Северин Наливайко": особливості образної системи

Розглядається такий параметр поетики роману "Северин Наливайко" М. Вінграновського, як художній образ, що плідно функціонує в художній системі твору.

Як митець довженківського типу, що живе у світі яскравого метафоричного мислення і усю свою творчість підкоряє національній ідеї, Микола Вінграновський давно "хворіє" на тему Наливайка. Він створив декілька художніх моделей з'ясування історичного подвигу видатного діяча національно-визвольного руху, втілюючи їх у різні жанрові форми. Знаком усіх цих творів, спрямованих на розкриття трагічної української долі, є постать Северина Наливайка. Так, вражаюче динамічною є поезія "Остання сповідь Северина Наливайка" (1966), діалогічна по відношенню до роману "Северин Наливайко" (1992), який відзначається стильовим новаторством: надмір алегорій та ускладненість метафор, щедра образність й особлива лексична партитура – така поетика роману М. Вінграновського, який і в прозі залишається Поетом.

Геніальний неаполітанський мислитель Джамбатіста Віко (1668–1744), якого італійці вважають батьком нової естетики, одним із перших у науці Нового часу зробив спробу "подолати дуалізм мислення й мовлення, стверджуючи, що ми не просто говоримо чи пишемо символами, але ми й думаємо (!) символами (словами й образами)" [4, с. 84]. Водночас ми думаємо ще й поняттями і "чуттєвими конкретями", як писав колись І. Сеченов. Михайло Грушевський, згадуючи популярний вираз Шлегеля "поезія така ж стара, як слово", наголошує, що цей романтичною інтуїцією даний афоризм знайшов згодом своє обґрунтування у психологічних студіях школи Штайнталля-Вундта – на Заході, у працях Потєбні – у нас. Вони пояснили тісну сув'язь і глибоку аналогію процесів формування мови і творення поетичних образів [3, т. 1, с. 59].

Мистецтво (зокрема, художня література) сьогодні розглядається як особливий вид пізнання й емоційного сприйняття, узагальнення дійсності, як мислення в образах.

Художній образ у літературі, безумовно, втілюється в слові. Дослідження образно-емоційної функції мови дозволяють стверджувати, що

"мова – це єдність особливої системи знаків й особливої форми мислення, яка об'єднує логічну сферу з образною, захоплюючи частково й емоційну" [11, с. 126].

Співвідношення слова та образу в художньому творі – одна з найскладніших проблем теорії літератури. Цікавими у цьому зв'язку є думки академіка В. Виноградова, який у статті "До суперечок про слово й образ" наголошує, що слово в художньому творі за своєю зовнішньою формою збігається зі словом відповідної національно-мовної системи і базується на тому значенні, яке воно має в мові. Але це лише один бік справи, "тому що слово в художньому творі звернено і до того світу художньої дійсності, який створюється – чи відтворюється – письменником. Але це означає, що за своєю смисловою спрямованістю слово художника двопланове й відповідно – образне. Дослідник говорить про слово в художньому творі: "Його смислова структура розширюється і збагачується тими художньо-зображувальними "прирощуваннями" смислу, які розвиваються в системі цілого естетичного об'єкта" [7, с. 47].

Слово в мові несе в собі й багатозначну народну мудрість, і глибоку образність. Зміст образу виходить за межі слова – він визначається дійсністю, яку образ відбиває й узагальнює, нерідко загострюючи і перебільшуючи, а іноді й фантастично перетворюючи її реальні риси. Суміжною категорією естетики є художній символ. Беручи слово в широкому значенні, можна сказати, що "символ є образом, узятим в аспекті своєї знаковості, і що він є знак, наділений всією органічністю міфу та багатозначністю образу" [1, т. 6, с. 826]. Через свою багатозначність символ може тлумачитися по-різному, але завжди має давати образ і поняття в динамічній цілісності, зберігаючи життєві фарби дійсності, її конкретно-чуттєву форму. Глибокий знавець цієї проблеми О.Ф. Лосєв відзначав, що поняття символу в літературі й мистецтві є одним із найбільш туманних, суперечливих понять.

Не вдаючись до теоретизування в цьому аспекті, автор даної роботи приєднується до думки, "що найбільш плідний шлях вивчення символу як естетичного феномена – аналіз конкретної символічної образності в художніх системах, які історично склалися" [13, с. 4].

На сучасному етапі важливо враховувати, що кожен новий символ має не лише бути носієм інформації, а й водночас "емоційно впливати на почуття кожної окремої людини й породжувати суспільно корисні асоціації. Тільки тоді збережеться та сама "екологія культури", про яку так багато пишуть останнім часом" [5, с. 31].

Для української культури завдання збереження старої народної символіки від забуття надзвичайно актуальне. Тому й спостерігаємо в сучасній літературі глибокий інтерес до художньої символіки з її багатимірністю значень, економністю і стислістю вислову при широті й глибині естетичного впливу на читача.

М. Вінграновський – з тих митців, емоційність та образність творчої манери яких іде від народнопоетичного світосприйняття. Отже, образи-символи М. Вінграновського мають фольклорні джерела, творчо переосмислюються і трансформуються його художніми пошуками, при цьому зберігаючи традиційне й набуваючи нового звучання. За визначенням Т. Салиги, М. Вінграновський з тих художників, "що люблять епітет, навантажують його важливою художньо-естетичною функцією, поглиблюючи його метафорично. Експресивність, образність і переносність значення виступають на перший план, вони домінуючі, промовисті" [12, с. 109]. У справедливості цього твердження переконуємося, заглиблюючись у природу образів-символів, побудованих письменником на семантико-стилістичному потенціалі прикметників, які дають кольорову характеристику явищ і предметів та, що особливо важливо, внутрішнього – психологічного життя героїв.

Кольорова гама роману надзвичайно барвиста: *червоний, вишневий, темно-червоний, темно-вишневий, малиновий, рожевий, блідо-рожевий; жовтий, блідо-жовтий, темно-жовтий, чорно-жовтий, золотий, блідо-золотий; зелений, срібно-зелений, блідо-зелений; горіховий, сірий, перламутровий*.

Привертає увагу тонування червоного кольору. Як правило, значення конструкції з цим прикметником не мають образного зміщення, але деякі словосполучення варті детальнішого розгляду: *вишневе сонце, вишневі зайчики, вишнева зоря, блідо-рожева зоря, малинова зоря, малиновий Дністр, червоний місяць*. Ці елементи у творі набувають більшого смислового навантаження, аніж просто штрихи пейзажу. Передусім вони пов'язані із особливостями світовідчуття та бачення світу людьми української ментальності. Адже *вишня, вишнева зоря, вишневий цвіт* – це те, що "стало позивними наших емоцій, як і калина, тополя, явір" [12, с. 112].

Автор фарбує ці образи, враховуючи традиційну символіку кольору, але при цьому досягає самобутнього художнього ефекту. Червоне – це кров, вогонь, тепло, сонце. "Там, де апелюють до сил життя, використовують *біле* або *червоне*, або те й те разом" [8, с. 24]. Червоне – це життя, сила, енергія. Але згідно з християнською символікою, це й атрибут мучеництва, знак крові, пролитої за віру. Ця символіка виразно відбита у сцені в'їзду Януша в Острогож після бою під П'яткою із повстанцями Косинського: "За Янушем, за його спиною, на санях, з обгорілих, обвуглених дощок п'ятківської церкви був збитий поміст, і на нім, рівно поставлений, іхав *золотий хрест*. Він височів над Янушем і над військом й, відбиваючи призахідне *вишневе* над Острогом *сонце*, *кидав вишневі зайчики* на строї, на зброю, на вісім забраних у запорожців гармат, на небо, на Горинь..." [2, с. 34]. І через кілька хвилин сюжетного часу "Наливайко вихопив шаблю і рубонув його (Януша) по голові. Розсічений шолом встряг йому краями в волосся, і Яну-

шева кров цвіркнула Наливайкові в очі" [2, с. 35]. Мабуть, не випадково зрадник свого народу Кирик Ружинський одягнений у *червоний куцуш*, який "на *білих квітучих тернах* горів іще *червоніше*" [2, с. 101]. Цікава ще одна грань кольористики М. Вінграновського, що є прикметою роману "Северин Наливайко": *козаки ховають порубаних гусар з обозу Ясельського, загорнувши їх у червоне сукно*" [2, с. 42].

Превалюючими в полотні твору є три кольори: *білий, чорний та синій*. Синій колір розкладається на спектри: *голубий, сливовий, темно-синій, темно-фіалковий*, що є не лише відтінками, але й кольорами-фаворитами, які є провідниками в лабіринтах думок і почуттів героїв, передають особливості їх світосприйняття і світорозуміння. Беручи до уваги психологічний аспект сприйняття людиною кольору, поєднаний із соціально-культурним та естетичним, можна зробити висновок, що в романі створено фон, який викликає певні емоційні асоціації, як позитивні або нейтральні, так і негативні, що є вихідними.

Згідно із християнською символікою кольорів (у цьому значенні вживаються терміни "парабола", "етіологія", "аналогія"), кольору наданий алегоричний зміст. "Синій колір властивий небесному й морському океанам, і тому він нагадує про безмежність" [5, с. 16]. Його пов'язували з небом і Христом. *Синій колір був символом спасіння, порятунку*. Але "оскільки синява повітря гине в бездонній пустелі космосу і ніби обманює людину, *синій колір став символом зради і неправди*" [5, с. 18]. Отже, семантика цього кольору амбівалентна.

У кінці третього розділу роману автор дає опис покинутого наливайківцями табору: "Стало *чорніше* й тиші, що вже самотньо заходила в покинутий Наливайків табір. Тиша *темно* умошувалася..., аж доки не увійшла у *синю* із *синім чорнилом* відкриту пляшечку, яку забув у таборі Наливайко. *Темна* тиша ввійшла в неповну ту *синю* пляшечку, і коли з неї вийшла, то стала такою ж *синьою*, як і Наливайкове в ній *чорнило*. І тепер, будучи *синя*, тиша *синьо* й залила усе колишнє козацьке притулище: стали *синіми молочаї* і глід..., *засиніли сліди коліс...* – все *засиніло* так, що коли від *засиненого* Дністра... *видибав Петро Жбур, то й він засинів мов петрів батіг!*..." [2, с. 120–121].

Цей епізод віддалений від іншого опису лише сюжетним часом. Трохи раніше дається опис табору, в який повертається Жбур. Петрові здається, ніби "*голубий туман і сиві від вогнищ дими...* відривали його (табір Наливайка) від землі, підіймали у небо, і табір... легкою *сизою* хмариною висів між землею й небом..." [2, с. 63]. Табір і його офарблення, символічно насажене, у цьому контексті набувають прозорого образно-символічного значення. Обидва описи об'єднують мотив синього кольору, який читається як символ нетривалості, нестійкості становища наливайківців, підкрес-

лює земну тимчасовість їх існування. Домінування синього кольору, з одного боку, викликає асоціації з безмежністю небесного океану, частинкою якого має стати і табір повстанців, а з іншого – нагадує про оманливість людських сподівань на стабільність у житті. Звідси концепція плінності історичного часу, яку автор непомітно створює у романі.

Обидва епізоди становлять композиційний дует: перший опис передає денне освітлення табору, голубий ранок символізує світлу перспективу, але нестійку – перед тим, як Петро в'їздить у табір; другий – показує табір ніби розчиненим у синяві ночі, коли Жбур (у кінці третього розділу) останнім залишає табір. Ці символічні сцени співвідносяться в сюжеті, породжуючи новий смисл, працюючи на композицію всього твору, містять натяк на фінал роману. У заключній сцені письменник показує табір знову вночі: "Такого великого, чорного проти місяця табору Куріпочка ще не бачив... Табір лежав на мочарах, і з усіх чотирьох боків через його краї хлопала темінь" [2, с. 100].

Еволюція кольору (**голубий – синій – темно-синій**) завершилась, утворивши зловісну атмосферу, природну для трагічної розв'язки. Та об'єднати з бездонними просторами космосу так, як синява повітря зливається з синявою неба, – чи це не найкращий шлях у вічність? Адже **синій колір** – це ще й символ спасіння, порятунку. Й одяг Диви Марії там, де вона з'являється в образі Матері, – синього кольору. На цьому значенні побудований містичний образ "синього вихорця", який "з'явивсь і піднявся з горинської води, якраз з того місця, де, як бачили люди, кинулася у воду Оксана" [2, с. 87] – Тимошева наречена, – знеславлена шляхтичем. Цей **синій, як синій вогник, вихорець** [2, с. 87] вже протягом року скрізь супроводжує Тимоша, зникаючи лише тоді, коли він рубається в бою. "Синій вихорець" по-своєму піклується про Тимоша і починає неспокійно метатись, коли тому загрожує небезпека. Через це таємниче явище і самого козака називають Тиміш Вихорець. Про загибель цього наливайківця в заключній сцені роману сказано всього одним реченням: "Оксано", – шепотів уже мертвий Тиміш Вихорець, і його **фіалковий вихорець**, обвіваючи Тимошеві губи, і сам вже згасав назавжди" [2, с. 103].

Найбільше розроблена у творі *тема білого та чорного кольорів*. Сполучуваність прикметників "чорний" і "білий" з іменниками дуже широка. Активно використовуються утворені від цих прикметників дієслова та дієслівні форми.

У романі М.Вінграновського білим може бути *сніг, місяць, кожух, сани, чоловік, шлях, пух, обличчя, щоки, повсть, спіднички, жінки, халат, чалма, зуби, руки, небо, полум'я, аркуш, язик, хмари, очі, лілеї, дах* і т.д. Прикметно при цьому, що словосполучення з прямим значенням, орієнтованим на кольорову характеристику, чергуються із такими з переносними значеннями.

Білий колір через свою близькість з денним *світлом*, яке бореться з *темрявою* *ночі*, став "символом життя і знаком існування небесної сили, перемагаючої смерть і зло. Білий колір, за визначенням Псевдо-Діонісія Ареопагіта, мав спорідненість зі світлом, і тому він наділяє предмети різними кольорами. Через це він став символом джерела життя, Бога, від якого все походить" [5, с. 16].

Частотність лексеми "білий" забезпечує превалювання в тексті білого фону, у який органічно вливаються інші кольори живої дійсності. З цим епітетом пов'язані переважно позитивні оцінки. Актуалізатором семантико-стилістичного потенціалу в деяких словосполученнях стає й іменник, який разом з прикметником утворює семантично ускладнену конструкцію, що виростає від метафори до образу-символу.

Наливайко в романі вперше з'являється одягнений у **білу сорочку** (на князі Василеві – вовча шуба, на зраднику Ружинському – червоний (читай – кривавий!) кунтуш, дон Камулео – у чорній, аж вороній сутані). Слова "біла сорочка" стають лейтмотивом портрета персонажа, який використовується і як засіб характеротворення. Іноді сорочка на Наливайкові "**сіра**", "**потемніла**", "**почорніла**" – після бою, у хвилини розпачу, суму, душевного напруження, але, як правило, – "біла", бо він душевно світла людина – логікою тексту і його символічною наснаженістю підкреслює автор. Святим козацьким звичаєм, якого дотримуються і наливайківці, було возити з собою чисту білу сорочку. Наливайко вирушає миритися з січовиками, одягнувши білий кунтуш. Запорожці, які спочатку радо зустріли Северина, обмінялись з його козаками сорочками – у знак братерства. Але коли надалі вони не змогли порозумітись, сотня Жбура покидала подаровані сорочки і гола до пояса побрела в степ. Звідси відчуття незахищеності наливайківців з того часу, коли ні віра, ні традиції, ні спільність мети боротьби не змогли об'єднати січовиків з повстанцями.

Наливайка ж знову бачимо в "білій, тонкій, шовковій, подарованій ханом сорочці!" [2, с. 56]. "Докія сплеснула руками: – Господи, пане гетьмане, тепер я вже бачу, що ви в сорочці родились!" [2, с. 56]. "Народитись в сорочці" – бути щасливою людиною, яка в усьому, скрізь має удачу. Але історія інакше визначила долю Северина Наливайка. "Білу сорочку" повсталого гетьмана швидше варто трактувати як знак чистоти і ширості його намірів, як символ святості національних ідей, за які Наливайко бореться і піде шляхом праведників-мучеників. У підтексті прочитується й інша ідея – навіть вороги, люди різних вірувань, здатні порозумітись, зберігаючи чистоту своїх душ і не зраджуючи своїх народів. У Вінграновського "болить" питання: чому ж люди, які живуть під одним Богом і є синами однієї матері – України, не здатні об'єднати свою волю й думку в боротьбі з "вовчими шубами" запанілих вельмож, з "червоними жупанами" зрадників народу, з "чорними сутанами" езуїтів? Так у романі розгортається

конфлікт білого і чорного не тільки на рівні фону, але й на рівні внутрішньої структури тексту.

Лексема "чорний" дає контрастну шкалу характеристик — від позитивних: *чорненькі очі, чорні квіточки (очі), чорні хрестики (ластівки), чорно-срібні вуса, вороний чуб* і т.д., — до негативних, які в епітета "чорний" переважають і мають більшу смислову навантаженість: *чорна ворона (ігуменя), чорна сажова теміль, чорна гадюка (нагайка), чорні чорторії, чорні, аж вороні сутани, чорно-холодні лабета, чорні тернові чагарі* тощо.

Мотив чорного кольору знаходиться в опозиції до "червоного", "синього" й особливо "білого". Адже чорний — це не лише відсутність світла. "Чорний колір відтворював темряву ночі й могили, розпад і смерть, а отже, зло" [8, с. 24]. Це атрибут диявола, "пов'язаний з силами пекла, чорний колір сприймався символом обману; іноді гріховної совісті людини" [8, с. 24]. З цим пов'язані переважно негативні асоціації, які переносяться на образи-символи, побудовані на образно-зміщеній семантиці лексеми "чорний" та метафоризації іменника.

У сцені спалення церкви письменник використовує кілька образів-символів, які потім варіюються протягом усього роману: *дзвін, хрест, ворон*. Обвуглені чорні ворони тримають золотий хрест, який, падаючи, ніби прощається з Богом. Зловісність цієї сцени посилюється звуковим образом — виттям собак та вовків, яке в одну мить здається завиванням переляканих польських ополченців.

За цією розгорнутою метафорою стоїть виразна традиційна символіка. "Саме слово "ворон" у більшості мов етимологізується як вказівка або на крик ворона, або на його колір" [9, с. 245]. Чорний колір ворона сприймається як "придбаний від зіткнення з вогнем або димом, в силу кари божої" [9, с. 246].

Як трупний птах чорного кольору зі зловісним криком, ворон — демонічний, пов'язаний зі смертю образ, виступає вісником зла. У середньовічній християнській традиції ворон стає символом сил пекла, диявола. "Ворон сприймається як медіатор між життям і смертю. Виконує посередницькі функції між світами — небом, землею, загробним царством" [9, с. 247].

Не дарма цьому образу, багатозначному і символічно насаженому, у романі М.Вінграновського відводиться значне за обсягом і якістю смислу місце. З ним пов'язано чимало принципових епізодів. Для чого ж він? Яка його функція в образній системі?

Образ *ворона* в контексті роману "Северин Наливайко" несподівано поєднується з наскрізним образом *хреста*, що постає в декількох значеннєвих іпостасях. Як відомо, новітній образ розіп'ятого на хресті Бога став основним символом християнства. Ідеолог східнохристиянської церкви

Іоанн Дамаскін писав, що "як чотири кінця хреста зв'язуються і з'єднуються в центрі, так божою силою утримується висота, і глибина, і довжина, і ширина, тобто всі видимі й невидимі створіння" [5, с. 12]. Хрест символізує мучеництво Христа, означає його торжество над смертю. "Розміщений горизонтально хрест вказував на сторони світу і символічно стягував їх до центру, тобто до християнської віри" [5, с. 12]. Це знак, сконструйований з двох прямих, які перехрещуються. За визначенням Іоанна із Гази (VI ст.), ці прямі були символом примирення протилежностей; поставлений вертикально хрест об'єднав верх і низ і став знаком єднання матеріального і духовного, якимось містичним плюсом, який єднав небо і землю.

У романі цей символ єднання втрачається дітьми христовими — українцями і опиняється в полум'ї, у закоюблих лапах обервлених ворон. Із золотого хреста, піднятого з попелу п'ятківської церкви, Януш Острозький мріє виплавити ланцюги, щоб "затягнути, заволочити в одну і єдину правду на світі віру — католицтво" [2, с. 35]. Проте Наливайко забирає цей хрест для похідної церкви повстанців, залишаючи його символом православної віри, в ім'я якої знову плететься кров. До мотиву хреста автор повертається знову і знову: персонажі часто хрестяться, "схрещуються" шаблі і погляди; ластівки — "чорні хрестики", або "ластівки перехрестили тонкими крильми"; "хрестиком прорізалась козацька Покровська церква". Постійно згадується хрест над похідною церквою наливайківців, постає льодовий хрест на Горині, хрест на грудях Дем'яна. Лише хрест у руках священника Луки зупиняє козаків-чорноморців, які підняли шаблі на наливайківців [2, с. 28].

Інші образи, що створюються на ґрунті то реалістичної, то гранично умовної символіки, також позначені філософською концептуальністю, яка йде від особливого світобачення автора. "Лише дзвони з острозьких церков і костьолів як гули, так і гули: круглі, наліті тривожною міддю, церковні й костьольські дзвони зіштовхувались над Острогом й польським військом ніби лобами й від тих ударів напікалися іще дужче. Дзвони билися один об одного й відскакували за Острогом і Горинь в сніги, де й падали там, як розпечені ядра, гасли в снігах і диміли..." [2, с. 23].

Дзвони в романі стають камертоном подій, викликають в уяві ряд звукових образів з яскравим емоційним забарвленням. Динамізм та персоніфікацію образу дзвона забезпечують дієслова-присудки: *зойкнув дзвін, дзвони помирлись, дзвони задихали, дзвони мовчали, мляво ударив дзвін, бовкнув дзвін, бухнув дзвін, дзвони гули, зателенькали дзвони, дзвони заговорили і замовкли* і т.д. Поліфонія дзвонів створює в романі романтично-тривожну атмосферу. Голос дзвона — як відлуння сподівань цілого народу. Дзвін у творі стає символом пробудженого краю. У М.Вінграновського навіть "кам'яні скіфські баби з того боку Дністра розтулили свої тися-

чолітні німі уста й, не оглядаючись на віки, спрагло прошепотіли: "І ми хочемо любого нам Наливайка!.." [2, с. 78].

Скіфські баби, часто з орлами на плечах, стають свідками, які прийшли з вічності. "Баба – одна з найстародавніших і найбільших божеств у протоукраїнців (кам'яний вік) та давніх українців (палеоліт, неоліт, енеоліт, бронзовий вік). Богиня життя, родючості, здоров'я, вагітних, мисливців... Приблизно в XVI – XV столітті до Різдва Христового культ баби переростає в культ Берегині. Образ баби як Матері, Жінки, що продовжує рід людський, трансформувалася в кам'яному скульптурному зображенні Живи та в скіфських "бабах" [10, с. 13]. Скіфські баби – цариці степу, посланниці Часу, берегині козаків – є не просто статичним елементом у творі, а живим виразом історичної епохи й невмирущої козацької волі у віках.

Орел "для всіх слов'янських народів – цар-птах, символ могутності та вольності" [10, с. 13], символ мудрості. Політ орла над військом служив знаменом перемоги – і не лише у давніх слов'ян.

Письменник переосмислює цей образ – "*сонні чорні*", "*темні*" орли лише сидять, сплять, б'ють "спросоння крильми бабу по плечах і по голові" [2, с. 44], у них "зморені спекою крила" [2, с. 42]. Над степом кружляє лише невсипущий яструб, якому перехоплює подих, коли він бачить у степу військо: "Серце його ударило в бубни: в котрий раз він знову побачить кров!.." [2, с. 58]. Через кілька рядків знову символічні паралелі: голі до пояса німі козаки Жбурової сотні, зустрівши Наливайка, не закричали, а "загорлали горлом, як клечуть орли" [2, с. 58]. А "мов чорні, з піднятими головами зміюки, езуїти в першу ж хвилину, як тільки прийшли, засичали на Брацлав: "Огнем і мечем! Огнем і мечем!" [2, с. 59]. І останній штрих – прокладка між двома планами без жодного авторського коментаря: "... яструб ... подавсь-подавсь до дніпрової павутинки, аби не спізнитися до козаків на юшку" [2, с. 58]. У цих рядках, що звучать як фіксація позицій сторін, втягнених у боротьбу, міститься і натяк на пасивність січовиків які у момент протистояння обмежуються інтересами лише "дніпрової павутинки".

З образів, вихоплених з природи, виділяється *стихія води* у її конкретному вияві – русі води (течії). Пряме значення поняття узагальнюється і набуває образно-символічного смислу.

Мотив течії об'єднує кілька епізодів. Під час кола в таборі Наливайка за браком місця частина козаків стоїть у воді: "... і ті вже погойдувались на течії" [2, с. 74], далі – "сірі, зелені, чорні й карі очі пішли на плинучу воду" [2, с. 79], "військо зносило течією" [2, с. 82], течія "понесла дзвона – ризу з Дем'яном в ніч" [2, с. 91]. Дивиться у бистрину Жолкевський: "І хоч як бистрина не зносила і не стирала його лица, та воно стояло на місці, бо в бистрині він стояв сам. Та варто було йому вийти з неї, як течія понесе

його, змиє...". "...Вгору по течії потягнувся на Острог з військом своїм і князь Острозький", "...валунячі голови й висвітлені за течією водорості нагадали Коншевичу голені голови запорожців та їхні летючі за вітром над потилицями чуби-оселедці" [2, с. 49–50].

У контексті художньої логіки твору не випадково педалюється текуча природа води. Цей філософський мотив бере початок у висловлюванні Геракліта, що "в ту ж саму ріку двічі не ввійдеш; бо повні води весь час прибувають (до того, хто входить)". Тут наявна вказівка не на символіку води як такої, але на ідею "необерненої течії вздовж заданого шляху" [6, с. 119].

Тема течії, плину води викликає асоціації з плином Часу, з плином історії. У цей рух утягнуті всі учасники подій, але їх позиції неоднозначні. Певним запереченням, бунтом проти пасивності є сцена, у якій Наливайко піднімає скованих морозом людей з саней і біжить разом з ними: "... в білому просторі, в холодному білому часі, у неспинному русі до любові і волі, задихані й мокрі, бігли люди і коні..." [2, с. 77].

Мотив течії в останньому розділі синтезується з поетичним образом вишневого цвіту: "З вишневих садів, що цвіли над Сулою, спливав за водою цвіт", "коні і козаки пливли в плинучому за водою вишневим цвіту..." [2, с. 99]. Перед останнім боєм: "З вишень над Сулою рясніше западав цвіт" [2, с. 102]. В аналогічному ключі виконана кінцівка твору: "З круч над Сулою падав вишневий цвіт і його зносило за водою..." [2, с. 103]. Синтезований образ вишневого цвіту і течії не статичний. Його еволюція підкорена подієвому плану твору і забезпечує чітку композиційну єдність усього фіналу роману.

Тарас Салига писав про стиль М. Вінграновського: "Важко цитувати уривками, бо розривається цілісність, то їх часто легко членувати на якісь найдрібніші деталі, на окремі мікрочастини, які просто заворюють собою. Такий спосіб художньо-образних зв'язків у творчій практиці М. Вінграновського є найвизначальнішим, є його загальною закономірністю в поетичному мисленні" [12, с. 116].

Таким чином, образна система роману, його символічна забезпеченість – надійна і рішуча допомога в розкритті глибинних якостей як історичного процесу, так і його сприймання в сучасності; як фактури характеру, так і його завуальованої сутності. Прикметно, що композиція й образна система є тими опорами, на яких тримається весь твір, висока художня переконливість якого не викликає сумніву. Поетика роману "Северин Наливайко" зіткана з таких елементів, які взаємно підсвічують один одного, доповнюються і розширюються один за рахунок другого водночас. Як показав аналіз образної системи, феномен краси твору Миколи Вінграновського значною мірою заґрунтований саме на цій якості його поезики, що дало змогу рома-

нові випередити сучасну українську прозу, якісний і кількісний вибух якої спостерігається саме тепер у нашій культурі.

Бібліографічні посилання

1. Аверинцев С.С. Символ //Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М., 1971. – Т. 6.
2. Вінграновський М. Северин Наливайко. Роман // Вітчизна. – 1992. – № 12, 1993. – № 1, 2.
3. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – К., 1993. – Т. 1.
4. Жюль К.К. Мысль. Слово. Метафора. – К., 1984.
5. Касперавичюс М.М. Функции религиозной и светской символики. – Л., 1989.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
7. Ленобль Г. От слова – к образу. – М., 1961.
8. Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск, 1984.
9. Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1987. – Т. 2.
10. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К., 1993.
11. Савченко А.Н. Образно-эмоциональная функция речи и поэтическая речь. – Ростов, 1978.
12. Салига Т. "На золотому столі": Про деякі стильові ракурси поезії М.Вінграновського // Жовтень. – 1986. – № 11.
13. Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П.Чехова. – Иркутск, 1989.

Надійшла до редколегії 27.05.99.