Міністерство освіти і науки України

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова

Філологічний факультет

(Заочна форма навчання)

Кафедра теорії літератури та компаративістики

Черепеніна Ольга Геннадіївна

Інтерпретація біблійних образів в поемах Дж. Г. Байрона, І. Франка та

В. Сосюри

Дипломна робота

Науковий керівник

кандидат філологічних наук, доцент

Коробкова Наталя Костянтинівна

Одеса 2010

**ЗМІСТ**

Вступ.……………………………………………………………………….…….3

Розділ І До проблеми традиційних образів……………….………....................5

* 1. Літературно-художній образ………………..……………....................5
  2. Традиційні структури.………………………………………………......8
  3. Біблійні образи…………………………………………..………….........14
  4. Протообрази Каїна і Сатани……………………………………….........16
  5. Авторська інтерпретація ……………………………………..................20

Розділ ІІ Інтерпретація Джорджа Байрона………..………………………......23

2.1 Біографічні відомості...…………………………………........................23

2.2 Біблійні образи в поемі «Каїн»…………………………………….......26

Розділ ІІІ Інтерпретація Івана Франко ……………………………………......33

3.1 Біографічні відомості……………………………………………….......33

3.2 Біблійні образи в поемі «Смерть Каїна»…………………………...….35

Розділ IV Інтерпретація Володимира Сосюри…………….....………….........39

4.1 Біографічні відомості……………………………………………….......39

4.2 Біблійні образи в поемі «Каїн»…………………………………….......40

Висновки………………………………………………………………………..46

Список використаних джерел…………………………………………............48

**ВСТУП**

У даній роботі розглядається функціонування тисячолітніх біблійних образів в творчості трьох поетів, перший з яких – Джордж Гордон Байрон представляє європейську літературу початку XIX ст, другий – Іван Франко – українську літературу кінця XIX ст., а третій – Володимир Сосюра є українським поетом XX століття.

**Актуальність** цього дослідження полягає у переосмисленні місця української культури у світі через порівняння кращих зразків європейської та вітчизняної літератури.

Його **мета** полягає у аналізі і порівнянніавторських інтерпретацій біблійного матеріалу представниками різних національних літератур – вітчизняної та західноєвропейської. Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

* розгляд теоретичних аспектів вивчення художніх образів, традиційного сюже­тно-образного матеріалу, зокрема біблійного, опрацювання відповідних наукових робіт;
* розгляд явища інтерпретації та з'ясування ролі, яку відіграє це явище в становленні і функціонуванні традиційних образів;
* огляд біографій Дж. Г. Байрона та В. Сосюри, з’ясування жит­тєвих обставин, в яких відбулося звернення авторів до канонічної версії;
* здійснення аналізу на матеріалі обраних художніх творів ви­щезазначених письменників трансформації цих біблійних образів, з'ясування відмінностей між авторською та канонічною версіями.

…і висвітлення таких **проблем**:

* проблема функціонування та еволюції традиційних струк­тур в просторі і часі;
* проблема авторської інтерпретації традиційного біблійного матеріалу;

**Об’єктом** даного дослідження є поема Дж. Г. Байрона «Каїн», поема І. Франко «Смерть Каїна» і поема «Каїн» В. Сосюри.

**Предметом** даного дослідження є трансформація внаслідок авторської інтерпретації традиційних біблійних образів Каїна та Сатани на тлі традицій­них сюжетів братовбивства та гріхопадіння.

**Методологію** роботи складають дослідження Анатолія Нямцу, Наталі Калустової, Ганни Мінакової та інших вчених.

**Методи:** мета та завдання роботи зумовили поєднання компаративістичного, герменевтич­ного та міфокритичного методів з елементами біографічного та системного.

**Структура** даної роботи складається зі вступу, чотирьох розділів, кожен з яких в свою чергу поділяється на два підрозділи, висновків та бібліографії.

**РОЗДІЛ І До проблеми традиційних образів**

* 1. **Літературно-художній образ**

Оскільки тема нашої роботи передбачає аналіз і характеристику образів в художніх творах, вважаємо за доцільне розпочати теоретичний розділ розглядом поняття «художній образ».

За визначенням словників літературознавчих термінів «образ художній це особлива форма естетичного освоєння світу, при якій зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, – на відміну від наукового пізнання, що подається в формі абстрактних понять»[20;279] або, за більш сучасним визначенням, художній образ це «категорія художньої гносеології, завершений і знаково виражений результат художнього пізнання»[19;378]. Будь-який художній твір густо насичений образами. Художні образи в літературі, які створюються за допомогою мови, це дуже широке поняття, яке включає в себе й тропи, й символи, й персонажі, «образом називають будь-яке явище, творчо відтворене в художньому творі». [22;252].

Художній образ – структура двочленна і складається з двох основних компонентів: словесно-позначеного і такого, що мається на увазі, або з форми і змісту. В сучасному літературознавстві розповсюджені три класифікації образів: предметна, узагальнено-смислова і структурна.

По предметній класифікації виділяють образи-деталі, які можуть різнитися в масштабах: від одного слова (тропа) до розгорнутих описів (пейзаж, портрет, інтер'єр); образи-рухи (події, вчинки, настрої, прагнення) – динамічні моменти, розгорнуті в часі художнього твору; а також образи-характери і образи-обставини – це герої твору, «що володіють енергією саморозвитку і що виявляють себе у всій сукупності фабульних дій: зіткненнях, різного роду колізіях і конфліктах і т. п.»[22;253], та на рівні концептуальному це цілісні образи долі і світу – «буття взагалі, яким його бачить і розуміє митець»[20;253].

По узагальнено-смисловій класифікації образи поділяються на індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси та архетипи.

Індивідуальні образи створені самобутньою уявою митця. Це придумані, нафантазовані персонажі, зображення яких притаманне романтичним письменникам.

Характерними вважаються образи, що розкривають закономірності суспільно-історичного життя, відображають мораль і звичаї, поширені в дану епоху і в даному середовищі.

Типовість в образі – вища ступінь характерності, завдяки якої образ виходить за межі своєї епохи і отримує загальнолюдські риси. Зображення типових образів притаманне реалістичній літературі.

Мотив – це образ, який повторюється в кількох творах, а топос («загальне місце») характерний вже для цілої культури даного періоду чи даної нації.

Архетип чи міфологема – один із базових термінів міфокритики. За визначенням її апологетів це «певна модель (матриця) героя, сюжету чи мотиву, яка в літературній традиції набула статусу константної моделі», «символ, звичайно, образ, який часто повторюється в літературі і став пізнаваний як елемент чийогось літературного досвіду взагалі»[35;21].

Образ-архетип вміщує в собі найбільш стійкі і розповсюджені «схеми» чи «формули» людської уяви, що проявляються і в міфології і в мистецтві на всіх стадіях історичного розвитку.

По структурній класифікації художні образи поділяються на автологічні, металогічні, та надлогічні.

В автологічних образах форма і зміст збігаються – слова позначають те, що позначають.

В металогічних образах словесно-позначене відрізняється від того, що мається на увазі, як частина від цілого, менше від більшого.

Надлогічні образи це алегорія і символ. В них те, що мається на увазі,

не відрізняється від словесно-позначеного принципово, але перевершує його мірою своєї узагальненості.

Існують і інші класифікації образів. Наприклад, Лариса Шестак виділяє

мікро-, макро- і мегаобрази.

«Мікрообраз» – це найдрібніша одиниця художнього твору. Кажучи про мікрообраз, ми повинні звернутися до поетичності, як особливої експресивності, яка не збігається зі звичайною функцією мови як засобу повсякденного спілкування. Ці образи основані на образотворчо-виразних властивостях національної мови: тропи, порівняння, барвисті вирази і т.п.

Під «макрообразом» ми розуміємо образ літературного героя (…). «Мегаобраз» – вся творчість митця в цілому. Це образ світу і людини в цьому світі. До мегаобразу можна віднести мотив, як комплекс образів, що повторюється, в рамках всієї творчості автора або навіть всього літературного напряму, топос, як образи, що створюються в літературі цілої епохи, характерні для національної культури; а також образ-архетип, що складає основу загальнолюдської символіки»[50;3].

В літературних творах незмінно присутні і, як правило, потрапляють в центр уваги образи людей – персонажі.

«Персонажем називається образ дійової особи, що виступає у творі як об’єкт розповіді і сприймається насамперед як певна жива або умовно жива істота»[11;143]. Це макрообраз, образ-характер, він може бути індивідуальним, характерним чи типовим, а може базуватися на архетипі. Він поєднує в собі автологічні, металогічні і надлогічні структурні елементи.

«Основними є образи-персонажі», – кажуть Лесин і Пулинець. Допоміжну роль у творі, за їх визначенням, відіграють образи-картини природи (пейзажі), образи-речі (інтер’єри, описи обстановки), образи-емоції (ліричні мотиви)[20;280].

Персонажі можуть бути головні, другорядні та епізодичні. Головні мають повноцінні самостійні характери, другорядні беруть активну участь у розвитку сюжету, але їм приділяється менше уваги, епізодичні – з’являються в одному чи кількох епізодах і не наділені самостійними характеристиками.

Персонажі характеризуються насамперед своїми діями, а також думами, почуттями і настроями. Важливу роль у створенні образів-персонажів відіграє портрет, мова, авторська характеристика, характеристика одним персонажем іншого, самохарактеристика, світ речей, природи і соціальне середовище, в якому живе і діє персонаж.

**1.2 Традиційні структури**

Об’єктом нашої уваги є образи-персонажі – ті з них, які існують в художньому світі не тільки синхронічно, але й діахронічно. За висловом Бориса Іванюка, це «образи літературного процесу»[19;378]. На сьогодні в літературознавстві не існує єдиної назви для цього феномену. Літературознавці говорять про «вічні», «вікові», «світові», «запозичені», «магістральні», «класичні» або ж «традиційні» сюжети, образи і мотиви.

Термін «вічні образи» використовує Н.К. Калустова. «Вічні образи, – каже дослідниця, – виникли в глибині народної свідомості «при умові суцільного мислення всього народу», побутували і розвивалися в усній творчості і найшли геніального митця, який втілив співвідносний тип у творі загальнолюдського значення» [14;24]. Але з цього визначення можна зробити висновок, що образи Робінзона Крузо чи Гамлета не є «вічними», тому що мають яскраво виражене літературне походження. З такою думкою складно погодитися.

Відомий радянський літературознавець Ісак Нусинов зовсім відкидав термін «вічні». Він пояснював свою думку тим, що «вічність» – надмірно ідеальне і історично неконкретне поняття, тому краще замінити слово «вічні» на «вікові», тим самим століттям визначивши часові межі функціонування структур, що розглядаються. Але, перебуваючи на обмежених засадах так званої матеріалістичної критики, разом з абстрактним поняттям «вічність» радянський вчений відкидав загальнолюдську суть цих структур, стверджуючи, що вони втратять свою силу в ході історичного розвитку. «Соціальні перемоги зроблять людство все менш і менш сприйнятливим до мук Іова, Екклезіаста, Гамлета, Фауста (…). До переживань Донкіхота, Прометея, героїв грецьких трагедій долі ці люди ставитимусь так, як наші сучасники ставляться до наївних вірувань первісних племен». Треба підкреслити, що Нусинов, змінюючи термін, не намагається переосмислити його значення. Він йде за традицією, стверджуючи, що «під ними (вічними та віковими образами) маються на увазі образи мистецтва, які в сприйнятті подальшого читача або глядача загубили спочатку властиве їм побутове або історичне значення і з соціальних категорій перетворилися на психологічні категорії» [28;128].

Мінакова А.М., в свою чергу, запропонувала «дихотомічний поділ, диференціацію численних видів досліджуваних сучасним літературознавством образів і мотивів, тем, сюжетів та ін.»[29;28]. Виділяючи два терміна – «вічні» і «світові», за кожним науковець закріпила певні значення. «Термін «світові образи», – каже вона, – зберегти за поняттям, яке включає в себе образи, створені літературою нового часу і позначені іменами героїв літературних творів, що мають або не мають народного – міфологічного, фольклорного або народно-книжного – походження: Дон Жуан, Дон Кіхот, Гамлет, Макбет, Фауст та ін. Термін «вічні образи» віднести до поняття, яке включає культурних героїв міфів всіх народів, персонажів фольклору всіх народностей і націй, які існують споконвіку і після авторської обробки продовжують функціонувати в традиційному або різко трансформованому вигляді протягом всієї історії людства. Такі створені міфом, фольклором або народно-сміховою культурою персонажі (культурний герой міфу, наприклад, Прометей, фольклорний герой, наприклад, Іванко-дурник, Василиса Премудра) і мотиви (богатирський подвиг, богатирське сватання, світове дерево, рідна земля та ін.)» [25;10-11].

Термін «традиційні структури» – надбання чернівецької школи вітчизняного літературознавства. На думку її засновника Анатолія Нямцу

«терміни «вічні», «світові» і т.п., акцентуючи просторово-часову універсальність функціонування таких структур, не зовсім точно відбивають суть даного аспекту міжлітературних взаємозв’язків і досить умовні» [29;30].

«У кожному конкретному випадку потрібне не формальне навішування ярликів («вічний», «світовий»), а всебічне дослідження закономірностей і своєрідності функціонування матеріалу. З цієї точки зору термін «традиційні сюжети і образи», на відміну від інших, не має метафоричного звучання і вже тому точний і зручний, бо відображає суть явища, а не його емоційну оцінку», – стверджує науковець [29;32].

Слід зазначити, що вчені чернівецької школи також використовують термін «класичні сюжети та образи», напевно, маючи на увазі зразковість традиційних структур для світової культурної практики [див. 12;4].

Переосмислюючи зміст поняття, дослідники пишуть: «Традиційні структури містять у собі в найбільш загальному вигляді художньо закодовані соціально-історичні, ідеологічні та морально-психологічні закономірності загальнолюдського буття в їх змістовому взаємозв’язку і взаємообумовленості. Концентрація багатовікового індивідуального і колективного досвіду у традиційному сюжетно-образному матеріалі обумовила актуалізацію їх поведінкової та аксіологічної орієнтації в контексті наступних літературних інтерпретацій, спрямовану на дослідження екзистенційних станів особистості і соціуму шляхом художнього моделювання і осмислення опозицій «добро» - «зло», «індивідуалістичне «Я» - «вселюдське «Ми», «життя» - «смерть» та ін. [12;7].

В «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» цей термін (традиційні структури) пояснюється як «сюжетно-образний матеріал, що, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу» [19;573].

Одна з найбільш розгорнутих характеристик традиційних структур належить Калустової Н. К.

«Вічні образи (…) народилися на реально-історичній основі і є створеннями, співвідносними національним літературам, втіленнями соціальних характерів, мають здатність перевтілюватися, отримуючи властивості різних народів, відображають національні, і в той же час загальнолюдські якості, загальний для всіх віків і народів зміст;

відтворюють критичні, поворотні епохи в історії людства, є «вибухом всіх норм», відображеннями грандіозних процесів, які мають всесвітньо-історичне значення;

виражають пошуки людиною свого місця на землі, прагнення справедливості, відданість ідеї, глибоко духовні;

передають «особисте загальне» для свого часу, отримують життя на віки;

на різних етапах всесвітньо-історичного розвитку трансформуються, збагачуються, виражають рух уперед, на гребнях прогресивних революційних рухів, звучать як сучасники всіх епох;

народженні як позитивні або на шляху становлення отримують риси позитивності. Майже усі створені по законам реалістичного мистецтва, мають реалістичну різноплановість, художню закінченість;

відмічені глибиною психологічного проникнення в характери, є «відкриттями людського серця»;

вміщують в себе геніальні відображення та прозріння соціального характеру, високохудожніми втіленнями певного людського типу і у той же час філософічні, отримують смисл художніх символів;

створені в результаті фіксації якихось кардинальних моментів в житті людини і людства; характери, ситуації, конфлікти полягли в основу їх, конкретні і в той же час вкрай узагальнені, тому повторювані для людини і людства, постійні і універсальні»[14, 24-25].

Дослідниця наголошує на соціальних, історичних, моральних критеріях, залишаючи поза увагою надісторичну, надсоціальну, і надморальну загальногуманістичну суть традиційних образів. На наш погляд, взагалі не дуже доречно поділяти літературні образи на «позитивні» и «негативні», але навіть якщо не зважати на те, що протягом розвитку людства ці поняття постійно трансформувалися, а іноді змінювали свій смисл на зовсім протилежний, ми не зможемо сказати, що образи Сатани, Каїна, Юди, Дон Жуана, леді Макбет, безліч інших – безперечно «вічних» – образів були народжені як позитивні або колись набували яскравих позитивних рис. З іншого боку, величезна частина традиційних образів, зокрема біблійних, ніколи не мала реальної історичної основи. Також сумнівною здається художня закінченість як обов’язкова риса традиційних структур. Чи могли б вони постійно змінюватися, трансформуватися, збільшуватися, долаючи власні межі, якщо б були цілком завершені? Чи не перекриває повна художня завершеність шлях до будь-якого розвитку? «Відкритість, своєрідна «незавершеність» традиційних структур визначає процес постійного розширення й ускладнення простору їх характерів. Внаслідок цього їх архетипічні константи істотно переосмислюються, що приводить до руйнування дистанції між сюжетно-особистісним часом традиційного матеріалу і предметно-побутовою реальністю його нового варіанту», – стверджують вчені чернівецької школи [12;8]. Ми погоджуємося з цією думкою і вважаємо, що існування певної незакінченості, неповноти, «білих плям» в протоструктурі є необхідною умовою для її майбутніх трансформацій.

Більш актуальну характеристику традиційного матеріалу Анатолій Нямцу надає вже в пострадянські часи.

«З точки зору функціонально-аксіологічної орієнтації в літературному творі традиційні сюжети і образи характеризуються такими моментами:

* + більшість з них є художніми моделями людської поведінки в соціальних і моральних виявах;
  + нормативність етики традиційних структур зумовлена універсалізацією однорідної чисельності вчинків і в підтексті вона виявляється навіть в апокрифічних інтерпретаціях;
  + семантика традиційних сюжетів побудована на народному досвіді, який у багатьох відношеннях інтернаціональний»[29;55].

Але найбільш конкретними, чіткими та зрозумілими на наш погляд є властивості традиційних структур, виділені сучасними російськими літературознавцями – Луковими Вал. та Вл. Вони погоджуються з терміном «вічні», але не акцентують увагу на термінологічному питанні, зосередившись на змісті.

«Можна виділити ряд властивостей вічних образів (що звичайно зустрічаються разом):

* змістовність, невичерпність смислів;
* висока художня, духовна цінність;
* здатність долати кордони епох і національних культур, загальнозрозумілість, нескороминуща актуальність;
* полівалентність — підвищена здатність з'єднуватися з іншими системами образів, брати участь в різних сюжетах, вписуватися в обстановку, що змінюється, не втрачаючи свою ідентичність;
* здатність перекладатися мовами інших мистецтв, а також мовами філософії, науки і т.д.; значна поширеність[23].

На наш погляд, ця характеристика не має в собі нічого зайвого, окреслюючи при цьому всі важливі для розуміння феномену традиційних структур моменти в гранично ясній і зрозумілій формі.

**1.3 Біблійні образи**

Біблія – це стародавня збірка, різних за формою і змістом релігійних та світських творів, які писалися від XII століття до нашої ери приблизно по II століття нашої ери, тобто майже півтори тисячі років. Віра Сулима пише, що «Біблію справедливо називають супутницею людства. Різноманітний її вплив на життя і творчість загальновизнаний. Джордж Вашингтон писав: «Неможливо правильно керувати світом без Бога і Біблії»; Наполеон вважав Біблію надзвичайною книгою, живою і святою, яка перемагає всіх своїх супротивників; королева Вікторія приписувала Біблії велич Англії; Еммануїл Кант вважав існування Біблії дуже корисним для людей, називаючи будь-яку спробу применшити Біблію злочином проти людства; Чарлз Діккенс визнавав Новий Заповіт найвизначнішою Книгою для світу тепер і в майбутньому…» [43;9]. Для християн Біблія – Свята Книга. Старий Заповіт є священним текстом також і для іудеїв. Але увесь цивілізований світ сприймає Біблію не лише як сакральний текст двох світових релігій, а й як одну з найвизначніших пам'яток світової літератури і першоджерело мистецтва.

Вже неодноразово нами згадуваний Анатолій Євгенович Нямцу є автором оригінальної класифікації традиційних образів за генетичною ознакою. В монографії «Традиційні сюжети та образи в літературі ХХ століття», яка була опублікована у 1988 році, професор виділяє три групи сюжетно-образних одиниць:

* фольклорно-міфологічні (Христос, Іуда, Прометей, Едіп, Дон Жуан і т.п.);
* літературні (Гуллівер, Робінзон, Франкенштейн, Дон Кіхот, Швейк і т.п.);
* історичні (Олександр Македонський, Юлій Цезар, Сократ і т.п.)

[31;6].

Як бачимо, тут Біблія як джерело походження традиційних образів не виділяється окремо, а об’єднується з давньогрецькими міфами, народною творчістю та іншим. Але такий підхід можна пояснити обмеженнями радянського часу, які не дозволяли надто вже високо оцінювати культурну значущість Біблії. На користь такої думки каже те, що вже п’ятнадцять років опісля – в роботі «Основи теорії традиційних сюжетів» – той же дослідник налічує вже п’ять генетичних груп.

«Фольклорно-міфологічні» поділяються на дві частини: міфологічні, до яких входять ті структури, які мають своє коріння в античних міфах, і легендарно-фольклорні, які включають до себе структури невідомого, тобто легендарного, і національно-фольклорного походження;

літературні і історичніостаються як були, без змін;

і окремо А. Є. Нямцу виділяє структури легендарно-церковні, до яких відносить Ісуса Христа, Іуду Іскаріота, Варраву та інших [30;13].

В цілому вважаючи цю класифікацію вдалою і правильною, ми все-таки дозволимо собі не погодитися з найменуванням цієї останньої групи образів. Якщо виходити з того, що міфологічні структури мають своє коріння у міфах, легендарно-фольклорні у легендах і фольклорі, літературні в літературі, історичні в історії, то джерелом легендарно-церковних є аж ні як не Церква. І за аналогією, і за змістом напрошується назва «легендарно-біблійні», тому що дійсно маємо витоки більшості біблійних сюжетів, образів та мотивів в стародавніх легендах (Каїн, Диявол, створення світу, братовбивство, всесвітній потоп, кара безсмертям і інші). Ще І.Я Франко казав, що «Біблію можна теж вважати збіркою міфів, легенд і психологічних мотивів, які в самій Біблії опрацьовані в такий чи інший спосіб, зате сьогодні можуть бути опрацьовані зовсім інакше, відповідно до наших поглядів на світ і людську природу» [47;374]. Зрозуміло, що слово «сьогодні» стосується кожної з епох-реципієнтів: з Середньовіччя і до нашого часу.

Лукови Вл. та Вал. також виділяють біблійних персонажів в окрему групу традиційних образів за походженням.

Їхня класифікація виглядає наступним чином:

* історичні особи (Олександр Македонський, Юлій Цезарь, Клеопатра, Карл Великий, Жанна д’Арк, Шекспір, Наполеон і ін.);
* персонажі Біблії (Адам, Єва, Змій, Ной, Мойсей, Ісус Христос, апостоли, Понтій Пілат і ін.);
* персонажі античних міфів (Зевс - Юпітер, Аполлон, музи, Прометей, Олена Прекрасна, Одіссей, Медея, Федра, Едіп, Нарцис і ін.);
* персонажі оповідей інших народів (Осіріс, Будда, Синдбад-мореплавець, Ходжа Насреддін, Зігфрід, Роланд, баба Яга, Ілья-Муромец і ін.);
* персонажі літературних казок (Попелюшка, Снігова королева, Мауглі), романів (Дон Кіхот, (…) Робінзон Крузо, Гуллівер, Квазімодо, Доріан Грей), новел (Кармен), поем і віршів (Беатріче, Фауст, Мефістофель, Чайльд-Гарольд);
* драматичних творів (Ромео і Джульєтта, Гамлет, король Лір, Дон Жуан, Тартюф) [23].

В цьому переліку більша увага приділяється образам, які мають літературне походження, але, як бачимо, Біблія представлена окремим пунктом. Це свідчить про те, що біблійні образи, незважаючи на свої легендарні витоки, асоціюються насамперед зі Святим Письмом. Саме там вони були окреслені в тій формі, яка потім стала джерелом наступних інтерпретацій. Тому, на нашу думку, такі образи мають називатися саме «біблійні».

**1.4 Протообрази Каїна та Сатани**

Деякі вчені пов’язують біблейську легенду про Каїна і Авеля з месопотамськими міфами про суперечку пастуха і хлібороба, а також деяким чином з близнюковими міфами, але, незважаючи на це, першоджерелом цієї традиційної структури безсумнівно є Книга Буття – перша із п’яти книг Мойсеєвих, тому що тільки там з’являються оригінальні герої і фабула, яка збереглася до нашого часу – трагічна історія першого вбивці Каїна і Авеля, що прийняв смерть від руки брата. Безліч міфів зі схожими компонентами, згідно з авторами енциклопедії Міфів Народів Світу, мають вже післябіблейське походження і, за суттю, є версіями біблійного матеріалу [Див. 26; 608-609]. Фабула, в якій цей матеріал виражений, дуже стисла і при цьому охоплює великі час і простір, що обумовило вкрай насичену композицію. Можемо виділити в ній такі сюжетні елементи:

* Пролог:Пізнав Адам Єву, жінку свою,

І вона завагітніла, і породила Каїна, і сказала: набула я чоловіка від Господа.

А далі вона породила йому брата Авеля.

* Експозиція: І був Авель пастух отари, а Каїн був рільник.
* Далі зав’язка: і сталось по деякім часі, і приніс Каїн Богові

жертву від плоду землі.

А Авель, – він також приніс від своїх первородних з отари та від їхнього лою.

* Розвиток дій: І зглянувся Господь на Авеля й на жертву його, а на Каїна й на жертву його не зглянувся.

І сильно розгнівався Каїн і обличчя його похилилось.

І сказав Господь Каїнові: «Чого ти розгнівався, і чого похилилось обличчя твоє? Отож, коли ти добре робитимеш, то підіймеш обличчя своє, а коли недобре, то в дверях гріх підстерігає і до тебе його пожадання, а ти мусиш над ним панувати».

І говорив Каїн до Авеля, брата свого.

* Кульмінація: І сталося, як були вони в полі, постав Каїн на Авеля, брата свого, – і вбив його.

І сказав Господь Каїнові: «Де Авель, твій брат?» А той відказав: «Не знаю. Чи я сторож брата свого?»

І сказав Господь: «Що зробив ти? Голос крові брата твого взиває до Мене з землі. А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста свої, щоб прийняти кров твого брата з твоєї руки. Коли будеш ти порати землю, вона більше не дасть тобі сили своєї. Мандрівником і заволокою будеш ти на землі».

І сказав Каїн до Господа: «Більший мій гріх аніж можна знести. Ось Ти виганяєш мене з цієї землі, і я буду ховатись від лиця Твого. І стану мандрівником та заволокою на землі, і буде – кожен, хто стріне мене, той уб’є мене».

* Розв’язка: І промолвив до нього Господь: «Через те, кожен, хто вб’є Каїна, семикратно буде помщений».

І вмістив Господь знака на Каїні, щоб не вбив його кожний, хто стріне його.

* І епілог:І вийшов Каїн з-перед лиця Господнього, й осів у країні Нод, на схід від Едему.

І Каїн пізнав свою жінку, і стала вона вагітна, і вродила Еноха.

І збудував він місто, і назвав ім’я тому містові, як ім’я свого сина: Енох [див.7;Бут. 4:1-17].

Бачимо, що фабула дуже чітка, лінійна, але образи майже не розкриваються. Із біблійного тексту ми нічого не дізнаємося про братів, крім роду занять, і того, що Каїн був старший за Авеля. Якими вони були? Яке в них було дитинство? Як до них ставилися батьки? Як вони ставилися до батьків і один до одного – чи були в них конфлікти раніше? Нічого цього ми не знаємо. Не знаємо також причин, з яких Бог не прийняв Каїнову жертву. І, нарешті, у чому ж таки полягало покарання Каїна? Бути «мандрівником і заволокою»? Але він же таки «осів» у країні Нод. Що це був за знак, який Бог зробив на ньому – так звана каїнова печатка? І чому «хто вб’є Каїна, семикратно буде помщений»? Адже це досить дивно – проявляти таку турботу про першого вбивцю.

Справді, канонічна версія залишає більше питань, ніж відповідей.

Як зазначає Тетяна Потніцева: «Стислість, лаконічність біблійного тексту зовсім не означає простоти і прозорості смислу. Навпаки. кожне його слово вимагає уваги і обережності в інтерпретації, бо воно володіє якоюсь містичною глибиною, що обумовлює параболічний притчовий характер Книги Книг. Кожна з біблейських історій (як історія про Каїна в нашому випадку) – історія з "білими плямами", підтекстом, що наповнюється тими відтінками смислу, які збігаються зі світовідчуттям людини конкретної історико-культурної пори» [37;152].

Як правило, світовідчуття людей європейської культури складалося під впливом християнської догматики, згідно з якою Каїн безумовно поганий – майже саме втілення Зла і Жорстокості, Авель, в свою чергу, безумовно хороший і є безвинною жертвою насилля. Тобто, складається дуже чітка і безапеляційна картина – Зло зазіхнуло на Добро, за що було покаране і відторгнуте. В Євангелії від Іоанна читаємо: «…Каїн, що був від лукавого і вбив брата свого. А за що вбив він його? За те, що вчинки його були злі, а вчинки брата його праведні [7;1 Ін,3:12]. Можливо, під словами «Каїн був від лукавого» євангеліст має на увазі, що Каїн був зачатий від Сатани, але про це – ні слова в Давньому Заповіті, а щодо причини конфлікту, то вона як раз вказана – ревнощі із-за любові до Бога. Все інше вже власна інтерпретація Іоанна, яка була покладена в основу офіційної концепції Церкви і сформувала традиційне догматичне тлумачення історії Каїна і Авеля. Це тлумачення було єдиним, що існувало, аж до доби Романтизму, «коли були звалені авторитети та ідоли» [37;153].

Сатана в Біблії – ворог людського роду, цар пекла, володар бісів, злих сил. Як істота, воля і дія якого є центр і джерело світового зла, Сатана є аналогією зороастрійського Бога Ахріману. Принципова відмінність між ними полягає в тому, що, з ортодоксальної точки зору, Сатана протистоїть богові не на рівних підставах, не як божество або антибожество зла, але як занепале творіння бога і бунтівний підданий його держави [див. 1].

Треба відзначити, що в Книзі Буття ні Сатана, ні Диявол, ні Люцифер, ні жодне інше з імен цього персонажу не згадуються, але в Новому Заповіті Сатана ототожнюється зі Змієм. Зокрема, в Об’явлені Івана Богослова: «І скинений був змій великий, вуж стародавній, що зветься диявол і сатана, що зводить усесвіт, і скинений був він додолу, а з ним і його янголи були скинені» [7;Об’явл.12:9]. Вже на основі цього, пізніші тлумачі Біблії зробили висновок, що Змій, який спокусив Єву, це і є Сатана чи знаряддя в його руках. Ця точка зору набула великого розповсюдження, так що фактично можна казати, що образ Сатани як ворогу людства в Біблії з’являється саме в Книзі Буття, в історії гріхопадіння [див. 7; Бут.3].

Люцифер це справжнє ім’я Сатани, як янгола Божого, що повстав проти Бога і був повержений. Це ім’я називає пророк Ісая. Митрополит Іларіон перекладає його з давньоєврейської як «ясна зоря».

«Як спав ти з небес, о сину зірниці досвітньої, ясная зоре, ти розбився об землю, погромнику людів! Ти ж сказав був у серці своєму: Зійду я на небо, повище зір Божих поставлю престола свого, і сяду я на горі збору богів, на кінцях північних, підіймуся понад гори хмар, уподібнюсь Всевишньому!» [7;Іс.14-12].

**1.5 Авторська інтерпретація**

Інтерпретація має важливе значення для розгляду процесу становлення і функціонування традиційних структур у літературі.

«В якийсь момент функціонування традиційного матеріалу з’являється інтерпретація, котра робить неможливим використання загальновідомих сюжетних колізій і мотивувань (…), ніби «перевертає» уявлення про даний матеріал, що встановилось» [12;17]. Традиційний образ в художньому творі не виникає нізвідки, він має чітке посилання на свій протообраз. Автор бере щось, що вже існує в світовій культурній традиції, накладає на це «щось» своє авторське світобачення і світовідчуття, і тим самим створює нову версію традиційного матеріалу.

Із сучасних літературознавчих досліджень можемо дізнатися, що інтерпретація це «тлумачення літературного твору, своєрідне розуміння і розкриття його змісту і форми; переоформлення художнього змісту твору шляхом його викладу засобами і мовами інших видів мистецтва або мовою науки»[19;229]; «дослідницька діяльність, пов'язану з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку»[21:316]; «творча реалізація тексту, яка ґрунтується на самостійному тлумаченні та реконструюванні його реципієнтом» [3;795]. У найширшому розумінні інтерпретація (у контексті літературознавства) це тлумачення творів. «Інтерпретація, між нами кажучи, є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівні значень, що містяться в значенні буквальному, – стверджує Поль Рікер. – Я зберігаю також першопочаткове значення тлумачення, – додає він, – тобто тлумачення як інтерпретація прихованих смислів» [39;287]. Кожен читач твору є його інтерпретатором, свідомо чи не свідомо пропускаючи вміщені в творі смисли крізь фільтр власного світобачення, власної концепції буття. «Інтерпретація – це варіант художнього сприйняття інваріанту. Вона не може бути вичерпною, бо не є вичерпним зміст художнього твору. Інтерпретація дає могутній поштовх для пошуків,роздумів,поглиблення знань, загострення естетичного почуття, розуміння прекрасного, а отже – творчості. Можна з впевненістю сказати, що у природі і практиці художньої інтерпретації лежить мистецтво» [38;19].

Але читач є реципієнтом твору, тобто тим, хто с приймає,і читацька інтерпретація обмежена сприйняттям, тоді як інтерпретація авторська, яка, власне, має значення для нашого дослідження, це сприйняття-відтворення.Класичним прикладом авторської інтерпретації є фільм за книгою або критична стаття за фільмом. Але це явище є досить поширеним і в межах одного виду мистецтва.

В літературознавчому словнику також стверджується, що «багаторазове використання різними письменниками одного і того ж сюжету (сюжетно-образного матеріалу) призводить до значної переробки його ідейного змісту, зміни жанрового втілення, системи образів тощо» [19;229].

Особливо наочно це можна простежити на прикладі біблійних сюжетів. Біблія є насправді невичерпним джерелом інтерпретацій, оскільки це невичерпне джерело традиційних тем, ідей, мотивів, образів та художніх істин. В усі часи мистецтво зверталось до біблійних архетипів, щоб осмислити їх з точки зору духовних запитів конкретної епохи.

«З часів свого створення і по цей день Біблія залишається одним із найпотужніших стимулів для світової літературної творчості», – пише культуролог[8]. На біблійні теми написана безліч поем, п’єс, романів і оповідань на багатьох мовах світу. Протягом століть біблійні персонажі спонукають творчу уяву і виступають героями літературних творів найрізноманітніших жанрів і напрямів, від релігійно-повчальних оповідей і лірики до реалістичного історичного роману і творів модерністів нового часу.

Літературні варіанти біблійних сюжетів, мотивів і образів ставали «високими зразками духовного подорослішання суспільства, яке протистоїть вкрай політизованим процесам сучасного «богошукання», – стверджує дослідник [43;13].

**РОЗДІЛ ІІ Інтерпретація Джорджа Байрона**

**2.1Біографічні відомості**

Дж. Г. Байрон (1788 – 1824) став легендою ще за життя, хоч прожив усього тридцять шість років. Соломія Павличко писала про нього: «Байрон став міфом, героєм, напівбогом для людей прогресивних передових поглядів, а для реакціонерів та священників – демоном аморалізму і засновником сатанинської школи»[33;43]. Можна бути впевненим, що така незвичайна особистість не могла сформуватися в звичайних обставинах – звичайного в житті Байрона насправді було дуже мало. З обох боків – батька і матері – Джордж Гордон Байрон належав до старовинних аристократичних родів; перші Байрони прийшли з Франції разом з Вільгельмом Завойовником, предки по матері Гордони Гайти з Шотландії належали до королівської династії Стюартів. «Рід Байронів буяє душевно-нервовими хворими. З боку батька: прадід був імпульсивна і ненормальна людина; брат діда відрізнявся таким же навіженим і ненормальним характером. Він бив свою дружину, тиранив своїх слуг, а на своїх селян наводив прямо таки жах; він їм здавався втіленням диявола.(…) Бабуся поета була психічно хвора жінка й мучила всіх навколишніх. Батько був вкрай розпусною людиною.(…) По материнській лінії: дід з боку матері - душевнохворий, закінчив самогубством (повісився). Мати Байрона була також ненормальна. Поет нерідко називав її фурією…»[40]. Крім такого переконливого психіатричного анамнезу, Джордж мав і фізичну ваду – з народження в нього одна нога була коротше за іншу, від чого поет все життя кульгав.

Дитинство Байрона було вкрай не простим. Блакитна кров не завадила його батькові залишити дружину з маленьким сином. Незабаром капітан Байрон помер, а його вдова – Кетрін Байрон, опинившись у дуже скрутному становищі, була змушена повернутись з сином на свою батьківщину – Шотландію, місто Ебердін. Там вони жили дуже ощадно, майже бідно, але через деякий час все змінилося. Помер кузен Джорджа і хлопець залишився єдиним спадкоємцем свого двоюрідного діда – лорда Байрона на прізвисько «безбожний Байрон». Ось що пише про нього І.Я Франко: «Той старий лорд Байрон, чоловік загально не люблений, злий і відлюдний (…) був з титулу свого лордства дідичем великих маєтностей, котрі мусили неподільно переходити з батька до сина. «Безбожний Байрон», про котрого говорили, що замучив свою жінку, що ненавидів свого сина і наслідника, а переживши його, переніс ту ненависть на свого внука, як міг, так руйнував родовий маєток, щоб якнайменше добра лишити тому внукові. Але вийшло так, що безбожний лорд пережив і сина і внука, і тоді маленький стричайник Джордж, яко остатній мужеський потомок сім’ї, стався наслідником його титулу і маєтку. «Безбожний Байрон» відразу зненавидів (…) Джорджа, котрого не хотів бачити й на очі. Та проте маєткові відносини Джорджа і його матері відразу поправились…»[48;284]. Після смерті діда Байрон у десятирічному віці стає лордом і пером Франції.

У 1805 році молодий лорд вступає до Кембріджського університету. На другому курсі з’являється поетична збірка «Години дозвілля» – вже третя в доробку Байрона, але перша, яку він наважився підписати своїм повним ім’ям і титулом. Збірка одержала нищівну критику. Анонімний рецензент в журналі «Единбургський огляд» назвав байронівські вірші такими «які ні боги, ні люди не мають допускати» [45]. Саме ця образлива і мабуть не дуже-таки і справедлива анонімка зробила маленьку збірочку поета-початківця справжньою літературною подією, яка привернула до Байрона увагу і зацікавлення представників столичної інтелектуальної еліти.

Після отримання диплома магістра мистецтв Байрон присягає в палаті лордів, а через декілька днів після цього виходить з друку його відповідь критикам – сатирична поема «Англійські барди і шотландські оглядачі», якою автор нажив собі купу ворогів. В ній він «не питаючи, чи справедливо, чи ні, вдарив на всіх без розбору критиків і списателів, що друкували свої твори в знаменитім «Единбурзькім віснику», в тім числі й на таких знаменитих, як Вальтер Скотт» [48;286]. Поема отримала шалену популярність, вже остаточно зробив свого автора людиною року у Лондоні.

Влітку 1809 року Байрон залишив Лондон і вирушив в дворічну подорож по країнах Південної Європи та Близького Сходу. Там побачили світ перші строфи поеми «Паломництво Чайльд-Гарольда». Після повернення в Англію ці дві пісні принесли лорду Байрону відомість і славу. Він став «окрасою салонів, світським левом, героєм сезону 1812 року» [33;24]. Цьому посприяла і його політична активність як ліберала і народовця. В палаті лордів Байрон захищав ідеали республіканізму та демократії. Він заявляє про себе, як про прихильника Наполеона. В цей же час по Лондону поширюються скандальні плітки про його далеко не братерські стосунки з єдинокровною сестрою, які він зовсім не заперечує, а навпаки – розпалює: коли у сестри народжується дитина, Байрон оголошує себе її батьком.

У 1815 році Байрон одружився з Анабеллою Мілбейк. Через рік молода з донькою повернулася до батьків, порушив справу про розлучення. Ця невдала спроба сімейного життя поставила хрест на репутації поета. За словами Соломії Павличко, «йому не подавали руки, старі знайомі не запрошували у гості»[33;31]. До цього ж додалося цькування політичних і літературних опонентів.

Розлучившись, Байрон покинув країну, як вийшло – назавжди. Цей від’їзд Франко назвав «правдивим переломом в житті Байрона»[48;288]. Він поїхав до Швейцарії, де відбулося його знакове знайомство з Персі Біші Шеллі – диваком і войовничим атеїстом, «одним з найідеальніших людей, які коли-небудь жили в світі»[там же]. «Цікаво склалися стосунки Байрона і Шеллі – пише Соломія Павличко, – Шеллі був єдиним сучасним йому поетом Англії, якого Байрон прийняв, полюбив і навіть дозволив на себе впливати» [33;32].

Восени 1816 року Байрон переїжджає до Італії. Саме там, на думку Соломії Дмитрівни, «Байрон постає в усій різноманітності та багатоликості свого таланту» [33;33]. Саме там виникають його містерії на біблійні теми, після публікації яких, лорда проклинали з церковних кафедр, і сам король Георг IV неславив його як розпусного богохульника. Серед цих містерій і «Каїн».

Смерть лорд Байрон знаходить у Греції, де він допомагав грекам боротися проти турецького ярма. Там навіки залишилось його серце.

**2.2 Біблійні образи в поемі «Каїн»**

Драматична поема чи, за авторським визначенням, містерія «Каїн» починається передмовою, в якій Байрон наголошує на тому, що намагався дотримуватися канонічного сюжету: «автор поводився зі своїм сюжетом зовсім не так вільно**,** як це було заведено раніше…»[5;290]. Дійсно, в основу сюжету покладена майже незмінена біблійна фабула, тільки без прологу і епілогу. Поема починається з експозиції, в якій ми знайомимося з вже дорослими дітьми Адама і Єви. Це два сини – Каїн і Авель, та дві дочки – Ада і Зілла.

Із праць Анатолія Нямцу відомо, що «трансформація традиційної структури може відбиватися вже у назві, яку автор обирає для свого твору» [30;55]. Виходячи з цієї тези, центральним образом є саме образ Каїна.

Він протиставляється всім іншим образам людей у поемі. Вони моляться і працюють, працюють і моляться, а Каїна таке життя не влаштовує.

Так оце –

Життя?.. Працюй! А нащо працювати?..

Бо батько мій в Едемі не лишився? – обурюється він. [5;298]

Образ Каїна в поемі розкривається через глибокі психологічні переживання, моральні страждання та роздуми над власною долею. Душу і розум Каїна гнітить те, що за гріх батьків на ньому та його нащадках лежить прокляття несвободи, кара тяжкої праці, а головне – смерті. Трагічне відчуження Каїна спричинене його несхожістю на інших: він не сприймає покірності батьків, не може як його сестри і брат «читати вдячних молитов». Його розум прагне пізнання, та не знаходить відповідей на болісні питання буття.

Каїн – фатально самотній. І те, що він чоловік і батько, не пом’якшує це відчуття самотності – адже його дружина і сестра Ада, хоч і щиро кохає його, не може розділити з ним його тягар, не може зрозуміти його болю. Він шукає щастя і не знає – в чому воно? Його самотність і його відчай штовхають його завести знайомство з Люцифером, який пропонує йому знання. Але це знання не може задовольнити Байронівського Каїна.

Ти те відкрив, що вище сил моїх,

Що вище здібностей моїх природних,

Та нижче все ж таки моїх бажань

І задумів моїх, – каже він. [5;325]

Іван Франко в своїй «Замітці перекладчика» пише, що знання привело Каїна до відчаю, а відчай став причиною вбивства.

«Він видить докладно, що се справді знання, котрого так бажав, – але він розчарований: знання тото вказує йому тільки факти, голі, мертві факти, добутки потужних сил і віянь, котрим він підлягає як найменший атом і як безмірне світове тіло. А він ждав сказівок, успокоєння! Він не знає, що воно лежить у фактах, що поза ними його нема, що треба тільки вміти складати їх, щоб почути у душі ублагороднююче, піднесле віяння правди. Його дух, вирослий під гнітом авторитету, мислить дедуктивно, шукає насамперед «принципів», «основ», з котрих би мож усе виводити, а факти не дають їх, вони домагаються мислення індуктивного, до котрого він ще неспосібний. Се доводить його до розпуки, до проступку. Проступок надломить його тіло, затемнить його думку, но не зломить його духу, не вгне го під ярмо авторитету. Ось психологічне, глибоко правдиве й людське значення «Каїна», – стверджує Іван Франко [46;643].

Байрон все ж таки змінює деякі деталі біблійного тексту. На відміну від біблійного героя, його Каїн вбиває брата під час жертвоприношення:

Каїн.

Геть звідси!... Бог твій любить кров! Пильнуй:

Геть, бо дістане *ще!* (виділ. авт.)

…

Як себе ти любиш –

Назад, поки цей мох я розмету

На рідну землю!

Авель (затримуючи його).

Бог мені миліший

Життя.

Каїн. (вдаряє його палицею, яку вхопив з вогнища на олтарі).

То подаруй йому життя –

Приємний дар. [5;367-368]

Біблійного Каїна виправдати неможна, адже в нього було досить часу для того, щоб заспокоїтися і поступити свідомо. Навіть Бог розмовляв з ним, застерігаючи від необачних вчинків, а Байрон, змінюючи біблійний сюжет, Байрон робить злочин свого героя несвідомим вчинком, вбивством у стані афекту, після якого його герой (знову ж таки, на відміну від канонічного) гірко і щиро кається:

То що ж мені робити ще в житті,

Коли життя забрав я в плоті рідної? (…)

Мій брате!... Ні,

Не відповість на це ім’я, брат брата

Так не вражає. О, єдине слово,

Хоча б єдиний звук цих милих вуст,

Щоб я терпіти міг свій власний голос! [5; 369]

Далі Байрон йде за традицією, в фіналі поеми ми дізнаємося, що Авель загинув бездітним, тому тепер всі майбутні люди мають піти від Каїна.

А *він* дітей не мав! Я осушив

Породи лагідної джерело,

Що шлюбну їх постіль благословило б

І зм’якшило б мою сурову кров,

Нащадків Авеля з’єднавши з нею! [5;378]

Літературознавець Олександр Анікст пише: «Каїн, в протилежність йому(Авелю), наділений допитливим розумом і пристрасністю. Розум Каїна запитує, а пристрасть обурюється. Пристрасть нетерпляча і інколи обганяє розум, приводячи до тих вчинків, в яких сам Каїн потім розкаюватиметься. Саме це і трапляється тоді, коли обидва брати приносять жертву богові. Розум Каїна побачив несправедливість і жорстокість бога, якому була бажана кривава жертва Авеля. Але рішення прийняв не розум, а пристрасть Каїна, і вона – спонукала його нанести удар, який приніс в світ першу смерть. Таким чином, кров пролив не лише Авель, що підкоряється несправедливому тираненню бога, але і розумний Каїн, що повстав проти неї». [2]

Чим образ Каїна приваблює Байрона? Можемо з впевненістю казати, що це не лише типовий романтичний інтерес до символічних характерів та ситуацій. «Каїн – причина: Байрон кульгавий», – писав Достоєвський, маючи на увазі причину появи містерії. [Цит. за 10;176] На перший погляд зв’язку можна і не побачити, але якщо згадати, що згідно з католицькою догматикою, причина всіх фізичних вад людини полягає в гріхопадінні Адама і Єви, все стає зрозуміло. Кульгава нога – покарання за чужі гріхи. Ось і Каїн у творі розуміє, що змушений страждати за гріхи своїх батьків, і не може змиритися з цим:

Я знаю лиш плоди. Вони гіркі,

Їх мушу їсти за чужі гріхи… [5;298]

Але Каїн живе не тільки своїм болем, страхом, стражданням, а переймається почуттям несправедливості за долю всього людського роду. Віролайнен М. Н. пише, що «Каїн Байрона не може змиритися не тільки з приреченістю смерті: він постає проти Бога, який вчиняє страждання невинним» [10;184].

Якщо Каїн у творі – протагоніст людей, Люцифер – протагоніст Бога.

Ім’я Каїна поставлене у назву, в той же час в якості епіграфа до своєї містерії Байрон використовує фразу, з якої починається біблійний сюжет гріхопадіння: «Змій був хитріше всіх тварей польових, що їх сотворив Господь Бог» [5;290]. Але у поемі Люцифер починає з того, що навідріз відмовляється від участі у цій історії:

Так не написано на небесах.

Не піде Гордий на таку облуду.

Та неосяжний жах, пиха дрібненька

Людини ладні кинути на духів

Своє низьке падіння. Змій *був* змій (…)

Ти думаєш, я міг би обернутись

В істоту смертну? [5;304]

Ця позиція і героя, і автора – принципова, в передмові Байрон наголошує на цьому: «Книга Буття твердить, що Єву спокусив не демон, а «Змій»; і спокусив її він лише тому, що був «хитріше всіх тварей польових». Як не тлумачили б це рабини й святі отці, а я беру слова такими, якими знаходжу їх… Коли він (Люцифер) відмовляється від того, ніби спокусив Єву, прибравши вигляду Змія, – то це тому лише, що в Книзі Буття нема й найменшого натяку на щось подібне, а говориться тільки про Змія в його зміїній суті [5;291-292].

Таким чином, Байронівський Люцифер на момент подій у творі людям нічого поганого не зробив. При знайомстві він каже Каїну:

Знаю я, що мислить

Прах. І йому я співчуваю. [5;299]

І це цілком зрозуміло, тому що деяким чином перші люди і Люцифер є товаришами за нещастям. Вони всі були суворо покарані Богом за непокору. Люди втратили Едем, Люцифер – небо. Але Адам і Єва змирилися зі своїм покаранням, вони прагнуть заслужити на пробачення Творця покірністю і слухняністю, Авель також не ремствує, і тільки Каїн затаїв образу на Творця, тому не дивно, що Люцифер, який переживає схожі почуття, знайшов співрозмовника саме в ньому.

Люцифер – носій не зла, а знання. Він відкриває Каїну, що той, як і всі люди, має безсмертну душу і надію на вічне життя.

Живеш і мусиш вічно жити. Бо

Земля – твоє вкриття, а не буття.

Їм прийде край, але лишишся ти

Не меншим, ніж тепер [5;299-300].

Але ні знання, ні вічне життя не є щастям, і Люцифер зізнається в тому, що нещасний. Він повстав проти Бога і програв, але не скорився і продовжує боротьбу, яку Каїн тільки має розпочати.

«Вустами Люцифера Байрон починає суд над богом, тобто над релігією», – стверджує дослідник [45].

На питання Каїна «Що ж ми таке?» Люцифер відповідає:

Ми – душі, сміливі своїм безсмертям,

Ми – душі, що всесильному тирану

В одвічні очі кажемо відважно,

Що зло його – не благо. Він створив

Нас – він це твердить, я цьому не вірю –

Але, створивши, знищити не може:

Бо ми безсмертні! Й він того хотів,

Щоб мучить нас. Нехай! Великий він,

Та в величі своїй не щасливіший,

Ніж ми в борні! Добро не робить зла, –

А що він ще робив? [5;301]

Ця дискусія готує Каїна до бунту і заперечення влади Бога. Каїн стане богоборцем, але носієм самої ідеї богоборства в творі є Люцифер. За словами М. Нольман, цей образ є «майже логічною формулою заперечення» [21].

**РОЗДІЛ ІІІ Інтерпретація Івана Франко**

**3.1. Біографічні відомості**

Іван Франко (1856 р. –1916 р.) за 60 років свого життя встиг залишити вагомий слід не тільки як письменник – поет, прозаїк, драматург, як журналіст – організатор випуску ряду періодичних видань, але також як політичний діяч і науковець.

Він походив з заможного селянського роду. Його батько був ковалем. Франко завжди говорив про себе як про «сина селянина, мужика». Мати –Марія Кульчицька походила із зубожілого польського роду.

Ще в гімназії Франко брався перекладати твори Гомера, Софокла, Горація, «Слово о полку Ігоревім», «Краледворський рукопис». А його власні вірші були вперше опубліковані, коли Франку було 18 років – у львівському студентському журналі «Друг» під псевдонімом «Джеджалик».

Скінчивши гімназію, Іван Франко став студентом філософського факультету Львівського університету. Там його активна громадсько-політична і видавнича діяльність та листування з М. Драгомановим привернули увагу поліції, та після двох арештів і ув’язнень він був виключений з університету.

Закінчити навчання йому вдалося тільки одинадцять років опісля – в Чернівецькому університеті. А дещо після в Відні він захистив докторську дисертацію на тему «Варлаам і Йоасаф» — старохристиянський духовний роман і його літературна історія». Отримавши науковий ступінь доктора філософії, Франко пробував посісти кафедру української літератури у Львівському університеті але через опір своїх політичних опонентів не був допущений до викладання на Галичині. Проте письменник знайшов підтримку у громадських колах Наддніпрянської України і Росії. Харківський університет присудив йому почесний ступінь доктора російської словесності, а представники Російської Академії наук підносили питання про обрання письменника членом цієї академії.

Праці Франка з історії і теорії літератури, фольклористики, етнографії, мовознавства, орієнталістики, історії та економіки, суспільних галузей є могутнім внеском у розвиток української та світової науки[див.1].

Але найбільшої слави, на думку багатьох дослідників, Франко нажив як поет. Він вважається найвизначнішим поетом постшевченківської доби.

Сам він писав про поезію в присвяті Миколі Вороному:

Але огонь в одежі слова —

Безсмертна, чудотворна фея,

Правдива іскра Прометея.

Симон Петлюра писав: «Франкова поезія, крім своїх художніх вартостей, правда, не завжди однакових, цінна ще тому, що в ній надзвичайно правдиво і глибоко відбивається психологія діяльного українця, що зрозумів те лихе становище, в якому опинився рідний народ, що щільно підійшов до хиб свого національного характеру, до червоточин

національної волі»[34;3].

За весь час своєї діяльності І. Франко видав сім збірок поезій та цілий ряд поем і величезну кількість перекладів з світової літератури. Як зазначають дослідники-байроністи, Франко був одним із перших українських письменників, що зацікавились особистістю Джорджа Гордона Байрона У творчій спадщині Франка є переклади творів Байрона і літературно-критичні статті про його творчість. «Одним із найбільш відомих та досконалих перекладів творів Байрона українською мовою є його (Франка) переклад «Каїна» (поема-містерія «Каїн»,1821 р.)», – вважає Оксана Мельник[24,221].

Помер Франко внаслідок запалення легенів у Львові.

**3.2 Біблійні образи в поемі «Смерть Каїна»**

За словами О. Мельник, «містерію Байрона «Каїн» і легенду Франка «Смерть Каїна» можна було б вважати поетичною цілістю, хоча між ними понад 50-літня часова відстань»[24,222]. Франко продовжує, чи, скоріше, закінчує твір Байрона. Такий висновок можна було б зробити і з назви, яка за виразом Умберто Еко, «вже є ключем до інтерпретації»[цит. за 30;54].

Байрон, хоч і значно розширює біблійну фабулу, все ж таки тримається в її межах. Біблійна легенда закінчується розв’язкою, де Господь «вміщує знака на Каїні, щоб не вбив його кожнен, хто стріне його». Після чого говориться:

«І вийшов Каїн з-перед лиця Господнього, й осів у країні Нод, на схід від Едему»[див. 3;Бут. 4:1-17].

Байронівський фінал більш відкритий. У ньому Каїн після вбивства брата, отримавши тавро від ангела Божого, разом зі своєю жінкою-сестрою Адою і дітьми йде блукати по світу в пошуках нового притулку.

Франко починає з того, що:

Убивши брата, Каїн много літ

Блукав по світі [49;328].

Як ми дізнаємося з тексту, після братовбивства пройшло вже стільки років, що Каїн і його жінка постаріли, а їх діти давним-давно залишили їх, щоб дати початок людському роду. Весь цей час Каїн дійсно йшов на схід, але замість того, щоб «осісти у країні Нод», Каїн після смерті дружини повертає назад до Раю.

Як пише проф. Нямцу, продовження це форма переосмислення легендарно-міфологічних і літературних сюжетів, яка створюється за принципом «А що, коли?», що не лише звільняє авторів від строгого дотримання сталих традицій сприйнять і тлумачення класичних зразків, але і передбачає подальшу розробку подієвого плану, оригінальних сюжетних ходів і мотивувань, які зважають на духовно-ідеологічну специфіку епохи-реципієнта. «Причиною створення продовжень, як правило, є прагнення авторів довести популярний сюжет до логічного завершення з точки зору сучасності, яка прямо або опосередковано завжди присутня в новому варіанті традиційної структури. Іншими словами, письменників цікавить, що сталося б, якби, наприклад, Фауст і Дон Кіхот не померли, а продовжили свої шукання і мандри, Гуллівер зробив ще декілька подорожей і т. п.»[30;56].

Цю думку відносно Франко та його поеми підтверджує Оксана Мельник:

«Франко не залишає свого героя з тавром прокляття у вічній мандрівці, у стражданнях, так як це зробив англійський поет, але веде Каїна, крізь труди й терпіння, до пізнання найвищого людського ідеалу, щоб після цього дати йому вінець смерті»[24,222 ].

Отже, Франко фактично створює новий сюжет, в центрі якого –образ Каїна. В цілому, Франко в інтерпретації цього образу йде вслід за Байроном. Але його Каїн – старий і самотній. Він залишається наодинці протягом практично всього розвитку дій у творі. Цей образ розвивається більшою частиною не через дію, яка обмежена мандрами по пустелі і намаганнями заглянути за огорожу раю, а через внутрішні монологи. У першому з них, коли Каїн бачить міраж Раю у пустелі, ненависть змінюється на сум. Спочатку Каїн вибухає прокляттям до Бога:

Проклятий будь ти, привиде зрадливий…

В ім’я усіх мук людських, усієї туги,

Усіх безпільних змагань будь проклятий![49;331]

Але одразу ж після цього Каїна знесилює розпука, жаль і «глибокий безмірний сум».

В наступному монолозі Каїн намагається молитися, що показує значну трансформацію образу. Каїн у Байрона навідріз відмовляється зробити навіть спробу поговорити з Богом, а Каїн Франка таку спробу робить неодноразово протягом твору, хоч і не отримує відповіді.

В його словах звучить мотив самопокарання:

Голос мій проклятий

До бога не доходить. Сам я винен,

Що небо не відповіда мені![49;336]

Потім він ставить перед собою мету – повернутися до Раю.

«…в усіх своїх рефлексіях Каїн врешті стрічається з фактом безцільності його подальшої мандрівки і його страждання. Коли ж являється перед ним мета, навіть на перший погляд недосяжна, Каїн без вагання прямує до неї, прямує до авторитету, до пізнання «Царства Божого», – пише дослідниця [24;224].

Побачивши Рай, Каїн робить два головних висновки: не треба бажати ні знання, ні безсмертя (найголовніші прагнення Каїна байронівського), тому що знання не дає щастя, а безсмертя взагалі не буває; справжне джерело життя – почуття любові.

Чуття, любов! Так ми ж їх маємо в собі!

Могучий зарід їх в кождім серці

Живе, лиш виплекать, зростить його –

І розів’єсь! Значить, і джерело

Життя ми маєм в собі, і не треба

Нам в рай тиснутись, щоб його дістати! [49;344]

Після цього Каїн повертається до людей, щоб прийняти смерть від руки сліпого Лемеха – свого правнука. Помирає він щасливим – з любов’ю до людей у серці.

Думка, що людина не може бути щасливою, коли ізольована від інших людей, з’являється ще в Байрона. Однак там вона висловлена устами дружини Каїна Ади:

Одна

Щаслива буть не можу і не хочу. (…)

Один ні щастя, ні добра не знає.

Свою самотність я за гріх вважаю [5;316-317].

А в творі Франка, цю істину усвідомлює сам Каїн. З егоїстичного богоборця й братовбивці він перетворюється на філософа, який глибоко замислюється над проблемами життя і знання.

Франко наголошує, що смерть для Каїна була не карою для нього, а позбавленням від кари – вінцем любові, яким наділяє його Господь за довге терпіння, шукання, роздумування і кінцеве каятті.

В самому кінці поеми з’являється ще один біблійний персонаж. Це нащадок Каїна – Лемех. Франко використовує тут апокриф про сліпого Лемеха, що вбив Каїна. Усвідомивши, кого він вбив, Лемех приходить у жах, чекаючи обіцяної божественної помсти, адже він не знає, що Бог простив Каїна, але той не встиг передати людям істину, яку пізнав.

Зображаючи, як люди «з диким криком і стогоном» закидають камінням труп Каїна, Франко протиставляє їхні емоції зі спокоєм і миром, який отримала душа Каїна.

…з лицем спокійним, ясним, на котрому,

Здавалось, і по смерті тліла ще

Несказана утіха і любов [49;351].

**РОЗДІЛ IV Інтерпретація Володимира Сосюри**

**4.1 Біографічні відомості**

Володимир Миколайович Сосюра (1898-1965) є митцем новітнього часу – XX століття, яке, за словами Нямцу А.Є. є «Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму…» і в той же час «Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань художньої спадщини, які не викидають загальновідоме, а творчо його перетворюють, долаючи одномірність попередніх інтерпретацій»[30;9]. Доля Сосюри була складною і суперечливою, що склалася в складну і суперечливу епоху. Повністю його життєвий шлях не вивчений і дотепер.

Народився Володимир Сосюра в місті Дебальцеве Донецької області. Дитинство і юність провів разом з батьками в селі Третя Рота, що на Луганщині. Сосюра виростав у великій сім’ї – в його батьків було десятеро дітей. За фахом батько поета, який помер рано, був креслярем, однак насправді займався різними професіями, часто переїздивши з одного місця в інше. Мати була робітницею. Сім’ї Сосюри важко було жити, особливо з часу, коли помер батько. Молодий поет почав працювати рано, а його першим місцем роботи був Донецький содовий завод, про який він часто згадує у своїй творчості. Ще молодим хлопцем він пішов добровольцем до війська Української Народної Республіки під командою Петлюри, потім перейшов до Червоної армії. Потім обставини вступу Сосюри до військ УНР замовчувалися, тому що радянська влада намагалася сформувати образ поета як палкого пропагандиста комуністичних ідей, «революційного демократа», «співця революції». Пізніше влада вже не випускала поета із поля свого зору.

Вадим Оліфіренко пише: «Влада цупко тримала його у своїх руках, даруючи життя поету взамін на патріотичні радянські вірші. А щоб Сосюра був слухнянішим, було арештовано і запроторено до таборів його дружину Марію. Самого письменника шляхом цькувань неодноразово було доведено до психічних зривів, до сталінських «психушок» [32].

Але треба додати важливу деталь до цього: Марія Сосюра ніяк не була безвинною жертвою обставин. Ще до того, як її було репресовано, Сосюра дізнався, що його «синьооке щастя» Марія Гаврилівна – агент МДБ, що виконує завдання по роботі серед інтелігенції… [див. 16]

На початку 30-х років у Сосюри була спровокована психічна хвороба. "Сосюра психічно захворів, – написав у листі «нагору» завідувач агітпропом ЦККП(б)У Іван Кулик у 1934 році. – У нього явище шизофренії, маніакальний стан, елементи еротичного психозу. Він бешкетує, компрометує радянські установи і т. ін.". [цит. за 16] У 1948 році ця хвороба повертається. Поет потрапляє до психоневрологічного диспансеру, і саме там пише поему «Каїн», а за нею «Мойсей», і потім ще (в санаторії під Москвою) – «Христос». «Звернення до біблійних тем, – пише В.Костюченко, – пояснюється, очевидно, душевним станом поета, який на той час уже втратив і Віру, і Надію, і Любов. Пошуки цих одвічних людських ідеалів – предмет художнього аналізу згаданих творів. (…) За біблійними сюжетами криється сучасність» [16].

Сосюра помер від гіпертонії в Києві.

**4.2. Біблійні образи в поемі «Каїн»**

Приблизно через п’ятдесят років після написання Франкової поеми «Смерть Каїна», Сосюра звернувся до інтерпретації того ж традиційного образу.

Сосюра значно розширює біблійну фабулу. Поема починається з гріхопадіння Єви. При чому, поет використовує міфологічний мотив зачаття Каїна від Сатани. Його Каїн – напівлюдина, напів’янгол. Бог проклинає його ще у материнському череві, забирає у нього красу, віддаючи її Адаму і його дітям, а Каїн постає у творі як нелюдське створіння, яке здирає шкіри з пацюків і мишей.

О другій ночі з лона літа

з’явився Демона синок,

покліпав жовтими очима,

що в них все той же давній гнів

(лиш крил немає за плечима)…

Розкрилив вії, повні диму,

Й за руку… Еву укусив…

Вона до перс його притисла.(…)

Воно ж, кошлатеє і злісне,

Вкусило Єву знов… за грудь…[42;13]

Сосюра вдається до контрасту, зображаючи образи Каїна і Авеля. Ця протилежність проявляється як у зовнішності героїв, так і в їх вчинках, навіть у протиставленні дій героїв та їх оточення.

Сини зростали. Каїн – чорний,

Як ніч глуха, кошлатий, злий

І непокірний, був незборний у грі завжди. [42;15]

Авель – повна протилежність брата:

Стрункий такий був Авель. Карими очима

дивився він на білий світ,

неначе крила за плечима, щоб керувати увись політ,

тремтіли в нього…[там же]

Авель вродливий і лагідний, «він не кусає грудь у мами». Він «покірний син і брат примірний», тоді як Каїн жорстоко поводиться з тваринами і заявляє, що взагалі нікого не любить:

Всіх створінь

Гнучких, красивих не люблю я,

Як батька, матір і тебе! [42;16]

Потім брати зустрічають дівчину-ангела на ім’я Марія, і Каїн закохується в неї, можливо, вперше відчувши щось світле в собі… Але виявляється, що дівчина зійшла з небес тільки для того, щоб лишити Каїна цього єдиного світла. Вона виказує відразу до нього і йде до Авеля. Немає жертвоприношення і відринутої жертви у Сосюри. Його Каїн вбиває свого брата із-за жінки.

І от завила каменюка,

Так туго й гостро з-за дерев,

Мов рикнув хрипко грізний лев…

Удар глухий, упали руки

(о плач, душе, сльозами муз!..),

І камінь, гострий, наче мука,

У череп Авелеві вгруз…[42;18]

Треба відзначити, що автор змальовує вбивство дуже детально. Ця жахливо натуралістична сцена братовбивства може свідчити про «накладання» психологічних переживань поета на біблійний сюжет.

Після вбивства Каїн усвідомлює, що скоїв страшне зло, але виправдовує себе тим, що вбив «з любові».

Після чого Бог проклинає його вже вдруге:

Моє прокляття над тобою, як меч, сіятиме в віках!

Ніде не знатимеш спокою –

Ні в ночі тьмі, ні в сяйві дня,

Ти чорне демонське щеня! [42;21]

Але потім виявляється, що це було покарання без злочину, вбивство – омана, Авель – живий. Каїн бере його і йде шукати плем’я схожих на себе. Під час своїх пошуків він знаходить жінку, яку називає Марією. Вона каже, що кохає Каїна:

Ти татко мій, моя ти нене,

Я так давно тебе люблю. [42;23]

Але потім виявляється, що це підступна і жорстока брехня. А Марія – це та Марія, що «злетіла з неба, як весна,

Щоб волю Бога непреложну

Хоч без охоти, та здійснить». [42;25]

Неможна не помітити, як ця зрада схожа на іншу, іншої Марії, яка зрадила Сосюру, і теж «виконувала волю», тільки не божу, а КДБ.

В кінці поеми Каїн усвідомлює страшну несправедливість, здійснену Богом по відношенню до нього, і вже сам проклинає бога.

Не я, а мною він проклятий.

Я для людей Едем верну.

Немарно татко мій крилатий

Оголосив йому війну. [42;24]

«Після вбивства брата (Каїн) перероджується, усвідомлює, що є Добро, а що є Зло(…). До нього врешті приходить усвідомлення, що він представник земного народу, за яким майбутнє».[13;56] Проклятий, зраджений, самотній, Каїн перетворюється на Демона. Війна триває.

Ще один біблійний образ у поемі – образ Сатани, який Сосюра тлумачить традиційно ототожнюючи зі змієм-спокусником. В першій сцені поеми ми бачимо Змія, що спокушає Єву не яблуком, не знанням і не брехливими обіцянками, а коханням і красою, тобтособою*.*

Ось – Едем,

І між дерев: змія і Єва…(…)

Вона ридає і куса

Змію в роздвоєнеє жало…

і обплела її коса спокуси кола…[42;7]

А далі Сосюра на відміну від Байрона, йде за традицією і ототожнює Люцифера зі Змієм-спокусником.

Ти ж не знала,

що Демон це, що ангел той,

який повстав на владу Бога

і впав, як зламаний герой,

із зоресяйного чертогу…[там же]

Як пояснюється далі, це Демон прийняв зміїний вид, щоб не лякати Єву, в яку він закохався з першого погляду. Єва відразу ж відповідає на його почуття, ще до того, як Демон «скинув образ мудрий змія в пориві дикої жаги» і перетворився на янгола, вона зраджує з ним Адамові, який «волохатий, вузьколобий, і замість носа – дірки дві...».

На початку поеми Сосюра зображує Демона як прекрасного янгола, божу істоту, що здатна на пристрасні почуття, на закоханість. Ми співчуваємо цьому «вічному повстанцю» і тому, що

Вже ніколи

його простить не схоче Бог. [42;8]

За любов до Проклятого і за зраду чоловіка, даного Богом, Єва вигнана з Раю, а Демона в образі змії вбиває Адам, після чого отримує демонську красу.

Розтерзаний удав

Лежить край ніг струнких Адама,

В крові… [42;11]

Через деякий час народжується «Демона синок» Каїн

Покліпав жовтими очима,

Що в них все той же давній гнів

(лиш крил немає за плечима)…

На відміну від Демона, Каїн замальовується як зла дика істота невеликого розуму.

Його душа темніша ночі,

Як думи демонів в аду… – каже Марія [42;12].

Демон закохався в красуню Єву, а Каїн закохується в Марію, хоч до того стверджує, що «не любить живе й красиве», бо тим більше усвідомлює свою власну недосконалість. Але Марія віддала перевагу вродливому Авелю.

Тільки в кінці поеми Каїн усвідомлює свою справжню природу. «А може Демон я!?», – задається він питанням і стверджує:

Моє він тіло покалічив,

Але душі не покорив! [42;24]

Цей демонічний Каїн усвідомлює себе не просто як духовну істоту, але як представника нової генерації, як лідера, вождя нового племені. «Я для людей Едем верну», – стверджує він.

Каїн-Демон кидає Богові виклик, і Бог відповідає на нього, повертаючи своєму опонентові красу і крила.

Ти війну оголосив мені!?Я пляму

змиваю з тебе. Що ж, воюй!

Побачим, хто кого! [42;25]

Наприкінці поеми відбувається злиття образів Каїна і Демона. Волохатий мавпоподібний байстрюк зникає, замість нього постає Демон «такий прекрасний, як завжди».

«Спостерігаємо тут своєрідний «божественний експеримент», – пише Микола Крупач, – Бог намагається повернути у своє силове поле нащадка Демона, ніби виправляючи допущену колись помилку: дар надзвичайної краси одному зі своїх ангелів, яка, здавалося б, і стала причиною його бунтарства».

«А на землі лишився Демон, щоб Революцію творить», – на цій сповненій громадянського пафосу ноті завершує Сосюра свій твір.

**ВИСНОВКИ**

В ході дослідження нами були проаналізована авторська інтерпретація біблійних образів в трьох художніх творах різних часів, два з яких належать до вітчизняної літератури, один – до західноєвропейської.

В результаті з’ясовано, що Байрон звертається безпосередньо до біблійного матеріалу. Його версія традиційної структури Каїна в однойменному творі є образом-архетипом богоборця. Автор переосмислює традиційний образ з позицій Просвітництва. Байронівський Каїн на відміну від канонічного вже не символ зла; Байрон виправдовує і вбивство і гріхопадіння в біблійному сюжеті. Його Каїн перш за все бунтар, герой, який прагне до дії в ім'я істини, добра і щастя для всього людства. Ставши на шлях героїчної боротьби проти деспотизму, він перетворюється на батька людства. Це перетворення символізує потяг до боротьби у кожній людині, а не першопочаткову жорстокість, як це було в канонічній версії.

Люцифер в поемі також є архетипом богоборця і символом розуму, який в суті своїй не є ні злим, ні добрим.

Франко звертається до образу Каїна через посередництво Байрона. Але трансформуючи Байронівську версію традиційного матеріалу, український письменник доводить хибність богоборської інтерпретації . Франко повертає Каїна в лоно Бога. На перший план в розкритті образу у Франка виходять мотиви каяття і спокутування.

Зображуючи образ Лемеха, Франко розкриває проблему народних авторитетів, які по суті є «сліпими, що ведуть сліпих».

Сосюра, як і Байрон, звертається безпосередньо до біблійного тексту, не використовуючи версії попередників. Його Каїн є архетипом революціонера. Об’єднуючись з образом Демона, Каїн перетворюється на символ людства.

Таким чином, з’ясовано, що Байрон деканонізує образ Каїна, а Франко повертає йому архітиповість першого вбивці. Сосюра ж йде окремим шляхом, знову повертаючи вже «похороненого» Франком героя до богоборської міфологеми. На відміну від Байрона, який трансформував образ Каїна в рамках біблійної фабули, Сосюра, створюючи альтернативну версію біблійного міфу повністю відходить від протоструктури, відмовляється від мотиву злочину, тим самим позбавляючи образи Каїна с Сатани негативних рис.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Аверинцев С. С. Сатана //Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия [Електроний ресурс] – Режим доступу:

http://www.mifinarodov.com/s/satana.html

1. Аникст.А. Байрон-драматург [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron0\_2.txt
2. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. Доповнене – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
3. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. –Чернівці : Рута , 1997. – 256 с .
4. Байрон, Дж. Г. Каїн // Байрон Джордж Гордон. Мазепа: Поема / Переклад з англійської; передмова Наталі Жлуктенко. – Харків: Фоліо, 2005. – С. 290- 378
5. Басс І. І., Каспрук А.А. Іван Франко: Життєвий і творчий шлях. - К.,1983.
6. Біблія або Книги Святого письма Старого і Нового Заповіту із мови давньогрецької й грецької на українську наново перекладена Митрополитом Іларіоном (І.Огієнко) [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.ukrlc.org/bible/
7. Библия. Влияние Библии на мировую и еврейскую культуру. Электронная еврейская энциклопедия. Еврейский университет в Иерусалиме. Иерусалим, 2003-2007 [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.eleven.co.il
8. Василюк В.І. Художня інтерпретація біблійних образів у прозі I. Багряного // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (26), 2006. – С.209-214.
9. Виролайнен М.Н. Богоборчество Байрона в транскрипции Достоевского // Великий романтик Байрон и мировая литература. – М.: Наука, 1991. – С. 176-187
10. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. Ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
11. Гречанюк Ю.А., Нямцу А.Є. Проблеми історизму і традиції в літературі ХІХ-ХХ ст. – Чернівці: Рута, 1997. – 124 с.
12. Гриценко В. Одкровення предтечі чи сповідь пророка? (Фантасика і реальність у поемах В. Сосюри «Ваал», «Каїн», «Христос» // Українська література в загальноосвітній школі / інститут педагогіки АПН України. Науково-літературний журнал 4/2002. Гл. ред. Н.Й. Волошина. С.54-58
13. Калустова Н.К. К вопросу о вечных образах в литературе (Исторический аспект проблемы) // Вечные темы и образы в советской литературе: Межвуз. сб. научн. трудов. – Грозный: ЧИГУ, 1989. – с.24-25
14. Каспрук А. Українська поема кінця XIX – поч. XX ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: «Наукова думка», 1973. – 248с.
15. Костюченко В. Один загадковий рік з життя Володимира Сосюри // Літературна Україна. – 1997. – 11 вересня, №31
16. Крупач.М. Каїн: Художня інтерпретація образу в поемах І.Франка

та В.Сосюри (метафізичний та історіософічний аспекти) // Вісник Львів. Ун-ту. Серія філологічна, 2003. Вип.32 С. 213-227 [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.franko.lviv.ua/faculty/Philol/www/visnyk/32/tik.doc

1. Лавріненко Ю. Володимир Сосюра (літературна сильвета) // Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув.,передм., післямова Ю. Лавріненка Післямова Є. Сверстюка. – К.: Смолоскип, 2004. – С. 173-176
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 634 с.
3. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. 3-е вид. переробл. і доп. – К.: Радянська школа, 1971. – 431 с.
4. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалева, В. І. Теремка – К.: Академія, 2007. — 753 c.
5. Литературоведческий энциклопедический словарь под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 253-257
6. Луков Вал. А., Луков Вл. А. Вечные образы как константы тезаурусов мировой культуры // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение», 2008, №9 [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/9/Lukovs\_Eternal\_Images/
7. Мельник О. Джордж Гордон Байрон у критичній та творчій перцепції Івана Франка // Українське літературознавство, 2008. – Вип. 70. С. 221-229
8. Минакова А.М. Образы вечные и мировые: Сущность и функционирование // Вечные темы и образы в советской литературе: Межвуз. сб. научн. трудов. – Грозный: ЧИГУ, 1989. – с. 10-11
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. –т. 1. А-К – 671с. с ил.
10. Нольман М. Лермонтов и Байрон [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/jt/jt1-466-.htm
11. Нусинов И.М. Вековые образы // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929-1939. Т. 2. – [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1929. – С. 128-137.
12. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута. 1997 – 233с.
13. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.
14. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе ХХ в.: Учебное пособие. – Киев: УМК ВО, 1988. – 84 с.
15. Оліфіренко. В. Володимир Сосюра [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.donbaslit.skif.net/tvorchist/Sosura.html
16. Павличко С.Д. Байрон: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1989. – 198 с.
17. Петлюра С. І.Франко - поет національної чести (Урив.) // Дивослово. - 1996. - № 8. - C.3-4.
18. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея, 2002. – 392 с.
19. Понасенко А. В. Міфологема «Каїн» у рецепції В. Сосюри та Б. Рубчака // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4. –С. 70-74
20. Потницева Т. Романтический миф о Каине (Мистерия Байрона «Каин») // Біблія і культура: Збірник наукових статей. Вип. І / Відп. Ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці. Рута, 2000. – С.152-156
21. Приходько В.Б. Переклад як інтерпретація // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2004. – №12. – С. 17-19
22. Рікер Поль. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. Доповнене – Львів: Літопис, 2001. –С.280-305
23. Сегалин. Г.В. Эвропатология гениальных эпилептиков. Форма и характер эпилепсии у великих людей // Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии), посвященный вопросам паталогии гениально одаренной личности, а также вопросам одаренного творчества, так или иначе связанного с психопатологическими уклонами – том II, вып. III, 1926 г. [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://pathographia.narod.ru/new/t2v3/part1.htm
24. Скоць А. I. Вічні образи в поемах Івана Франка (На матеріалі філософських поем „Смерть Каїна” і „Мойсей”) // Іван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн. 2. – С. 304-307.
25. Сосюра В. Каїн. Поема // Київ. – 1990. − №12. – С.7-25.
26. Сулима В. Біблія і українська література: Навч. посібник. – К.: Освіта, 1998. – 400 с.
27. Ткаченко О. Символіка поеми І. Франка «Смерть Каїна» // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2008. – № 19. – С 23-27.
28. Усманов. Р. Джордж Гордон Байрон **//** Байрон Дж. Собрание сочинений в 4 т. Т.1. - М., 1981 [Електроний ресурс] – Режим доступу: http://www.philology.ru/literature3/usmanov-81.htm
29. Франко І. Замітка перекладчика [до «Каїн. Містерія в трьох діях»] // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1978. Т. 12. С. 642–644.
30. Франко І. Я.Зібрання творів: В 50-ти т. – К. : Наук. Думка, 1980. – Т. 27. – 463 с.
31. Франко.И.Я. Лорд Байрон. // Собрание сочинений в 50-ти т. Том 29 – К. – С.283-293
32. Франко І.Я. Смерть Каїна // Твори: В 3 т. – К.: Наук. Думка, 1991. Т.1. – С. 328-351
33. Шестак, Л.А. Основы общей теории и образности: проблематика и метод// Филологические науки. – 2003. –№8. – С. 51-61