

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (до проблем поетики тексту)

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 12

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2011

УДК 821.161.2-3.09(082)
ББК 83.3 (4Укр)-4я5 Т 14

*Друкується за рішенням Вченої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. **Н. І. Заверталюк** (наук, редактор), д-р філол. наук
про< >. **В. А. Гусев**, д-р філол. наук, проф. **В. І. Ліпіна**, д-р філол. наук, проф.
Л. І. Скуратівська, д-р філол. наук, проф. **О. Д. Турган**, проф. **В. Д. Нарівська**,
канд. філол. наук, доц. **Л. С. Каніболоцька** (відповідальний секретар)

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. **В. А. Просалова**
д-р філол. наук, проф. **В. А. Зарва**

Т 14 **Таїни художнього тексту** : [зб. наук, пр.) / ред. кол.: Н. І. Заверталюк
(наук, ред.) [та ін.]. - Д.: Вид-во ДНУ, 2011. - Вип. 12. - 256 с.

ISBN 978-966-551-315-5

Авторами статей наукового збірника розглядаються актуальні проблеми поетики
художнього тексту В. Підмогильного, ідейно-естетичний та психологічний дискурси його
прози, традиційність і новаторство в контексті екзистенціальної та інтелектуальної
української й європейської прози 20-30-х рр. ХХ ст.

Розраховано на науковців, викладачів та студентів філологічних факультетів,
учителів-словесників.

Згідно з постановою Президії ВАК України
збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук
(Бюлетень ВАК України. - 2005. - № 9. - С. 21; перепік 16).

ISBN 978-966-551-315-5

© Дніпропетровський
національний університет ім.
Олеся Гончара, 2011
© Видавництво ДНУ оформлення,
2011

ПЕРЕДМОВА

М. В. Поляков

(м. Дніпропетровськ)

ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ: НА ПЕРЕХРЕСТЯХ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ

«На межі двох діб неминуче з'являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабують на хворобу, якої люди жодної партії ніколи не прощають, - на гостроту зору».

В.Підмогильний (роман «Місто»)

У лютому 2011 року українська громадськість відзначала сто десяту річницю від дня народження Валер'яна Петровича Підмогильного - видатного письменника ХХ століття. Його філософська, психологічно-екзистенціальна проза, яка збагатила вітчизняну літературну скарбницю, не поступалася тогочасному західному письменству ні глибиною осягнення проблем людського буття у світі, ні стильовою майстерністю художньої презентації. Однак інтелектуалізм, «європейськість» письма Підмогильного не виключали, а навпаки, увиразнювали його національну складову, що реалізувалася в зображенні трагедії українського народу, а конкретніше - людини, яка абсурдним, лицемірно-жорстоким чином викорінювалася з її ж власного буття, позбавлялася не тільки майбутнього, мрій, індивідуальності, а й часто - людської подоби, доведена до межі страхом, голодом, розвоєм смерті...

Валер'ян Підмогильний як письменник-інтелектуал, обізнаний із прогресивною західноєвропейською філософією, літературою рубежу ХІХ-ХХ ст. особливо гостро переживав ту кричущу - по середньовічному антигуманну - несправедливість, яка чинилася з його співгромадянами - селянами, позбавленими не тільки обіцяної революцією землі, а й вирощеного їх же руками хліба, інтелігенцією, чії ідеали різко розходилися з пореволюційною дійсністю, колегами

по перу, які один за одним втрачали свободу і життя. Валер'ян Підмогильний, як і його сучасники - Борис Антоненко-Давидович, Віктор Домонтович, Євген Плужник, Микола Хвильовий, - поставив людину в центр своєї творчості. Григорій Костюк зауважував, що «... за багатством суспільних подій свого часу він не загубив людини. Він бачив її, розумів і творив її образ в усій суспільній, психологічній і біологічній складності» [цит. за 1,3]. В одному з останніх листів із Соловків Підмогильний зізнався, що у своїх творах говорив переважно про себе, тому справою свого життя вважав написати повість про інших людей [3,103]. Так і Степан Радченко, головний герой одного з найвідоміших романів письменника «Місто», у фіналі твору збирається писати повість «про людей», усвідомлюючи свій намір як головну мету і сенс свого буття.

Пошук особистістю власного місця в новому постреволуційному світі є актуальною проблемою творчості Валер'яна Підмогильного. Світлана Лукій слушно зауважує, що «письменник зображав людину, яка перебуває в складних стосунках зі світом та оточенням», намагаючись «пізнати таємниці світу, розгадати одвічну загадку людини, а також осмислити її ідеали та прагнення» [1, 2]. Спосіб осягнення дійсності в його прозі постає в контексті екзистенціалістської ідеї «відкрити, пояснити буття крізь призму особистого існування». Така увага до індивідуального світорозуміння була характерна вже для раннього українського модернізму кінця XIX - початку XX століть, який прагнув «бачити не прояв загальних об'єктивних закономірностей, а неповторну «душу», особливу «візію світу» [4, 6]. Ідучи за модерно- неоромантичними тенденціями вітчизняної літератури рубежу століть, Валер'ян Підмогильний зосереджує увагу на психіці своїх персонажів. У статті про письменника Сергій Єфремов підкреслював, що його завданням є зображення «психіки сучасної людини, якою вона є». На цій рисі його прози наголошував і Юрій Лавріненко. Тож проблема зіткнення в людині світлого й темного, ірраціонального та раціонального, духовного і фізичного, психічного та інтелектуального не втрачає своєї значущості впродовж творчого шляху митця.

Психологізм і філософічність, виявлені ще в ранніх оповіданнях сімнадцятилітнього письменника, стали провідними стильовими домінантами його прози, які забезпечили їй почесне місце у світовій літературі, і, на жаль, спричинили розправу НКВС над її «неблагонадійним» автором. У віці Ісуса Христа - у тридцять три роки - фактично завершилося життя Валер'яна Підмогильного як вільної людини, громадянина своєї держави і почалися кількарічні «ходіння» пекельними колами сталінських катівень. Навіть в умовах табору особливого призначення письменник змушував себе творчо працювати. Він береться за переклади, а потім і за оригінальне письмо. Хочеться Схилити голо -

ву перед мужністю й силою духу митця, який, попри гнітючу тюремну атмосферу й страх за рідних, які теж могли зазнати репресій через нього, усе ж таки знаходив сили для творчості, ніби передчуваючи, як мало часу відпущено йому долею.

Постать Валер'яна Підмогильного особливо близька дніпропетровцям, які пишаються своїм славетним земляком. Майбутній письменник навчався в 1-му Катеринославському реальному училищі (зараз корпус ДНУ, проспект К. Маркса, 36), де вперше взявся за перо. Його учнівські оповідання були опубліковані в шкільному журналі під псевдонімом «Лорд Блістер». Викладач училища Петро Єфремов прищеплює своєму здібному учневі любов до європейської літератури та філософії. За часів Скоропадщини в Катеринославі відкрився університет, студентом математичного факультету якого став Валер'ян Підмогильний. Через громадянську війну, матеріальну скруту, голод він змушений був залишити навчання. У 1919-1920 роках Підмогильний працює в Катеринославі у відділі народної освіти, викладає математику в школі імені Івана Франка (у будинку, де сьогодні розташований музей «Літературне Придніпров'я») [2]. Першими поціновувачами творчості письменника були катеринославці Петро Єфремов, Дмитро Яворницький, Трохим Романченко. У нашому місті в літературно-науковому та педагогічному збірнику «Січ» побачили світ перші «дорослі» оповідання митця - «Гайдамака», «Ваня», «Старець» та його книга «Твори. Том 1».

Катеринослав початку ХХ століття, вулиці якого й досі пам'ятають тверду ходу Валер'яна Підмогильного, увічнений у низці його творів. Він, імовірно, став прототипом магістрального в прозі письменника образу міста - багатоголикого, незбагненного, місця страхів і поневір'янь, перемог і поразок («Третя революція»). І сучасний Дніпропетровськ, попри праминуле століття, проглядає в описаному Підмогильним місті - «кам'яному й гордовитому, оселі культури і зверхності», «незрозумілому механізмі», «невсипущому оці якогось дивогляду»... І наше місто, яке стало важливою сходинкою творчого зростання Підмогильного, не забуває свого співця. Приділяють чимало уваги вивченню його художньої спадщини й науковці Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Неослабний науковий інтерес до творчого генія Валер'яна Підмогильного зумовлений безперечною актуальністю проблематики його творів, філософсько-екзистенціальна глибина якої допомагає зорієнтуватися сьогодинішнім читачам у соціальних, політичних, національних та морально-психологічних лабіринтах. І хоча буремна революційна доба залишилася в історії, але вічні питання сенсу життя, таїни людської душі, порушені в прозі Валер'яна Підмогильного, звучать злободенно й сучасно. Підтверджує сказане науковий форум, який зі -

брав науковців з різних міст України з метою всебічного досягнення прозової спадщини митця, її численних точок дотику із західноєвропейським контекстом та літературою сучасності, пошуку її альтернативних прочитань із застосуванням новітніх методологій.

Список використаних джерел

1. *Луцій С. І.* Художні моделі буття в романах В. Підмогильного: авто - реф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / С. І. Луцій; НАН України. Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. - К., 2000. - 19 с.

2. *Мазуренко І. В.* «Мала проза» Валер'яна Підмогильного на тлі катеринославських реалій 1920-х рр. - [Електронний ресурс]: Офіційний сайт Дніпропетр. нац. істор. музею ім. Д. І. Яворницького. - [Режим доступу]: <http://museum.dp.ua>

3. *Підмогильний В.* Листи з Соловків / В. Підмогильний // Вітчизна. - 1988. - Ч.2. - С. 86-106.

4. *Поліщук Я.* Візійний простір раннього українського модернізму / Я. Поліщук // Українська мова та література. - 2000 - № 44. - С. 6-8.

Надійшла до редколегії 15.01.2011.

С. Попова

(м. Дніпропетровськ)

ГОСТРОТА ЗОРУ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

«Поети чарів ночі», - так назвав свою рецензію на книгу «Твори. Том 1» (Катеринослав, 1920) із дев'яти оповідань В. Підмогильного «на 167 сторінках», його учитель і наставник Петро Єфремов. Саме в цій рецензії П. Єфремов наголосив, що В. Підмогильний «Перш за все лірик, письменник, занадто інтимний» <...>, він - «на варті страждання, навіть особистого страждання» [1, 35]; «він (Підмогильний - І. П.) малює скрізь і завжди майже одну й ту саму постать людини доби розкладу, дисгармонійної, позбавленої рівноваги, але з великою жадобою й гармонії, й рівноваги душевної» [1, 38]. Через десятиріччя Юрій Смолич у «Розповідях про неспокій» назвав В. Підмогильного «найбільш інтелектуально заглибленим, душевно тонким або, по-простому кажучи, найбільш інтелігентним» [4, 600] серед українських письменників 20-30-х рр. ХХ ст. Між цими двома відгуками було чимало й оцінок (далеко неоднозначних), і роздумів, і розлогих досліджень. Їх об'єктом був видатний письменник, митець і філософ, редактор і перекладач, активний учасник літературного процесу в Україні 20-х рр. ХХ ст.

Валер'ян Підмогильний - автор більше 20 оповідань, трьох повістей,

двох романів, декількох літературознавчих розвідок. Крім того, він першорядний перекладач французької класики (літературної і філософської) - творів А. Франсуа, А. Доде, О. де Бальзака, Гі де Мопассана, Г. Флобера та ін. З приводу професійності В. Підмогильного як перекладача Г. Кочур говорив: «Він мусив перший знаходити відповідники для багатьох термінів, синтаксичних зворотів, тонкощів стилістики» [2, 21]. Досвід письменника, що володів бездоганно українською мовою, «добірною лексикою і фразеологією» [2, 2], редакторської роботи у журналі «Життя і революція» забезпечили вартісність створеного В. Підмогильним у співавторстві з Є. Плужником словника «Фразеологія ділової мови».

Творчість Валер'яна Підмогильного по праву користується увагою вітчизняних літературознавців. Її різноманітні стильові, інтертекстуальні аспекти всебічно висвітлені в роботах Юрія Бойка, Івана Кириленка, Світлани Лукій, Магдалени Ласло-Куцюк, Раїси Мовчан, Соломії Павличко, Валерія Шевчука та ін. Проза Підмогильного особлива тим, що занурення в її художній світ відкриває все нові й нові обрії як для її читачької рецепції, так і для наукової інтерпретації. З часової віддалі - уже майже століття - усе очевидніше виокреслюються роль і місце доробку митця в українській літературі, його світоглядно-філософські, естетичні перегуки з актуальними (на рубежі XIX-XX ст.) у західноєвропейській літературі модерні стичними тенденціями, «філософією існування». Отже, перед дослідниками творчості Валер'яна Підмогильного поставлено нові завдання: розгляд його прози в контексті світової естетично-філософської традиції із врахуванням новітнього методологічного інструментарію, виявлення її генетичних та типологічних паралелей з вітчизняною й зарубіжною літературою XX століття.

Ім'я В. Підмогильного пов'язане з Дніпропетровськом - містом, яке в 1910 році зустріло майбутнього письменника на зорі його юності, протягом десятиліття було життєвим простором його особистісного й творчого зростання, відкрило йому двері до освіти, професійного та письменницького визнання. У 1918 році до щойно відкритого Катеринославського університету на математичний факультет був зарахований Валер'ян Підмогильний, згодом він перейшов на правничий. І хоча через украй несприятливі зовнішні обставини він змушений був скоро залишити навчання, Дніпропетровський національний університет пишається тим, що його історія переплелася з долею видатного сина України. Сьогодні в Дніпропетровському національному університеті імені Олеся Гончара науковцями кафедри української літератури планомірно й різнобічно вивчається доробок Валер'яна Петровича Підмогильного, захищаються студентські курсові, дипломні, магіс-

терські роботи. Не лише як письменник, а і як високоосвічена, інтелігентна, прогресивна людина, якій не була байдужою трагедія українського народу, як мислитель, чие розуміння світу і людини в ньому часом випереджало здобутки європейської філософії, постає В. Підмогильний у лекційних курсах, які читають викладачі кафедри української літератури. Матеріал цього збірника, авторами якого є літературознавці з багатьох міст України, у черговий раз засвідчує не згасання, а навпаки, - стрімке зростання інтересу до творчості Валер'яна Підмогильного, спробу його системного наукового осмислення в руслі сучасного українського літературного дискурсу.

Список використаних джерел

- 1.Єфремов П. Поет чарів ночі // Петро Єфремов. Молитва Богу невідомому: Літ.-критич. статті / Упор. М. Чабан. - Дніпропетровськ, вид-во газети «Зоря», 1993.-С. 31-41.
- 2.Кочур Г. Майстри перекладу / Г. Кочур // Всесвіт. - 1996. - № 4. - С. 20-27.
- 3.Мовчан Р. Підмогильний-перекладач / Р. Мовчан // Українська мова та література. - 2001. - Ч. 5 (лютий). - С. 1-2.
- 4.Смолич Ю. Підмогильний / Ю. Смолич. Твори: У 8 т. - Т. 7. Розповіді про неспокій. - К.: Дніпро, 1986. - С. 600-620.

Надійшла до редколегії 15.01.2011

Розділ І. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА ПРОЗИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

УДК 821. 161.2-3.09

Т. Й. Бандура
(м. Одеса)

ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЗМУ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ОПОВІДАННЯХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті досліджується поетика психологізму в малій прозі Валер'яна Підмогильного. Акцентується увага на наявності інтелектуально - психологічного ракурсу у відтворенні письменником людської душі, характеру. На текстовому матеріалі досліджуються психологічні аспекти індивідуального стилю письменника.

Ключові слова: психологізм, індивідуальний стиль, характер.

В статье рассматривается поэтика психологизма в малой прозе Валерьяна Пидмогильного. Акцентируется наличие интеллектуально-психологического ракурса в отображении писателем человеческой души, характере. На текстовом материале исследуются психологические аспекты индивидуального стиля писателя.

Ключевые слова: психологизм, индивидуальный стиль, характер.

Poetics of the psychological motives in the short stories by V. Pidmohylny is analyzed. The presence of intellectual and psychological viewpoint in the writer's representation of human's soul and character is accented. Psychological aspects of individual writer's style are examined.

Key words: psychological analysis, individual writer's style, character.

Валер'ян Підмогильний розвиває в українській літературі ХХ століття інтелектуально-психологічний ракурс художнього відтворення дійсності, який згодом домінуватиме і в сучасній прозі (В. Шевчук, Н. Бічужа, Ю. Щербак). У гнітючих умовах зберігши позиції

письменника серйозного, глибокого, він порушує не фальшиво актуальні, а по-справжньому злободенні проблеми, що стояли перед людиною його часу. Прозаїк пильно вдивлявся у свого героя, аналізував його сутність, психіку, що і сформувало його художнє кредо. Водночас Підмогильний - «суворий аналітик своєї доби», завдяки цьому, справді, сучасний письменник: бачить свій час у розмаїтті промовистих деталей, і за сюжетами його творів легко відновити далекі двадцяті роки минулого сторіччя.

У своїй творчості В. Підмогильний продовжував традиції вітчизняної класичної літератури, поетика якої ґрунтувалася на увазі до людини, вияву в ній добра і зла. Справедливо зауважує В. Шевчук: «Свій родовід як письменник В. Підмогильний веде, безперечно, від Володимира Винниченка, що особливо помітно в оповіданнях його першої книжки» [5, с. 72]. Справді, пильна увага до людей міста, зокрема міського дна, до тендерної проблеми, інтерес до найвідвертішого психологічного аналізу - всі ці тематичні аспекти зближують творчість В. Підмогильного та В. Винниченка. Та все ж Підмогильний глибше занурюється в складний, суперечливий, недосконалий світ людського буття та людських стосунків, світ душі, інтелекту, психіки. Таким чином, мала проза письменника внесла в українську літературу 20-х років XX ст. нові, свіжі теми і проблеми.

В основі більшості ранніх оповідань - особисті враження молодого автора, учня реального училища, можливо, пригоди й почуття, які колись сколихнули його творчу уяву. Тогочасний його герой - юний гімназист, який зовсім по-дитячому наївно, трохи самовпевнено шукає відповіді на «важні питання» загадкового, непростого, як виявляється, дорослого життя. Усіх молодих героїв оповідань Підмогильного об'єднує закономірне для такого віку бажання самоствердитися, пізнати довколишній світ способами, що їх підкидає пробуджений юнацький максималізм, врешті-решт пізнання перших розчарувань, почуття зневіри в собі, безсилля. Але його юні герої, розчаровуючись, зневірюючись, борсаючись у полоні своїх заплутаних, часом неврастенічних, переживань і думок, шукають виходу. Вони діють, а не знесилено спостерігають. Так, Женья знову пробуджує в собі пророка («Пророк»), Віктор поривається кинути виклик зрадливій коханій пострілом у скроню та в останню мить стримується - любов до життя перемагає («Добрий Бог»),

Для прози початку XX століття характерна своєрідна психологізація образів людини: фіксуючи найтонші душевні порухи героя, митці не лише відображають структуру його свідомості, а використовують психологізм як спосіб розкриття його внутрішнього світу. Відтак боротьба свідомого та підсвідомого стає основним композиційним прийомом у творчості прозаїків. Кореляція меж внутрішнього й

зовнішнього світів, підсвідомих прагнень і реальних можливостей як драматичний процес усвідомлення власної сутності - основа художніх прийомів і засобів, спрямованих на розкриття концепції людини. Трактуючі екзистенційні проблеми як трагічне роздвоєння одинокої і людини, Валер'ян Підмогильний через образи-символи, алюзії, паралелі, мозаїчні композиції передає складність людського характеру, неоднозначність буття особи. Однак атомізація свідомості індивіда in- розчленовувала композиційної цілісності твору. Навпаки, фрагменти людської свідомості, її компоненти, відображені через роздуми, і ми, марення, враження героя, - це сакральний багатокомпонентний простір внутрішнього світу. К. Г. Юнг у праці «Психологія та поета наголошує на тому, що «душевна потреба народу виповнюється у і норі поста, і тому цей твір означає для поета більше, ніж його особистості, а доля, хай там свідомий він цього чи ні. Він є в глибшому сенсі цього слова інструментом свого твору, а тому знаходиться під ним, тому й не можемо ми ніколи очікувати від нього тлумачення його власного і нору. Найвище, чого поет досягає, - це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити за іншими та майбутнім» [7, с.-106]. Так, письменник В. Підмогильний намагається, моделюючи світ своїх героїв, зазирнути у власне несвідоме. Здається, героїв спонукає до дії щось надзвичайне, всемогутнє, невідворотнє. Його герої блукають у життєвому лабіринті, шукаючи з нього виходу, насправді ж це блукання в лабіринтах власної психіки.

Важливо сказати, що психологізм - універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, а також соціальних груп і класів. Це та властивість мистецтва, у якій істина постає як процес. В. Фашенко відзначає, що «завдяки психологізму з'являється багатогранність художніх образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі» [4, с. 49]. Однак закони психології творчості такі, що, хоч як відчужується дух творця від людського існування, саме екзистенційна біда, екзистенційні «лещата», які намагаються знищити в людині людське, знищити самого творця, - саме ці гострі інструменти психологічного тиску диктують В. Підмогильному вражаючі мистецькі картини.

У полі зору новеліста - людина в умовах революційних подій, го- лодних років громадянської війни й післяреволюційного часу, її болі, переживання, спроба визначитися у власному «я». Герої письменника шукають себе в цьому світі, який кидає їх у вир жорстоких життєвих колізій, де умови адаптації складні, негуманні, нищівні. В. Шевчук справедливо зауважує: «... життя диктує людині свої вимоги; письменник майстерно цей процес досліджує. Виступає в цих творах як блискучий аналітик і психолог, у нього не знайдеш ні тіні фальшу,

притягнення ситуацій «за вуха» - він тут справдешній учень Михайла Коцюбинського, який також суспільну честь митця ставив над усе, а точну погодженість із життєвою правдою значив як своє художнє світобачення» [6, с. 7]. Справді, відчувається інтертекстуальність, відлуння позиції Коцюбинського-новеліста, але Підмогильний не наслідує свого вчителя, а йде власною стежкою, майстерно застосовуючи різноманітні засоби нарації, він - віртуоз у використанні чіткої фрази, точного образу, уміє тонко відтворити найглибші порухи людської душі.

В оповіданні «Добрий Бог» автор зосереджує увагу на життєвій і моральній позиції молодого людини, яка постає у світлі екзистенційної програми самоутвердження себе як чоловіка. Це досить самовпевнена, егоїстична, максималістська точка зору: «Чоловік тільки тоді вартий чого-небудь, коли знайдеться жінка, котра покохає його й захоче зв'язати з ним своє життя на підставі цього кохання. Я маю дев'ятнадцять років, і вже знайшлася така жінка. Виходить, що я маю людську вартість» [3, с. 244]. Хлопець упевнений у своїй вартості, обмежуючи себе в розумінні справжніх життєвих цінностей. Віктор протиставляє себе своєму товаришеві Юркові, який скептично ставиться до таких його висновків, і в той же час захоплюється ним, милується легкістю, простотою, розкомплексованістю його характеру. Саме це замилювання легкодухістю товариша розкриває справжню, уже й не таку «побожну», релігійну сутність Віктора, письменник хоче показати, а надалі й підтвердити вчинками й роздумами головного героя всю фальш його віри в Бога, якою він виправдовує свою підлість, нищість. В епітет «добрий» В. Підмогильний вкладає глибокий зміст: це такий, що все пробачає, якого можна обдурити, задобрити абсурдними молитвами, виправдати його високою духовністю своєю підлу поведінку. Назва оповідання розкриває особистісну роздвоєність, психологічну полемічність героя з подальшою руйнацією моральної суті індивідуальності. Автор підводить Віктора до роздумів про свою участь у житті жінки, яку він зрадив. Та докорів совісті юнак не відчуває, а хапається за першу, компрометуючу дівчину ситуацію, не розібравшись, обвинувачує її у всіх гріхах, тим самим виправдовуючи себе. Непригоду письменник вкладає в легковажні уста хлопця життє-вирішальну екзистенційну інтенцію смерті - самовбивство. Показуючи абсурдність задуму героя, митець уводить неодноразово в наративне полотно синтаксичні конструкції з акцентуванням лексики «застрелитись», яка корелює з несумісними за значеннями словами на означення нереальності, недоладної гіпотетичності, розумінням, що суїцид не характерний такий слабодухій, несерйозній людині. У творі наявні такі фрази: «Тоді він постановив написати листи й застрелитись завтра» [3, с. 255], «Потім одразу згадав, що треба застрелитись, згадав Кусю, згадав свою клятьбу. Всі ці спогади неприємно вразили й мене і, і він

захвилювався. «Нап'юсь чаю, тоді...» - думав він» [3, с. 256], «Ну, ось посидить Юрко, а як піде, тоді вже неодмінно застрелюсь,» - думай він, відсуваючи засува [3, с. 257]. Віктор не зважиться ніколи і мі такий кардинальний вчинок, бо не наділена моральними цінностями його «скудна» душа, слабкий характер виправдаються «добрим Богом», доказом того є слова героя в кінці твору: «Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... я молитись буду кожного ранку й вечора, й він простить, бо він добрий, неказанно добрий. Він простить за клятьбу, він простить за все... буду жити, буду жити, жити...» [3, с. 258]. Вихід знайдено, такий простий, не ускладнений гносеологічними моментами, такий, що дозволяє, як і Юрко, не задумуючись про «людську вартість», легко жити. Якраз тут і з'являється знову образ легковажного друга, який уособлює автентичну сторону «я» Віктора, з якою він нібито намагався боротися, але врешті-решт здався й поплав за течією байдужості, людської ницості, духовної деградації: «Сповнений щерть радості, немов несподівано визволившись з глибокого холодного льоху..., забувши про те, що він уже не має людської вартості, Віктор кинувся до здивованого Юрка й почав стискати його і обіймах» [3, с. 258], - юнак повернувся до своїх моральних принципів: бути таким безсоромно байдужим до всіх, як і його товариш Юрко. Доречним є висловлювання В. Мельника про звернення письменника до моральних проблем людства: «...філософсько-етичний, естетичний аспект аналізу творів В. Підмогильного давав можливість відчуті й цілісне сприйняття світу митцем, хай ще не зовсім, це, було переконливо художньо. Людина і обставини, колективне й особисте, сліпі інстинкти природи і обов'язкова суспільна мораль, суперечності прагнень розуму і серця - поставало першочерговими проблемами під пером молодого прозаїка» [2, с. 7]. Усі твори митця - це своєрідні морально-етичні трактати, які визначають екзистенціальні прерогативи письменника в контексті сучасної йому літературної доби.

До проблеми маргінала в суспільстві звертається В. Підмогильний в оповіданні «Гайдамака». Гімназист Олесь приєднується до гайдамацького загону зовсім не з ідеологічних міркувань. Він шукає собі смерті, бо «був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство. Йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго й болісно...» [3, с. 259]. Стан розчарованої молоді душі набуває пікової концентрації на життєвому роздоріжжі, людська есенція вимагає визначення, становлення в суспільстві. В. Підмогильний простежує внутрішні чинники, психологічні мотивації саме такого утвердження молоді людини - через прагнення смерті. До того ж ця смерть має

бути геройською. Юнак хоче виділитися з натовпу хоч у смерті, виявити свою індивідуальність у межовій ситуації. Автор акцентує увагу на психічних якостях молодого людини. Олена Галета підкреслює доцільність звернення письменника до зображення індивідуальності в екзистенційній прозі: «У ранніх оповіданнях Підмогильний намагається зосередитися на одній людській постаті, одному головному персонажеві, відслідкувати логіку його поведінки і динаміку думки й відчуттів» [1, с. 12]. Душа, внутрішній світ кожного індивіда - явище складне й непередбачуване, від якого часто залежить поворот подій, вчинки, поведінка в тій чи іншій ситуації, тобто свідомістю керує підсвідомість - об'єкт зображення митця, який майстерно оперує засобами психологізму.

У контексті поетики психологізму важливого значення набуває вивчення часопросторових зв'язків у творі, що допомагає з'ясувати домінанти творчості, світоглядні позиції автора. Інтелектуальна проза В. Підмогильного дозволяє говорити про екзистенційність хронотопу. Важливою категорією для письменника стає екзистенційне як специфічне відчуття часу. Семантика «простору» відіграє важливу роль в оповіданні «Гайдамака». У тексті твору смислове навантаження несе так званий «екстремальний простір», символом якого виступає нічна сніжна рівнина - невідома, невизначена, туманна будучність і для хлопця, і для «блудних» гайдамаків: «Спереду дивилась на них снігом крита рівнина, велична, як влада. Люди йшли, сунулись уперед, а вона відходила назад спокійно й задумливо. Рівнина мовчала; жодного згуку не було чути, люди ступали тихенько й не розмовляли, щоб не порушити тиші. Навкруги під проміннями місяця синіли сніги, й здавалось, що це перед очима не снігова рівнина, а безкрає глибоке море. Від цієї думки робилось моторошно, й люди горнули один до одного» [3, с. 260]. Образом-символом «рівнина», обрамленим епітетами «велична, мовчазна», письменник уособлює жорстокий устрій, негуманну політику з війнами, братовбивством заради ідеї, «звірячий» світ, який лякав людей, відштовхував від себе. Люди не ризикують порушити ту страшну тишу і гуртуються, притискаючись міцніше один до одного, ніби шукаючи порятунку в подібних до себе. Цей безликий колектив протистоїть химерній дійсності, як суперечить їй Олесева сутність. Письменник вдається до аналізу психіки героя в екстремальних умовах: внутрішня реальність людини не тільки повинна бути адекватною зовнішній, вона повинна бути правдивою. Утрата правди для людини (ілюзія) - це втрата самої себе. Якби ролі не обирала чи не «приміряла» особа на себе, вона не може бути визначеною до кінця. Пошук власного образу чи власної ролі - шлях, що не має кінця, це колообіг думки, де кінець співпадає з початком, людина виходить із себе. Саме тому хлопець Олесь сам визначає себе

і шукає роль-образ, позбавлений всяких вічних підстав, набуває їх у цін міді самообґрунтування, відкриваючи для себе джерело саморозвитку.

У кульмінації твору герой опиняється перед загрозою смерті, ви-пробовуючи в цій ситуації свою психіку і готовність померти. Раптом у хлопця виринають цілком природні думки про порятунок: «він буй переконаний, що Бог не дасть йому загинуть. В той же час було приємно бачити, що він несподівано звернув на себе увагу» [3, с. 266]. Тобто юнакові важлива була екстравертивна самореалізація, а не бажання смерті. І тут перед очима хлопця з'являється небо - «воно здавалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо» [3, с. 266]. Жадоба до життя, радість молодого існування перемогли в душі героя. Небо символізує чарівну красу юного життя, бездонність цікавого життєвияву, самореалізації без бажання смерті, зникнення. У кінці оповідання хлопця «пустили на всі чотири вітри змученого й знервованого, ображеного й приниженого душею й тілом. І тоді він не міг вже опанувати себе й плакав» [3, с. 272]. Олесєв зрозумів всю абсурдність своїх помислів про смерть і виходить на шлях морального самоочищення. Про це свідчить його плач - символ катарсису.

Екзистенційне начало у прозі В. Підмогильного постійно здобуває нових форм вияву, до того ж воно зосереджене навколо особистісного «я», належить до універсуму особистості, породжене нею, її творчими інтенціями. Цілком справедливо стверджує про мистецьку майстерність В. Підмогильного літературознавець В. Шевчук: «Письменник знайшов свого героя, певний психологічний тип і свою вироблену індивідуальну стилістику, яку не сплутаєш ні з якою іншою, - перед нами блискуча творча індивідуальність» [5, с. 75]. Можемо з упевненістю говорити, що поетика психологізму сприяє дослідженню малої прози автора з позицій психоаналітичної теорії та часопросторових характеристик і вповні реалізовується в межах філософсько-інтелектуальної проблематики та в новаторському експериментуванні автора.

Список використаної літератури

1. Галета О. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Олена Галета. - К.: Факт, 2003. - 432 с.

2. Мельник В. Валер'ян Підмогильний. Оповідання. Повість. Романи / Володимир Мельник. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 5-25.

3. Підмогильний В. Місто : Роман. Оповідання / Валер'ян Підмогильний. - К.: Молодь, 1989. - 448 с.

4. Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм в літературі / Василь Фащенко. - К.: Дніпро, 1981. - 279 с.

5.Шевчук В. Полинова зоря Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Українська мова і література в школі. - 1991. - № 2. - С. 70 - 78.

6.Шевчук В. У світі прози Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Підмогильний В. Місто. - К.: Молодь, 1989. - С. 3-13.

7.Юнг К. Психологія і поезія / Карп Густав Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. – 633 с.

Надійшла до редакції 15.01.2011

УДК 821.161.2-31.09

О. В. Гонюк

(м. Дніпропетровськ)

ОНТОЛОГІЧНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ В ПОВІСТІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА»

Досліджується один із основних мотивів твору В. Підмогильного - мотив життя і смерті. Особлива увага приділяється багатозначності трактування сприйняття смерті персонажами повісті, аналізу екзистенціального погляду на світ головного героя.

Ключові слова: концепція, екзистенціалізм, абсурд, мотив.

Исследуется один из основных мотивов произведения В. Подмогильного - мотив жизни и смерти. Особое внимание уделяется многогранности трактовки восприятия смерти персонажами повести, анализу экзистенциального взгляда на мир главного героя.

Ключевые слова: концепция, экзистенциализм, абсурд, мотив.

One of the main subject being researched in V. Pidmohylny work is the subject of life and death. Particular attention is paid to the polysemy of interpretation of death by characters of the story, analysis of existential view on the main hero's world.

Key words: conception, existentialism, absurdity, subject.

Справжній сенс буття особистості, як відомо, розкривається в моменти найбільших потрясінь, які можна назвати «межевими ситуаціями». Відзначаючи специфіку розвитку вітчизняної історії, С. Грабовський наголосив: «Постійну унікальну... межову ситуацію створював тиск тоталітарних режимів, який неодноразово ставив етнічних українців... на грань фізичного виживання» [2, с. 123].

В. Підмогильному непросто було залишатися вірним своїй культурі

художнього мислення, у якій немає чорного і білого, а є нічим не полаковане життя і звичайна людина в ньому. Трагедійне начало і розпач не стали домінантами його творчості, хоча образ смерті, на їхній погляд, є леймотивним у його прозі. Так, шукає собі смерті гімнами і Олесь («Гайдамака»), який приєднується до гайдамацького загону зовсім не з ідеологічних міркувань. Смерть панує і в епідемічному бараці, де вмирають приречені люди («В епідемічному бараці»), труни н Зоська у романі «Місто». Але разом з тим за межами барака буває життя, і навіть драматичний етюд «Смерть» не залишає відчуття безвиході. Образ смерті сприймається у Підмогильного як рятівне вивільнення душі від непосильного тягара.

Проблема життя і смерті в почуттєвому її вираженні стоїть у центрі першої психологічно-філософської повісті в українській пореволюційній літературі - «Остап Шаптала», яка засвідчила гостре відчутті В. Підмогильним навколишнього світу з його невлаштованістю, парадоксальністю й абсурдністю.

Як відомо, прозаїки і поети більше уваги приділяють зображенню не самої смерті, а її сприйняття. Саме сприйняття смерті як містичної таємниці дає можливість виразити психічний стан героїв літературного твору, показати характер їх зв'язків з навколишнім світом, визначити їх «філософію» життя і смерті. У художніх творах в основному мають місце два способи сприйняття смерті. Один із них - очікування смерті, хвороба, підбиття підсумків, рефлексія з приводу Пережитого; другий - посмертне існування героя в пам'яті оточуючих його людей, або поява - зрима і незрима - померлого героя в реальній дійсності, тобто своєрідне проникнення світу мертвих у світ живих. У повісті «Остап Шаптала» наявні як перший, так і другий способи. Кафкіанські мотиви очікування смерті, що пронизують сюжетну канву першої половини повісті, стають структуротворчими. Зміна внутрішнього стану Остапа, головного героя повісті, відображає процес пізнання й усвідомлення ним смерті. Здобувши в місті освіту, а затим і посаду, Шаптала все ж відчувається незатишно: його гнітить атмосфера байдужості до окремої людини, власна загубленість у цьому світі. Підсвідоме почуття моральної провини за свою відірваність від джерел посилюється після відвідування на Великдень батьків та невиліковно хворої сестри Олюсі, що залишилася в селі. «Остап учився, а Олюся жила самим сподіванням його приїзду. Вона не мала подруг і була зовсім самотня, за це її вважали чудною. Брат був її душею... він досі не завважив на її становище, не гадав про те, наскільки був їй винним, і лише приїздешня смерть відкрила йому її вартість» [6, с. 215].

Автор детально простежує, як поступово змінюється в уяві Шаптали сам образ смерті. Якщо спочатку думка про безглуздя смерті «спинила його серед світового руху» [6, с. 207], певність сестриної смерті виснажила його остаточно і «позбавила всякого інтересу»

су де оточення» [6, с. 213], завірюха думок та безпорадних силкувань призвичаїтися до недалекої смерті сестри стала постійним супутником Зстапа. Остап Шаптала «зачув... присутність смерті, що коливалась в повітрі. Це коливання, як оманливі хвилі невидимої води, змивали з нього тіло, і він почував себе вільним, як ніколи. Він почував, що з'єднується з повітрям і лине в обіймах смерті...» [5, с. 167]. Йому здавалося абсурдним, що «він тут в той момент, коли на селі помирає його сестра. Він мусив бути там у маленькій кімнаті, де вогник лампадка стежить, як кашель кремсає тишу» [6, с. 209].

Один із лідерів філософсько-мистецького напрямку екзистенціалізму Альбер Камю писав: «Чувство абсурда может поразить любого человека на повороте любой улицы; абсурд обнаруживает себя на каждом шагу - в плотности и чуждости мира, в бесчеловечном, которое источают люди, в невозможности ответить на вопрос «зачем живет человек», в невольной растерянности при виде того, чем мы являемся на самом деле...» [7, с. 137]. Водночас А. Камю проголошував, що розум людини, усвідомлюючи абсурдність буття, не може змиритися з нею. Людина, яка мислить, кидає виклик абсурдові, не сподіваючись на його остаточне подолання. Остап надто любить свою сестру, щоб швидко змиритися з її передчасною смертю. Але згодом вона стає уособленням недосяжної мрії - смерть звільнила її від непосильного тягара Життя, мук, хвороби, страждань. Від жорстокої дійсності він намагається втекти у свій внутрішній вимірний світ: «... не можна було більш уявити або мислити про неї, - лише відчувати, як мрію. Такою вона стала ціною власної смерті».

Тоді й сама смерть позбулася суворості й безглуздя, а зробилася бажаною й необхідною. І не холодом домовити пашіло від неї, а «спокійними пахощами розквітлих степів» [6, с. 219]. Можна допустити, що людина народжується не тоді, коли з'являється на світ, а тоді, коли силою свого розуму створює себе як мислячу істоту. Це духовне народження відмежовує її від природи, робить свідомою своєї минулості. Сонце, каміння, дерева чужі співпереживанню, духовній драмі людини: «І хоч було світло навкруги - все здавалось йому сірим: хоч сонце пекло - холодні струмки морозу прокочувались іноді йому по розм'якшому тілу» [6, с. 238].

При цьому важливу функцію в повісті В. Підмогильного виконує деталь-символ, майстерно вплетений персоніфікований пейзаж. Крім символічного наскрізного образу сонця, у творі наявний образ свіжого повітря, подих якого є контрастною асоціацією до подиху смерті: «Йому стало нестерпуче задусно, хотілось схопитись за сорочку й роздерти її, щоб повітря освіжило груди» [6, с. 238]. Не випадково фраза: «Шаптала одчинив вікно і став коло шього», декілька разів повторюючись у творі, стала леймотивною і смислоутворювальною.

Таким чином, контраст у повісті «Остап Шаптала» відіграє велику роль в екзистенціальній поетиці символів.

В уяві головного героя лишається світлий образ покійної сестри і одухотвореним лицем, красивими очима, повитої живими квітами. Разом з цим образом у нього сформувалось і заповнило всю його істоту почуття духовного обов'язку перед людьми, потреба віддати комусь своє життя так само, як сестра віддала своє життя заради брані: «То була мрія, що прилинула й захопила йому всю душу, затьмаривши й затерши ранішні думки й почуття. Думка його робилась незайманою, як пелюстки щойно розквітлої лілеї, а мрія про сестру, що нібито віддала йому своє життя, була тлом, на якому мали заслатися прийдешні пригоди. Поволі відбувалось народження душі Шаптала» [6, с. 229].

Остапа вже не хвилюють спогади про живу Олюсю. Вагомим, на наш погляд, є той епізод, коли на кладовищі, нахилившись над тілом небіжки, Шаптала не в змозі востаннє поцілувати сестру. Він живе вже новим життям, у своєму, тільки йому відомому, вимірюваному світі. А тому спокійний уже Остап «слідував за труною на кладовище, мов ховав кого маловідомого і нецікавого» [6, с. 228].

Доказом його відчуженості, а разом з тим і провини, є манера стосунків із батьками. Усе своє життя мати чекає, що колись на самотині син обніме її, скаже щось тепле і привітне. Разом з тим вона переконана, що «він ніколи не скаже подібного, її син» [6, с. 209]. Якщо для батьків смерть доньки стала вселенським горем, яке вони будуть носити в собі і переживати до кінця своїх днів, то для Остапа її смерть - це лише відправна точка, початок нового життя. Цей різкий контраст у сприйнятті смерті засвідчує глибоку прірву, що назавжди пролягла між найріднішими людьми. «Дедалі, то чужішою ставала йому мати з її недоданим жахом перед смертю... Те, що стало для матері прокляттям, синові було за молитву» [6, с. 230].

Не випадково, на наш погляд, подає автор перехресні думки різних персонажів на «смісловий зміст», укарбований у слово «смерть». Кожен із цих інваріантів «трансформується в нові емоційні переживання» [3, с. 50]. Так, бабуса Одарка, в якій в місті живе Шаптала, звертається до нього, витираючи сльози: «А правда, сину, скільки б не їла людина, все одне помре. Всім перед богом одвіт держать доведеться. Грішні ми... Страшно, сину, смерті» [6, с. 221]. На що Вербуй, товариш Остапа, засміявшись, весело їй відповідає: «Не журіться, бабусю... Помирати не страшніш, як народжуватись» [6, с. 221]. Іншу «філософію смерті» має ще один приятель Шаптала Галай. На його думку, «радість життя полягає не в тім, щоб квітнути і помирати, а в тому, щоб бачити, як це роблять інші» [6, с. 243]. І лише для головного героя смерть та заглиблення у свої рефлексії - це пошук власного «я»

та сенсу існування на землі, подолання огиди до себе. Як бачимо, образ

смерті, «великої і нахабної, що розсілась по всіх стільцях, захопила все повітря і ніде було повернутись, нічим було дихнути» [6, с. 230], є в повісті домінантний, сюжето- і формоутворювальний, безпосередньо пов'язаний з усіма персонажами і колізіями твору.

Після смерті сестри нав'язлива ідея віддати комусь своє життя в ім'я високої мрії стала головним змістом екзистенціального існування Остапа Шаптала. І така людина знаходиться. Нею стає Лася, дівчина, яку Остап рятує від самогубства. Для Шаптала ця подія стала поворотною. Ласю він сприйняв як матеріалізовану мрію, як воскресіння померлої Олюсі, проникнення її зі світу померлих у світ живих (недарма так схожі підібрані автором дівочі імена, не випадково Остап називає врятовану дівчину сестрою).

Таким чином, Шаптала постає типовим для екзистенціалізму героєм поза соціальними зв'язками і моральними обов'язками (згадаємо, що навіть рідна матір проклинає сина). Він привертає увагу глибиною дослідження життя «в собі»; він байдужий до життя в його звичному етичному смислі, відкидає всі його виміри, крім єдиного - свого власного існування. Герой Підмогильного не причетний до вирішення соціальних питань, суспільно-історичних обставин для нього не існує. «І тому, що він полюбив життя в собі, він любив його і в інших. Вечорами сидячи на березі річки, він помічав, що вночі життя не припиняється, а набуває лише іншого вигляду, тоншого і ніжнішого. Він дивувався вибагливості життя, силкувався охопити його все та скупчити в своїх грудях» [6, с. 246].

Проте реальна Лася, з її звичайними людськими почуваннями, так і не змогла заступити мрію - Олюсю. Переконавшись у цьому, Остап, як людина надзвичайно чутлива й екзальтована, переживає глибоке розчарування і болісну душевну травму.

Для розуміння проблеми смерті у повісті «Остап Шаптала» важливим видається початок повісті, а саме зображена автором атмосфера Великоднього свята. Традиційно Великдень у християнстві пов'язаний з воскресінням Ісуса Христа, який «смертю смерть поправши, воскресає з мертвих». Християнське сприйняття часу лінійне і являє собою відрізок з позначеним початком (сотворення світу) і кінцем (апокаліпсис), і разом з тим час неземний і божественний є сакральний та екстемпоральний, тобто позачасовий і вічний. На думку В.М. Ярької, християнські свята порушують лінійність часу, тому що, з одного боку, вони виводять до часу божественного, а з іншого - повертають до дохристиянського циклічного атемпоралізму [8, с. 68]. Разом з тим згадка про воскресіння Христа асоціативно наводить читача на думку про воскресіння душі головного героя твору. Підмогильний лишає фінал твору відкритим. Наприкінці повісті час ніби

зупиняється і відкривається сакральна вічність: «... світло, рух і люди не ідолали вже проникнути йому до душі та зчинити там розгартіаш. Життя точилося круг нього, як вода коло скелі, що стоїть непорушно і не перепускає хвиль у кам'яну середину» [6, с. 260]. Вода і повітря як стихії, що віддаляють царство мертвих від царства живих, також зникають мотивом смерті.

Таким чином, у повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» концепт смерті об'єднує героїв і разом з тим через різне сприйняття смерті ще більше роз'єднує їх. Образ головного героя побудований на специфічній грі уявленнями про смерть, і ця гра стає визначальним фактором зміни внутрішнього стану героя. Пізнаючи сутність смерті, герой переживає не лише момент осяяння і звільнення від ілюзій, але й цепного духовного очищення. У результаті проникнення світу мертвих у світ живих призводить до радикальних змін хронотопу: від лінійного часу й простору до позачасового і позапросторового стану.

Підсумовуючи, зазначимо, що перехрещення мотивів смерті і ко- хання, смерті і життя типове не лише для французьких письменників-екзистенціалістів (Ж.-П. Сартра, А. Камю), а й для всієї літератури модернізму і постмодернізму. Не уникнув «філософії життя» і В. Підмогильний. Повість «Остапа Шаптала» проектує психофізіологічну та- натограму срідомості героїв у площину трансцендентного, трактуючи смерть як високу можливість звільнитись від обтяжливих кайданів тілесності. «Підмогильний став гідним учнем... філософії Шопенгауера й Гартмана...» [4, с. 21]. При цьому необхідно наголосити на зв'язку наявного у повісті мотиву смерті з середньовічним відчуттям світу, в якому, за словами М. М. Бахтіна, смерть і життя складають амбівалентне ціле [1, с. 260]. Валер'ян Підмогильний поєднує у своїй прозі той індивідуалізм, ту орієнтацію на екзистенціальні мотиви, що наростали в європейській культурі, мистецтві, літературі, філософії, зі споконвічним потягом до екзистенціального бачення, який притаманний українській національній ментальності. На нашу думку, цим пояснюються такі виразні і, певного мірою, несподівані повороти душевного пориву героїв творів Підмогильного.

Список використаної літератури

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. - М.: Искусство, 1985. - 541 с.
2. *Грабовський С.* Українська людина та українське буття / С. Грабовський // Сучасність. - 1997. - № 3. - С. 116-145.
3. *Дуб К. С.* Українська новела 20-30-х років XX століття (М. Хвильовий, В. Підмогильний). Спецкурс / Костянтин Дуб. - Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 1998.-64 с.
4. *Колесник П.* Валеріан Підмогильний: Критичний нарис / П. Колесник. - Х.: Література і мистецтво, 1931. - 32 с.

5. Підмогильний В. Історія пані ївги: [оповідання, повість] / В. Підмогильний. - К.: Веселка, 1991. - 173 с.

6. Підмогильний В. Невеличка драма: роман, повісті / В. Підмогильний. - Д.: Промінь, 1990. - 326 с.

7. Шабловская И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И. Шабловская. - Минск : Издательский центр «Знакомпресс», 1998. - 382 с.

8. Ярская В. Н. Время в эволюции культуры / Я. Ярская. - Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1989. - 149 с.

Надійшла до редколегії 28.01.2011

УДК 821.161.2-312.1.09

Н. А. Городнюк

(м. Дніпропетровськ)

СЕМІОТИКА ОДЯГУ В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»

У статті досліджуються питання семіотики одягу в романі В. Підмогильного «Місто»: одяг як засіб соціокультурної репрезентації героїв, традиція використання/невикористання деталей одягу в семіопросторі культури, символіка кольору в одязі персонажів, жіночі образи роману як варіації на тему «блакитної панни».

Ключові слова: семіотика одягу, символіка кольору, образ «блакитної панни» як літературний тип.

В статье исследуются вопросы семиотики одежды в романе В. Подмогильного «Місто»: одежда как средство социокультурной репрезентации героев, традиция использования/неиспользования деталей одежды в семіопространстве культуры, символика цвета в одежде персонажей, женские образы романа как вариации на тему «голубой дамы».

Ключевые слова: семиотика одежды, символика цвета, образ «голубой дамы» как литературный тип.

The problem of semiotics of clothes in the novel «The City» by V. Pidmohylny: clothes as means of social and cultural representation of heroes, the tradition of use/unuse of parts of clothes in the semiotic space of culture, symbolism of colour in the character's clothes, women's characters of the novel as the variations of «blue lady» are examined in the article.

Key words: semiotics of clothes, symbolism of colour, character of «blue lady».

Дослідники роману В. Підмогильного «Місто» в більшості випадків розглядають тему одягу в контексті зовнішнього вияву внутріш-

ньої трансформації героя, цілком закономірно потрактовуючи переїзди героя і спалення ним старого одягу як ініціацію, що символізує «остаточний розрив із селом і перехід на цілком міський спосіб «буття» [5, с. 13]. Разом з тим поза увагою дослідників лишилися важливі питання семіотики одягу, що безпосередньо стосуються не лише і соціокультурної репрезентації головного героя, але й саморепрезентації інших героїв і ширше - семіосфери «людини культури» 20-х років.

Науковий інтерес до цього питання обумовлено, з одного боку, чіткістю окреслення (часом навіть підкресленою повторюваністю) деталей одягу як головного, так і другорядних персонажів твору, з іншого - двома яскравими афоризмами на тему одягу, вкладеними в уста епізодичного персонажа (створеного, як нам здається, лише для того, щоб виголосити ці «програмні» для творчості автора сентенції), - безіменного секретаря лекторського бюро, який приймав на роботу Степана Радченка і про якого відомо лише одне, - що він був «елегантським»: «Все лихо українців у тім, що вони кепсько одягаються» [8, с. 107]; «поки українці не навчаться добре одягатися, вони не будуть справжньою нацією» [8, с. 150].

Мета дослідження - розглянути семіотику одягу героїв у романі В. Підмогильного «Місто». Нас зацікавили такі аспекти означеної проблеми: одяг як засіб репрезентації героїв; традиція використання (чи невикористання) окремих деталей одягу (як-от: кашкет, хустка, піджак) в семіопросторі міської/сільської культури; символіка кольору в одязі персонажів; образ «блакитної панни» як літературний тип жінки раннього модернізму та його питомі риси в жіночих образах роману; стосунки героя-письменника з жінками як символічне відображення становлення жіночих образів і ширше - етапів розвитку нової української літератури. Аналіз вищевказаних аспектів і становить завдання даного дослідження.

Дослідники роману Підмогильного переконливо доводять, що завоювання міста та оволодіння жінкою мають спільні виразно сексуальні конотації [1, с. 95-97]. Власне, етапи еволюції героя у підкоренні міста найвиразніше символізують його стосунки з жінками, адже кожен наступний роман - від колишньої селянки Надійки до столичної балерини Рити - свідчить про розширення урбаністичного простору, освоєного героєм, і ширше - розширення урбаністичного простору культури українською літературою, оскільки пізнання жінки героєм-письменником трактується нами як творчий акт осягнення й подолання здобутків попередніх етапів культури.

Водночас відзначимо, що репрезентація і саморепрезентація героїв, їх тілесності та життєвих стратегій у романі постає через деталі одягу, аксесуари та парфуми. Так, саме одяг є засобом «розпізнаван-

ня» у міській юрбі: чітко окреслені деталі вбрання стають атрибутивними рисами представників різних соціальних верств, станів, професій та вікових груп: «Його штовхали дівчата у тонких блузках, яких тканина нечутно єдналася з голизнаю рун і плечей; жінки в капелюхах і серпанку, чоловіки в піджаках, юнаки без шапок, в сорочках із засаканими до ліктів рукавами; військові у важких, душних уніформах, покоївки, побравшись за руки, матроси Дніпрофлоту, підлітки, формені кашкети техніків, легкі пальта фертиків, масні куртки босяків» [8, с. 44].

На початку оповіді Степан Радченко постає цілковитим селяком, що «мав одягу тільки за оборону від холоду» [8, с. 31]. Він одягнений у «благенький френч, рудий картуз і вицвілі штани» [8, с. 23] на очкурі і з однієї кишеню, старі чоботи, а на випадок негоди має «солдатську шинелю царського строю». Цікава деталь: вирішивши скупатися, герой далеко на відлюдді знімає кашкета і розстібає комір, що, з одного боку, свідчить про його психологічну закритість, одяг як певний футляр - захист від ворожого для нього простору міста, а з іншого - про давню сільську звичку, яка забороняє виходити на люди з непокритою головою та розхристаним. У цьому контексті згадується колишній односелець Радченка студент-сільськогосподарник Левко, який «ходив завжди в чумарці» [8, с. 23]. З тієї ж причини Надійна, як ідеальна героїня патріархальної культури села, незмінно постає запнута хусткою і застібнута на всі гудзики та шворочки. Так, виразно окреслена «зачохленість» Надійки контрастує у творі з оголеністю міських жінок і додає героїні безперечних дивідендів в очах Степана Радченка. Тим-то героя так дратує голизна київських купальників, і той факт, що Надійна у захваті від цього видовища, прикро засмучує його. Навіть в останній сцені зустрічі героїня постає запнута до колін великою червоною хусткою, семантика якої буде надалі детально проаналізована.

З іншого боку, пробувши у місті рік і повністю змінивши одяг та звички, герой позбувається сільських звичок: «надів піджак і без шапки, як звичайно [виділення моє - Н. Г.], вийшов із кімнати» [8, с. 123].

Саму зміну героя і пов'язане з цим переодягання автор окреслює іронічно. Так, шукаючи вагомих підстав для вже назрілої зміни одягу, герой вирішує: «Він мусить перетворитися в ім'я поступу українізації» [8, с. 109]. Кульмінації маргінальності героя є його існування у двох іпостасях та пов'язаний з цим мотив переодягання. Одяг постає соціально значущим маркером статусу та матеріального забезпечення: з історії 20-30-х років відомі випадки утисків та «проробляння» на комсомольських зборах через «буржуазність» одягу. Громадська думка з цього приводу була незмінна: якщо вистачає грошей і часу на

«витребеньки», значить людина має зайві гроші і мало працює. Тож щоб не привертати до себе надмірну увагу та не позбутися стипендії, Радченко змушений переодягатися по кілька разів на день: «цю нудну процедуру він невхильно пророблював, виходячи з дому то вбогим студентом, то красним лектором і змінюючи відповідно до одержі вираз свого обличчя, жести й ходу. Він був єдиний, але в двох іпостасях, з яких кожна мала свої окремі функції та завдання» [8, с. 112].

Трансформуючись під впливом міста, герой «дедалі більше прихилився до одержі, як до художнього оформлення свого тіла» [8, с. 166]. Тим більшу огиду викликає у нього кухня, ображаючи його естетичні почуття, що формуються: «До кухні ж бо звичаєвий кодекс родин дозволяє виходити в капотах жінкам, без піджаків чоловікам і незачесаним та заспанним без різниці статі» [8, с. 127].

Яскраво репрезентативні деталі одягу, аксесуари та звички, з ними пов'язані, характеризують кожного героя. Так, чоловік Мусінки після усвідомлення власної безглуздої жорстокості та багатьох втрат, цілком зламавшись, починає носити сині окуляри, що символізують, з одного боку, небажання бачити реальні речі, а з іншого - «якщо дивитися на світ через синє скло, то він постає в печальному вигляді» [10].

У момент відвідин розчарованого і змученого творчою кризою Степана Радченка Борис Задорожній вдягнений у «толстовку сірого сукна з великими кістяними гудзиками» [8, с. 178]. Якщо спершу толстовки вдягали лише духовні послідовники Льва Толстого та частина прогресивно налаштованої інтелігенції, то в 20-ті роки ХХ ст. це був масовий одяг на кожен день більшості цивільного населення та службовців, що не вимагав краваток і вишуканих ременів, натомість вигідно відрізнявся простотою, скромністю, доступністю та практичністю. Саме практичності Задорожнього, його очевидній суспільно корисній діяльності заздрить Радченко, вважаючи Бориса (як старшого інструктора кооперативного буряківництва) «справжнім будівником життя», носієм «буденної, непомітної творчості, що невинно перетворює землю» [8, с. 180]. А «вкладистий портсигар» Задорожнього, його «англійські вусики», «широка оленяча куртка» та «жовті шкіряні рукавиці» свідчать про цілковиту влаштованість героя, його добробут, «вростання в побут», омішання.

Пробудження витісненої сексуальності 42-річної Мусінки окреслено метафорою пекучого одягу в останньому монолозі героїні: «Тебе я полюбила першого <...> Ти ж не знаєш, яка я була гарна... Одежа пекла мені тіло, я спала без сорочки, вона жалила мене. Це було страшенно давно» [8, с. 116].

Глибоке еротичне переживання, завойовницьке прагнення грабувати дорогі костюми та підкорювати жінок у героя викликає вбран-

ня і запах жінки в епізоді біля крамниці одягу: жінка була «в легкій батистовій кофточці, що зраджувала мережку її сорочки» [8, с. 77]; «Ця пані була напахчена міцними пахощами Парижа, і їхній дух стелився круг неї, як марево. Він пройняв хлопця солодким туманом, сколихнув, і ніс його поширився, жадібно вбираючи це незнайоме, тонке повітря, що лилось по жилах п'янючим чадом» [8, с. 77-78]. Вказівка на цей запах двічі постає в тексті: за рік ці ж парфуми знов розтривожать душу героя: досягши успіху у письменстві, цілком позбувшись матеріальних проблем і вкотре оновивши свій гардероб (цього разу - речами пристойної якості), він купує найдорожчі парфуми у подарунок Зосьці. Але на цей раз його, успішного і задоволеного, схвилював не сам запах «Коті», а той факт, що саме так пахла жінка, стрінута ним біля вітрини крамниці одягу.

Відзначимо повторюваність деталей одягу, аксесуарів, запахів у романі В. Підмогильного, що текстуально виражено подвійним використанням мотивів, образів та ситуацій. Навіть якщо ситуація одинична (як, скажімо, у випадку із синім платтям Мусінки чи сорочкою поета Вигорського), то той факт, що герой «впізнає» або «згадує» її, надає ситуації статусу повторюваної. Водночас така «повторюваність» засвідчує нетотожність минулого «я» героя та його теперішнього «я». Наприклад, вказівка на сорочку поета-філософа Вигорського виразно характеризує обох героїв - і її «носія», і самого Радченка, підкреслюючи контраст між ними: «Він [Вигорський Н.Г.] розстебнув пальто, і хлопець побачив на ній ту саму оксамитову сорочку, пов'язану тією самою краваткою, що й навесні, коли вони здибались вперше в канцелярії житлоспілки» [8, с. 165]. По-перше, оксамитова сорочка - це вишуканий і дорогий одяг. Відтак постає контраст з одягом Радченка, що мав, як підкреслює автор, невисоку якість. По-друге, «незмінність» сорочки свідчить про сталість переконань і звичок: Вигорський - філософ-песиміст, що незмінно обстоює майбутнє божевілля людини та загибель Всесвіту. Радченко ж постійно змінюється внутрішньо, відтак потребує і зовнішніх змін (герой тричі купує собі одяг: перші два рази - невисокої якості, і лише втретє — пристойної). По-третє - вишуканість та елегантність Вигорського цілком невимушені, а саме невимушена елегантність, на думку О. Вайнштейн, є ознакою дендизму [2, с. 523], натомість Радченко довго любить перед дзеркалом у своєму першому костюмі «невисокої якості», повсякчас «відчуває» свій новий одяг і, навіть замовивши собі дорогого костюма, хвалиться ним перед Зоською, напрошуючись на компліменти.

Семантика синього кольору актуалізована в образах усіх зневажених і покинутих Степаном Радченком жінок. Блакитні очі Надійки, синє плаття Мусінки, блакитна кофточка Зоськи, а також двічі згаданий у тексті синій капелюшок ресторанної повії - це ознаки одного

семіотичного рівня, виразна аллюзія на «Блакитну панну» М. Вороного. Підкреслена літературність жіночих образів роману В. Підмогильного дозволяє зробити висновок про репрезентацію основних жіночих типів української та світової літератури (а саме: етапів осмисленим жіночності в народницькій літературі (Надійка), класичному європейському романі (Мусінка), ранньому модернізмі (Зоська), символістській драмі (Рита)). Згадаймо, образ Блакитної панни М. Вороного символізує не лише весну як першопочаток космічного циклу Та прапервень життєвих сил природи, але й святість, чистоту та мрію (синій - один з кольорів Богородиці), жінку-мрію символізму, Аніму, Музу, високу поезію і ширше - творчість взагалі. Таким чином, генезу героя-митця у стосунках із жінками потрактуємо як етапи засвоєння і подолання ним досвіду літератури, а самі жіночі образи роману - як тип жінки певної літератури і ширше - як узагальнене уособлення самої літератури, досвід якої треба досягнути, засвоїти і подолати, тобто завоювати і відкинути у неспинному русі вперед героя-письменника.

Синій колір виступає атрибутивною рисою всіх жіночих образів твору, крім образу Рити, де переважають чорний та оливковий кольори. Так, Надійку на початку оповіді репрезентовано як «синьооку дівчину»; у прикінцевому епізоді з Мусінкою в лото Степан «впізнає» її синє плаття; а в епізоді, коли Радченко збирається порвати із Зоською, а натомість, несподівано розчулившись, пропонує їй одружитися, виразно підкреслено, що вона була «в пухкій блакитній кофточці» [8, с. 207]. Всі три героїні - кожна по-своєму - романтично-сентиментальні мрійниці. Зокрема, колишня селянка Надійка - ніжна, трепетна і цнотлива, з острахом і захопленням сприймає новий для неї світ міста. В усіх епізодах вона зображується застібнутою на всі гудзики та незмінно запнута хусточкою, постаючи віддзеркаленням типової героїні класичної української літератури (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка). І попри те, що її надії і сподівання грубо розтоптано Радченком, вона знаходить в собі сили влаштувати своє життя і бути щасливою. Як бачимо, автором обіграно типовий для XIX ст. сюжет, лише з відмінним фіналом: у прикінцевому епізоді зустрічі обох героїв відбувається «вивищення» героїні над своїм колишнім коханцем і «осміщення» його потуг щодо порятунку звабленої ним дівчини. А оскільки об'єктом авторської іронії виступає герой-письменник як «людина культури», це трактується нами як іронія стосовно традиційного фіналу цього ж сюжету письменниками-народниками, що, власне, відбувається більш прозоро у фіналі «Невеличкої драми». У цьому ж епізоді в наратив «Міста» автор вплітає пасторально-елегійний дискурс народницької літератури. Так, підкоривши місто, але спустошившись духовно, Радченко йде до Надійки з наміром врятувати їх кохання та повернутися з нею на село, до природи і

стати хліборобом. Село та кохання Надійки сприймаються ним у цьому епізоді як загублена частка душі, як втрачений рай. Порівняймо, як зображено мрії героя: «Надійко! Прекрасна дівчино! Білява русалко вечірніх полів. На його поклик вона відгукнулась тихим тремтінням, що втілилось у ньому, долинувши звідти, де жила вона, де чекала його, погноблена й скорботна. Вона мов повернула голову на його благання, і очі її засвітились щасливою згодою, і рука простяглась до його чола. Вона прощала! Та й чи могло бути інакше? Вона піде! Та це й неминуче. Тепер у квітчастих долинах, що чекають їх, він дивитиметься без краю в її очі, де бачитиме світ і життя, братиме її за руку в радісній покорі й почуватиме на долоні свій невичерпне тепло її тіла, до якого не наблизиться ніколи!» [8, с. 247]. Як бачимо, у патетичному звертанні «Прекрасна дівчино! Білява русалко вечірніх полів» відчувається мало не дослівний перегук з «польовою царівною» Панаса Мирного та описом Мелашки у І. Нечуя-Левицького, крім того, маємо ще кілька виразних кліше народницької прози: вічне чекання героїні, її скорботність і всепрощення, омріяне майбутнє «у квітчастих долинах» та асексуальна тілесність «тіла, до якого не наблизиться ніколи». Відтак осміщення та поганьблення героя-письменника не забарилося, адже колишньої синьоокої «русалки вечірніх полів» вже не існує - «блакитним паннам» немає місця в тогочасній культурній ситуації. Замість ніжної і сором'язливої Надійки постає грубезна, спотворена вагітністю Надія Семенівна, яка гордо і навіть глузливо розмовляє зі своїм колишнім залицяльником, а нині письменником, і яка попри його сподівання не стала скорботною страдницею. В її образі не лишається ні краплі «блакиті», натомість автор підкреслює виразну деталь її одягу з протилежним ідейно-естетичним забарвленням: вона постає «в широкій червоній хустці, що ховала її постать аж до колін» [8, с. 251]. Як відомо, в естетиці 20-30-х рр. XX ст. блакитне і червоне виступають ідейно-художньою опозицією, кольорами-антагоністами, що втілюють діаметрально протилежні культурні смисли [Про це див.: 4]. Водночас у християнському іконописі блакитний і червоний традиційно виступають кольорами Богородиці і не протиставляються один одному (блакитна туніка - символ духовної чистоти, непорочності, сакральності, таємниці і духовної довершеності; червоний плащ - уособлення жертвовності) - таку семантику актуалізує вказівка на вагітність героїні.

Як бачимо, всі «блакитні панни» у Підмогильного приречені. Ніжна Надійна перетворюється на огрядну вагітну міщанку, що плекає свій невеличкий цілком влаштований матеріальний світ з оранжевим ситцевим абажуром, мереживними завісами, матерчатою канапою, килимком та «величезним поміщицьким буфетом з горорізьбою» [8, с. 251].

Для ще однієї «блакитної панни» В. Підмогильного Мусіньки - і глибоко нещасної у шлюбі 42-річної жінки - почуття до Степана Радченка є одночасно і першим, і останнім глибокожертвоним коханням, через яке вона втрачає повагу і прив'язаність обожнюваного нею сина. Будучи позбавленою в юності кохання, натомість отримуючи побої і знущання ненависного деспота-чоловіка, Мусінька жила лише мріями у вигаданому нею самому світі. Так, оповідаючи Степану про свою стражденну молодість, вона зазначає: «Знаєш, що таке мрія для тих, кому болить? Це прокляття. Але як я мріяла! Чим важче Мені було, тим я була щасливіша. Я знала найдивніші світи. Я перебралась на ту зірку, що ввечері сходить, - там Надзвичайні сади, тихі і думки і ніколи не минає тепла осінь. Я мріяла тільки про осінь. І як мене там кохали!..» [8, с. 101]. Романтично-сентиментальна жертвоність кохання Мусіньки стає деструктивною, оскільки після втрати об'єкта закоханості, руйнує її особистість та усталений світ навколо неї: Мусінька опускається, «розпливається» та повністю віддається азарту гри в лото. «Блакитна панна» перетворюється на «руїну» колишньої Мусіньки, яку Степан Радченко впізнає лише за знайомою йому синьою сукнею. Химерна примхлива Зоська з амбівалентними прагненнями, суперечливими бажаннями та нападами екзистенціальної туги приречена на загибель, абсурдну і через це ще більш трагічну.

Водночас відзначимо не літературний, а кінематографічний код образу Зоськи. Після знайомства героя зі «справжньою» міською дівчиною, кінотеатр стає єдиним місцем їх зустрічей, сіміопростором чергового «роману» митця та літератури. Власне, з появою цієї героїні автор актуалізує кінематографічний дискурс, вплітаючи в текст знаковий пасаж-роздум про долю театру («Театр уже закінчив коло свого розвитку» [8, с. 133]) та кінематографу, який із задвірків культури враз опиняється в центрі і здобуває визнання.

Цей жіночий типаж цілком зітканий з масових кліше тогочасної кінокультури. Зоська постає як примхлива та вередлива крутійка, яка постійно відвідує кінотеатр та модні виставки, читає лише газети і журнали. У її поведінці впізнаються утровані жести німого кіно: у ній відсутні гармонія і міра - вона або регоче, або ридас. Загалом її поведінка постає грою в жінку-вамп німого кіно, або швидше претензією на цей кінообраз фатальної жінки, крутійки, що грає серцем залицяльника, звідси - виразно окреслений мотив випробувань-знущань з претендента на її кохання. Цим обумовлено і постійну зміну бажань героїні: «Вона була вередлива, і чудні, несвітські бажання її охоплювали. За один тільки вечір вона могла хотіти політати аеропланом, постріляти з гармати, бути музикою, професором, будь-яким, до речі, мореплавцем і чабаном» [8, с. 136].

В аксесуарах Зоськи окреслено виразну деталь - мініатюрний стек, що мав би символізувати претензію героїні на аристократичну буржуазність, але насправді втілює псевдоаристократичність, оскільки вона постійно розмахує ним і озирається навколо, чим завдає немалих прикростей Степану Радченку, принижуючи його гордість від перших відвідин кінотеатру «зі справжньою дівчиною». Показова доля цього стека: одного разу Зоська пожбурила його через паркан, заявивши, що він їй обрид, а за мить змусила Радченка лізти в темряві у чужий двір шукати його.

Таким чином, героїня поводить, як фатальна красуня-серцеїдка німого кіно, що по суті є маскою, аби сподобатися героєві.

Зовнішність героїні підкреслено інфантильна: маленький зріст, худорлява хлоп'яча фігура, стрижені кучерики, плескуватий капелюшок - все це цілком відповідає моді 20-х рр. на недорозвинену підлітково-хлоп'ячу жіночність, сформовану кінематографом, і зокрема образом жінки-підлітка актриси Мері Пікфорд. Цей тип - продукт виразно міської культури: «в сухості його обрисів він зачував витончені, містом породжені чари, бо в сільських умовах це тіло не могло б існувати» [8, с. 131]. Стрижку героїні та її звичку палити Радченко тлумачить «по-сільському» - як ознаку емансипованості та «вільної поведінки», що в кінці 20-х рр. вже не має подібних конотацій, а постає знаком міської культури і свідчить про недостатню обізнаність у її тонкощах героя.

Фактично образ Зоськи змодельовано з тих самих кліше, що й образ Елочки-людоділки у творі І. Льфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» з тою відмінністю, що там він комічний, а в Підмогильного - глибоко трагічний. Згадаймо, як героїня називає Радченка Аполлоном і «божественним», а одного разу, побачивши у фойє кінотеатру фото кіноактора на коні, назвала того дурнем, оскільки «в кіно треба автомобілем їздити» [8, с. 130]. Гра, примхи та епатаж постають зовнішнім виявом життєвої стратегії Зоськи, цієї інфантильної, не пристосованої до життя і глибоко самотньої мрійниці. Улюбленим місцем цієї «блакитної панни» у кімнаті для побачень було старе «крісло, оббите **колись блакитним** [виділення мої - Я. Г.] шовком, а тепер застелене строкатим килимком» [8, с. 181], де вона полюбляла мріяти і сумувати. Стирання блакиті свідчить про той факт, що невдовзі всі блакитні мрії Зоськи буде безжалюно зруйновано.

Фінал історії з Зоською є цитатою знакового сюжету про смерть/самогубство героїні та естетичне перетворення героя під впливом цієї смерті, репрезентованого в символізмі М. Яцківа, у творчості якого постають численні образи митців (поетів, співців, музик, художників, архітекторів) та мертвих жінок, а смерть останніх стає поштовхом для творчості перших («Дівчина на чорному коні», «Архитвір» та

інші)- Так, С. Павличко, аналізуючи спільний мотив - смерть/самогубство жінки як поштовх до творчості та естетичного переродження чоловіка - в оповіданнях «Портрет» Г. Хоткевича і «Завіт» (у книжковому варіанті - «Дівчина на чорному коні») М. Яцківа, зазначає, що и-ма натхнення і мистецтва в обох митців «традиційно асоціювалася зі смертю прекрасної жінки, створюючи необхідний трагічний ефект» [7, с. 119]. Відтак, висновок дослідниці закономірний: «Отже, «вона» померла - «він» став поетом. Такий прозорий зміст цієї наївної алегорії» [7, с. 120]. На думку дослідників, для раннього модернізму (творчості Г. Хоткевича, М. Яцківа, поезії «Молодої Музи» та «Української книги») характерні патетичний мелодрамазм, риторичність, сентиментальність, значний вплив романтизму, настрої нудьги, туги, самотності, самогубства [7, с. 120-122]. Видається, в описі внутрішнього стану героя після звістки про смерть Зоськи В. Підмогильний актуалізує риси ранньомодерного дискурсу: сльозливу патетичність, мелодраматичну риторику, мотиви уквітчаної волошками могилки, сентиментальної обітниці та душі з потойбічного світу: «Потім жаль звогчив його очі. Йому схотілось сидіти коло могилки серед молоді пророслої трави, квітчати ту могилку волошками, схилитись і плакати. Він виразно, болісно почував той незбагнений зв'язок, що плететься між зниклою душею і душею живою, що прагне в потойбічне в безтямнім пориві. В о н а ставала приступна його збудженим чуттям, входила йому в душу, як тепле віяння. Це відчуття було невисловлене, але зцілюще. Він думав у тоскній радості: «Зосько, тебе немає, але я твій навіки. Щороку приходитиму до тебе, коли цвіте земля. Ти вмерла для всіх, але не для мене» [8, с. 232]. Радченко відчуває моторошну тугу «серед темної порожнечі, де вікна синіли, як величезні, мертві обличчя» [8, с. 233]. Таким чином, актуалізовано синій колір як колір суму, туги, смерті та потойбіччя. Зі смертю Зоськи як останнього втілення «блакитної панни» синій та блакитний кольори зникають зі сторінок роману, символізуючи наостанок «мертві обличчя» вікон.

Але перелік «блакитних панн» у романі був би не повний без двічі згаданої у тексті «жінки у синьому капелюшку» (обидва рази - це епізоди у півній). Першого разу поет Вигорський просто радить героєві не витріщатися на неї, а другого - розтлумачує Радченку, що це «ресторанна» повія, резюмуючи: «Дуже сумно, що ви не вмієте відрізнити їх від порядних жінок» [8, с. 193].

Відзначимо, що в аксіології модернізму митець та повія перебувають на одному ціннісному щаблі. Так, у «Патетичній сонаті» М. Куліша поет-мрійник і повія живуть на одному поверсі в мансарді («між небом і землею» - «у павутинні мрії» [6, с. 301]), втілюючи рівноцінні інтенції, причому повія фігурує у блакитній сукні, втілюючи тим самим внутрішню шляхетність та вивішеність над жінкою-мрією Мариною-Чайкою.

Подібну семантику несе й епізод зустрічі героя з вуличною повією, яка, попри те, що була пристаркувата, опасиста й груба, викликає у героя-митця суто письменницьке бажання пізнати її внутрішній світ, звички та побут. Але вона різко обриває всі його спроби зазирнути їй у душу: «За що платиш - бери, а за душу не трогай» [8, с. 240], чим мимоволі викликала у нього повагу і вражає відкриття, що «жінка продається, а людина - ні» [8, с. 240]. Таким чином, збірний образ повії постає в романі носієм високої людської гідності і, у сукупності з семантикою двічі підкресленого «синього капелюшка», містить ознаки «блакитної панни».

Столична балерина Рита - останнє захоплення героя-митця, результат його активних пошуків жінки, «вартої любові». І, попри те, що герой підходить до неї зі своїми звичними мірками - як до чергового роману, фінал цих стосунків лишається відкритим. Відкритим ще й тому, що Рита уособлює нову жінку модерного мистецтва - Вічну Жіночість, жінку-вамп, жінку-мрію символізму - сміливу, пристрасну і фатальну, а отже, українська література (в особі Степана Радченка) ще не вповні засвоїла цей «досвід», щоб подолати і відкинути. Так, Рита - типаж цілком відмінний від попередніх героїнь роману. Її виразним «літературним» прототипом постає Рита Чорна Пантера з драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Підмогильний запозичує не лише ім'я героїні Винниченка, хоча саме воно стає найвиразнішою алюзією, - маємо також схожість портретних характеристик героїнь, їх споріднену жіночу сутність та приналежність до одного жіночого типу, подібність ставлення до чоловіків та спільність життєвої стратегії. Невипадково збігаються описи зовнішності обох героїнь та постають спільні акценти їх портретних характеристик. Так, Чорна Пантера в усіх діях, явах і сценах незмінно з'являється у чорному, що підкреслюється не лише знаковим іменем, але й неодноразовими ремарками автора. Рита Винниченка, як зазначено в авторських ремарках, «дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне» [3, с. 323]. Ці ж акценти виразно окреслені і в образі Рити Підмогильного. Зокрема, у змалюванні героїні домінує чорний колір: вона постає перед героєм-митцем у довгій чорній сукні, чорних лакованих черевичках, у неї чорні очі, чорне, рівно підстрижене пряме волосся і «обличчя давніх єгиптянок» [8, с. 216]. Гнучкість і витонченість є атрибутивними рисами героїні-балерини у Підмогильного. Підкреслено навіть деталь, що виявляє опосередковану схожість із кішкою: у Рити «великі облудні очі, що блищали в мороці, як у кицьки» [8, с. 216].

Ще один «знак» Винниченка у тексті Підмогильного - це пристрасний і жагучий танець героїні. І, попри те, що семантичне наповнення танцю в обох митців дещо різне (танець Рити і Мулена у Винниченка демонструє дику тугу героїні, її відчайдушне прагнення йти

ва-банк), знакова оболонка танцю лишається незмінною: обидві героїні постають у ролі спокусниці-маніпулянтки Саломеї.

Рита Підмогильного (як і Рита Винниченка) - це жінка-вамп, хижака-пантера - певна себе, сильна і смілива. Вона сама встановлює правила гри у стосунках із чоловіками і сама веде перед у грі зі Степаном Радченком. Про те, що образ Рити у Підмогильного - це втілення жінки-мрії символізму, свідчить і той факт, що герой-митець у звертанні до неї називає її мрією:

- Прощайте, пустунчику!
- Прощайте, мріє! [8, с. 221].

Спорідненість героїнь Підмогильного та Винниченка увиразнює і схожість ситуацій, у якій вони опинились. Так, вислів Степана Радченка: «Вогонь любові запашний тільки мить! ... Потім на ньому починають варити борщ» [8, с. 221] - Рита парює словами: «Мить для жінки замало» [8, с. 221]. Цей діалог героїв постає виразною алюзією на винниченківський конфлікт героя-митця (Білий Медвідь) та сильної жінки, жінки-матері (Чорна Пантера). Обидва герої-митці - і Степан Радченко, і Білий Медвідь - не готові визнати зверхність любові над творчістю, над мистецтвом; обоє митці не визнають любові як обов'язку; обоє - приносять у жертву творчості, мистецтву живих людей (Білий Медвідь - Лесика, Радченко - Зоську). Навіть сприйняття любові у них однакове: вони відчують її як зашморг, що поневолює, тисне, давить і душить. Фінал цих стосунків у Підмогильного виразно відкритий.

Таким чином, проаналізовані питання семіотики одягу дозволяють зробити висновок про репрезентативність одягу героїв у семіосфері культури, підкреслену літературність жіночих образів роману В. Підмогильного, реалізацію літературного архетипу «блакитної панни», а генезу героя-митця у стосунках із жінками трактувати як етапи засвоєння і подолання ним досвіду літератури.

Список використаної літератури

1. *Агеева Віра*. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеева. - К.: Факт, 2008. - 360 с.

2. *Вайнштейн О. Б.* Денди: мода, література, стиль життя / О.Б. Вайнштейн. 2-е изд., испр., доп. - М.: Новое литературное обозрение, 2006. - 640 с.

3. *Винниченко В. К.* Записки Кирпатого Мефистофеля: Роман, повість, оповідання, п'єса / В. К. Винниченко. - Харків: Фоліо, 2006. - 382 с.

4. *Вісич О.А.* «Червоне» і «синє»: драма пріоритетів постреволюційного ренесансу (за повістю М. Хвильового «Сентиментальна історія») // <http://lesiaukrainka.crimea.ua/red&.htm>

5. *Кудря Г. М.* Людина - найбільша цінність / Г. М. Кудря //

Підмогильний Валер'ян. Місто. - Харків: Ранок, 2003. - С. 3-18.

6.Куліш Микола. П'єси / М. Куліш. - К.: Наукова думка, 2001, - 368 с.

7.Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. - 2-ге вид., перероб. і доп. - К.: Либідь, 1999. - 447 с.

8.Підмогильний Валер'ян. Місто / Валер'ян Підмогильний. - Харків: Ранок, 2003. - 256 с.

9.Цейтлина А. Л. Учение о цвете Й. В. Гете / А. Л. Цейтлина // <http://moy-bereg.ru/ru/siinvolika-tsvetov/tseytлина-a.l.simvoUka-tsveta-v-razlichnyih-kulturah-3>.

Надійшла до редколегії 10.01.2011

УДК 82Ї 161.2-32.09

Л. С. Каніболоцька
(м. Дніпропетровськ)

ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКІВ, «ПОЧАТОК» І «ФІНАЛ» ЯК РАМКОВІ КОМПОНЕНТИ В ОПОВІДАННЯХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Досліджується тематика заголовків, «початок» і «фінал» як рамкові компоненти, важливі для розкриття жанрової структури, тематичного змісту твору, художньої своєрідності письменника, його стилю.

Ключові слова: початок, фінал, рамка, оповідання, семантичні єднання, заголовок, поетика, концепція, проза, жанр, композиція, герой.

Исследуется посылка заглавий, «начало» и «финал» как рамковые компоненты, важные для раскрытия жанровой структуры, тематического содержания произведения, художественного своеобразия писателя, его стиля.

Ключевые слова: начало, финал, рамка, рассказ, семантические соединения, название, поэтика, концепция, проза, жанр, композиция, герой.

The poetics of the titles of the short stories, the beginning and the end as frame components that are important in the showing of genre structure, thematics, artistic peculiarities of the writer's works, his style are examined in the article.

Key words: the beginning, the end, frame, short story, semantic unites, the title, poetics, conception, prose, genre, composition, character.

Проза видатного українського письменника В. Підмогильного багатожанрова, вона представлена традиційними для української літератури оповіданнями, повістями і романами. У їхній поетиці виразно простежується творча своєрідність жанрового мислення митця,

сполучення традицій і новаторства. Такі жанровиди творів В. Підмогильного вповні відповідають поняттю жанру, який визначив М. Бахтин, «Структура самого жанру складається із трьох компонентів: тематичного змісту, стилю, композиційній завершеності» [1, с. 237, 253]. Такі компоненти жанрової структури, як «початок» і «кінець», важливі для розкриття стилю, тематичного змісту твору та його композиції, є ознакою художньої своєрідності письменника, його стилю, хоча, безумовно, не дають повного уявлення про його творчість.

У статті пропонується дослідження поетики заголовків, рамкових компонентів твору - «початок» і «фінал», які в оповіданнях В. Підмогильного оригінальні й функціонально важливі як жанроутворюючі елементи. Крім названих письменник використовує й інші рамкові компоненти, наприклад, у заголовному комплексі «Проблема хліба» (1922), «Військовий літун» (1923), «Сонце сходить» (1924) наявні епіграфи (Ф. Ніцше, М. Йогансена, І. Франка), які свідчать про інтелектуальні зв'язки В. Підмогильного з відомими попередниками (але цей аспект вимагає спеціального аналізу і в завдання статті не входить).

У письменника є оповідання-мініатюри - короткі сцени («На ім'янинах» (1919), «Дід Яким» (1919), які відзначаються глибиною побутових і психологічних спостережень, виразністю характерів героїв, точністю ситуацій життя, «екземпліфіковані» за своїм характером, тобто наповнені життєвими прикладами, що вихоплені з широкого потоку дійсності. Є оповідання, які тяжіють до більш широкої епічності - це невеличкі повісті (наприклад, «Військовий літун», «Третя революція» (1925), де чітко окреслене просторове місце подій, обмежений проміжок часу, кількість персонажів. Але саме така концентрація повістування відтворює колізії життя 1920 року з більш відкритою авторською ідейно-емоційною оцінкою, дає можливість відчувати епічність цих творів - «згорнутих» у наративному обсязі повісті. Жанрова варіативність оповідань українського прозаїка органічно зумовлена різноманітністю їх проблематики та композиційними особливостями. Як зазначає літературознавець В.В. Прозоров: «авторська суб'єктивність чітко виявляється в рамкових компонентах тексту: заголовку, епіграфі, початку і в закінченні основного тексту» [5, с. 15].

Поетика назви в оповіданнях В. Підмогильного надзвичайно різноманітна, виражена авторською позицією, відділяється від головного «авторського слова» [5, с. 16]. Це і персональний заголовок («антропонім», за класифікацією А. В. Ламзіної) [4, с. 97-103]. «Ваня», «Дід Яким», «Іван Босий» - такі назви творів теж варіативні: у першому оповіданні фіксується тільки ім'я, у другому - вказівка на вік героя, у третьому - ім'я та прізвище персонажа, «говорящая фамилия».

Заголовок «Іван Босий» - скоріше універсальне узагальнення, бо подається найбільш розповсюджене ім'я, «говорящая фамилия», що

вказує на соціальний статус героя. Інколи в назві твору зазначено постає лише віковий стан «Старець», або вказівка на ступінь споріднення «Син» (в одному з видань (1925) воно мало підзаголовок «Оповідання з часів голоду», соціальний статус «Гайдамака», назва тварини «Собака», професійна ознака персонажа «Військовий літун». Прозаїк часто включає у назву вказівку на місце подій «На селі», «В епідемічному бараці», «З життя будинку», або особливий час «На іменинах», «Третя революція», де заголовок підкреслює метафоричний характер подій.

В. Підмогильний в назву твору вводить і жанрове визначення «Історія пані Ївги» (головна героїня Ївга Нарчевська - хрестоматійний зразок про історію недовір'я та самообману), або підкреслює значимість проблеми, яка розкривається в тексті, часом вносячи слово «проблема» в заголовок («Проблема хліба»). Проблема постає! в назві «Добрий Бог», де з'ясовується взаємодія заголовку і основного змісту оповідання, сконденсованого в довершеній художній формі - композиції, стилі, образній системі.

Сучасна наратологія, теорія тексту надає особливого значення початку і фіналу твору як важливих компонентів його поетики художнього твору. «Початок» і «фінал» називають «рамкою» твору, - це його кордони» [3, с. 849]. Як зазначає літературознавець С. І. Гіндін, «Текст відзначається обмеженістю, наявністю певних меж, які надають йому «відносної» єдності» [2, с. 28].

Інколи «початок» твору входить у заголовок, який вважають «абсолютним початком» [4, с. 828], що створює «горизонт чекання» [2, с. 127]. Літературознавець А. Ламзіна вважає, що «Роль початку відповідальна, адже це запрошення до прочитання, яке може прийняти або не прийняти читач... Початок особливо продуманий...» [3, с. 850]

Оповідання В. Підмогильного мають чітко фіксований початок, який без експозиції вводить в основне повістування, визначає час подій, простір, наявність головного героя, основну життєву ситуацію. Таке художнє втілення надає оповіді особливу динаміку, акцентує головну думку автора. Така структура графічно виділених перших двох абзаців оповідання «Добрий Бог»:

«Віктор Хобровський весело підіймався на камінних східцях на другий поверх будинку, де жила його наречена.

Він почував себе занадто гарно. Мета життя, - а такою метою Віктор вважав жінку, - була досягнена» [6, с. 28]. У фрагментах твору названий головний герой (Віктор Хобровський), місце його перебування, поведінка, настрої, завдяки такій інформації читач вводиться в сюжетну ситуацію і психологію персонажа. Концентрований у своїй художній інформації початок не тільки напружено-динамічний, але й спонукає нас продовжити читати цей твір В. Підмогильного.

Початок оповідання-мініатюри «Дід Яким» коротко, але виразно передає головну подію твору: «Одного разу, коли піп після літургії поїхав «ні на похорони, дід Яким, церковний сторож, мусив залишити ключі під церкви у сина попа, студента Андрія. А той якраз сидів у своїй кімнаті та читав Марксів «Капітал» [6, с. 83].

Події в цьому уривку постають у часі, визначеному церковною лексикою («після літургії»), головні дійові особи, їх імена, соціальний статус («дід Яким, церковний сторож», і син попа, «студент Андрій»), простір - місце дії - «кімната Андрія». Змістовий ряд цього фрагменту побудований на ефекті контрасту, в основі якого означений віком ти соціальний статус героїв. На початку новели є монолог діда Якіма, до якого введені короткі авторські ремарки, що передають поведінку і горожа церкви через побутові жести: «Дід висякався, витер руки об штани і обережно взяв книжку. - Ось де воно, святе слово, записане... Горечко нам, неписьменним, - не вчитасьш» [6, с. 83].

У фіналі оповідання «Дід Яким» знову постають авторські ремарки: «Дід встав, перехрестився і гучно поцілував Маркса; потім обтер губи, знову перехрестився і забубонів молитву» [6, с. 83].

На початку оповідання «На селі» немає вказівки на місце подій - воно заявлене у назві, увага автора в ньому сконцентрована на самій життєвій ситуації. В. Підмогильного передусім цікавить герой твору і його психологічні бажання: «Одного дня Петро постановив виявити свій справжній погляд на соціалізм. Треба ж було нарешті піти далі пропагандистських брошур і раз назавжди покінчити з цим складним питанням» [6, с. 83].

У деяких оповіданнях В. Підмогильний обирає типову для 20-х років подію, ситуацію, яка стає важливою проблемою часу, що свідчить про соціальні погляди самого автора. «Соціальний реалізм не належав до найсильніших сторін Підмогильного як письменника, але його твори насичені образами, які дають детальне уявлення про соціальній політичні умови життя в Україні в 20-ті роки» [7, с. 110]. Початок твору «Військовий літун» - приїзд до міста Сергія Данченка (одного із найскладніших характерів у В. Підмогильного) започатковує урбаністичну тему твору переміщення героя до міста: «Опершись рукою на широку дверину товарного вагона, Сергій Данченко дивився на місто, що сірою плямою лежало далеко геть, завезене ранковим туманом. Позад Данченка трохи наполягаючи йому на плечі голими грудьми, стояв Василь, накинувши на плечі хутрову куртку» [6, с. 156]. Або пояснення значної події, з якої починається оповідання «Сонце сходить»: «Повітовий учительський з'їзд кінчився. В останній промові голова з'їзду казав про матеріальну, скрутну боротьбу й революційний запал. В залі було душно й накурено» [6, с. 198].

Валер'ян Підмогильний майже завжди визначає час подій на початку твору різними словесними формулами: «одного разу», «одного

дня» [6, с. 83], «до восьмої години» [6, с. 93], «було коло першої години ночі» [6, с. 205], часом автор вживає вказівку на природний, астрономічний час «Ранком» [6, с. 113], «Ранком Ваня встав о восьмій годині» [6, с. 57], «Вечір» [6, с. 122]. Уже на початку оповідання «Історія пані Івги» датується час подій: «З 1905 року, коли селяни вбили в масткові її чоловіка, пані Івга Нарчевська перебралась до міста» [6, с. 193]. Сполучення соціально-історичного контексту і приватної історії героїні стає художнім узагальненням тієї ситуації, в якій опинилася Івга.

Письменник інколи на початку твору акцентує увагу на характеристиці місця подій: «Місто шуміло й хвилювалось, кипіло й реготало. Життя виштовхувало вдень на вулиці його тисячі, десятки тисяч людей, котрі заклопотано бігали, метушились, щось думали, обмірковували, сміялись, плакали, сподівались...» [6, с. 70]. Такий початок оповідання «Старець» створює яскраву, динамічну картину життя мешканців міста. Автор не наводить топонім, місто не названо, але в його описі подається урбаністична картина, життя його мешканців, що постає в авторському емоційно-експресивному сприйнятті.

Початок оповідання «З життя будинку» - опис закритого простору установи, інтер'єр канцелярії ЖК: «Канцелярія ЖК № 6 ніколи не була велика, а тепер обернулась просто на закуток з надмірно довгим і покрученим апендиксом - коридором, позбавленим природного світла. Електрична лампа обмеженої сили нерухомо й жовтаво дивилася згори на вузькі лави попід стіною, де відвідувачі канцелярії могли чекати, автоматично утворюючи сидячу чергу. В кінці цієї почекальні, де коридор, мов стравохід у шлунок, відкрився в бічне поширення з двома вікнами на вулицю... <...> А позаду, за вікном, раптово височілася старомодна конторка з довгоногим стільцем, що на ній мовчазно схилилась худа й настовбурчена рахівника постать» [6, с. 232]. Простір включає в себе велику кількість характерних предметних деталей меблів будинку в «архітектурній» перспективі: «в кінці», «позаду, за вікном».

Початок оповідань В. Підмогильного детально реалізує заголовок, для якого характерний семантичний зв'язок із початком і основним текстом. Назва твору анонсує тему, проблему, життєву ситуацію, реалізуючи заголовок у заголовку, випереджає текст, який тісно пов'язаний з початком. Таке семантичне єднання створює художню цілісність оповідань письменника.

Фінал оповідань В. Підмогильного часто є ситуацією завершеності дії, але, разом з тим, у ній відчутна перспектива для подальшого розвитку подій, які можуть трапитися з героями. Такий фінал «Доброго Бога»: «Сповнений вищерт радості немов несподівано визволившись з глибокого холодного льоху, де йому належало ще довго гнити й страждати, забувши про те, що він уже не має людської вартос-

ті, Віктор кинувся до здивованого Юрка й почав стискати його в обіймах» [6, с. 42].

Подібний фінал і у творі «Ваня»: «В той же момент під ліжком почувлось сердите шкряботиння й вперте клацання зубів. Ваня не своїм голосом вереснув і зомлів» [6, с.70].

Інколи В. Підмогильний завершує оповідання реплікою персоналі а: «Малий Костик... тоненько й собі запищав: - Хі-хі - хі!» [6, с. 82].

«- Та це просто божевільна, - скрикнув голова ревізкому.

- Можливо. Але класово божевільна» [6, с. 240].

Є фінали підкреслено відкриті:

«Дід встав, перехрестився і гучно поцілував Маркса, потім обтер губи, знову перехрестився і забубонів молитву» [6, с. 83].

«Потім добув з-під лави лантуха і почав з презирством шпурляти гуди зі столу соціалізм - продовження сонця» [6, с. 93].

«Собака блимав червонуватими очима й терся вухом об коліно Тимергея» [6, с. 122].

«Натовп розходився. Стара Кандзюбиха казала, що це місце треба посвятити» [6, с. 156].

«Володимир Петрович стояв серед городу. Просто перед ним танула сиза мгла й у первісній величі сходило сонце» [6, с. 205].

Тип відкритого фіналу найчастіше пропонується в малій прозі В. Підмогильного, де розкривається філософсько-естетична концепція письменника - життя продовжується у своїй нескінченності ситуацій, подій, нових обставин, у яких може опинитися герой. Зустрічається й «абсолютна» кінцівка - смерть персонажа, як в оповіданні «Історія пані ївги», що відповідає заголовному слову «історія», як історія, де є початок і кінець. Трагічний фінал і у творі «Третя революція»: «Колька черкнув сірники. Долі, захиливши на спину голову, розкинувши голі коліна, лежала Ксана потворною купою згнєбленого тіла» [6, с. 232]. Подібний фінал і в оповіданні «Іван Босий». «Те, що блискало що-тільки, було купою гною» [6, с. 138].

В. Підмогильний інколи у фінал вводить і драматичне по своїй суті закінчення: як подійовий початок твору: «Але воскресити Бог не прийшов у барак і сестра Ганнуса стояла перед ним, як самотній дозорець на варті страждання» [6, с. 113]. Такий фрагмент уривку закономірно реалізує заявлене у заголовку місце подій «В епідемічному бараці».

Фінал оповідання «Проблема хліба» представлений емоційно насиченими авторськими висновками: «Бо то сум веде душу в безкрає!» [6, с. 131]. Як зазначає М. Тарнавський: «...в оповіданні наявно присутня можливість продовження, розвитку» [7, с. 120].

В оповіданнях В. Підмогильного «початок» і «фінал» виступають як опорні рамочні компоненти, виразно перегукуються із заголо-

вком, реалізуючись у своїй повістувальній інформації, мають ідейно-естетичний зміст.

Нульова експозиція, відкритий фінал сприяють утворенню яскравої, характерної події із тогочасного життя. За такими художніми утвореннями стоїть концепція епохи 20-30 років - подій, людських долі, характерів, включених в реальний життєвий простір і час.

Список використаної літератури

1.Бахтин М. Зстетика словесного творчества / М. Бахтин. - М.: Искусство, 1979. - 424 с.

2.Гиндин С. И. Что такое текст и лингвистика текста / Аспекты изучения текста/С. И.Гиндин.-М.: Наука, 1981.-217с.

3.Ламзина А. В. Рама произведения / А. В. Ламзина 7/, Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: МПК, Интельфак, 2001. - С. 848-853.

4.Ламзина А. В. Заглавие / А. В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературные произведения: основные понятия и термины. - М.: Прогрессе, 1999. - С. 107.

5.Прозоров В. В. Автор / В. В. Прозоров // Введение в литературоведение. Литературные произведения: основные понятия и термины. - М. : Прогрессе, 1999.-С. 11-21.

6.Підмогильний Валер'ян. Оповідання / В. Підмогильний. Оповідання, повість, романи. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 28-232.

7.Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю // Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; [пер. з англ В. Г. Триліс]. — К. : Пульсари, 1994.-230с.

Надійшла до редколегії 12.01.2011

УДК 821.161.2-3.09

І. В. Кропивко

(м. Дніпропетровськ)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ В. ПІДМОГИЛЬНОГО

Розглядається система мікро- і макропоестичальних особливостей малої прози В. Підмогильного, що визначає жанрове новаторство письменника та його авторський стиль.

Ключові слова: жанр, стиль, автор, оповідь, сюжет, герой, читач.

Рассматривается система особенностей микро- и макропозтики про- зы малых жанров В. Пидмогильного, которая онределяет жанрове новаторство писателя и его авторский стиль.

Ключевые слова: жанр, стиль, автор, повествование, сюжет, герой, читатель.

The system of micro- and macropoetic peculiarities of V. Pidmohylny Oinrl prose defining the writer's genre innovation and the author's style is I rented.

Key words: genre, style, author, narration, plot, hero, reader.

Валер'ян Підмогильний ще донедавна був «забутим» письменником, його творчість майже не досліджувалася. На сьогодні маємо кардинально іншу ситуацію. Його яскрава манера письма, тонке відчуття слова привертають увагу не лише читачів, а й серйозних літературознавців і письменників. Серед них - Н. Бернадська, К. Дуб, Н. Заверталюк, Л. Коломієць, Г. Кудря, Ю. Лавріненко, С. Луцій, В. Мельник, І. Мовчан, С. Павличко, М. Тарнавський, М. Чабан, Л. Череватенко, Ю. Шерех та інші. Малій прозі В. Підмогильного приділено значно менше уваги. Системно й усебічно досліджують твори великих жанрів письменника, а вивчення малої прози обмежується питаннями поетики та методологічних засад творчості. Тому ми вирішили звернутися до цього, недостатньо опрацьованого сегмента художнього спадку В. Підмогильного. Предметом розгляду обираємо концептуальні особливості творів, зокрема їх жанрово-стильову парадигму.

Мала проза Валер'яна Підмогильного визначає нелише початковий етап його творчості. У ній відбито основні стильові тенденції, авторське бачення; сутності літератури, літературного твору. Не випадково вже перші оповідання письменника вразили тодішнього читача й не залишають байдужим сучасного. Гостро поставлені екзистенційні проблеми, які вирішує не екзальтована особа, а людина, яка прагне духовності, досконалості, переймається питаннями самовизначення та усвідомлення себе у світі. Саме тому на передній план виносяться філософічні проблеми, а моделювання картини дійсності підпорядковує собі сюжетний план, впливає на жанрову специфіку творів. Деякі з них за стилістикою, увагою до фрази, структуруванням подієвого перебігу можна віднести до новел («Добрий Бог», «Гайдамака», «Баня», «Старець», «На селі», «Собака», «Проблема хліба» «Історія пані Івги», «П'ятдесят верстов», «Сонце сходить»), інші нарочитою нерозробленістю та/або незавершеністю сюжету тяжіють до етюдів («На іменинах», «Дід Яким»), а треті за широтою проблематики, систематизацією й концептуалізацією персонажів виходять за межі малої прози й намагаються перерости в повість («В епідемічному ба- раці», «Син», «Військовий літун», «Третя революція»).

Зважаючи на літературний розвиток початку століття, жанрові відхилення важко назвати новим словом, але вони зумовлюють упізнаваність авторської манери в поєднанні з іншими рисами, такими як увага до слова, побудови фрази, чіткий малюнок авторської й персонажної нарації, що не заважають один одному, а навпаки - ство-

рюють емоційну єдність, завдяки чому в читача складається враження про автобіографічність оповіді та тотожність самоусвідомлення автора і його героя. Сам В. Підмогильний заперечував проти такого однозначного й прямолінійного трактування його творів і навіть в одному з епіграфів («Проблема хліба») безпосередньо звертається до читача, щоб той не вводив себе в оману, що це лише літературна умовність: «Немає нічого хибнішого, як ототожнювати ідею твору з думками автора. На жаль, читач і критика слабують на цю недоречну хворобу. Тут я якнайрішучіше застерігаюся проти цього поширеного забобону. «Гарний письменник користується не лише з власних думок, але й із думок своїх добрих знайомих» (Ніцше). Хто має вуха слухати, той чує» [1, с. 336].

Літературна умовність відіграє значну роль у концепції малої прози В. Підмогильного. Вражає чуття автором матеріалу, покладеного в основу фабули, та майстерність у його обробці, що проявляється в поєднанні трагічного матеріалу з драматизацією оповіді та простотою нарації, психологізацією авторського слова, сюжетною мозаїчністю, фабульною однолінійністю та неоднозначністю авторської оцінки, винесеної в підтекст. Кожен твір презентує одну центральну проблему, у яку герой заглиблений до останку, він не відволікається. На інші проблеми, зосереджений на власному її переживанні та знаходженні виходу із ситуації. Автор залишається на другому плані, він не актуалізований і не персоніфікований, його функція скеровувати навіть не оповідь, а дію, що начебто сама розгортається перед внутрішнім зором читача. Оповідь сконцентрована на герої, який постійно рефлексує й аналізує, переживає якісь емоції. Лише зрідка персонажна нарація повністю поглинає й авторську, хоча остання залишається відчутною в мовленні персонажа, бо виконує скеровуючу функцію в розвитку сюжету. Наприклад, у «Проблемі хліба» оповідь побудована від імені «я». Разом із тим твір суцільно діалогізований. Герой начебто розповідає комусь історію, що з ним трапилося: «Допіру повернувся з гулянки. Було цікаво» [1, с. 336]. Наступні фрази є експозицією, бо вводять читача в простір і атмосферу наступних подій. Стилізація мовлення героя не готує до того, що далі йтиметься про найдраматичніші сторінки історії голоду в Україні. Герой у піднесеному настрої, однак відчувається невідповідність між тим, що і як він говорить. З одного боку, гулянка й цікавість, що налаштовують на мажорне сприйняття, а з іншого - «відразлива» образність, за допомогою якої герой передає свої враження: «Я йшов, а обабіч вулиці розсілися велетенські, стоокі жаби. То - будинки, що їх ніч і сплющила й припосадила. І все місто здавалося святковим збіговиськом жаб із безкраїх трясовин» [1, с. 336]. Початок твору становить певну паралель до фіналу, де виявляється його метафоричність. Щоб її зрозуміти, вар-

то звернутися до фабульної основи твору. Фабулу становить історія переродження людини, її свідомості й світогляду під впливом голодування. Добро і зло не просто помінялися ролями. Змінилися взагалі самі ці поняття. Поняття цивілізації та культури стали зайвими у світі, де панує голод. Сюжетна динаміка зумовлена етапами морального зубожіння героя під впливом зовнішніх від нього сил - голоду, що його переживала вся країна. Зовнішньоподієвий перебіг зосереджений на спробах героя знайти харчі. Він підпорядкований другому сюжетному плану - психологічному, який не залишається в підтексті, готуючи несподіваний сюжетний поворот. Навпаки, він максимально актуалізований, тому дійсність і зовнішні події, через які передано специфіку часу, залишаються хай і вагомими компонентами, проте художньо вони віднесені на другий план. У такий спосіб автор змінює жанрові канони психологічної новели, бо детермінізм зображеного полягає не у внутрішніх змінах героя, а в соціальній дійсності, під впливом якої герой позбавляється духовного начала.

Новим жанровим елементом новели «Проблема хліба» є можливість її варіативного прочитання. Так, один з другорядних персонажів - повія - зауважує: «Дійшло до того, що жінки до краю розсобачились. Кожна й без грошей оддається. Забули бога, по канцеляріях вінчаються... Хто ж платитиме?» [1, с. 337]. Герой замість автора узагальнює: «Ми розбалакалися; вона довго скаржилась на підупадок попиту й головне обвинувачення клала на соціальні умови» [1, с. 337]. Цей епізод двозначний: а чи саме ті соціальні умови є причиною, якщо (. прийняття бога змінилося й у свідомості самої жінки, яка таким чином сформувала своє бачення? У чому причина зміни ціннісних орієнтирів? У пересічних людях чи у владі, що зруйнувала все, щоб побудувати нове? Питання залишається нессформульованим і невисловленим, тим більше, що контекстуально вичитується непорозуміння між цими героями, хоча за їхніми словами - все навпаки. Жінка говорить про спорідненість їх поглядів: «Вона дивувалася, що думки двох незнайомих людей можуть так збігтися. Точнісінько, як і я, вона любить почитати щось захватне, погуляти з чоловіками й часом навіть поміркувати» [1, с. 337]. І тут виявляється, що говорять вони різними мовами, адже герой інтелектуально значно перевищує її: «Я люблю читати, гуляти ввечері, міркувати й не вбачаю достатніх підстав на те, щоб відмовитися від цього через шлунок» [1, с. 337]. Увівши в текст твору ситуацію з непорозумінням через різне розуміння сказаного, автор ніби натякає на можливість варіативного прочитання створеного ним тексту.

Проблема ціннісно-світоглядної анархії в суспільстві, сучасному авторів, підкреслюється моральною еволюцією, скоріше навіть деградацією героя. У фіналі його погляди кардинально змінюються.

«Воно почалося, нове життя! Яка радість, який спокій! Шлунок задоволено, і моя душа плутає над світом, як духотворець» [1, с. 344], - заявляє він. І знову, ці слова не є однозначними, бо звучить у них натяк на нову соціальну дійсність. «Нове життя» - плакатний штамп нової соціалістичної реальності, і в цьому випадку моральний розпад героя стає аллюзією на те, що буде наслідком дій нової влади, де герой, позбавлений духовності, вважає себе творцем нової духовності. Переродженню передувала низка подій, поданих без об'єктивованої авторської оцінки. Спокійно-байдуже повістування «я» протистоїть жахливості зображених подій. Герой, відчувши голод, сприймає спекуляцію як геніальний спосіб вижити, але терпить фіаско. На цьому етапі його людяність частково ще зберігається. Ніби стороннім оком, між іншим, зауважує поведінку людей, яких пограбовано червоноармійцями. «А тут нас оточили червоноармійці й одібрали все, що ми, спекулянти, мали були. Був якраз час збирання харч податку, і не можна було вільно возити харчі. Але дивно не те. Дивно те, що через годину дехто Дістали свої харчі назад. Я знаю, як то скоїлось: там благали, жінки віддавались, чи принаймні погодилися оддатися» [1, с. 339].

Цей епізод за смисловим навантаженням настільки вагомий, хоч і стисло викладений, що міг би бути розгорнутий в окрему сюжетну лінію чи розлогий опис обставин дії. Але він ущільнений до замальовки, навіть динамічної деталі. Автор підкреслює причинно-наслідковий зв'язок у роздумах героя, спонукаючи читача робити власні висновки. Герой беземоційно констатує свій стан: «І от, голодний, без грошей, без харчів, я сиджу під жовтими деревами, й на мене стелиться їхній мертвий лист» [1, с. 339]. Сама собою напрошується паралель між єдиним епітетом на позначення часу пізньої осені та емоційно-моральним відчуттям Героя, котрий на той час скоїв перший гріх: украв Гроші в хазяйки для спекуляції. Наступний гріх - убийство. Антитеза стає основним художнім прийомом, спрямованим на збудження в читача огиди до героя і його дій. Герой оцінює вбивство як пригоду: «Вже дома. Доїхав щасливо, але пригода, яка цікава пригода!» [1, с. 339]. А втрату краму й продуктів переживає значно гостріше: «Події склалися для мене фатально» [1, с. 339]. Герой зраджує своїм попереднім переконанням послідовно, змінюється і його почуття гумору. Йому смішним видається невідповідність його попередніх ідеалів теперішньому цинічно-споживацькому ставленню до життя, що особливо чітко простежується в роздумах про жінку, котра врятувала його від голоду: «Вона була товста, неохайно вбрана, з грубими рисами обличчя. Тільки очі були тужні й здавалися гарними; Мені спало на думку, що вона зовсім не підходить до мого колишнього ідеалу дружини. Я, бувши колись зелений юнак, обміркував взагалі Питання про дружину й дійшов висновку, що то повинна бут и жінка гарнень-

ка, дурненька й не товста. Це ще більше звеселило мене» [1, с. 342]. В іншому творі - «Військовий літун» - герой, втративши віру в можливості здійснення ідеалу в особистому житті як останньої надії на повноцінне життя, приходять до висновку про недоцільність неповного життя і йде з нього. У творі протиставлено два типи людей - які перетворилися на циніків і які так і не змогли стати ними. Натомість у «Проблемі хліба» герой перетворюється на моральну потвору. Це потвора освічена, що не втратила здатності відчувати, розуміти й логічно мислити. Автор через його сприйняття змальовує естетично привабливу картину природи, що готується до зими, даючи можливість читачу разом із природою сумувати над втратою героєм людяності. Природа виявляється значно людянішою, ніж перероджена людина: «Надворі в вогкий осінній ранок, і далечінь завезлася туманом. Тихо. Деревя стоять похнюпившись, і чути, як падають їхні сльози На землю. Вони плачуть, бо йде зима; бгається їхня душа й ховається десь глибоко від морозів. Плаче природа, й туманом повстають її сльози над землею» [1, с. 344]. Герой уявляє себе новою людиною, його самосприйняття сягає онтологічних масштабів: «Я почуваю себе, мов немовлятко в колісці, я ніби ссу великі груди існування.... Я ніби стою на височезній горі, й біля ніг моїх - хмари й земля. А поруч - сонце, якому моляться, і я можу обняти його, як брата» [1, с. 344].

Центральна проблема (соціальна, інтимна), якій підпорядковане зображення, у творах поступово розширюється, гіперболізується. Герой сприймає й переживає світ із юнацьким максималізмом. Переважно це стосується героїв ранніх оповідань. Дорослішає автора з ним і його герой. Якщо у прозі на початку творчої діяльності В. Підмогильного герой - часом соціально не визначена особа (семирічна дитина, учень сьомого класу, тридцятирічний старець, колишній гімназист, який ще не впевнився у своїх уподобаннях тощо), оскільки оповідь центрувалася не на описах, а на розгортанні й вмотивуванні психологічного стану, зумовленого переживанням філософсько-особистісної проблеми («Добрий Бог», «Гайдамакам», «Ваня» «Старець», «На селі»), то у пізніших творах наявний соціальний герой-інтелігент неважливо - сільського чи міщанського походження («Проблема хліба», «Історія пані Івги», «П'ятдесят верстов», «Військовий літун», «Третій революція»). У цих творах за наявності центральної проблеми намічено цілу низку супутніх, соціально психологічно вмотивованих розвитком сюжету та представлених одним чи декількома епізодами. Така побудова тексту зумовлює монтажну композицію. Коли автор стисло зображує концептуально вагомі сюжетні моменти, Скріплені авторським мовленням, у якому наголошено слова-зв'язки, часто із зазначенням часо-просторових означників події.

У зверненні до вираження динаміки внутрішнього світу людини, боротьби в ній протилежних начал полягає специфіка авторсько-

го жанрового стилю, адже для малої прози характерне зображення героя в певний момент його життя, відтворення значущої події, що вияскравлює якусь суттєву рису особистості. Змалювання особистості в динаміці не передбачено традиційними жанровими канонами. В. Підмогильний не зважає на них, обираючи предметом зображення процес зміни героєм ціннісних орієнтирів, що відбиваються на його самоусвідомленні та вчинках, динаміка особистісного самоусвідомлення стає центром зображення в малій прозі письменника за винятком творів, що наближені до жанру етюду.

У більшості оповідань, зважаючи на орієнтованість автора на відтворення гами емоцій і почуттів, викликаних рефлексіями героя, присутня новелістична подія, нестандартний сюжетний хід. Іноді несподівана назва (як така, що не відповідає центральній проблемі, запропонованій героєм) налаштовує на іронічне сприйняття («Добрий Бог», «Гайдамака», «Собака»). У такий спосіб В. Підмогильний ніби пропонує читачу тонку гру в підтексті. Натомість у тексті оповідання сюжет розгортається суворо послідовно й односпрямовано. Наприклад, в оповіданні «Добрий Бог» герой - максималіст, його висловлювання полярні залежно від динаміки ситуації, котра змальовується епізодами, що визначають сюжетну лінію душевних переживань. Герой мислить трафаретами. Автор будує образ героя у такий спосіб, що зникає необхідність у розлогих описах та екскурсах у минуле, зав'язка й експозиція подані через самоусвідомлення героя в декількох фразах, що сильно динамізують оповідь. Письменник уводить у сюжет героя-антагоніста, чия функція полягає у діалогізації сюжету, адже перед читачем постає своєрідний диспут світоглядів. Герой власну безвідповідальність, прийняття неправильних рішень і нездатність дотримуватися вже прийнятих перекладає на бога, який простить усе, бо він добрий, милосердний, а в герої милосердя як поняття трансформоване. Релігійність героя виявилася поверховою, так само як і життя за приписами можливе для нього тоді, коли це зручно. У нього моральний принцип, перефразовуючи прислів'я, як дишло, - куди повернув, так і вийшло. Тому назва твору набуває іронічного звучання.

Виваженість слова - одна з домінантних рис стильової манери В. Підмогильного. Його тексти орієнтовані не на разове прочитання. Жанрове очікування читача не завжди справджується, зважаючи на авторське трактування жанрів малої прози. Можна вивести загальні риси авторської манери письменника. Головне - це чітка орієнтація на виклик у реципієнта відповідної емоції. Том} перше звертання до них залишає в читача сильні емоції, враження суцільного екзистенційного жаху, буттєвої несправедливості, бажання не погодитися з таким песимістичним світосприйняттям. За деякий час, з'являється

(шжання ще раз переглянути текст та відчуття, що щось залишилося поміж рядків, виникає потяг упевнитися у власній оцінці. І тоді відчувається повнота тексту, виникають нові смисли. Відчутнішою стає авторська іронія, його тонкий гумор, проблемна багатовекторність, глибина розуміння часу. Усе це подане не на поверхні, його треба видивлятися. І тоді чітко розмежовуються авторська ідея, авторське світобачення й змодельована автором позиція героя, модель дійсності.

Список використаної літератури

1. *Підмогильний В.* Місто: [роман, оповідання] / Упоряд. Р. Мовчан та ІV Шевчука Валер'ян Підмогильний. - К.: Молодь, 1989. - 448 с.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

УДК 821.161.2.09

С. В. Полякова
(м.Дніпропетровськ)

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ПОШУКІВ ВЛАСНОГО «Я» В МЕЖАХ ОПОЗИЦІЇ «МІСТО-СЕЛО» В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО» ТА ПОВІСТІ ВАЛ. ШЕВЧУКА «МІСЯЦЕВА ЗОЗУЛЬКА ІЗ ЛАСТІВ'ЯЧОГО ГНІЗДА»

У статті на матеріалі роману В. Підмогильного «Місто» аналізується специфіка художнього вираження духовної адаптації людини з села у великому місті. У контексті теми виділено спільні риси творчої манери В. Підмогильного, Гі де Мопассана (роман «Любий друг») та В. Шевчука (повість «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда»).

Ключові слова: проблема, духовна адаптація людини, творча манера, авторське бачення, загальнолюдські цінності, представники нації.

В статье на материале романа В. Пидмогильного «Город» анализируются специфика художественного проявления духовной адаптации человека из сельской местности в большом городе. В контексте темы выделены общие черты творческой манеры В. Пидмогильного, Ги де Мопассана (роман «Милый друг») и В. Шевчука (повесть «Лунная кукушка из Ласточкиного гнезда»).

Ключевые слова: проблема, духовная адаптация человека, творческая манера, авторское видение, общечеловеческие ценности, представители нации.

Article faced on the novel by V. Pidmohylny «City» analyzes the specific artistik manifestation of the spiritual man's adaptation on the countryside in a big city. In the context of themes identified common features of the creative manner V. Pidmohylny, G. Maupassant (novel «Dear friend») and V. Shevchuk (tale «Little cuckoo from Swallow nest»).

Key words: problem, spiritual human adaptation, creative manner, author's vision, human values, representatives of the nation. '' '.

Творчість В. Підмогильного - яскраве явище в українській літературі минулого століття, яке ще потребує глибокого й різнопланового дослідження. Проте, на сьогодні ми маємо цінний доробок з аналізу спадщини письменника - праці літературознавців XX-XXI століття. Філософські аспекти творів В. Підмогильного аналізували О. Гриценко, Г. Костюк, А. Матющенко, І. Михайленко, Р. Мовчан, М. Тарнавський, В. Шевчук, Ю. Шерех та ін. Специфіку розкриття концепції людини у прозі письменника-екзистенціаліста досліджували В. Мельник та О. Романенко. В. Мельник, зокрема, зазначав, що письменник як тонкий психолог творить складний психотип людини, яка шукає власного щастя не в навколишньому середовищі, а в собі: «Герой постійно шукає в своїй уяві іншого світу - світу кращого, який доповнює і довітлює дійсний світ» [2, с. 17]. Значний внесок у дослідження творчості В. Підмогильного внесли К. Дуб (психологічні особливості малої прози), Л. Коломієць (поетика новел та оповідань), Ю. Рибалко (психоаналітичні аспекти новел), Л. Ставицька (мовно-образна структура роману «Місто»), Л. Деркач (наративні моделі прози).

Дослідження Ю. Бойка, З. Голубевої, М. Доленго, С. Єфремова, О. Ковальчука, П. Колесника, В. Коцюка, М. Ласло-Куцюка, П. Лісового, І. Михайленка, А. Мотузки, М. Муся, С. Павличко, Л. Підгайного, Л. Сеника, М. Степняка, К. Фролової відкрили для читачів різних часів глибину таланту прозаїка.

Швидкий темп урбанізації та пов'язані з цим проблеми адаптації сучасної людини у великому місті, сьогоденні тенденції духовної деградації представників нації, втрата молодим поколінням етичних норм поведінки та занепад загальнолюдських цінностей як серед українців, так і у світі в цілому, обумовили актуальність тем, поданих у творчості В. Підмогильного. За глибиною окреслених у прозі проблем, творчість письменника потребує глибшого аналізу, перегляду й переосмислення: у деяких творах викладене авторське передбачення сучасної ситуації (романи «Невеличка драма», «Місто» та ін.).

Метою цієї статті є спроба проаналізувати авторські засоби художнього вираження пошуків власного «я» в межах опозиції «місто-село» у романі В. Підмогильного «Місто» та повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», виділити спільне та відмінне в

межах окресленого питання, у зазначеному творі В. Підмогильного та романі Гі де Мопассана «Любий друг».

Основні теми творчості українського прозаїка - пошук людиною і його місця у житті, розкриття внутрішнього «я», пізнання навколишнього світу через занурення у власний духовно-психологічний простір. Специфічна риса прози В. Підмогильного - зосередження на психіці одного героя, який переживає процес становлення й прагне дізнатись про сенс людського існування і свого зокрема: людина у цьому контексті постає мірилом абсурдності життя. З дій, поведінки і а емоційної реакції героя твору на події реальності В. Підмогильний складає не тільки його психологічний портрет, але й портрет всього соціуму (суспільства міста чи села). Письменникові властивий глибокий психологізм, розкриття образу героя через розгортання внутрішнього конфлікту свідомого та підсвідомого «я», залучення читача до формулювання певних смислових позицій шляхом введення коментарів, філософських узагальнень. Суттєвим фактором для розуміння психології персонажа В. Підмогильний вважає втілення його сексуальних та творчих задумів.

Герої творів письменника постійно перебувають у межових ситуаціях, постають перед вибором: зберегти цілісність внутрішнього «я» або зрадити себе. Найчастіше, утомившись від боротьби з ворожим оточенням, вони занурюються у внутрішній світ (спогади, роздуми), асимілюються в новому оточенні, руйнуючи себе, або стають на шлях самогубства (як Зоська Голубовська). Герої В. Підмогильного понад усе цінують свободу вибору, прагнуть бути вільними на шляху пізнання світу та реалізації внутрішнього творчого потенціалу. Людина, на думку письменника, - це і є безмежна свобода, яка вирізняється можливістю вибору (а він має моральний, поведінковий характер). Коли Герой відмовляється обирати – це є теж вибір.

Однією з тем дискусій науковців стала подібність образів головних героїв романів В. Підмогильного «Місто» та Гі де Мопассана «Любий друг». Одна з дослідників теми, С. Луцій, визначаючи спільне та відмінне у творах письменників, зазначала: «Мопассанівська манера полиблення в суть внутрішнього світу особистості, вміння французького митця зобразити багатогранні людські характери, нешаблонні і часто непередбачувані в своїх діях, поєднати в одному творі іронію, скепсис, динамічний діалог і змістовий монолог, у вчинках, здійснених у певному душевному стані, або в слові якнайтонше відтворити психологію героїв - ось що реалізовував у своїй творчості В. Підмогильний. У нього, як і в Гі де Мопассана, немає жодного випадкового персонажа (навіть епізодичного). Кожен з його героїв виконує важливу, лише йому відведену функцію» [1, с. 142]. На типологічну подібність романів «Місто» (В. Підмогильний) та «Любий друг» (Гі де Мо-

пассан) звернули увагу дослідники ще на початку XX ст. Так, літературознавці М. Могилянський, Ф. Якубовський, А. Хуторян вважали, що створений образ Степана Радченка («Місто») є копією головного героя «Любого друга» Гі де Мопассана - Жоржа Дюруа. Основними доказами на користь цієї гіпотези виступали наступні: а) названі романи належали до психологічної прози; б) автори використовували спільні засоби розкриття психології образу головного героя: зміни у внутрішньому світі обумовлювали зміни навколишнього середовища та подій реальності (внутрішній світ головного героя розкривався письменниками через опис житла (кімнати), яке символізувало його душу, а пізнання світу відбувалось через стосунки із жінками); в) багато спільного у психологічній та портретній характеристиках С. Радченка та Ж. Дюруа (приваблива зовнішність, ставлення до одягу, намагання стати впливовою особою у місті, налагодження комунікативних зв'язків, реалізація героями професійних навичок, амбіційні плани на майбутнє, внутрішні психологічні злами та ін.).

Говорячи про подібність романів В. Підмогильного й Гі де Мопассана, слід зазначити, що твори писалися в різний час (XIX і XX століття) і в різних географічних площинах (Україна, Франція). Тому зображені проблеми і завдання не можна назвати однаковими, навіть якщо вони дещо схожі. Адже кожен письменник висловив настрої та переживання, найбільш актуальні для свого культурно-національного контексту. Обидва романи мають чимало спільних рис на тематично-подієвому рівні: приїзд до великого столичного міста молодого людини з провінції (обидва героя вірять у щасливий випадок, впевнені, що здатні змінити місто, прагнуть достатку та насиченого життя), способи її виживання та адаптація у ньому. Перегук у часі, географічному просторі дозволяють визначити систему поглядів, моральних цінностей, художніх особливостей.

У контексті новоевропейської естетики модернізму з її філософськими концептами, типологія ідей романів Гі де Мопассана «Любий друг» та В. Підмогильного «Місто» очевидна. Абсурдність, ірраціоналізм навколишнього світу, «нудота», яку відчуває людина при зіткненні з ним, страх перед майбутнє, відчуття непотрібності, самоти, відчуженості, актуалізація пошуків сенсу буття, загострення проблеми самогубства - всі ці екзистенційні проблеми намагаються розв'язати як В. Підмогильний, так і Гі де Мопассан. Обидва автори не просто створюють характери персонажів, вони зображують психологічно довершені та логічно обґрунтовані образи людей в їх безпосередньому зв'язку з навколишнім середовищем (у романах це великі столичні міста зі своїми законами та принципами - Київ і Париж). У названих творах постають типологічно близькі проблеми - сенсу людського буття, призначення людини, реалізації творчого потенціалу.

У романі «Місто» всебічно розроблена центральна тема творчості В. Підмогильного, подана в екзистенціально-ментальному трактуванні, взаємозалежність міста і села. Письменник зображує типову для 20-х років ХХ століття ситуацію: головний герой роману Степан Радченко приїздить із села до міста, яке сприймає досить ворожо, з амбіційним бажанням змінити його. Автора турбує не просто відчуження героя в місті-мегаполісі (все навкруги дивне і чуже), а внутрішня ненависть на тлі нудоти. Не сприймаючи місто таким, яке воно є, і хлопець бунтує, прагне його змінити, вважає, що саме він покликаний побороти місто з його абсурдними законами життя й специфічним і світоглядом: «От вони, ці горожани! Все це - старий порошок, що треба його стерти. І він до цього покликаний<...> Ось вони - горожани! Крамарі, безглузді вчителі, безжурні з дурущів ляльки в пишних уборах! І х треба вимести геть, розчавити цю розпусну черву, і на місце їх прийдуть інші» [6, с. 38-39]. Образ Радченка неоднозначний, психологічно суперечливий. З одного боку, він має реальну мету здобути місто, а з іншого - звичка до самозаглиблення створює певний ідеальний простір його духовного буття, протиставленого реальності (змичка міста і села). З часом місто змінює хлопця зовні та внутрішньо, його переконання та прагнення, і вже у другій частині роману він сам стає дійовою особою, складовою міста-абсурду, сприймаючи його таким, яке воно є, але залишаючись, як і раніше, самотнім.

Подібний шлях проходить і герой роману Гі де Мопассана «Любий друг» (Дюруа), і героїня повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозульки із Ластів'ячого гнізда» (Юлька). Події повісті Вал. Шевчука розгортаються, як і у В. Підмогильного, на Україні, але уже в іншу епоху (сучасну, кінець ХХ століття), проте спільність тем цих прозових творів очевидна: підкорення людиною з села (у Шевчука, на відміну від П. Підмогильного та Гі де Мопассана, - дівчиною) великого міста, зміни внутрішнього світу та асиміляція особистості, пристосування до законів урбанізованого простору.

У контексті підкорення людиною міста в епіграфі до роману В. Підмогильний поставив риторичне питання щодо можливості бути духовно вільним, маючи тіло. Епіграф до роману «Місто» взято автором з Талмуду (Трактат Авод): «Шість прикмет має людина: трьома подібна вона на тварину, а трьома на янгола: як тварина - людина їсть і п'є: як тварина - вона множитья і як тварина - викидає; як янгол - вона має розум, як янгол - ходить просто і як янгол - священною мовою розмовляє» [6, с. 3]. С. Павличко з цього приводу зазначала: «Він (автор) зробив тіло головним героєм «Міста» й висунув ідею двоїстості людини, яка складається з ангельського і тваринного начал. Герої Підмогильного страждають від роздвоєності між душею (розумом, інтелектуальною сферою) і тілом, статевим потягом. Гармонія

між цими двома сферами дається важко. По суті вона, на думку автора, неможлива. Відтак сексуальність у Підмогильного виключає любов і полягає в насолоді для тіла» [5, с. 376].

Питання роздвоєності між душею й тілом обговорюється у наскрізному діалозі героїв роману «Місто» Радченка і поета Виговського, у якому останній висловив свою думку: «В нас природа сама себе нищить. В нас докінчується одна з галузей земної еволюції, і ніхто після нас не прийде, ніякі надлюди. Ми - останнє кільце в ланцюгу, що розгортатиметься, може, ще не раз на землі, але іншими путями і в інших напрямках. Мозок - ось найголовніший ворог людини» [6, с. 167-168]. Позиції Степана Радченка щодо розумового і чуттєвого дещо інші. У перші дні перебування в місті він вірить у те, що все можна змінити за допомогою розуму. Його діями керує розум, але інколи в ньому прокидається тварина (сексуальна енергія). Власну сексуальність (жагу, інстинкт) герой роману В. Підмогильного реалізує через стосунки з жінками. Для чоловіка ці стосунки - вираження його внутрішнього конфлікту між тілом і душею, розчарування у силі розуму. З приводу внутрішнього конфлікту як засобу розкриття психологічного стану героя, який використано В. Підмогильним, В. Мельник пише: «Усі характери у «Місті» оформлені до певної міри внутрішнім конфліктом між матерією і духом, сказавши простіше, між розумом і тілом. Конфлікт між духом і тілом, який є частиною конфлікту між сподіваннями і дійсністю, мусить остаточно лишатися нерозв'язаним. Абсурд є неунікною прикметою людського існування» [2, с. 12].

Досвід міського життя переконує Степана в тому, що розумом нічого змінити не можна, і він обирає, на відміну від поета Виговського, чуттєве задоволення, щастя, хоч воно й обмежене. Проте, бути щасливим головний герой може тільки поряд з жінкою, через яку він сприймає навколишній світ. У підтексті твору кожен нові стосунки з жінкою для Степана - не просто етап змін у побуті та відчуттях, але й черговий крок вглиб простору міста. Слід зазначити, що жінки для мопассанівського Дюруа, на відміну від героя роману В. Підмогильного «Місто», - найчастіше тільки черговий засіб задоволення тілесних потреб. Життя за принципом первинності пізнання тілесного над духовним приводить Дюруа не тільки до цинізму у стосунках із представницями протилежної статі, але й у взаєминах із колегами, а в подальшому - у контактах із політичними опонентами.

Простежуючи процес духовної асиміляції хлопця з села у великому місті (Києві) в аналізованому творі В. Підмогильного, можна помітити, як зі зміною локальної просторової точки (власного місця в місті на певному етапі) - житла, змінювалася жінка, у яку він був закоханий, та сам перебіг стосунків, їх якість і тривалість. Саме через став-

лення до жінки В. Підмогильний виражає зміни у внутрішньому світі свого героя.

Перша дівчина Степана - Надійна - символ села (природна, докірлива, щира в почуттях). На цей час Степан мешкає в столярні, його сусіди - корови за стіною. Спить він на верстаті, зодягається в те, що має - потертий френч. Чужим і небезпечним Радченку видається все: саме місто, його мешканці, книжки, які він читає. Хлопець ще відчуває міцний зв'язок із селом, але уже відчуває жах, бо втрачає (чокання повертатись додому: «Село відсувалось від нього, він почнім и бачити його в далекій перспективі, що лишає від живого тіла схематичні риси. І йому стало страшно, як людині, що під ногами в неї схитулась зеля» [6, с. 46-47]. Перші пошуки свого місця в місті принц їдять до випробувань тілесних і духовних: герой роману на собі відчуває байдужість міста до нього й власне безсилля. Вчинок з дівчиною - зрада її довіри й кохання - проекція нездійснених надій самого героя на легкий успіх творчості, на самовизначення. Злість та невдоволення собою вимагають компенсації: Степан пееводить свій біль пі приниження на Надійну, розбиваючи почуття розумом. Сила характеру, якої не вистачило для реалізації власних амбіцій у соціальній площині (підкорення міста), репрезентується у площині чуттєвій: хлопець підкорює собі тіло дівчини й знищує їхні почуття. Тягар із і окісті він знімає шляхом звинувачення її (і всього міста в її особі в підтексті твору): «Ти винна! - крикнув він. - Ти, ти винувата! І пішов їсть. Повний туги і гніву» [6, с. 67].

Проблема змін внутрішнього світу та усвідомлення власного «я» к процесі занурення людини з села у велике місто зближує В. Підмогильного не тільки з Гі де Мопассаном, але і з Вал. Шевчуком. Так, головна героїня повісті українського майстра житомирської прозової ніколи «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» Юлька, подібно до Степана Радченка, також приїздить із маленького села до міста. Житомир, куди перебирається дівчина, - не Київ, (до якого перебрався Радченко), потреби в мешканців значно менші, як, відповідно, і перспективи, але місто вимагає глибоких внутрішніх змін від неї. Юлька винаймає житло, знаходить роботу (влаштовується на шкідливе підприємство) і, поживши деякий час у гуртожитку, купує маленьку кімнатку з двома вікнами на околиці - облаштовує «гніздечко». На відміну від головних героїв романів В. Підмогильного «Місто» та Гі де Мопассана «Любий друг», Юлька - зозулька із Ластів'ячого гнізда - не тішить себе ілюзією, що повернеться в село, не намагається побороти місто, не занурюється у сексуальні стосунки виключно заради тілесної втіхи, а ретельно обживає помешкання, і це переконливо свідчить про серйозність її намірів стати міською мешканкою й пустити тут коріння.

Другий етап внутрішніх змін героя роману В. Підмогильного «Місто» - усвідомлення себе новою силою. Тепер він не боїться міста, а вивчає його ретельно й поступово. Змінюється й житло: Степан перебирається жити до кухні, стає коханцем господині житла - Тамари Гнідої. Він чітко усвідомлює, що залишиться в місті назавжди. Хлопець уже не відчуває себе причетним до села, але ще й не став мешканцем міста (показовим є епізод з одержанням листа від односельця: лист прочитано через декілька днів, бо його зміст уже втратив важливість у перебігу міських подій). Для Тамари Василівни їх стосунки - перша й остання її любов, у якій вона розчиняється до останку. Для Степана - це перший досвід жаги, глибокого почуття жінки до нього, материнського піклування, жіночої мудрості та жертвовності задля нього. У духовній площині герой «Міста» переживає стан «непевної рівноваги між рудим френчем і сірим піджаком». Відчуває себе самотнім, намагаючись заповнити цю прогалину прогулянками містом, знайомством із міською атрибутикою (тістечка, магазини, кіно, міські жінки та ін.).

Героїня повісті Вал. Шевчука, на відміну від Степана Радченка, не змінює житло, не дозволяє собі захоуватися, але її заглиблення у світ міста відбувається також через стосунки із представниками протилежної статі: Юлька ставить умови, а чоловіки їх виконують. Розрахунок - секс, і про це дівчина говорить відверто й чесно (про кохання не йдеться). Двері приносить і ставить їх замість вікна Шурка Кукса, вічний шукач роботи і легких розваг. Юлька і Шурка усвідомлюють, що їх стосунки тимчасові. Між ними укладена неписана угода про «розрахунок» за виконану роботу (тільки плата за роботу, а не розваги задля задоволення, як у мопассанівського героя, чоловіка-повії). Підстави для такої домовленості в кожного свої: Юлька прагне роботи чоловічих рук, а Шурка йде за покликом тіла: «Шурка Кукса в одному не був дурний, він той момент, коли не можна заходити у стосунках із дівчиною далі відведеної ризи, добре відчував, отож вів себе як хитрий садовий злодій: зривав, що рветься, - і навіткача, замість потрапити з повною пазухою яблук у руки сторожа чи хазяїна» [7, с. 24] і далі: «І як тільки він зупинявся, ніби на замовлення, знову з'являлося йому в очах біле марево Юльчиних грудей, і йому так тоскно хотілося ті груди почіпати, що він аж стогнав, а відтак відчував приплив нової сили» [7, с. 25-26]. Вал. Шевчук у повісті «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» навмисне уникає будь-якої оцінки стосунків та людських вчинків: відсутні моральні межі, існує тільки особисте бажання людини і власний внутрішній дозвіл на той чи інший крок. У цьому він також близький до В. Підмогильного.

Знайомство із Зоською Голубовською - типовою представницею міста - стає для героя роману В. Підмогильного «Місто» перепусткою

в урбаністичний простір. Тепер Степан Радченко мешкає в кімнаті на Львівській вулиці, налагоджує зв'язки з міським товариством. Показовим є той факт, що в Радченка змінюються вимоги до свого зовнішнього вигляду: «Та й сам він дедалі більше прихилився до одєжі, як до художнього оформлення свого тіла <...> Одежа стала для нього питанням формальним, питанням смаку і навіть впливу, бо він чудово розумів різницю між появою людини в потертій сорочці й у добірному піджаку» [6, с. 157]. До речі, герой роману Гі де Мопассана Жорж Дюруа також досить вимогливий та уважний до свого зовнішнього вигляду. Побачивши себе у гарному вбранні, чоловік вражений: «Ненароком зазирнувши в трюмо, він навіть не впізнав себе - він прийняв себе за когось іншого; за світську людину, одягнену, як здалося з першого погляду, шикарно, бездоганно» [4, с. 66]. Образ Зоськи символізує утвердження Радченка в Києві. Через стосунки між Голубовською і Радченком В. Підмогильний розкрив глибину абсурду міста, яка поглинає людські душі. При зіткненні з міським абсурдом незріла душа починає пошук радості, світла, гармонії. Пройшовши шлях від ненависті до навколишнього середовища (через його нудність) до насміхання та іронізування (як засіб подолати нудоту), Зоська усвідомлює абсурдність свого життя й вирішує цю проблему самогубством. Завершення цих стосунків - переломний момент у житті героя: відбувається переосмислення минулого й визначення цінностей на майбутнє.

Подібно до Степана Радченка, місяцева зозулька-Юлька, героїня повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», також заглиблюється у простір міста. Проте, якщо Радченко вивчає звичаї, знайомиться із міським товариством задля встановлення вигідних комунікацій (підкорює комунікативно-інформаційний простір, Інвестує енергію у майбутні стосунки з впливовими людьми), і цим він подібний до героя «Любого друга» Дюруа, то Юлька обмежується одним новим знайомством, але при цьому підкорює територіальний простір - прибудовує до свого житла сінці. Щурка Кукса відмовляється допомагати дівчині, бо робота потребує зусиль і часу, а він не надто охочий до цього. Його місце займає інший шукач любовців - Коля-рибалка. Стосунки Колі, одруженого гульця, з Юдькою - невеличкий театр, де він виступає як вправний режисер. Тут чітко розписані ролі для дружини, тещі й самого себе. Вал. Шевчук (як і В. Підмогильний та Гі де Мопассан) через героїв повісті створює психологічну модель міста, у якому психологія окремою людиною, її думки та вчинки, обов'язково вплинуть на іншу людину, на події в навколишньому світі. Якщо один член родини вправно глузує з інших, самостверджується за рахунок іншої жінки, обманюючи при цьому власну дружину з тещею, як це робить Коля-рибалка, це обов'язково вплине не

тільки на стосунки в родині, але й внутрішньо змінить самого актора - режисера. Підсумком стосунків з Колею-рибалкою, де робота є ширмою для подружньої зради й черговою пригодою, стали збудовані сінці та Юльчине розчарування в чоловіках: «Через це Юлька просякла презирством до тих химерних, улізливих істот, була вона сита ними по горло. Отож, коли хтось новий зупинявся у Безназваному завулку вона гостро спрощувала прибульця, бо й справді втомилася й розчарувалася» [7, с. 83]. Слід відзначити, що по завершенні цих стосунків, у дівчини, як і у Степана Радченка, також відбувається глибоке переосмислення цінностей і перегляд планів на майбутнє.

Наступний щабель заглиблення головного героя роману В. Підмогильного «Місто» у простір Києва - стосунки із Ритою. У підтексті твору письменник наголошує, що тепер його герой шукає не просто жінку, а творчу натуру, близьку йому, адже себе Радченко зараховує до творчої еліти міста. На цей час Степан - уже міський мешканець, впевнений у собі, творчо реалізований (відомий письменник), має матеріальний достаток, просторе житло в новому районі міста. Радченко прагне насолоджуватися всіма перевагами міського життя, компенсувати згаяний час. Жінки обирали його, тепер ситуація змінюється. Його вабить легкість і безвідповідальність у стосунках: відловив, мить щастя й годі, адже на відміну від героя роману Гі де Мопассана «Любий друг» Степан Радченко дозволяє собі закоханість, а не цинізм по відношенню до жінок, його цікавить власна реалізація чоловічого начала.

Аналізуючи стосунки головного героя роману В. Підмогильного «Місто», Р. Мовчан зазначає: «Спілкування з кожною - це своєрідна, окрема модель зовнішньої поведінки Степана на певних відрізках зовнішньої еволюції, його індивідуального вбирання типової міської культури» [3, с. 12]. Підтримуючи тезу про обумовленість пізнання себе через стосунки з жінками, у Степана Радченка, С. Павлійко помітила, що: «Жінки для Степана Радченка - талісман його успіху, по суті його жертва <...> Жінка є лише об'єктом почуття й екзистенціального пошуку мужчини. Однак цей пошук абсурдний, як абсурдне саме життя... Для чоловіків це пошук самоствердження, а не кохання» [5, с. 376].

Героїня повісті Вал. Шевчука Юлька, на відміну від героя роману В. Підмогильного Степана Радченка, прагне реалізувати не творчий потенціал, а жіноче призначення. На поклик її душі відгукнувся загадковий герой повісті, вічний незнайомець Рудько, який завжди опиняється там, де на нього чекають. У розмові з ним Юлька чітко дала зрозуміти, що їй більше не потрібні робітники. Вона прагне почуттів і впевненості в чоловікові. Відповіддю чоловіка - незнайомця в локальній географічно-просторовій точці (у Ластів'ячому гнізді)

було запевнення: «Все буде добре. Все буде так, як хочеш. Для того я й прийшов» [7, с. 85].

Аналізуючи викладене, можна стверджувати, що житло (кімната, будинок - локальна географічно-просторова точка в місті) у романі В. Підмогильного «Місто» символізує фізичне, матеріальне, чого пригнув досягти (отримати) герой: утвердження в місті, зміцнення ми матеріального становища, здобуття поваги і впливу в певних колах. У цьому контексті жінки - це тільки шаблі внутрішньої еволюції Степани, етапи вживання його в міське середовище і водночас - порятунок під самотності в чужому для нього оточенні. Кожна наступна жінка відрізняється від попередньої все більшим ступенем урбанізованості.

В. Підмогильний не одноплановий у трактуванні проблеми творчої особистості: для Радченка є важливим не лише сексуальний, а й увесь його життєвий досвід переживання відчуженості й абсурдності буття, процесу усвідомлення своєї індивідуальності, неповторності.

І розвиток творчої особистості досяг тієї якості, коли герой шукає людське в людині і, насамперед, у собі, людське у тому оточенні, частиною якого він став. У романі «Місто» чітко простежується одна з характерних рис В. Підмогильного - подання життєвих позицій героя замкнутими колами. Так, переважна більшість героїв твору, які були в оточенні Радченка, визначили себе й своє місце у житті (мрії здійснивши, подальших планів немає). До речі, подібні до них і герої повісті Вил. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда»: ні чоловіки (Кукса, Коля-рибалка), ні жінки (Юльчині сусідки та теща й дружина Колі) не прагнуть нічого більшого, ніж задоволення матеріальних потребностей (їжа, одяг, гроші). Незакінченими залишились життєві лінії Висоцького, Рити та Радченка. Вони - люди мистецтва, які зуміли внутрішньо перебороти зовнішній абсурд, поєднати або примирити вічною конфліктуючі голоси розуму й тіла, знають мету свого життя, за ними майбутнє, перспективи.

Порівнюючи певні етапи заглиблення героїв романів В. Підмогильного «Місто», Гі де Мопассана «Любий друг» та повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» у місто, можна виділити спільність сценаріїв підкорення міста: кожен з героїв пізнає себе й визначає своє місце у великому місті через представників протилежної статі. Символічні стадії пізнання головним героєм роману В. Підмогильного «Місто» Радченком свого внутрішнього світу: з Надійною хлопець втрачає бажання повернутися в село; Тамара вчить його чітко визначати власне місце в міському соціумі й не зважати на думки інших; Зоська знайомить з містом, віддзеркалюючи собою міську абсурдність, а Рита дає уроки почуття власної значущості, і це остаточне розчинення духовності колишнього сільського хлопця, повна урбанізація його світогляду.

На відміну від героя роману В. Підмогильного, «місяцева зозулька» не виявляє активності в підкоренні міста, вона не прагне самовизначення, але так само шукає не просто місце під сонцем у місті, а простір, в якому зможе реалізувати свій внутрішній потенціал, щоб відчувати гармонію душі й тіла.

У чужому Степанові, Жоржу та Юльці світі міста усі шукають людяне в кожному мешканці й людяне в собі, намагаючись почути голос власної душі: Юлька поринає у мрії, чує голос місяця, а Степан Радченко виливає на папір те, чого прагне, як йому здається, душа, а Жорж занурюється з головою у тілесні втіхи. Глибший пошук людяного в собі переданий В. Підмогильним: Степан чує голос розуму, і тому символічним є його занепокоєння: «Ніде протягом сотні сторінок не здибав він людини - того, що мучиться і прагне, що божевільні пориви зароджує в болі, того, що нидіє і буяє, плазує й підноситься на верховині. Він не знайшов у тих сторінках сумного карлика з велетенським розумом, дрібного звіра, що тягне на щуплих раменах вічний тягар свідомості; не знайшов чарівної дитини, що так мило вбивати й умирати за свої мрії, суворого поборника за далекі дні, невтомного гінця в майбутнє. І ця відсутність вразила його: навіщо ж ці твори, коли людське серце в них не б'ється?» [6, с. 212]. Намагаючись втекти від «безлюдного» у творчості, письменник Радченко тим активніше шукає людину в собі і знаходить, але вже урбанізовану, оновлену - самотню людину міста.

Український прозаїк-екзистенціаліст використовував різні художні засоби для змалювання внутрішнього світу своїх героїв. Почуття, думки, дії, портретні деталі стають виразниками їх психологічного стану. Діалоги відіграють значну роль у розкритті духовного світу кожного з них, виступають важливим засобом характеристики (глибини людської душі розкриваються в спілкуванні). І цим В. Підмогильний нагадує свого літературного вчителя Гі де Мопассана.

Розгортаючи у романі «Місто» сюжетну лінію Степана Радченка, В. Підмогильний раз у раз вживає ключові терміни екзистенціалізму для позначення відчуттів персонажа: «чужий», «нудота», «самотність», «байдужість»; але якщо у першій частині роману ці відчуття героя супроводжувались мотивом переможного абсурду, то в другій вони не так різко акцентуються автором, а сам герой визнає безглуздя боротьби з абсурдом і сприймає світ таким, яким він є, - іншими словами, перетворюється на складову частину абсурду і стає на шлях щирості, «чесності з собою».

Символ міста в однойменному романі В. Підмогильного та в повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» в межах філософської опозиції «місто-село» - це більше, ніж середовище чи тло подій; воно переростає в символ певного типу світогляду, шлях

до якого для колишнього сільського мешканця лежить через сумніви, розчарування і внутрішню дисгармонію.

Внутрішній світ Степана Радченка, його буття наділені автором сталими атрибутивними ознаками, які визначають у певний момент пошуку особливості «я» молодого героя (тіло - душа, френч - піджак, місто - село і т. д.). Так, образи міста, села, френча, піджака в першій дінтині роману В. Підмогильного «Місто» замінюються поняттями д юдина, річ, порожність, наповненість, єство, душа, а в другій частині роману, коли внутрішній світ героя кардинально змінився, одні й ті самі речі набувають інших асоціацій. Так виникає дилема міста і села, жакета і френча, тіла й душі, предметного й одухотвореного. Втрата одного простору й освоєння іншого трансформується письменником у площину Степанового мікрокосму, двобій Степана з містом асоціювався з двобоєм тілесно-матеріального й велично-духовного.

У повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізди» образ міста є тільки сценою, на якій відбувається дійство, у якому ролі грають людські душі. Ця сцена (місто) розташована у Всесвіті, прожектори-зірки спрямовують своє світло не тільки на предмети, які набувають іншого зовнішнього вигляду та внутрішнього наповнення при місячному сяйві, але й освітлюють душі людей, які під впливом світла також змінюються: зникає штучність, зростає дерево смутку, переоцінюється буття, поглиблюється відчуття самотності у світі й бажання бути в парі, виконувати власне призначення вже не тільки в межах міста, а й Всесвіту.

Список використаної літератури

1. *Луцій С.* «Місту» Підмогильного - 70 років / Світлана Луцій // Вітчизни - 1998. - № 9-10. - С. 141-144.
2. *Мельник В.* Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті першої половини ХХ-го століття (Концепція людини): дисертація на здобуття наук, і гупеня доктора філол, наук / Володимир Мельник; Український вільний ун-т. - Мюнхен, 1993.
3. *Мовчан Р.* Український модерністичний роман: «Місто», «Невеличка драми» В. Підмогильного / Раїса Мовчан Р. Дивослово. - 2001. - № 2. - С. 11-14.
4. *Мопассан Г.* Любий друг / Гі де Мопассан - К.: Наук, думка. - 1992. - 523 с.
5. *Павличко С.* Інтелектуальна проза Петрова й Підмогильного / Соломія Панличко // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: і пи ти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. - К.: Факт. -2003. - С. 367-
6. *Підмогильний В.* Місто: [роман, оповідання] / Валер'ян Підмогильний / Упоряд. Р. Мовчан та Вал. Шевчук; вст. ст. Вал. Шевчука; приміт. Р. Мовчан. - К.: Молодь.-1989,- 448 с.
7. *Шевчук В.* «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» / Валерій Шевчук // Вечеря на 12 персон: Житомирська прозова школа. - К.: Генеза. -1997. - С. 13-85.

Надійшла до редколегії 15.01.2011

А. В. Сівкова, О. В. Гонюк
(м. Дніпропетровськ)

ГЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»

У статті проаналізовано художнє відтворення проблеми стосунків між чоловіком та жінкою в романі Валер'яна Підмогильного «Невеличка драма», доведено актуальність прози Підмогильного в наш час та її роль у контексті розвитку української літератури.

Ключові слова: Тендер, екзистенціалізм, фемінізм, фрейдизм, сексуальність, образ «нової жінки».

В статье было проанализировано художественное воспроизведение проблемы отношений между мужчиной и женщиной в романе «Небольшая драма» Валерьяна Подмогильного, доказана актуальность его прозы в наше время и ее роль в контексте развития украинской литературы.

Ключевые слова: тендер, экзистенциализм, феминизм, фрейдизм, сексуальности; образ «новой женщины».

In the article was given the analysis of artistic reproduction of the relationship between man and woman in the novel «A little drama» by Valerian Pidmohylny, proved the actuality of his prose nowadays and its great role in the context of modern Ukrainian literature.

Key words: gender, existentialism, feminism, Freudianism, sexuality, appearance of a «new woman».

У лютому 2011 року відбулося святкування 110-річчя від дня народження Валер'яна Підмогильного - відомого українського письменника та перекладача, одного з найвидатніших прозаїків українського «розстріляного відродження». Він тонко відчував час, у якому жив, але не поділяв його ідеології. Своєю творчістю він допомагав людині пізнати саму себе, свою малість і силу, а це не збігалось з морально-етичними принципами тоталітарного режиму, який і розправився з Підмогильним особливо жорстоко: арешт 1934 р., одиночна камера на Соловках, розстріл 1937 р. У наш час нарешті розвінчана його репутація як «декадента, індивідуаліста, наклепника на радянську владу» [8, с. 7]. А слово його досі хвилює, зацікавлює читача, спонукає до роздумів про життя в цьому часом химерному та жорстокому світі. Блискуче знана митцем французька мова додавала його творам повнокровності фрази, живої, сповненої натхнення і пристрасті. У своїх творах він звертався до поціновування життя окремої людини, досліджував

її найтонші духовні переживання, зумівши зблизити свою творчість із західноєвропейською літературою.

Сьогодні творчість Валер'яна Підмогильного, що стала предтечею екзистенціалізму в західноєвропейській літературі, набуває свого довгоочікуваного піднесення та гідного філософського осмислення. Фундаментальною рисою екзистенціалізму є усвідомлення людини як унікальної, неповторної істоти. Буття кожної людини розглядаються як абсолютне. Звідси одна з основних ідей філософії екзистенціалізму - ідея тотожності сутності й існування. «Екзистенціалізм - це гуманізм», - проголошує Сартр. І дійсно, у захисті свободи та самостійності людської особистості, що існує в епоху, тоталітаризму й дегуманізації, полягає справжній, не абстрактний гуманізм екзистенціалістів.

Одним із найяскравіших творів Валер'яна Підмогильного, на нашу думку, є роман «Невеличка драма», в якому митець торкається тендерної (проблематики, тих питань, які сьогодні активно обговорюються в нашому суспільстві, але ще досі залишаються недостатньо вивченими та проаналізованими літературознавцями. Тендер визначають як соціально сконструйовані ролі та обов'язки жінок та чоловіків. Концепція Тендеру також включає можливі характеристики, здібності та типову поведінку, притаманну жінкам та чоловікам (жіночому та чоловічому роду). Ці ролі та обов'язки змінюються з плином часу, у різних культурах вони різні. Злам століття і тисячоліття, як і будь-яка ситуація «завершення епохи», призводить до переоцінки цінностей, що стали сумнівними в добу «кризи сенсу» людського існування.

У «Невеличкій драмі» Підмогильний виступає на захист любові як загальнолюдської цінності, як джерела. Роман сповнений світлом, вірою в людину, високістю її душі, красу, а сам автор намагається дійти до самої глибини людської суті, тонко вимальовуючи характери своїх героїв. Тендерний аналіз книги, не обмежуючись соціальною, а зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, дозволяє побачити справжні жіночі цінності, справжні бажання і справжні почуття.

Носіями духовності твору виступають Марта Висоцька, дівчина-сирота, з неусвідомленим, але стійким потягом до краси, до високості, до мрії, та Льова Роттер - єдиний друг Марти, людина високого інтелекту, ладна до самопожертви, він пройшов болісний шлях формування споглядальної життєвої позиції.

Їм протиставляються образи біохіміка Юрія Славенка, людини, яка прагне зраціоналізувати все, навіть особисте життя, Ірен - професорської доньки, цілеспрямованої та меркантильної жінки, Дмитра Стайничого, молодого інженера з його недалекими практичними поглядами на життя, та деградованого кооператора Іванчука, який вже

навіть зовнішньо зраджує себе та «нагадує лиху, але немічну тварину з завжди вищиреним, тільки що беззубим ротом» [8, с. 16].

Найпростішим та найочевиднішим засобом дефемінізації сильної жінки в патріархальній культурі є позбавлення її загадковості, своєї «інакшості». Боротьба із власне жіночою сексуальністю є одним з характерних проявів женоненависництва, зумовленого глибинним почуттям страху чоловіка перед жінкою, її «інакшістю». І, на нашу думку, з упевненістю можна сказати, що ця проблема для чоловіків є одвічною. Страх перед фатальною силою «іншої» породжує інстинктивну ненависть чоловіка, бажання знищити привабливість жіночого тіла, зірвати з обличчя красу так, ніби це штучна маска. Чоловіче прагнення помститися жінці за невдачі виявляється в усіх вчинках головних героїв: хаптиве одруження Дмитра та заподіяний ним Марті фізичний біль, наклепи та моральні тортури кооператора Іванчука, звільнення з посади начальником Безпальком, і навіть Льова, який, допомагаючи Марті, намагається приховати підсвідоме бажання звільнитися від неї та своїх надій.

Чоловіки в романі виступають відображенням різних типів кохання (платонічність, родинність, сексуалізм) і різних варіантів його завершення. Особливий інтерес викликає поняття «платонічне кохання». Слід зауважити, що єдиної думки щодо розуміння цього виду любові фактично не існує. Спочатку вважалося, що це таке кохання, яке дає обом партнерам найбільшу насолоду і справжнє щастя. Причому Платон особливу увагу приділив питанню, чи повинне духовне кохання поширюватися на жінок. Він дійшов висновку, що жінки на такі почуття не здатні. Згодом поняття платонічного кохання втратило своє первісне значення, ставши синонімом кохання, яке пов'язує чоловіка і жінку, однак позбавлене чуттєвості. Прикладом такого типу зв'язку в романі виступають стосунки Марти та Льови.

В образі героя-філософа Льови Роттера яскраво виражені одвічні смисложиттєві шукання самого прозаїка. Льова вірить у людину, в її величезні можливості та перспективи: «Життя - це постійне оновлення, Марто!.. Дні, Марто, розвиваються, як безліч листу, нового, свіжого листу...». У цих роздумах яскраво звучить сковородинівська ідея неповторності життя. Про його спрямованість насамперед на суб'єктивний світ, підвищену вразливість і чуттєвість свідчать численні деталі, подані автором, чи репліки героя. Недаремно на сторінках роману ми знаходимо слова та речення типу: «замислився», «наодинці щораз глибше поринав у самоспоглядання», «замикався і зосереджувався у собі», «очі зайнялися глибоким вогнем» і т. д.

Професор Славенко – це тип прагматичного науковця, який повністю віддається праці, відхрещуючись від будь-якого емоційного життя. За ним, здавалося б, майбутнє, та насправді повний розумовий

контроль над усіма вчинками, з холодним науковим аналізом свого душевного і тілесного життя мають зворотній бік. Людина, на думку біохіміка, є нічим іншим як високоорганізованим білком. Невеликий, майже випадковий проблиск щирого кохання до Марти Славенко згодом пояснює звичайною потребою сексуального вдоволення його біологічного тіла. Для нього це пошук самоствердження за рахунок жінки, але не кохання. Всі інші герої роману, крім Льови, є втіленням нового «совєтського» зраціоналізованого «міщанства».

Іншою є Марта Висоцька. Але в чому ж виявляється новизна образу жінки в Підмогильного? Передусім у тому, що Марта поєднала у собі жіночу зовнішність із чоловічою «внутрішністю». У «Невеличкій драмі» зображується зміна соціального становища жінки, виведення її зі сфери приватного у сферу публічного, і цей роман став одним з небагатьох творів в українській літературі, у якому центральною фігурою стає жінка та її думки, почуття і прагнення. Підмогильний представляє Марту як новий тип жінки, яка не вписується в стереотипи, що є традиційними для літератури. Письменник відходить від образу домінантного чоловіка та скореної жінки, він піднімає питання фемінізму, фрейдизму та сексуальності в літературі 20-х років минулого сторіччя.

Підмогильний остаточно зруйнував народницький тендерний і стереотип, де на місці тіла й сексуальності стояв пропуск. Його герої і страждають від роздвоєності між душею і тілом, статевим потягом, і гармонія між цими двома сферами, на думку автора, неможлива. Чоловіча сексуальність виявляється жорстокою, руйнівною для жінок силою і вони стають жертвами чоловічого пошуку самоствердження, а не кохання. Жінка, на думку письменника, схильна мріяти про високу безтілесну любов, поєднану з насолодою тіла, але ці мрії нереальні у світі, де домінують чоловіки [6, с. 225].

Варто звернути увагу на те, що на протиставлення ідеального та антиідеального героя впливає тендерна маркованість. Як відомо, опозиція «сильна жінка - слабкий чоловік» була закладена, за твердженням Соломії Павличко, ще в добу раннього модернізму у творчості Ольги Кобилянської, Лесі Українки [7, с. 175]. Це протиставлення актуалізоване й у жіночій прозі 1990-х років (Оксана Забужко, Софія Майданська, Теодозія Зарівна та ін.). Натомість Валер'ян Підмогильний пояснює причини жіночого страждання в патріархальному світі не тільки чоловічою солідарністю супроти жіноцтва, а й недосконалістю жіночої душі. Ідеалізуючи стосунки між чоловіком та жінкою, по різному ставлячись до одних і тих же речей, жінки часто перебувають у вічному пошуці чогось виміряного, вигаданого.

Традиційно жінка асоціюється з категорією часу, оскільки її природа пронизана циклічністю. Так В. Підмогильний вже одним

ім'ям головної героїні, що походить від назви першого місяця весни, пов'язує її з цією категорією. «Март» асоціюється ще і з періодом пробудження води, яку так любила дівчина. Тут дається взнаки лейтмотивна думка творчості В. Підмогильного про те, що жінка - це чи не найбільш ірраціональна істота, котра за своєю стихійністю і вибуховістю поведінки співвідноситься з неприборканою водою.

Окремою складовою Тендерної проблематики в романі виступає тема вірності. Чоловіча полігамія та жіноча моногамія постають одними з найбільш нагальних проблем у житті взагалі та в стосунках зокрема. Елементи внутрішнього монологу в «Невеличкій драмі» розкривають саму суть жіночої психології та особливостей жіночого буття.

У «Невеличкій драмі» автор торкається й проблем родинного життя. Він саркастично окреслює постать ідеальної матері патріархальної родини. Самовіддана дружина професора Маркевича і дім доглядає, й підбирає чоловікові потрібні книжки тощо. Дочка мусила б повторити материн достойний шлях, але Ірен виявляється вправнішою за Марію Миколаївну, яка влаштовує різні стратегічні операції, аби видати доньку заміж за Славенку, і сама розв'язує складні завдання, таки зваблюючи свого обранця. Ірен представляє ще один новий тип жінки - так звана жінка-вамп, яка вміє демонстративно керувати чужим життям та волею чоловіка. Жінка-вамп є принципово важливим щаблем для головного героя, вона є перевіркою його нової філософії життя.

У стосунках Марти та Дмитра піднімається питання: а чи збереглося у цьому новому світі таке поняття, як родина? Це питання є достатньо серйозним. Тоталітарний режим ударив, передусім, по родині. Виживання чоловіка й жінки поставлено в цілковиту рабську залежність від зовнішніх, матеріальних умов, перекрито можливість духовного саморозвитку. Природа людини зводиться до примітивного однобокого біологічного існування. Пригнічено жіночу природу - основу земного життя. Важка фізична праця спотворила життєродну сутність жінок. Так з приходом «нової жінки» змінюється і родина, але не чоловік. Він робить те саме, що й робили протягом історії його діди та прадіди: він працює, реалізує себе у творчості, влаштовує свій добробут, будує свій дім. Жінка ж стає якісно іншою. Вона теж активно працює поза родиною, заробляє гроші, вона без допомоги чоловіка здатна «побудувати» свій дім. Яскравим доказом цього є Марта Висоцька.

Втім, що би не говорив сучасний феміністичний дискурс, кожна жінка завжди підсвідомо прагнути до свого власного «жіночого щастя» - щасливого одруження, кохання, підтримки, родинного за-

тишку, без чого вона не зможе повноцінно реалізувати себе в цьому світі.

Спроможність Марти не відкинути саму себе, а прийняти, досягнути новий досвід та інтегрувати його у свою особистість, постає як оздоровча у романі. Підмогильний дає Марті можливість вибрати і ній власний життєвий шлях, хоч яким він може видатися тяжким, тому абсолютно правильно, що читач очікує на трагічну кінцівку ро- мину, та її не отримує. Замість смерті - сон як відродження, відновлення життєвих сил. У «Невеличкій драмі» можна віднайти те, що дозволить читати її і жінкам, і чоловікам, що зробить обидві статі партнерами у складному процесі читання та по-іншому покаже чоловіка іншим чоловікам, а жінку - самій собі.

В. Підмогильний писав про людину своєї доби, доби дуже непростой, сповненої драматизму і складних суперечностей. Таким чином, «Невеличка драма» належить до нового для української літератури типу інтелектуального роману, будучи одночасно психологічним твором, у якому Підмогильний одним з перших торкається Тендерної проблематики, яку намагалася розв'язати філософська наука, адже філософствування на абстрактні теми наприкінці 20-х виявилось єдиним способом говорити правду. У наші часи важливу роль, на інші погляд, повинне відігравати ґрунтовне вивчення концепції особистості жінки, визначення її ідейно-художньої своєрідності в літературі. І зараз, коли особливо гостро відчувається небезпека аморальності та бездуховності, слово Підмогильного схвилювано торкається людських сердець, бо воно звернене не лише до людства взагалі, а до людини зокрема.

Список використаної літератури

1. Гендер і культура: зб. статей / Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. - К.: Факт, МОЇ. - С. 224.
 2. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти ги конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. - К.: Факт, 2003. - С. 432.
 3. Кухар-Онишко О. С. Індивідуальний стиль письменника: Генезис. Структура. Типологія. - К.: Вища школа, 1985. - С. 165-172.
 4. Новые амазонки / Сост. С. Василенко - М., 1991. - С. 74.
 5. Мационис Дж. Социология / Дж, Мационис. - 9 изд. - СПб.: Питер, 2004. - С. 752.
 6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. - К.: Либідь, 1997.
 7. Павличко С. Фемінізм / С. Павличко / Передм. Віри Агеєвої. - К.: Основи, 2002. - 322 с.
 8. Підмогильний В. Невеличка драма: роман, повісті / Валер'ян Підмогильний. - Промінь, 1990. - 326 с.
- Надійшла до редколегії 20.02.2011*

А. В. Тараненко
(м. Дніпропетровськ)

СВОЄРІДНІСТЬ РЕЧОВОЇ ДЕТАЛІ В СИСТЕМІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ

(на матеріалі прози В. Підмогильного та В. Близнеця)

Стаття присвячена аналізу новел «Ваня», «Старець», «Собака», «Син», «В епідемічному бараці», повісті «Третя революція» Валер'яна Підмогильного і повістей «Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург», «Старий дзвоник», «Двоє з одного класу» Віктора Близнеця в аспекті з'ясування функціональності в них найяскравіших речових деталей, смислового навантаження й ідейно-естетичної функції в розкритті характерів героїв.

Ключові слова: художня деталь, речова деталь, предметний світ, образ-символ, характер, колір.

Статья посвящена анализу новел «Ваня», «Старец», «Собака», «Син», «В эпидемическом бараке», повести «Третья революция» Валерьяна Подмогильного и повестей «Молчун», «В ту холодную зиму, или Птица мести Симург», «Старый звонок», «Двое из одного класса» Виктора Близнаца в аспекте выяснения функциональности в них ярких вещественных деталей, их смысловой нагрузки и идейно-эстетической функции в раскрытии характеров героев.

Ключевые слова: художественная деталь, вещественная деталь, предметный мир, образ-символ, характер, цвет.

The article deals with the analysis of short stories of «Vanja», «Aged man», «Dog», «Son», «In the epidemic barrack», story «Third revolution» by Valerian Pidmohylny and stories «Movchun», «That cold winter, or the Bird of revenge Simurg», «The Old bell», «Two from one class» by Victor Bliznets in aspect of finding-out the functionality in its bright material details, its semantic loading and ideologicaUy-aesthetic function in disclosing of characters of heroes.

Key words: an art detail, a material detail, the subject world, an image-symbol, character, color.

Важливу роль у характеротворенні героїв нерідко відіграє речова деталь - «знак душевного досвіду» (Л. Гінзбург). Речі і предмети, що оточують героїв творів, як правило, несуть у собі вагомє смислове навантаження. Саме через безпосередній взаємозв'язок речі з персонажем письменник відтворює власне бачення певної ситуації, місце і роль у ній героя, риси його вдачі, нахили, уподобання, ставлення до людей, внутрішній світ у цілому.

Як відомо, художня деталь - явище, яке займає посутню роль і у філософії, і в естетиці, і, безумовно, у літературознавчій науці. Проте до сьогодні немає остаточного визначення, загальноприйнятого терміна (до речі, не існує й чіткого поділу, усталеної класифікаційної мережі художньої деталі). Кожен дослідник-новатор трактує його по-своєму. Питанням художньої деталі займалися в основному провідні російські літературознавці - С. Антонов (згадана дефініція у творах - це «велика рідкість, щаслива знахідка»), Є. Добін (акцентував на «естетичній цінності» художньої деталі, яка є втіленням «мініатюрної моделі «субстанції» мистецтва» і загострює увагу реципієнта на чомусь «змістовному і надто важливому» для майстра пера), Л. Гінзбург (є «смысловым ключем»), М. Щеглов («частини цілого, важливого засобу типізації в реалістичному творі») та інші. Проте українські науковці (зокрема М. Коцюбинська, Л. Мороз, В. Святовець, В. Фашенко, К. Фролова та ін.) «не стояли» осторонь, а прискіпливо вивчали, вносили корективи, власне бачення в «показник міри художнього осягнення життя» (К. Фролова). Обрану нами для аналізу речову деталь виокремлювали такі дослідники, як О. Бандура, Ю. Кузнецов, В. Кухаренко, А. Єсін та інші. Але одним із перших, хто спробував обґрунтувати й детально дослідити «художній предмет», специфіку його втілення в художніх системах, був Олександр Чудаков, для якого світ речей (предметів), у якому знаходився той чи інший герой, був вагомим «засобом характеристики» індивіда. Аналізуючи художні твори російської літератури (зокрема ґрунтовні праці, присвячені М. Зошенку, А. Чехову, О. Пушкіну та ін.), О. Чудаков майже ніколи не випускав із поля зору художню деталь: пейзажну, портретну тощо, але найчастішим «гостем» його студій була все ж таки речова деталь. На думку дослідника, саме предметний простір був «фотографією реальності», яку хотів репрезентувати автор. Проблема специфіки речової деталі порушувалася і в дослідженнях молодих науковців. Так з'являються кандидатські дисертації Т. Ковальнової «Лінгвопоетичні особливості зображення світу речей в англійській художній прозі XVIII - XX століть» (2000) та І. Свідер «Речовий образ в художніх системах західноєвропейських романтиків» (2009), де авторки виклали свій погляд на особливості репрезентації, специфіку функціонування світу речей у художніх текстах обраного періоду.

Речова (предметна) деталь, як «голосний елемент реалістичного моделювання дійсності» (Д. Лихачов), що нерідко інтерпретується як ключовий символ, наскрізний образ, є, на нашу думку, посутнім характеротворчим засобом прозової палітри Балерина Підмогильного, що «стояв» на порозі «епохи українського реального (несвідомого) постмодернізму» (Н. Зборовська) та «зболеного дисгармонію світу» (В. Костюченко) представника молодшого покоління - письменника-

шістдесятника Віктора Близнеця, що «тихо, але гордо увійшов в літературу» (В. Костюченко) другої половини минулого століття. Споріднює цих різнопланових майстрів слова і глибоко психологічна манера оповіді, що є свого роду лакмусовою стрічкою для репрезентації самобутніх характерів, які не відповідали вимогам пануючої ідеології, її стереотипам, нормам, і заглиблення у внутрішній світ героїв, і програмування персонажів на усталені моральні принципи тощо. Характер інтерпретації обраної дефініції та її художньої деталі в цілому у творчій лабораторії як В. Підмогильного, так і В. Близнеця ґрунтовно не розглядався. Так, наприклад, речового оточення персонажів у творчості першого торкалися М. Тарнавський [14], В. Мельник [7] тощо. У Близнецевому ж доробку на цій дефініції побіжно зупинялася А. Гурбанська у своїй кандидатській дисертації, акцентувала на предметному оточенні малого Сашка повісті «Мовчун» і О. Чепурна (теж у кандидатській дисертації). Тому вважаємо цілком продуктивним і результативним розв'язання обраного аспекту в компаративному руслі, що дозволить осягнути художньо-естетичну, літературно-мистецьку ауру національної літератури митців минулого століття.

У своїй статті ми зосередимо увагу на аналізі новел «Ваня», «Старець», «Собака», «Син», «В епідемічному бараці», повісті «Третя революція» Валер'яна Підмогильного та повістях «Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімурґ», «Старий дзвоник», «Двоє з одного класу» Віктора Близнеця в аспекті з'ясування принципів характеротворення і значущості в системі засобів речової (предметної) деталі. На меті маємо зіставити палітру цих яскравих майстрів психологічного реалізму своєї непростой доби, які зуміли спроектувати на художнє полотно рентгенограму внутрішнього світу свого сучасника, який нерідко зазнає поразки в нерівній боротьбі з буденністю, з багатогранними життєвими перипетіями, нерідко втрачаючи духовність.

Неоцінним здобутком української літератури ХХ століття є проза одного з представників доби Розстріляного Відродження, «організатора і душі» (Б. Антоненко-Давидович) угруповання «Ланка», письменника-інтелектуала, вправного майстра перекладу Валер'яна Петровича Підмогильного й талановитого новатора, книголюба, суворого реаліста, майстра психологічного аналізу, письменника-шістдесятника, який «завжди був у русі» (В. Костюченко) Віктора Семеновича Близнеця. Феномен цих різних і в той же час таких схожих митців осмислюється насамперед крізь призму розмаїтих історичних колізій минулого століття. Саме на тлі епохи, у її затісних межах уповні оприявлюється своєрідна (часом неординарна, сповнена нерідко парадоксальності) багатогранність їх прозового набутку. Адже й В. Підмогильний, і В. Близнець намагалися втілити в художній площині такий зразок своєї непростой доби і в тім ракурсі, якого нерідко

уникали, а то й відверто побоювалися інші письменники. Саме через поглиблене занурення у психологію своїх героїв вони зуміли вибудувати структуровану модель їх ціннісних орієнтирів.

Детальне дослідження мистецького доробку названих прозаїків почалося майже одночасно: наприкінці 80-х - початку 90-х років минулого століття і триває до цього часу. Якщо творчість Валер'яна Підмогильного неодноразово була в епіцентрі монографічних досліджень (В. Мельник «Валер'ян Підмогильний: До 90-річчя від дня народження»; 1991; В. Мельник «Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.», 1994; М. Тарнавський «Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного», 2004 (перекл. з англ.)), збірників спогадів, статей («Нашадок степу: Спогади про Валер'яна Підмогильного», 2001; «Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій», 2003), кандидатських дисертацій (С. Луцій «Художні моделі буття в романах В. Підмогильного», 2000; О. Калініченко «Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність», 2001; Г. Кудрі «Художні пошуки Валер'яна Підмогильного: концепція людини, риси національної ментальності», 2001; Л. Мялковської «Стилістика художньої прози Валер'яна Підмогильного: лексико-семантичні поля, тропи, стилістичний синтаксис», 2001; О. Романенко «Концепція людини в українській літературі 20-х років ХХ ст. (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного)», 2002; Л. Деркач «Наративні моделі у прозі В. Підмогильного», 2008 та ін.), багато-аспектних наукових студій (зокрема праці Ю. Смолича, В. Мельника, М. Тарнавського, Р. Мовчан, Т. Мороз-Стрілець, Я. Лебеда, В. Шевчука, М. Насенка, С. Єфремова, С. Павличко, Ю. Бедзика, Л. Коломієць, М. Чабана, К. Фролової, Ю. Сушенка тощо), то письменницький талант і багатовимірність Близнацевого сприйняття дійсності репрезентовані більш скупю.

Специфіка творчої палітри В. Близнаця була об'єктом вивчення в єдиній на сьогодні монографії А. Гурбанської («Віктор Близнаць: Літературний портрет», 1998) і книзі нарисів («Як звук павутинки: Збірник літературно-критичних нарисів, про В. Близнаця. Автобіографія, неопубліковані твори», 1987). Його творча скарбниця привертала увагу авторів кандидатських дисертацій. Крім праці Антоніни Гурбанської («Творчість Віктора Близнаця у контексті української прози 60-70-х років ХХ ст.», 1994), з якої «виросла» вищеназвана монографія, творчість В. Близнаця розглядалася в контексті літератури відповідного періоду Н. Резніченко «Українська проза для дітей 60-80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації)», 2008; О. Чепурною «Дискурс дитини у прозі українських письменників-шістдесятників

(Гр. Тютюнник, В. Близнець, С. Гуцало)», 2008; О. Гарачковською «Українська літературна казка 70 - 90-х років XX ст.: сюжетно-образна структура, хронотоп», 2008 тощо. Окремі аспекти прози В. Близнеця були і в епіцентрі чисельних наукових розвідок О. Гончара, А. Давидова, В. Кави, А. Костецького, Вс. Нестайка, Ю. Мушкетика, В. Бази-левського, С. Іванюка, Г. Клочака, В. Панченка, М. Слабошпицького, О. Бодика, Н. Дудінової та ін.

Ознайомившись із критичним матеріалом, можемо зазначити, що науковці, у тісному контексті інших питань, побіжно зверталися до проблеми своєрідності втілення світу речей у творчості аналізованих прозаїків. Оскільки детального, системно-цілісного, порівняльно-типологічного зіставлення й з'ясування специфіки предметного світу в художній площині текстів В. Підмогильного та В. Близнеця не відбулося, ми спробуємо своєю розвідкою певного мірою заповнити цю прогалину в означеному ракурсі.

Перед собою ставимо наступні завдання: а) охарактеризувати теоретичну шкалу в контексті заявленої проблеми; б) виокремити й проаналізувати один із засобів творення художнього характеру в обраних для аналізу творах В. Підмогильного та В. Близнеця - речову деталь.

Як відомо, моделюючи той чи інший образ-персонаж, митець слова наділяє його своєрідними рисами, а для того, щоб читач міг зрозуміти авторський задум, розкриває характер за допомогою специфічних психологічних прийомів, використовуючи зокрема речову деталь.

Якщо, скажімо, звернутися до прози В. Близнеця, то в повісті «Мовчун» автор нерідко акцентує увагу на такій речовій деталі, як портрет Мирона (батька Сашка - «...лобatego чоловіка у вишиваній сорочці...» [4, с. 200]), що висить на стіні: «...погляд його завмер на стіні. На тому місці, де висів батьків портрет. От - почалось. Батьків портрет перевернуто. Замість обличчя - сіра запилена картонка, та, що насподі. Цвяшок, мотузка і на підвісці - сліпа рамка...» [4, с. 204], «...квадрат портрета, що висів над кушеткою...очима в стіну. Наче смертник...» [4, с. 208], «...відблиски вогню зарядили на стелі й на стінах, і він заглядев: портрет знову перевернуто лицем до глини...» [4, с. 223]. Батьків портрет - це свого роду сигнал про внутрішній конфлікт Єви, матері Сашка, яка зраджувала свого чоловіка. З одного боку, вона свідомо йде на зраду, а з іншого, - її мучить совість за свій вчинок, це й засвідчує той факт, що вона повертає портрет чоловіка обличчям до стіни. Що стосується Сашка, то ця красномовна деталь розкриває реципієнту щемкий біль і глибоке обурення маленького правдолюбця, його розуміння проблеми, усвідомлення суті розгорнутих подій.

Інша речова деталь у вищезазначеній повісті В. Близнеця - лист батькові на фронт - є не менш вагомою за попередню в розкритті характеру головного героя. Зважитися на такий крок (написання листа) Сашка штовхали вчинки матері, з якими дитина ніяк не могла й не хотіла миритися. Проте від свого задуму хлопчик відмовляється, послуховавши мудру пораду старого солдата, який за своє життя бачив багато і розумів наслідки такої звістки - «...знаєш, синку...не треба на фронт писати... про те, що ти кажеш. Так і так, якщо батько живий, не з медом йому. їй-богу, не з медом. Зараз прорив, бої страшні, відмахують солдатики на марші півсотні кілометрів, і це по пояс в Снігу, а вночі ледь живі. Отак. А ти з листом: радуйтесь, батьку... От я бачив на фронті: получить солдат з дому звістку. Так і так, мовляв, нема в живих вашої драгоцінної Мотрі, вбили її на етапі. Або ще гірше: не вберегла себе ваша драгоцінна Мотря, привела дитинку від бувшого старости. Ну, від такої звістки солдат натурально зчорнів і руки йому враз як одібрало. І вже точно: в першому ж бою пропаде чоловік. То його наче й кулі обминали, а то тільки виставив голову - бац і нема чоловіка...» [4, с. 251-252]. У цій ситуації хлопчик веде себе, як дорослий розсудливий чоловік, зважає всі «за» і «проти» й таки не пише того, про що «кричала душа». Лист є тією місткою художньою деталлю, яка впливає не лише на творення характеру персонажа, але й на характер повісті в цілому: «...прочитали і вмовкли. І кожен подумав про те, що ніколи ще не було стільки листів від мертвих і до мертвих, як зараз...» [4, с. 265]. Разом із підкреслено гнітючою кольоровою гамою повісті ця іскрометна речова деталь відтворює в правдивому світлі події воєнного лихоліття, життя в цілому.

В іншій повісті В. Близнеця («Старий дзвоник») ця художня деталь є мірилом вдячності дітям за їх шире, безкорисливе прагнення допомогти ближньому, що розкрито в епізоді збирання, сушіння трав і здачі до аптек, а також розсипці зілля по «...всьому Союзу...» [5, с. 285] усім, хто потребував лікування після тяжких воєнних років і, як результат, «...на столі (директора - уточнення наше - А. Т.) виросла чимала гірка проштемпельованих листів...» [5, с. 285], що надходили «...з Омська, Сахаліну, Карелії, Дніпропетровська, Душанбе... з найдальших аулів, містечок, станцій...» [5, с. 285]. Лист у цьому випадку виступає символом життя, врятованого життя. Це ніби ключ до сердець, фундамент нового, духовно багатого життя.

У новелі «В епідемічному бараці» В. Підмогильного ми теж зустрічаємо подібну деталь - записну книжку, яку теж можна розглядати як послання, що згодом прочитають, як «листу вічність»: «...начальник станції сів біля столу та видобув з шухлядки записну книжку. . цю книжку він придбав ще на початку своєї залізничної кар'єри, але й досі там нічого не записав. Сьогодні ж скоїлось щось таке, що

треба було відбити навіки...розгорнув книжку на першій сторінці й нагісав: «Квітня 3-го дня. Вночі я..... «Квітня 3-го дня.Вночі Пріся і я...»...» [9, с. 105-106], але пізніше ця художня деталі виймається як документ, як щось стале, зафіксоване, дороге серцю й надто пам'ятне для героя: «...довго він (начальник станції - уточнення наше - А. Т.) вдивлявся у написані там слова... Одну хвилину серце йому підкотило до горла, і він схопився, щоб бігти з цією книжкою до барака та крикнути там: - Пріся моя! Ось документ!.. Та він заховав книжку; зрозумів, що кохання промчало повз його...» [9, с. 111-112]. Використання такого арсеналу допомагає письменникам (і В. Підмогильному, і В. Близнецю) психологічно точно передати настрій оповіді як наслідок складної життєвої колізії, непримиренного конфлікту епохи.

Нерідко зустрічається у прозі заявлених письменників така речова деталь, як книга. Наприклад, у повісті В. Близнеця «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» (як і в повісті «Двоє з одного класу») книга виступає не лише символом знань, пізнання, але й свого роду символом тріумфу. Завдяки книзі, яку Павлусеві приніс Черкес («...Лови, Павлушо, на! Доп'яв-таки книгу, яку обіцяв тобі. Вчись!...» [3, с. 195]), хлопчик вчиться розв'язувати важкі шахові задачі («...допався до неї, читав... щось випишував з книги, заглядав у дошку... переставляв...фігурки...» [3, с. 195]), і, як результат, стає одним із кращих шахістів області. Такі риси характеру Павлика, як наполегливість і прагнення до досягнення мети, розкривається автором за допомогою цієї речової деталі вповні.

Як ми вже зазначали, книга несе таке ж смислове навантаження і в повісті «Женя і Синько» (або «Двоє з одного класу»), як і в попередньому творі. Героїня повісті - Женя - постійно «...за книгами та за книгами...» [2, с. 47], навіть збираючись з батьками в суботу на відпочинок, похід у Пущу-Водицю, Женя «...прихоплює тільки Трубла- їні...» [2, с. 65], що вказує на пристрасть дитини до знань, до пізнання чогось нового.

На освітній рівень героїв вказує ця речова деталь і в художній площині В. Підмогильного. Проте в силу обставин, що дамокловим мечем нависли над людьми, суспільством у цілому, книга нерідко використовується не за призначенням: «...дядько Степан...видобув із кишені книжку, одірвав клапоть, витрусив із заяложеного кисета решту тютюну, досипав трохи сухого зілля, що валялося долі, й скрутив цигарку...» [10, с. 140]. Остання ж - цигарка, що нерідко зустрічається у творах В. Підмогильного («Син», «В епідемічному бараці» тощо), - вказує на шкідливу звичку героя, яку, незважаючи на тяжке матеріальне становище, дядько Степан не в силах кинути. Якщо у В. Підмогильного з цим атрибутом перед реципієнтом з'являються дорослі, зрілі особистості, то в повісті В. Близнеця «Двоє з одного класу» - ди-

тина. Так, наприклад, сигарети, які дід Андрон знаходить у кишені Бена («...витаг дві пачки. Глянув - сигарети...» [2, с. 58], «...то були кубинські сигарети...» [2, с. 58]), вказують на те, що цей хлопчик хоче бути дорослим у всьому, здаватися старшим за свій вік.

Подібну роль (відносно книги) відіграють у повістях Віктора Близнеця (наприклад, «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург», «Старий дзвоник») і такі деталі, як грамота-подяка («...за уважність і старанність, що дев'ять задач розв'язав (Павлик - уточнення наше - А. Т.) правильно, в одній помилився, а одну, мабуть, не так зрозумів... завоював друге місце у відкритому конкурсі юних талантів-шахістів...» [3, с. 216] і подяка Кривичанській школі на Поліссі в першості «...по збиранню зілля... від Міністерства охорони здоров'я...» [5, с. 285]) та подаровані справжні шахи («...керамічні, невимовно красиві, легкі, виточені з дерева...» [3, с. 215]). Автор спонукає свого героя до впевненості у власних силах, незважаючи ні на які перепони.

В оповіданні В. Підмогильного «Собака» за допомогою вищезазначеної речової деталі (книги) герой твору - Тимергей, як справедливо наголошує М. Тарнавський, «відгороджується своєю паперовою стіною» від того, що «прямо названо життям» [14, с. 115] - від недоїдання, нестерпного почуття голоду: «...будував високу й грубу стіну з книжок... з кожною книжкою, вкладеною в стіну, щораз менше бачив він життя. Воно було десь там, ніби далеко від нього, одмежоване паперовою цеглою. Іноді тільки доносився гомін життів й намагався потурбувати його своїми барвами...» [11, с. 115]. Тимергей постійно вагається, сперечається зі своїм внутрішнім «я», зважає, що ж йому дорожче, необхідніше: «...Кант йому дорожчий за ковбасу...» [11, с. 116] чи навпаки. «...Кант і борщ. Ніщше й ковбаса...» [11, с. 116] постійно полонять його думки й лише після затяжного («...не менш години...» [11, с. 116]) обіду наступає прозріння - «...Кличу до себе Декарта...» [11, с. 116].

Повість «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» В. Близнеця - одна із найбагатших на речові Деталі. Уже з перших рядків твору автор зосереджує увагу читача на маленькому вузлику, який тримає в руках жінка, котру заводить до хати мати героя повісті; від імені якого ведеться оповідь: «...Але й сліпа від холоду, вона не випускала з своїх рук невеликий дорожній вузлик. Хтозна, що там ховалося в тому старцівському вузлику, який там був скарб, а тільки жінка чіпко й міцно притискала його до себе, аж вдавлювала під груди...» [3, с. 136], «...ховала своє добро в йодолі...» [3, с. 140]. І аж під кінець твору автор розкриває таємницю: виявляється, що у вузлику були саморобні шахи сина Таа, якого, як вона гадала, убили німці. Ця деталь виразно підкреслює невимовний трагізм, душевний біль матері, що втратила дитину. Цей старцівський вузлик символізує все те добро,

той неоціненний скарб, які мала жінка. Він для неї такий же дорогий, як і рідна дитина - Павлик.

Найголоснішою ж речовою деталлю, яка проходить наскрізно через увесь твір («В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург»), є шахи з тіста, які Павло виготовив власноруч: «...Вона взяла одну другу фігурку, немовби то було щось живе й небесно тендітне. На долоні піднесла до світла, роздивлялася, захоплено хитала головою. Захоплювалась щиро, без фальші... Кожна фігурка - чудо...» [3, с. 180]. Настрій матері, яка захоплюється роботою свого сина, передається й самому Павлусеві, а це, безперечно, виражає авторський оптимізм, його прагнення вірити у краще, незважаючи на всі негаразди.

Як бачимо, нерідко у прозі Віктора Близнеця та Балерина Підмогильного предметний світ носить наскрізний характер. Якщо в першого - це фотопортрет, лист батькові на фронт («Мовчун»), саморобні шахи з тіста, грамота-подяка («В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург») тощо, то в другого найпромовистішою речовою деталлю є зокрема гроші («Ваня», «Старець» тощо).

Для підтвердження останньої думки звернемося до тексту: «...Ваня зустрів одного з товаришів - Митьку, котрого він не любив. Не любив за те, що Митька був сильніший за нього, й ще за те, що Митька завше знаходив де-небудь у лісі шовковицю або дику грушу й показував свою знахідку тільки тоді, як давали йому кілька копійок...» [8, с. 60], де копійки виступають тавром духовного занепаду, скупості, дріб'язковості маленького героя.

Узагалі гроші, з одного боку, є втіленням достатку, «багатства, влади, могутності» [6, с. 473] їх власника, а з іншого - «мідна монета, що сиротливо примостилася в куточку убогого капелюха жебрака, - показник гнітючої бідності та нікчемності» [6, с. 473]. Останнє яскраво оприявлюється в наступних фрагментах: «...Тимошеві...був цікавий тільки той мент, коли хтось спинявся біля його, встромляв руку в кишеню й, добувши звідтіля якийсь гріш, кидав йому в простягнену шапку...» [12, с. 71], «...Тиміш зручно підхоплював в шапку той плювок і ховав швиденько в кишеню...» [12, с. 74], «...різко брязкали мідяки в костистих руках привада...» [12, с. 77].

У прозі В. Близнеця аналізована художня деталь теж є, але зустрічається вона рідко. Ось, наприклад: «...Андрон Касянович ухопився за джинси і почав їх нервово обмацувати - від рубця до рубця. З бокової кишеньки витяг зібганий папірець. І коли розгорнув його - потемніло в очах. Троячка! Ось де вона! А він, горопашний, перевернув усю хату, шукаючи, де та злощасна троячка, яку він відкладав із своєї пенсії на яблука й груші - для нього ж, для Бена!...» [2, с. 58], де «зібганий папірець» у кишені хлопця вказує на схильність до крадіжки. Узагалі, уводячи в повість цю деталь, автор ніби випробовує віру ди-

тини, наголошує на моральній слабкості, відсутності совісті, на фальші Бена. Бо гроші - це символ перевірки своєрідної витримки, сили духу, внутрішньої стійкості, адже «той, хто не піддався згубній владі грошей, здатний встояти проти будь-якої спокуси; тільки йому відомо, що таке справжня свобода духу, тільки його ясному погляду, не засланому золотим туманом, і відкрито справжнє призначення земного буття» [6, с. 473].

Наскрізного характеру в текстах обох письменників набуває й образ-символ свічки (каганця, лампадки, кадилки тощо). Як відомо, свічка - це «...не просто символ Сонця і вогню, а й образ-символ духовної енергії й життя, чистоти сердечної... в кого свічка в руках, того оберігає Святий Дух, над тим - ангел-охоронець, ...це знак людської жертковності; м'якість її воску - це послух людини Богу, а спокійне горіння - це спокій людської душі в наближенні до Бога...» [1, с. 310]. Вважається, «...що в добродесних і добродесних людей свічка горить рівно, без потріскування, без накипу...» [1, с. 310], а її віск - «...символ душевної чистоти людини, неприйняття людиною всякої скверни. Це знак каяття й надії на спасіння...» [1, с. 311].

Зазначене вище художньо втілюється в наступних фрагментах; «...на столі пострілює з консервної банки чорний мотузаний гнотик, у хаті темно...» [4, с. 186], «...посеред столу кліпає жовте олійне світло...» [4, с. 186], «...вогонь банці стрибає...» [4, с. 187], «...повітря в хаті стало густе: нападів каганець. Кіптява чорними змійками звивалася вгору...» [4, с. 192], «...під землею, у світлі полохливого даганця, бій озивався притлумленим грюкотом. У цій напівтемряві, невиразні тіні від себе кинувши, збилися люди...» [13, с. 207], де атмосферу, яка панувала як в оселях Андрія Петровича («Третя революція»), Сашка та Сергія (повість «Мовчун»), так і в хаті Тасі Байдачної з повісті «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» (після нещасного випадку я сином, де колірно-звукове обрамлення акцентує на відчуттях туги, смутку, тривоги: «...темні кутки, глухота в хаті. Лампу затягло чорного кіптявою. І муки сина, безперестанна гарячка, глухий стогін крізь марення...» [3, с. 169]) пронизує темна гама кольорів, що підкреслює драматизм оповіді, невідворотність, неминучість лиха. Саме «кліпання», «стрибання», «жалібне миготіння» [13, с. 207] свічки (каганця) засвідчує неспокій у людських душах, страх, внутрішні переживання.

Досліджуючи тексти Валер'яна Підмогильного, дослідник М. Тарнавський помітив, що в них «...взаємне перенесення властивостей між речами й людьми побудоване на універсальній подібності, на глибинній моністичній гармонії...» [14, с. 90]. Сказане, на нашу думку, уповні підтверджують такі рядки: «...спинившись на порозі кімнати, один (махновець - уточнення наше - А. Т.) вимовив голосно - а всім після шепотіння й обережних кроків здалося, що він гук-

нув: - Світла, лампу!.. Він не хотів уступати до ...напівтемної кімнати, де каганець освітлював по кутках нерухомих людей. Лампа була № 20, з гасом, на свято впорядкована й прихована... довго блимала, не запалювалась, розкидаючи по стінах миготливі плями...» [13, с. 208], де означена художня дефініція нібито «вбирає» в себе атмосферу дому, настроїв більшості його мешканців і, не бажаючи освітлювати махновців, мабуть, тому довго не запалюється.

Як бачимо, твори і Валер'яна Підмогильного, і Віктора Близнеця, що майстерно репрезентували на художньому полотні жорстоку дійсність своєї епохи (чи то події часів революції, чи то період голодних 20-30-х років минулого століття, чи то жакіття війни тощо), хоч і різняться часовими межами, проте сповнені глибокого психологізму, що був «родовою ознакою» (Л. Новиченко) більшості майстрів слова ХХ століття.

Дослідивши окремі твори В. Підмогильного (зокрема «Ваня», «Старець», «Собака», «Син», «В епідемічному бараці», «Гретя революція») та В. Близнеця («Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург», «Старий дзвоник», «Двоє з одного класу») в аспекті функціональності в них найяскравіших речових деталей, можна зробити висновок про їх глибоке змістове й естетичне наповнення. Ці деталі (зокрема записна книжка, портрет, лист, книга, грамота-подяка, саморобні шахи з тіста, гроші, цигарки, свічка тощо) несуть чітке смислове навантаження й виконують суттєву роль у розкритті характерів і настроїв героїв. Жодна деталь, яку влучно вмонтовують у сюжетну канву прозаїки, не існує виокремлено, сама по собі, а безпосередньо пов'язана з тим чи іншим образом, підкреслює окремі риси характеру героя.

Список використаної літератури

- 1.Багнюк А. Л. Символи українства. Художньо-інформаційний довідник / А.Л. Багнюк. - Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2010. - 512 с.
- 2.Близнець В. Двоє з одного класу / В. Близнець // Дніпро. - 1974. - № 4. - С. 42-123.
- 3.Близнець В. В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург. Людина в снігах. Повісті, оповідання / Віктор Близнець. - К.: Молодь, 1980. - С. 133-266.
- 4.Близнець В. Мовчун. Древляни. Повісті / Віктор Близнець. - К.: Дніпро, 1979. - С. 185-268.
- 5.Близнець В. Старий дзвоник. Древляни. Повісті / Віктор Близнець. - К.: Дніпро, 1979. - С. 269-300.
6. Вовк О. В. Знциклопедия знаков и симвблов / О; В. Вовк. - М.: Вече, 2008.-528 с.
7. Мельник В. Валер'ян Підмогильний: До 90-річчя від дня народження / Володимир Мельник. - К.: Знання, 1991. - 48 с. .

8. Підмогильний В. Ваня. Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 57-70.
9. Підмогильний В. В епідемічному бараці. Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 93-113.
10. Підмогильний В. Син. Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 138-156.
11. Підмогильний В. Собака. Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 113-122.
12. Підмогильний В. Старець. Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 70-82.
13. Підмогильний В. Третя революція. Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 205-232.
14. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / [переклад з англ. В. Г. Триліс] / Максим Тарнавський. - К: Пульсари, 2004. - 232 с.

Надійшла до редколегії 28.01.2011

УДК: 821.161.2П-3.09 >>1921/1922»

Т. В. Хом'як

(м. Запоріжжя)

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ГОЛОДУ НА УКРАЇНІ У 1921-1922 роках В «МАЛІЙ» ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті розглядається специфіка художнього осмислення проблеми голоду на Україні в 1921-1922 роках у прозі В. Підмогильного.

Ключові слова: голод, проблема, мікрообраз, трагічне, оповідання.

В статье рассматривается специфика художественного раскрытия проблемы голода на Украине в 1921-1922 годах в прозе В. Пидмогильного.

Ключевые слова: голод, проблема, микрообраз, трагическое, рассказ.

This article explains peculiarities of artistic comprehends of the problem of famine in Ukraine in 1921-1922, respectively in prose by V. Pidmohylny.,

Key words: famine, problem, micro image, tragic, story.

В українській літературі недавньої епохи, названої тепер періодом застою, тема голодомору 1921-1922-го, 1932-1933-го, всупереч усім офіційним заборонам, редакційним пересторогам, так чи інакше, все ж розроблялась письменниками. Представлені часом як окремі фрагменти в сюжетних «ходах» творів, ці картини надзвичайно багато важили в психологічному осмисленні геноциду влади проти сво

го власного народу. Щоправда, художнє осмислення трагедії народу більш пов'язане з голодомором 1933 р., про нього, зокрема, немало з'явилося творів у діаспорі («М'ясозаготівля», «Зойк» В. Чаплєнка, «План до двору» Т. Осьмачки, «Марія» Уласа Самчука, «Жовтий князь» В. Барки тощо).

Письменники, які жили на території України, з відомих причин не піддавали глибокому соціальному аналізу цю проблему, але побіжно все ж таки вели мову про трагедію століття. Згадаймо хоча б такі твори, як «Дума про тебе», «Чотири броди» М. Стельмаха, «Люди не ангели» І. Стаднюка, «Прапорonoсці», «Людина і зброя» О. Гончара, «Хрест» М. Рудєнка, «Самосуд», «Гридцяті» А. Дімарова, «Одеса-мама» А. М'ястківського, «Протеже дяді Васі» Б. Антонєнка- Давидовича тощо.

Голодомор на півдні України на початку 20-х років ХХ століття чи не найсильніше художньо осмислено у п'єсі Миколи Куліша «97» та в оповіданнях Валєр'яна Підмогильного «Син», «Собака», «Проблема хліба» - письменників, які й народились у цьому регіоні (перший - на Херсонщині - у колишній Таврійській губернії, а другий - у Катеринославській).

На жаль, тема голоду в Україні 1921-1922 років забута чомусь навіть і в сьогodнішніх історико-літературних дослідженнях, її обійдено увагою як явище, що увійшло не менш чорною сторінкою літопису життя українського народу. Твори В. Підмогильного про голод на півдні України поставали об'єктом дослідження Н. Зборовської, Г. Костюка, Р. Мовчан, І. Орешкевича, В. Сиротєнка та інших, одначє лише побічно.

Зупинимось на осмисленні проблеми голоду на півдні України у 1921-1922 роках у творах В. Підмогильного, «одного з найінтелігентніших і найтонших українських письменників із доброю літературною школою» [1], якого Юрій Смолич у «Розповідях про неспокій» називає найбільш інтелектуально заглиблєним, душевно тонким, інакшє кажучи, найбільш інтелігентним. В. Підмогильний зображував сучасників у суперечностях матеріального і духовного, у стані природного постійного бажання погамувати голод, не втратити здатності мислити, зберегти гідність людську.

У 1922 році в Лєйпцигу з'явилася друком його збірка «В епідємічному бараці». У 1925 році у виданні ДВУ - оповідання «Син», а в 1927 році в київському письменницькому видавництві «Маса» - збірка оповідань «Проблема хліба».

Мала проза В. Підмогильного 20-х років ХХ століття «Собака», «В епідємічному бараці», «Проблема хліба», які увійшли до збірки «Військовий літун», що побачила світ у 1924 році, - цє передусім відтворєння відчуття людиною принижєння перед проблемою нестачі хлі-

ба в повному розумінні цього поняття. Гірко-іронічно персонаж ніби як насміхається над собою, коли йому, студенту-філософу, доводиться думати про перевагу борщу над пізнанням Канта. Це прозирання від загальної радості до конкретного страждання розгубленої чи загубленої, всіма забутої окремої особистості. Втім, письменник бачить і осмислює не лише стан персонажів, хоча активне діяння оминає.

Навряд чи знайдуться в українській літературі того часу сильніші з мистецького і психологічного боку речі про голод, ніж оповідання В. Підмогильного «Син», «Собака», «Проблема хліба». Г. Костюк у післямові до роману «Місто», виданого у Нью-Йорку в Українській вільній академії Наук у США у 1954 році, писав: «Кілька оповідань - «Собака», «Син», «Проблема хліба» - В. Підмогильний присвятив темі голоду в пореволюційні роки. Найтрагічніші моменти голоду змальовані з подиву гідною протокольною точністю, спокоєм, простотою, ясністю малюнку і правдивістю ситуацій» [2, с. 289].

Р. Мовчан у статті «Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль» зауважує: «В оповіданнях «Син», «Собака», «Проблема хліба» правдиво і психологічно вражаюче зображені страшні картини голоду 1921 року, що стають тільки художнім тлом для глибших узагальнень і аналізу, бо домінантою їх є насамперед проблема існування в людині двох взаємопов'язаних начал: тваринного і людського, фізіологічного і духовного. Підмогильний намагається на цьому своєрідному життєвому матеріалі дослідити силу і слабкість людини, відповісти на питання: чи ж дух може перемогти плоть?» [3, с. 54].

Оповідання «Проблема хліба» написане у формі щоденника голодуючого студента. Рядок «...я навіть написав на честь пиріжечків прекрасний сонет» підтверджує, що герой - поет.

Епіграфом до твору В. Підмогильний бере слова німецького філософа Ф. Ніцше («Немає нічого хибнішого, як ототожнювати ідею твору з думками автора. На жаль, читач і критика слабнуть на цю недоречну хворобу. Тут я якнайрішучіше застерігаюся проти цього поширеного забобону: «Гарний письменник користується не тільки з власних думок, але й із думок своїх добрих знайомих») та приказку («Хто має вуха слухати, хай чує»).

Розмова про «хліб насущний» ведеться уже в першому щоденниковому записі, зробленому ввечері: «Моя добра господиня, правда, дає мені рано і ввечері склянку кави без хліба й цукру, але людина не може цим задовольнитися [4, с. 122]. І тут же важливе містке зауваження, котре свідчить про те, що мова йде не про якесь там прагнення до насичення організму без міри: «Я не потребую багато - аби підтримати життя. Я люблю читати, гуляти ввечері, міркувати й не вбачаю достатніх підстав на те, щоб відмовитися від цього через шлунок» [4, с. 123]. Читач дізнається, що ці життєві сентенції персонаж вислов-

лював жінці, яка в «одному темному завулкові» «приступила» до нього і «запропонувала свої послуги в справі кохання».

У другому щоденниковому записі, зробленому «1 год. дня», наш «герой» вирішує зайнятися спекуляцією і наступного ж дня вирушити «з голодного міста в той край, де хліб і масло дешеві, де картоплею годують свиней, де впиваються молоком і самогоном» [3, с. 123]. Нічний запис, що слідує за цим, кульмінаційний у психологічному зламі, котрий стався із «героем». Він «спіткнувся» у житті - заради «шамовки» (пригадаймо вираз одного із персонажів п'єси М. Куліша «97» про голод на півдні України у 1921-1922 років) поступається своїми моральними принципами, іде на крадіжку. У здійсненні так блискуче продуманої акції спекуляції «герой» терпить фіаско, бо виявилось, що в нього немає лантухів, що «реченець» його «посвідки вже минув», а найголовніше - він не має чого продати. І ось друга «рятункова думка», яка спала йому в голову, і привела його до морального дна - до крадіжки. Він згадав: «не так давно моя добра господиня показувала мені три золоті десятики, що вона їх переховувала з добрих часів. Вона старанно загорнула їх у хусточку, пов'язала їх стьожкою й поклала в першу Шухляду комода в куток ліворуч» [3, с. 124]. Вчинивши акт злодіяння («І от, коли Моя добра господиня лягла спати, я, оце допіру, пішов і Взяв їх. Ось вони, в моїй кишені: Тепер я спокійний» [3, с. 124], персонаж розмірковує про людське буття, Про сутність і значимість дня і ночі. Усе змальовано на контрастах. Пафосно, бо майже кожне речення окличне, він «виносить вирок» дню («Справді, жалюгідне твоє становище, дню!..») [3, с. 124] і хвалу ночі («Бо вночі кохають, грабують, змовляються, вночі розстрілюють навіть - і тобі, ноче, моя хвала!» [3, с. 124]; «Ти даєш нам увесь світ під ноги, ти вчиш нас любити самих себе - і тобі, ноче, моя хвала!» [3, с. 124}); Драматизм морального падіння підсилює двічі повторена характеристика господині («добра господиня»), започаткована ще в першому запису (згадаймо, «моя добра господиня»), і констатація стану персонажа після його вчинку («Тепер я спокійний»). Та все виявилось марним. Події для нього склалися фатально. І той мізер, що зумів усе ж таки виміняти головний персонаж твору В. Підмогильного, забрали червоноармійці, бо «був якраз час збирання харч-податку, і не можна було вільно возити харчі», «і от голодний, без грошей, без харчів, я сиджу під жовтими деревами й на мене стелиться їхній мертвий лист» [3, с. 125]. Вдаючись до художнього порівняння, автор наголошує, як у персонажа посилюлося відчуття голоду й заповонило все його ество, притлумивши всі інші людські почуття і відчуття («Голод опанував мене, і я тремтів, як закоханий напередодні обіймів» [3, с. 125]). Чекаючи на потяг, «герой» мандрує в степ, утікаючи від їстівних запахів та «знічев'я з нудьги». І там сталося найстрашніше. Натрапивши на баштан, наситив-

шися нестиглим кавуном, зіткнувшись з дідом-сторожем, який цюкав його сонного (бо «лежав під палючим сонцем») і сказано лаявся («А ворюго, волоцюго»). Згадавши про «приховану на собаку каменюку», герой «шерехнув нею діда по голові».

Невідповідність реакції персонажа на зроблене ним посилює трагізм ситуації: «Перемога збадьорила мене. Нахилившись, я зв'язав дідові руки очкуром і засміявся. От так пригода!» [3, с. 126]. У курені знайшов їжу - «цілу добренну паляницю, шматок сала, яєчка й пшоно». Поївши і забравши з собою решту, «пішов геть, наспівуючи». Коли ж вирішив підійти до діда, то побачив, що той «чисто плаває в крові. Годі йому дихати - я таки добре стукнув його! Таким способом на землі відбулося ще одне загубство» [3, с. 126]. І знову невідповідність реакції. Мова не йде ні про які хвилювання, переживання з приводу вбивства людини, а, отже, повної власної деградації. Турботи, як і раніше, сконцентровано навколо проблеми голоду («Ще я тримаюсь. Стє ще з півпуда борошна. їм я самий хліб, курю махорку, та й то обмежено» [3, с. 126]).

Останній нічний запис - це і розв'язка, і разом із тим відкрита - перспектива в майбутнє («Бо то сум веде душу в безкрає!» [3, с. 131]).

Повертаючись до міста, студент стояв на вагонному даху і співав. У місті йому випало допомогти донести лантух Марті, яка торгувала на базарі пиріжками. А далі події розвивалися стрімко, змінюючись, мов у калейдоскопі. Запросини Марти на пиріжки («Я взяв гітару, заграє і заспівав. То співала моя душа, радіючи, що напхане череву не турбуватиме її хоч якийсь час» [3, с. 128], нові відвідини її в неділю (а перед цим студент «з тонкою насолодністю мріяв про масні пиріжечки, і, коли уявляв собі їх смак», то кров «палахкотіла й бухала в голову», і він навіть написав на їх честь «прекрасний сонет»), вечір з пиріжками і горілкою, фізична близькість з Мартою («Я розумів, що за пиріжечки треба платити, й тільки радів, що плачу такими дешевими грішми» [3, с. 129]), рішення жити в неї «ніби небіж». І як апофеоз: «Воно почалося, нове життя! Яка радість, який спокій! Шлунок задоволено, і моя душа шугає над світом, як духотворець» [3, с. 130]. Семантичне нашарування початкової фрази («Я не потребую багато - аби підтримати життя» [3, с. 123]), як бачимо, зазнало семантичного зрушення («Шлунок задоволено» [3, с. 130]). Нічого не змінилося лише у ставленні студента до своїх вчинків, навіть у спогадах, адже тінь сумління, а тим більше каяття, так і не лягла на його чоло («Я перегортаю сторінки минулого, і на душу мені ллється тепла вода» [3, с. 131]).

За допомогою барокового прийому авторові вдається відтворити психологію відчуження людини від самої себе, її (трагічне в самій своїй суті) збайдужіння до інших («Собака», «Проблема хліба»). В. Під-

могильний заглиблюється в думки і почування людини, яка під натиском екстремальних обставин, суспільних бід прагне залишатися сама собою. Такою бідною і показано голод початку 20-х років XX століття.

На перший погляд, Тимергей («Собака»), Васюренко («Син») і персонаж «Проблеми хліба» однаково зазнають поразки у боротьбі із життям, але при глибшому і вдумливішому прочитанні помічаємо, що це не так. Їх натури різняться, вони й мають право на самотність, неповторність. У першому оповіданні В. Підмогильного про голод «Собака» подано своєрідну «рентгенограму душі студента, який від своїх великих мрій пізнавати мудрість світу під впливом голоду мусив перейти до насущних міркувань про хліб і борщ та гірко усвідомити, «що жити можна лише тоді, коли їси» [3, с. 17]. Тимергей тільки обурюється суспільством, у якому людина може дійти до тваринного існування, а його колега-студент («Проблема хліба») навіть створює і проповідує іншим справжню філософію пристосування, якою можна виправдати найогидніші вчинки, зокрема крадіжку, і навіть убивство. За ситість фізичну він розраховується, як бачимо, тяжко - втратою духовності. У творі показано, що закон духовності діє бездоганно. Щоправда, іноді, дивлячись на себе збоку, він все ж таки усвідомлює, що існує «холодною хризантемою на угноєній землі», і відчуває, як «сум кладе на обличчя м'які пучки».

Аналізуючи твір «Проблема хліба», В. Сиротенко стверджує: «Герой не приховує схильності до філософствування, потреби інтелектуально-духовного розвитку. Цікавими видаються і його міркування стосовно чоловічих та жіночих життєвих прагнень. Він воліє бачити людину вільною, незалежною, що не виключає належного фізіологічного забезпечення. Тому не може зрозуміти жінок, які, спираючись на матеріальну забезпеченість чоловіком, продовжують залишатися самичками і не задумуються над проблемами самопізнання. Себе ж герой, за умови задоволення шлунку, характеризує як людину, в котрої «душа шугає над світом, як духотворець» [3, с. 130; 4, с. 163].

Не всі витримують випробування голодом, що відповідно до реальної дійсності і показує художньо В. Підмогильний. Ціною надлюдських зусиль це вдається зробити лише Васюренку («Син», 1923 р.), який істинно ціною власного життя утвердив людське в людині. У цього ще зовсім юного селянина надзвичайно розвинене чуття народної моралі, і саме нею він керується в найекстремальніших ситуаціях. У творі контрастно показано ставлення двох дітей (Грицька Васюренка та його рідної сестри Марійки, одруженої із заможним Олексом Корнійчуком, про якого сказано у творі, що він «швидше себе дасть зарізати, ніж поступиться хоч зернятком» [3, с. 130]) до повільної смерті найріднішої людини - матусі. Грицько, вимінявши хлібину, сам хитаючись від вітру, підгодовує маму. Марійка ж відмовляє йому

навіть у позиці та ще й докоряє: «Матір Бог кличе, а ти її нагло на світі держиш. Мучиш ти її, гріх тобі, Грицю. Не просить вона їсти, а ти її запихаєш. Та чи вона тобі рідніша, як мені, чи як? А бачу я - Божа тут воля, гріх великий проти Бога йти. - Марійка витерла сльози: - Дай їй спокійно померти...» [3, с. 145]. Як бачимо, В. Підмогильний акцентує увагу на макропроблемі сутності буття людини. Двоє рідних людей, вигодованих молоком однієї матері, уособлюють два діаметрально протилежні начала - ангела і диявола щодо своєї генетичної першоклітини. Свої роздуми над проблемою автор вкладає в уста різних персонажів, зокрема і Степана Безрукавого, своєрідного сільського філософа, бо саме він проголошує немало життєвих сентенцій, виражених здебільшого мудро, афористично, містко, влучно (наприклад: «І життя, як тютюн: куриш - гірке, а після його дим вітер носить» [3, с. 141]). Роздумуючи, хто винен - Бог чи люди, дядько Степан, батько п'яти Голодних дітей, яких розігнав, бо нічим було кормити, і вони розбіглись, мов ті мишенята, а дружина померла, доки ходив міняти збіжжя, та й сам, як показано в оповіданні, згодом «опух», розпачливо проголошує: «Якби був бог, не так було б!» Та згодом, після деяких роздумів, додає у розмові з Грицьком: «Пам'ятаєш, хлопче, приїздив торік, мовляв, агітатор. Кричав, що ми, мовляв, машиною оратимемо, машиною й дощу напустимо. А де він, сукин син, тепер з своєю машиною? Бога, кажуть, немає, а самі в боження пнуться?» То чи не їх вина у тій ситуації, що склалася, безмовно ставить питання молодий письменник, але воно дуже легко прочитується у підтексті твору.

Описуючи вимираюче від голоду село, В. Підмогильний не раз вдається до узагальнено-образних висловлювань про нього, що нерідко сприяє створенню символічних картин. Наприклад: «...а спереду, на чистому обрію, як намальована бездушна картина» [3, с. 142].

Аналіз оповідань В. Підмогильного про голод на півдні України переконує, що автор «неухильно виходив на шлях психологічного реалізму» [3, с. 9]. Не забуваймо, що молода радянська ідеологія залишала його «по той бік барикад», а В. Підмогильний не побоявся піти проти неї. Зовнішнє сприйняття подій і явищ, навіть сюжетні проблеми цікавили його далеко не першочергово. У його творах переважає пастельна лірико-імпресіоністична тональність, властива національній своєрідності образного мислення. Корені психологічного реалізму В. Підмогильного сягають у творчість М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Винниченка. Із аналізованих оповідань видно, що письменника цікавило не людство взагалі, а конкретна людська особистість. В оповіданні «Син», одному з найпопулярніших у свій час, В. Підмогильний випробував себе у психоаналізі, який він активно застосовував не тільки у власній творчості, а й у пізнанні поезії класиків та своїх сучасників (про це свідчать статті про І. Нечуя-Левицького, М. Рильського).

Відтворюючи психіку Дмитра Васюренка, автор акцентує увагу на окремих художніх деталях, які надзвичайно місткі: «А він уже і так був знесилений до краю; замліли руки, ноги, тіло було мляве і якесь гидке» [3, с. 145]; «всередині смоктало, тягло, живіт ніби підвело аж до горла» [3, с. 146]; «Приспані голодом мрії огортали його» [3, с. 147]; «А яка там надія, коли пухнемо з голоду» [3, с. 149]. У манері, близькій до натуралізму, описано і процес помирання змученої голодом людини: «І так просто буває: ходить, ходить людина худа, аж кістяк стукотить, тоді, дивись, круглішати починає, соком ніби наливається, щоб і у себе здійснити не може, так товщає. Тільки сиза, аж синя з лица робиться - тут вже хоч і їсти їй дай, не допоможе. Опух - значить край; каюк. Полазить так трохи, а тоді й дуба дасть на вулиці, під тином чи коло хати - де прийдеться» [4, с. 150]. Показано, що все, що тільки можна було, люди вже винесли із своїх осель. У цьому плані надзвичайно промовистим є опис інтер'єру хати Грицька Васюренка та його матері: «Не було навіть на чому сісти. Стільці, лаву, стіл, скриню давно вже продано за час довгої хвороби господаріні. Ніби випадком потрапили люди в цю порожнечу і зараз підуть геть, лишаючи подерті стіни, роззявлену піч і рештки паперових окрас, що безладно звисали із стелі» [4, с. 143]. Мало кому стала в пригоді й американська допомога, бо прийшла уже запізно.

В. Підмогильний, акцентуючи увагу на проблемі голоду, відстоював чистоту загальнолюдських цінностей. Письменник розкриває передусім внутрішній світ персонажів. Так, він постійно підкреслює намагання Тимергея («Собака») не померти з голоду, щоб уміти легко, видобувати «думку», наголошує на поступовій деградації персонажа оповідання «Проблема хліба», якому голодний шлунок диктує вчинки, що йдуть врозріз із сумлінням. В оповіданні «Собака» показано, як голод постійно переслідує Тимергея, навіть тоді, коли їсти йому ще й не зовсім хотілось: «Ранком Тимергей прокидався й гадав про те, що до обіду йому нічого їсти. Ще й їсти не дуже хотілось, але зналось, що через дві години голод відчутись. Робилося тоскно. Починало здаватися, що він ніколи нічого не їв і завсіди був голодний» [4, с. 115], «Трохи прочунавшись, він уперто мислив про те, що таке голод: йому починало здаватися, що голод щось більше, ніж голе бажання їсти» [4, с. 115], «Спершу чудним здавалось, що йому раніше потрібний шмат хліба, а потім думка. Кант і борщ. Ніцше і ковбаса» [4, с. 116].

Як бачимо, на захоплення емоційними гаслами про високі ідеали В. Підмогильний закликав своїми творами задуматись, чи готові люди духовно сприйняти їх, чи не занадто віддалені ті ідеали від реалій життя, які формують свідомість звичайної людини? Щоб заземлити легкокрилі романтичні сподівання, він і малював сучасників у

суперечностях матеріального і духовного, у стані природного бажання гамувати голод, утриматися від негідних вчинків, залишитися людиною. Гуманістичний пафос оповідань В. Підмогильного про голод і спрямований передусім на утвердження загальнолюдських цінностей, зокрема на право людини жити і жити за законами цивілізованого світу, а не бути позбавленим навіть права мислити.

Гносеологічний аспект досліджуваної проблеми виявляється у співвіднесеності трагічної життєвої правди 1921-1922 років і художнього осмислення її В. Підмогильним у його творах. Трагічна основа оповідання «Син» набирає особливої гостроти через побутову та психологічну конкретизацію в зображенні вимираючого від голоду одного із сіл півдня України. В. Підмогильний не показує трагічний конфлікт як безпосереднє зіткнення історично необхідного й об'єктивно неможливого. Це прочитується лише в підтексті, а сутність конкретного зіткнення полягає у жорстокій невідповідності між правом людини на життя і неможливістю скористатися ним. Саме в цьому і розкривається загальнолюдський аспект ідейного заперечення такого стану соціальних і морально-етичних критеріїв суспільства, коли знецінено все і перш за все найголовніше - життя, смерть стає звичайністю, а ритуал поховання померлого («Син») стає і непотрібним, і неможливим. У цій ось «звичайності» голодної смерті і полягає трагічне. Наскрізними трагічними мікрообразами в оповіданнях В. Підмогильного є «голод», «кістяк», «опухлість людини», «смерть» із різними означеннями. Прозаїк з великим болем пише про те, що фізичне нищення пов'язане із ще страшнішою руйнацією людських душ, зокрема збайдужілістю до всього, небажанням і неможливістю чинити будь-який опір, терпінням і покірністю долі. І в цьому проявляються жахливі наслідки голодомору.

Список використаної літератури

1. *Костюк Г.* Валер'ян Підмогильний / Григорій Костюк // Підмогильний В. Місто. - Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США. - 1954. - С. 283-297.
2. *Мовчан Р.* Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Раїса Мовчан // Дивослово. - 2000. - № 1. - С. 52-57.
3. *Підмогильний Б.* Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наук, думка, 1991. - 800 с.
4. *Сиротенко В.* Форми вираження морально-етичних принципів автора у новелах В. Підмогильного / В. Сиротенко. - Луганськ : Знання, 2008. - С. 159-167.
5. *Шевчук Вал.* Полинова зоря Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Українська мова і література в школі. - 1991. - № 2. - С. 21-25.

Надійшла до редколегії 20.12.2010

К. І. Шахова, Н. П. Олійник

(м. Дніпропетровськ)

**ПОЕТИКА НАЗВИ ОПОВІДАННЯ В. ПІДМОГИЛЬНОГО
«СТАРЕЦЬ»**

У статті розглядаються особливості поетики назви оповідання Валер'яна Підмогильного «Старець», з'ясовується роль заголовка в художньому розкритті образу головного героя.

Ключові слова: назва твору, поетика, семантика слова-заголовка, екзистенціалізм, трагічне.

В статье рассматриваются особенности поэтики названия рассказа Валериана Подмогильного «Старец», выясняется функция заглавия в художественном раскрытии образа главного героя.

Ключевые слова: название произведения, поэтика, семантика слова- заглавия, экзистенциализм, трагическое.

This article deals with special of Valerian Pidmohylny's story «Old shal», its name poetry, theirs function in opening up of artistic image of main hero.

Key words: title of composition, poetry, semantic title-word's, existentialism, tragic.

Унікальною і неординарною особистістю в історії української літератури ХХ ст. є постать Валер'яна Підмогильного, який променем свого таланту освітив шлях вітчизняній літературі в широкі простори світового письменства. Його творчий доробок укотре доводить, що українська література не поступається ні виразності порушених проблем, тем і мотивів, ні глибиною осягнення людських душ.

Ю. Лавріненко у вступі до збірки творів В. Підмогильного дав таку характеристику письменнику: «...інтенсивна, зряча, замкнена в собі душа, відповідальна за свій час людина, що мала силу протистояти тискові окупаційного режиму і скинути з пліч тягар провінціалізму забутої Богом країни та вийти на простори європейського духу» [5, с. 10]. Дослідник підкреслює, що митець «... може, сам того добре не усвідомивши, взяв приціл на найвищу вершину творчості: пізнання психіки особистості, яка болісно шукає себе, гостро осмислюючи навколишній світ» [5, с. 10]. Саме такими є головні герої романів, повістей та оповідань В. Підмогильного.

Творча діяльність письменника безпосередньо пов'язана як з українською, так і з французькою літературою. В. Підмогильний, перекладаючи твори французьких письменників (Гі де Мопассана,

Ж. Санд, А. Франс, Д. Дідро, П. Меріме та ін.), збагачував свій досвід, відточував творчу майстерність. На його світогляд справили значний вплив ідеї З. Фрейда і Ф. Ніцше. В. Підмогильний виявляє особливе зацікавлення сферою підсвідомого, що вже простежується на матеріалі першої збірки творів письменника під назвою «Твори. Т. І», виданої 1920 року. До неї ввійшли такі оповідання: «Старець», «Ваня», «Важке питання», «Гайдамака», «Добрий бог» та ін., що знаменували входження в простори української літератури талановитої та непересічної особистості зі своєю унікальною творчою манерою, яскраво індивідуальним стилем.

Творчість письменника вже давно стала предметом дослідження вітчизняних літературознавців. Так, В. Мельник у вступі до збірки творів В. Підмогильного зробив перші спроби проаналізувати творчість митця з екзистенціального погляду. Цим шляхом пішла і В. Колп, яка у статті «Мала проза Валер'яна Підмогильного» [3, с. 47] відзначила основні риси екзистенціалізму в оповіданнях автора. Ірраціональне та раціональне в характерах героїв В. Підмогильного досліджував І. Котик [4, с. 64], який акцентував особливе зацікавлення письменника сферою підсвідомого. До вивчення творів В. Підмогильного зверталися також Ю. Лавріненко, Р. Мовчан, С. Луцій, К. Дуб, О. Галета та багато інших науковців. Особливу увагу авторів наукових розвідок привернув роман «Місто», який, безперечно, є вершиною творчості В. Підмогильного і водночас невичерпним джерелом для дослідження особливостей ідіостилу письменника. Його аналізу присвячені праці таких літературознавців, як Л. Пізнюк, Р. Мовчан, Д. Ставицька, Л. Коломісць, С. Луцій та інших.

Останнім часом активізувалося дослідження малої прози письменника, яка не поступається великим прозовим творам глибиною осмислення та зображення «вічних тем», які торкаються сенсу життя, призначення й утвердження людини в ньому, проблем смерті, кохання і ненависті тощо. Саме такою є тематика ранніх творів В. Підмогильного: «Пророк», «Старець», «Добрий бог», «Ваня» та ін. Р. Мовчан справедливо стверджувала, що саме в них «виразно проявилися тенденції неореалізму: психологізм, аналітичне, раціональне осмислення своєї епохи шляхом дослідження людини не соціальної, а екзистенційної» [8, с. 54]. Герої малої прози письменника наділені екзистенційним світобаченням, яке виявляється насамперед у зображенні маленької безпорадної людини, кинутої життєвими обставинами у вир величезного абсурдного світу.

Ще одну особливість прози В. Підмогильного влучно підкреслила О. Галета: «Важить не хід подій, а хід думки. Точніше, хід події провадить до безвиході... Власне, логіка подій у тому, щоби показати, що кожен залишається при своєму. Зміна не стає прогресом... Переміна

відбувається у самому читачеві, спонукаючи його до мислення, до інтелектуальної праці та вибору себе, що відповідає тезі екзистенціалізму «існування передую сутності» [1, с. 189]. Автор у малій прозі часто зображує «буденність життя, його одноманітність, повторюваність, безбарвність» [3, с. 49].

Нашу увагу привернуло оповідання «Старець», яке відбиває вплив екзистенціалістських віянь європейської філософської думки на творчість письменника. Метою нашої статті є з'ясування поетики назви цього твору, яка виносить на перший план образ старця Тимоша, що є ключовим у тексті. Заголовок концентрує в собі трагізм долі особистості, яка волею жорстоких обставин стала «покидьком суспільства», нікому не потрібного, проте не втратила свою сутність, здатна виокремити себе з людського потоку. У цьому творі митець чи не найсильніше акцентує увагу «на глибоких протиріччях внутрішнього й зовнішнього світу, на явних і прихованих суперечностях, які дрімають у людині» [3, с. 50].

Поетика назви того чи іншого твору часто стає предметом дослідження літературознавців, які наголошують на нерозривному зв'язку заголовка і змісту. Так, Б. І. Матвеев зокрема підкреслював, що «назва співвідноситься з усіма сюжетними ходами, з усіма образами художнього твору» [7, с. 63], це «перше слово письменника, звернене до читача» [7, с. 63]. «Літературознавча енциклопедія» подає таке визначення назви твору: «Назва твору, або заголовок, - назва тексту або його частини, промовиста словесна формула, яка концентрує зміст твору, його власне ім'я» [6, с. 86]. Інший дослідник (Л. Л. Шевченко) зауважував: «Проходячи через зміст і вбираючи нові художні смисли, заголовне слово збагачується на текстовому рівні. Воно ніби переростає свої початкові семантичні рамки, набуває додаткових «співзначень», стає надзвичайно виразним і містким» [11, с. 30]. Чи не найяскравішим прикладом такого «семантичного збагачення» у творчості В. Підмогильного є назва оповідання «Старець».

Письменник часто називає свої оповідання іменем головного героя («Старець», «Ваня», «Дід Яким», «Іван Босий», «Історія пані Ївги» та ін.). Це свого роду сигнал, що увага буде зосереджена на розкритті характеру, психології внутрішнього світу героїв. У цьому виявляються характерні риси екзистенціалізму, для якого «особистість, її існування і є реальністю, основною і відправною точкою осмислення буття» [3, с. 48]. Герой постає цілісним індивідом, який, з одного боку, протиставлений соціуму, а з іншого - вважає своє життя «немислимим поза соціумом та зв'язками з іншими людьми» [3, с. 48].

В оповіданні «Старець» переважає контрастне зображення внутрішнього світу головного героя Тимоша, яке полягає у невідповідності його внутрішнього і зовнішнього життя. За спостереженням

В. Коли, письменник у цьому творі «показує неоднаковість сприйняття людиною самої себе та цієї ж людини оточенням, розкриває роль випадку та обставин в житті окремо взятої людини «поза будь-якою системою інтегрування» [3, с. 49]. Тут доречно згадати слова одного з провідних філософів-екзистенціалістів А. Камю, який стверджував: «Нет границы между тем, чем хочет быть человек, и тем, чем он является. Своим повседневным лицедейством он показывает, насколько видимость может создавать бытие» [2, с. 237]. Справді, ззовні похмурий, злий, мовчазний і відлюдкуватий каліка-старець Тиміш усередині залишається живою людиною зі своїми почуттями, бажаннями, надіями і мріями, які наповнюють його життя певним сенсом. Суперечності між внутрішнім і зовнішнім життям Тимоша складають основну колізію в аналізованому оповіданні, яка стає підвалиною «внутрішнього бунту», що спалахує в душі головного героя.

Події, які змальовано в оповіданні «Старець», є наслідком трагічного випадку, що стався з Тимошем три роки тому, після чого життя останнього якісно змінилося. Характер його постає сформованим у часі теперішньому й загалом не має проєкції в майбутнє. Нічого не відомо про минуле Тимоша, його життя до трагедії. Уже на першій сторінці з'являється образ каліки з дерев'яною колодкою замість ноги. Далі автор подає кілька спогадів із життя героя: вихід зі шпиталю і перша спроба просити милостиню; розкриття ставлення Тимоша до людей і зокрема до старенької бабусі, яка протягом року щодня подавала йому дві копійки; Тиміш і його стосунки з хазяйкою хатини, де він мешкає; стосунки каліки-старця з молоденькою повією Галькою.

Простір в оповіданні обмежений «рогом двух рухливих і людних вулиць» [9, с. 71], де старець з дня на день жебракує, і квартирою «старої істоти» [9, с. 76], у якій Тиміш винаймає місце для ночівлі. Р. Мовчан відзначила, що в оповіданні «Старець» «вперше постає образ всемогутнього міста, цього цинічного, байдужого молоха, «величезного гада», що обвивається навколо землі залізними кільцями» [8, с. 56].

Розкриття характеру головного героя відбувається насамперед через зображення його вчинків, відтворення думок, характер мовлення, взаємозв'язки з іншими персонажами, які своєрідно відтіняють образ старця, а також через деталі його зовнішності, інтер'єру помешкання. Уже на першій сторінці твору В. Підмогильний різко протиставляє місто, яке сповнене руху, життя, змін, тобто є динамічним образом, і старця, у якого відсутній будь-який рух, життя для нього зупинилося, він байдужий до всього світу, навіть зневажає його. Тобто в цілому образ старця є статичним. Найбільше вражає ставлення Тимоша до людей: «І до тих, що давали йому гроші, і до тих, що дивилися на нього, але минали, Тиміш ставився однаково: з тупою зліс-

тю» [9, с. 73]. Цю злість автор пояснює одним епізодом з життя старця. Він не завжди був таким похмурим, байдужим і злим. У день, коли його випустили зі шпиталю, він зустрів двох людей і «подумав, що нічого довго зволікати і треба зараз же зробити першу спробу» [9, с. 71], «Тиміш чогось був певний, що ці люди конче дадуть йому грошей, і в глибині душі він навіть надіявся, що вони дадуть багато... Професія старця здалася йому тоді веселою, легкою й безтурботною» [9, с. 72]. Цей Наївний оптимізм був уміть розвіяний грубою відмовою молодиків, один з яких сказав іншому: «Принципово нічого не давай старцям. Хай держава піклується сама про їх і дає їм притулок» [9, с. 72]. Пекучою образою стисли серце Тимоша ті слова, він обізвався зневажливим словом до одного з молодиків, за що отримав несподіваний удар по щоці й «важко упав на бік» [9, с. 72]. Це було перше і найсильніше морально-психологічне падіння Тимоша, яке відкрило йому очі на його реальне становище в суспільстві, на людську жорстокість, яка раз і назавжди викликала в серці старця тільки одне почуття - «тупої злості» [9, с. 73]. Після цього випадку герой почав сприймати життя без ілюзій і прикрас, таким, яким воно є насправді.

Ставлення Тимоша до людей змінилося кардинально. Тепер він «ніколи не дякував за допомогу, ніколи не обіцяв молитися за офірника пану Богу... Він просто брав гроші, не дивлячись навіть на людину, котра їх давала, своїми чорними, рухливими, занадто неспокійними очима» [9, с. 73].

У другому епізоді з життя героя він постає як скалічена особистість не тільки зовні, а й усередині, бо зневіра в людей, ненависть до них знаходять у його поведінці свій граничний вияв. До всіх Тиміш ставиться байдуже, ніби не помічає нікого навколо себе. Але «була одна особа, котру Тиміш чекав кожного ранку зі злісним, трошки насмішуватим презирством... Це була старенька бабуса, яка щодня ходила до церкви, спираючись на ключку, і неодмінно кидала Тимошеві дві копійки» [9, с. 73]. Даючи гроші, бабуса кожного разу промовляла: «Молись же за мене Христу-Спасу і святим його, божий чоловіче... Ох, гріхи мої тяжкі... Молись за рабу божу Катерину» [9, с. 73]. На що «божий чоловік», ховаючи гроші в кишеню, щоразу мав одну зневажливу, сповнену безпричинної злості відповідь: «За дві копійки, та ще й молися за неї... А не діждешся, стара коцюбо!» [9, с. 73]. Незважаючи на таке ставлення до жінки, Тиміш вважав ці дві копійки своїм законним «заробітним мінімумом» [9, с. 73]. Жорстокість і цинізм героя досягли свого апогею, коли одного дня бабуса перестала приходити. Тоді каліка зробив «нелюдський» висновок про те, що вона «подохла» [9, с. 74], «і був у той день роздратований і злий більш, ніж звичайно» [9, с. 74]. Обурення його охопило не через ймовірну

смерть старої жінки, а через те, що він більше не отримає свого невеликого заробітку.

На творенні образу Тимоша, безперечно, позначився відчутний вплив екзистенціалізму. Старець постає як невід'ємна частина суспільного організму, яка хоч і знаходиться «на периферії» (фактично Тиміш належить до покидьків суспільства), але посідає свою чітко визначену нішу в соціумі. Недарма В. Підмогильний кілька разів підкреслює в оповіданні, що старцювання - це «професія» Тимоша, за неї він отримує «заробітний мінімум», вона сповнює його життя бодай якимось змістом і дає йому засоби для існування. Крім того-головний герой має мету: він збирає гроші, щоб «купити кохання» повії Гальки. Ця мрія фактично тримає його в цьому світі. Тут спостерігаємо певну невідповідність між зовнішньою статикою образу Тимоша і внутрішньою динамікою розвитку його особистості. Утративши можливість рухатися фізично, його потреба до руху перемістилася у внутрішній, духовний світ. Зовні його неможливо помітити, і все ж за допомогою художньої деталі ще на початку оповідання в описі зовнішності Тимоша автор акцентує на внутрішньому житті героя: очі старця «чорні, рухливі і занадто неспокійні» [9, с. 73]. Очі, як відомо, дзеркало людської душі, саме вони переконують у тому, що Тиміш не втратив здатності до життєвого руху.

Важливу роль відіграє прийом контрастного зображення статичного образу старця, який протиставляється рухливому людському натовпу, що метафорично постає в образі «величезного гада, що повз по землі, повз кудись далеко, обвивався круг світу залізним кільцем, вертався назад, проковтував у своє несите, жадібне череву нових людей і знову повз» [9, с. 74], а Тиміш щодня дивився на нього, «байдуже дивився, як у череві гада творилося кохання, як спокійно пожирав він сповнених сили людей і вмент сповивав їх гидкою слиззю свого шлунка, робив їх безсилими і м'якими» [9, с. 74]. У кінці твору ми розуміємо, що не таким уже й спокійним було це споглядання Тимоша, зовсім не байдужим він виявився до кохання, бо, як кожна людина, він, хоч і каліка, не був позбавлений почуттів.

Здавалося б, беззмістовне й одноманітне життя Тимоша, що є екзистенційним «буттям для смерті», давно втратило яскравість духовного світу. Існування героя зводилося до послідовного замкнутого кола дій: жебрання для сплати грошей за житло і харчі, щоб вижити. Але врешті-решт виявляється, як слушно зауважує В. Колп, що в серці старця «живе надія, він має мету, той слабкий племін'я наснаги до життя - реалізація свого чоловічого начала через Тальку» [3, с. 30].

Такий поворот подій в оповіданні можна пояснити безпосереднім впливом екзистенційної філософії. Не можна, не згадати тут слова А. Камю: «В привязанности человека к миру есть нечто более силь-

ное, чем все беды мира. Тело принимает участие в решении не меньше ума, и оно отступает перед небытием. Мы привыкаем жить задолго до того, как привыкаем мыслить» [2, с. 252]. Суголосна цій і думка Р. Мовчан стосовно цілісної характеристики героя прози В. Підмогильного: «Його герой - цілісна сукупність різних начал (антропологічних, соціальних, психологічних, філософських), з-посеред яких особливо значущим для нього є «дуєт» душі й тіла» [8, с. 55].

Коли у творі з'являється образ повії Гальки, яка є повною протилежністю Тимоша, бо вона «молода, опасиста і вродлива» [9, с. 78] (письменник ці епітети вживає двічі для характеристики зовнішності молодої жінки, щоб підкреслити її протилежність до образу Тимоша). Автор фіксує зміну внутрішнього стану головного героя. Тиміш уже давно бажає фізично оволодіти Галькою, виявити їй свої почуття, але він боїться це зробити, боїться, що вона відмовить каліці. Коли Тиміш нарешті зізнається у своїх почуттях, то сам «хаос, вогонь і безглузде бажання міцного тіла виштовхують з душі його слова, повні страшної туги, надії, радості й страждання» [9, с. 79]. Навіть сам герой відчуває протиріччя між своїм зовнішнім і внутрішнім життям, що знаходить вияв у передачі відчуття страху зізнання Гальці у своєму коханні: «Те, що він кожного вечора збирався зробити, як і завше, лякало його, здавалося неможливим і смішним. Кожного вечора він відчиняв Гальці двері, посміхався і лягав спати, не мовивши їй слова» [9, с. 78]. Тиміш підсвідомо, інтуїтивно відчуває, що для Гальки він не що інше, як «покидьок суспільства». Проте в день зізнання слова його «важко злітали з вуст, немов раніше він виковував їх у душі своїй з важкого металу, й тоді вже викидав, і вони, дужі й дзвінок лунали по хатині. - Переночуй зо мною» [9, с. 80]. Від такої дивної і зухвалої пропозиції Галька не просто відразу відмовилася - вона «аж остовпіла від несподіванки і образи. Їй, котрій пишні, багаті пани платять по карбованцю й більше іноді, - каліка-старець з подряпаним обличчям сміє отак казати?!» [9, с. 79].

Почуття Тимоша до цієї жінки є чистими і щирими. Він навіть пропонує їй звінчатися з ним: «...мені ще тридцяти п'яти немає... Я ще молодий» [9, с. 80], - говорить він, але ці слова звучати зовсім непереконливо, бо каліцтво додає йому значно більше віку, ніж колись могла б дати сивина у волоссі. «Місто розтопало 35-літнього Тимоша, - відзначає Р. Мовчан, - перетворило його не просто в одноногого каліку, змушеного заробляти жебрацтвом, а й у «старця» (подобу людини) - тілом і, що найстрашніше, духом. Тепер сенс його життя зводиться до двох речей: грошей і задоволення плоті» [8, с. 56]. Пропозиція Тимоша одружитися викликає в зухвалої повії тільки сміх, який боляче ранить героя. Він розуміє, що лишається тільки один вихід здійснити свою давню і єдину мрію, і говорить Гальці: «Я заплачу»

тобі... як всі...» [9, с. 81]. Проте й цій надії не судилося здійснитися. Мов пекучим вогнем пройняли серце Тимоша байдужі, цинічні слова повії: «Добре. Я зо всіх беру по карбованцю, а як ти каліка, то давай троячку» [9, с. 81]. Ці слова «багатом різонули душу й серце Тимоша» [9, с. 81]. Більшої образи з вуст бажаної жінки годі було й почути. У пориві ненависті він починає душити Гальку. Дивом вона виривається із цих смертельних обіймів і, недовго думаючи, мстить за таке поводження - бере костура Тимоша, що слугував йому замість одятої ноги, і починає несамовито бити бідолашного каліку.

Фінал оповідання залишається відкритим. Ми не знаємо, що сталося з Тимошем після цієї доленосної для нього події, але здогадуємося, що, вочевидь, життя старця досягло свого завершення. Це типова для екзистенційного твору розв'язка, і підтвердження цьому знаходимо зокрема у вислові А. Камю: «То, что называется причиной жизни, оказывается одновременно и превосходной причиной смерти» [2, с. 263]. Єдина мрія, що гріла душу героя з дня на день, запалювала її «вогнем» життя і тримала в цьому жрстокому, потворному світі, який урешті-решт зробив потвору і з самого Тимоша, ця мрія вже ніколи не здійсниться. Коли Галька б'є каліку, він затуляє лице руками і лежить мовчки, спокійно, не ворущаючись, і тепер йому дійсно байдуже, що буде далі. Його існування, яке було екзистенціалістським «буттям для смерті», досягло свого логічного кінця. Немає більше за що триматися, кінець усьому, і єдиний вихід із ситуації, що склалася так трагічно - смерть. Фінал оповідання розімкнений, крапки над «і» повинні поставити самі читачі, яких таким чином автор залучає до співтворчості.

В аналізованому оповіданні є дві події, що готують кульмінацію, за якими відповідно йде розв'язка, фінал твору. Перша - це груба відмова Гальки і виявлення її зневажливого ставлення до Тимоша як до покидька суспільства; друга - читач несподівано дізнається про вік головного героя. Автор ні на початку оповідання, ні в процесі розвитку дії не згадав про цю важливу деталь, і цілком логічно, що читач уявляв собі Тимоша чоловіком літнім, справді «старцем».

Одинадцятитомний «Словник української мови» подає таке тлумачення слова «старець»:

1. Чоловік, який досяг похилого віку, старості (часом з відтінком поваги);
2. Літній монах, поважна духовна особа; пустельник, самотник;
3. Те саме, що жебрак» [10, с. 653].

Отже, семантика слова «старець» передусім асоціюється з людиною похилого віку. «Жебрак» - це вторинне значення цього слова, яке не є основним. Тимоша в тексті автор називає або по імені, або «старцем», або «калікою», і тільки один раз «калікою-старцем» у кінці тво-

ру. Таке номінування не є випадковим, воно теж «працює» на розкриття образу головного героя.

У вищезгаданому словнику знаходимо пояснення слова «каліка»:

«1. Той, хто позбувся якої-небудь частини тіла або втратив здатність рухати нею.

2. Жебрак, що випрошує милостиню» [10, с. 78].

Як бачимо, значення слова «каліка» в значенні «жебрак» також є вторинним.

На наш погляд, автор міг би взагалі не використовувати лексему «старець» для називання головного героя, тому що лексема «каліка» могла б цілком відобразити реалії життя Тимоша: «каліцтво» і «жебракування». То чому ж усе-таки оповідання називається «Старець», а не «Каліка», наприклад? В. Підмогильний майстерно використав семантику слова, створивши ефект несподіванки. Наративна організація оповідання вибудована так, що читач протягом усього розвитку сюжетної лінії вважав Тимоша літнім старцем-калікою, який змушений жебракувати, щоб прогодувати себе, якому цілком байдуже до життя, бо він уже віджив своє, уже був молодим, пізнав кохання. Коли ж стає зрозумілим, що Тиміш насправді - це молодий чоловік, для якого каліцтво стало справжньою трагедією «непрожитого життя», читач переживає справжній катарсис - очищення через співчуття. Ми розуміємо, що Тиміш став скаліченим, самотнім і нікому не потрібним. Він не може купити собі навіть повію, бо на неї не вистачає його жебрацьких грошей. Весь трагізм ситуації розкривається й оцінюється читачем саме в той момент, коли Тиміш називає свій вік. Отже, лексема «старець» своїм основним семантичним значенням увесь час приховувала сутність трагедії головного героя: молоде, непрожите, трагічно завершене життя. Коли автор у кінці оповідання підіймає завісу таємничості, враженого читача переповнює співчуття до скаліченої долі Тимоша.

Оповідання «Старець» В. Підмогильного засвідчило художню майстерність письменника, його вміння тонко розкрити глибину людської душі. У назві оповідання сконцентрована головна ідея твору і водночас підкреслюється весь трагізм обставин життя головного героя Тимоша. «Кожну таку наступну конкретизацію слова-заголовка... можна розглядати як якісно нове, більш глибоке розкриття характеру, що постає як складний, неоднорядковий, а тому життєво достовірний», зазначає Л. Л. Шевченко [11, с. 32].

Герой оповідання «Старець» В. Підмогильного постає в уяві читача правдивим, складним, багатогранним. Зображення внутрішнього і зовнішнього життя Тимоша, суперечностей і невідповідностей, що лежать в основі його протистояння соціуму, перекопує в тонкому відтворенні психології особистості, змалюванні життєво достовір-

ного портрета, максимально наближеного до реальності. Це засвідчує непересічний талант В. Підмогильного, творчий спадок якого покликаний збагачувати духовний світ цілих поколінь українських читачів.

Список використаної літератури

1. *Галета О.* Криза раціоналізму у прозі Валер'яна Підмогильного / Олена Галета // Українське літературознавство: Міжвід. наук. збірник. - Львів, 2002. - Вип. 65. - С. 187-194.

2. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альбер Камю // Сумерки бо-гов. - М.: Политиздат, 1990. - С. 222-318.

3. *Колп В.* Мала проза Валер'яна Підмогильного (риси екзистенціалізму) / В. Колп // Слово і Час. - 1999. - №2. - С. 47-51.

4. *Котик І.* Ірраціональне / раціональне в характерах героїв Валер'яна Підмогильного / І. Котик // Слово і Час. - 2003. - № 5. - С. 64-70.

5. *Лавріненко Ю.* Валер'ян Підмогильний / Юрій Лавріненко // Дивослово. - 2001. - № 2. - С. 9-11.

6. Літературознавча енциклопедія: В 2 т. / [авт.-уклад. Ю. ЦКр валів]. - К. : Академія, 2007. - Т. 2. - 608 с.

7. *Матвеев Б. И.* Первое слово автора, обращенное к читателю / Б. Матвеев // Русский язык в школе. - 1996. - № 2. - С. 63-71.

8. *Мовчан Р.* Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Раїса Мовчан // Дивослово. - 2000. - № 1. - С. 52-56.

9. *Підмогильний В. П.* Оповідання, повість, романи / Валер'ян Підмогильний - К.: Наукова думка, 1991. - С. 70-82.

10. Словник української мови: В 11 т. - К.: Наукова думка, 1973. - Т. 4, 9. - К.: Наукова думка, 1978. - 653 с.

11. *Шевченко Л. Л.* Що за однослівним заголовком / Леонід Шевченко // Культура слова. - Вип. 36. - К., 1989. - С. 29-32.

Надійшла до редколегії 20.12.2010

Розділ II. ДИСКУРС КАТАСТРОФІЗМУ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 20-30-хрр. ХХ ст.
І ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

УДК 821.161 2-309

О. В. Горобець

(м. Дніпропетровськ)

**МОТИВ «БОЛЮ ДУШІ» У ВІДТВОРЕННІ ПСИХОЛОГІЇ ЧОЛОВІКІВ
У ТЕКСТАХ «ПОВІСТЬ БЕЗ НАЗВИ» В. ПІДМОГИЛЬНОГО
ТА «ДЕТЕКТОР» М. МАТІОС**

У статті простежується мотив болю як вияв самотності героїв чоловічої статі у двох ракурсах: у стосунках із недосконалим зовнішнім світом та в їх взаєминах із жінками й пошуках омріяної коханої, аналізуються психологічні особливості нарації від імені художнього Я, Ти й різні форми трансформації невластне прямого мовлення.

Ключові слова: мотив, концепт, психологізм, концепція світу, головний герой, наратор, пафос.

В статье прослеживается мотив боли как проявление одиночества героев мужского пола в двух ракурсах: в отношениях с несовершенным внешним миром и в их взаимоотношениях с женщинами и поисками любимой, анализируются психологические особенности наррации от имени художественного Я, Ты и разные формы трансформации несобственной прямой речи.

Ключевые слова: мотив, концепт, психологизм, концепция мира, главный герой, нарратор, пафос.

The motive of pain as a demonstration of solitude of male central characters is researched at this article. Their solitude we consider on two perspective: their relationships with this imperfect surface world and their relationships with women and finding loved one. We explore features of narration from fiction «I», «You» and different kinds of transformation of singular direct speech.

Key words: motive, concept, psychological analysis, conception of the world, character, narrator, idea.

Інтерес до творчості В. Підмогильного, майстра «тонкого письма», особливо зріс в останнє десятиліття, проте глибоке осмислення його

доробку в контексті української психологічної прози, гадаємо, ще попереду. Не обділена критикою і проза однієї з найбільш яскравих нинішніх письменниць Марії Матіос, яка в кожному своєму творі демонструє нові здобутки в галузі психологізму. Порівняльний аналіз текстів «Повісті без назви» В. Підмогильного та «Детектора» М. Матіос у заданому аспекті нам бачиться продуктивним з погляду виявлення закономірностей розвитку літературного процесу.

Намагаючись відтворити психологію героїв у філософському ракурсі сутності людського буття в екстремальних і звичайних ситуаціях, В. Підмогильний та М. Матіос, хоч і віддалені в часі майже півстоліттям, а отже, і різними вимірами ідеології, культури, літературно-мистецького життя, прагнули показати вічні, нетлінні загальнолюдські цінності, непідвладні будь-яким маніфестам, кодексам, програмам тощо тієї чи іншої епохи. І ці цінності вони бачили найперше в царині духовності, духу, душі індивіда, прагнули розкрити ті шляхи, які ведуть героїв до осмислення самих себе у світі, зітканому з ладу і хаосу, доцільності і випадковості, правди і брехні, до пізнання можливостей своєї душі протистояти байдужому загалу, до окремої особистості, до її страждань від невлаштованості особистого життя. У своїх текстах вони показали, що насправді ніякі суспільно-громадські справи, службові перемоги чи невдачі не здатні витіснити відчуття незадоволення собою, «біль і розпач душі» від самотності в широкому розумінні слова, а не лише у значенні відсутності вимріяного ідеалу іншої статі - жінки.

Аби надати своїм мистецьким роздумам узагальнення, обидва автори підкреслюють у своїх зверненнях до читача неймовірність, вигаданість історій своїх творів, застерігають від будь-яких аналогій із життям. Так, В. Підмогильний сам заголовок «Повість без назви» після коми продовжує наступними словами: «до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього» [7, с. 264]. Інтрига закладена у словах «сутички принципів», які, виявляється, мають сенс і для майбутнього, тобто для нас. Трохи нижче, у зверненні до читача «Від автора» читаємо: «... події, описані в ній, ніколи не відбулися, і постаті, які ти в ній побачиш, ніколи не існували» [7, с. 264].

Марія Матіос, завершуючи попередню розповідь «Ключі» із книги «Фуршет від Марії Матіос» і перекидаючи місток до мелодрами «Детектор», пише: «... іще одна неймовірна історія одного модерного кохання. Вигадана мною» [5, с. 38]. А перед цим, згадавши про неймовірні історії кохання її героїв із новел «Анна-Марія», «Признай свою дитину» (збірка «Нація»), зазначає: «Міняються епохи, і міняється довколишній антураж. Але не міняється людина. Вироджується людство, та щодня народжується Любов (з великої літери)» [5, с. 37-38].

Звертаючись до уявного читача, М. Матіос прагне застерегти його від поспішливих висновків, запрошує «йти» за нею, аби зрозуміти, що «стрижена серцем людина іноді чинить так, як нам, зіпсованим знанням, цинізмом і ще бозна-чим, важко зрозуміти мотиви таких вчинків. ... Хіба «Детектор» не про це?» [5, с. 37-38] - завершує своє слово до читача письменника, залучаючи його до роздумів про героїв і самих себе.

У новій своїй книзі «Вирвані сторінки з автобіографії» М. Матіос пише про те, що її твори про біль, про те, що вона «зриває бинти з людського лица і з обличчя минулого»: «мої сюжети не неймовірні. Вони просто вихоплені з життя, як людина, з вогню... Пограниччя ситуації, поведінки, вибору - це те, що викликає прискорення моєї думки і пошук засобів для вираження» [3, с. 328], а також підкреслює здатність людей інколи діяти непередбачувано.

В. Підмогильний у листі-передмові від 1926 р. до Євгена Плужника дещо іронічно пише про три категорії людей, що роблять дурниці, себе зараховує до останньої: «... це люди, що знають, де дурниця, і їй роблять - це люди мудрі». Далі, посилаючись на думку автора «Метафізики кохання», продовжує: «в коханні людина прагне себе доповнити психічно й фізично» і наводить висловлювання якогось поета, який власним прикладом довів, що «творчий акт психічно цілком то-тожний із актом статним». На основі цих двох думок письменник робить висновок: «в коханні людина себе доповнює (філософ); кохання тотожне із творчістю (поет); в творчості людина себе доповнює (мій висновок)» [6, с. 444].

Ці думки з листа В. Підмогильного значною мірою допомагають зрозуміти й вибір головного героя у «Повісті без назви», і його журналістську суто людську сутність, психологію людини, успішної в професії, але самотньої в особистому житті. До того ж окремі деталі його роботи в різних газетах та видавництвах, часопростір (Дніпропетровськ, Київ, Харків), статті про металургійний комбінат, різні виробничі проблеми тощо свідчать про певні автобіографічні елементи в тексті повісті. Головний герой твору В. Підмогильного Андрій Городовський - людина творчої професії, автор понад ста нарисів, готує до видання окрему книгу, в основному задоволений своєю сумлінною працею і здатністю підпорядковувати свої цілі й бажання роботі. Але з перших абзаців тексту вимальовується важкий психологічний стан героя: усвідомлення ним марності своїх сподівань, як стає зрозумілим пізніше, зустріти її - єдину, вимріяну безсонними ночами, розпачем від «гидоти» стосунків з іншими жінками, які були далекими від його ідеалу. Самоаналіз стану своєї душі, відчуттів, вражень від різних життєвих ситуацій, деталей спілкування з людьми стає головним засобом у творенні психології Городовського. «У повісті постає ірра-

ціональність, відчуженість людей та покрученість їх стосунків на побутовому і психологічному рівнях не як теоретична абстракція, а як художній образ стану світу і відчуття особистості, подане з документальною точністю, але як мистецьке видіння внутрішньої субстанції душі» [8, с. 94], - справедливо зазначає дослідниця В. Саєнко.

У невластне прямому мовленні героя через форми займенників *він, ти, я* з перших абзаців тексту домінуючим стає мікрообраз душі з різними прямими та непрямыми означеннями: «голод душі», «гарячка душі», «біль душі» та ін.: «Голод душі мучив його, пожерши всі крихітні сподівання, в які звиродніли всі його надії» [7, с. 265]. І в цьому ж абзаці тексту подано уточнення щодо психічного стану Городовського: «Інші сили його вичерпувались, не фізичні». Інтрига, закладена в самій назві твору, в окремих деталях поведінки героя, коли він, наприклад, спостерігаючи чуже житло, у якому випадково зупинився на деякий час, з «ревнивим смутком» оглядає інтер'єр помешкання, фотографії: «Його розбурхана істота мимоволі з гірким докором схилилася перед тихим подружжям ладу і згоди, що панувало тут, випромінюючи ясну щоденну радість, оперту на працю, обов'язок і застарілу, хронічну любов» [7, с. 265]. Іронія сприйняття Городовським чужого життя вгадується у словах «застарілу хронічну любов», бо сам він у пошуках справжнього кохання втрачає надії. Лише у своїх відчуттях від випадкової зустрічі з невідомою жінкою Городовський намагається відтворити її зовнішність, професію, установу, де б ти могла працювати, місця відпочинку - у театрах і кіно, бо уявляється йому духовно багатого, адже весь попередній його досвід стосунків із жінками був суцільним розчаруванням і смутком. І в Зінаїді Михайлівні, сусідці по помешканню, і в «товарищі» Тоні, й у всіх інших жінках, що впродовж років «поділяли з ним цю незмінну канапу» [7, с. 288], він бачить убогість душі і хтивість тварин, відчуває огиду і ненависть до них, і як результат такого сильного внутрішнього обридження з'являється «туга і незрозуміле вчеписте каяття». Аналізуючи свого поведінку в ситуації з «товаришкою» Тонею, він намагається якось виправдати себе тим, що «... це нерви, наслідок перевтоми, перенапруження душі» [7, с. 285]. Навіть у спогаді про випадкову зустріч із «дівчиною чи жінкою» в юності, коли він шістнадцятилітнім сільським хлопцем добирався до Москви на навчання, змушений був на якійсь зупинці ночувати під відкритим небом, стерегти її речі і сон, присутнє неприємне відчуття. І хоч його пристрасть до цієї сонної особи була обмежена поцілунками і замилюванням зі слізьми, усе ж після її пробудження він відчув неприязнь до неї і прагнення якнайшвидше розстатися, бо побачив її незграбною і далекою від своєї мрії.

Семантичний ряд з мікрообразом душі доповнюється новими характеристиками психологічного плану. «Голод душі», про що йшло-

ся на самому початку тексту, конкретизується новими оприявлення- ми психології героя, є результатом усвідомлення ним недосконалості людей, взаємин між статями. Звичка Городовського осмислювати всі деталі власного життя з позиції здорового глузду, розуму, доцільності стає причиною того, що він скрізь бачить недосконалість світу, мізерність людей. Десь у підтексті вгадується якась тривога і невпевненість героя в завтрашньому дні, тому його мовлення, часом імпульсивне, витримане в дусі часу. Юрій Шевельов, пишучи про «приреченість» покоління письменників 20-30-х рр. не лише у зв'язку з політичними обставинами, виділяючи в ньому постать В. Підмогильного, наголошував, що це покоління «творило й горіло. Воно не боялося страху. Його песимізм був творчим, а оптимізм трагічно-гірким» [9, с. 38].

Поступово герой усвідомлює, що ніякі здобутки у професії, навіть матеріальні вигоди не дають спокою душі: «І якраз ця свідомість власних здобутків сприяла його рішенню віддатися саме цю ніч великому блудодійству самоаналізу» [7, с. 271]. У свідомості героя на перший план спочатку проступає розум, прагнення знайти відповідь на питання - «правий він чи ні?», дати волю думці-«отруті», яка здатна вступити з ним у полеміку щодо «квалості» його душі. На всі «звинувачення» і «докори» думки-«отрути» герой заявляє: «Я люблю тебе як частину себе, як те, без чого б моє життя стало б безбарвним животінням самотника без спокуси» [7, с. 271]. Саме такого «животіння самотника без спокуси» найбільше боїться Городовський, бо тоді життя втратить будь-який сенс.

Постійна внутрішня полеміка героя із самим собою свідчить про неабиякі його творчі можливості, високі життєві принципи, постійний потяг до досконалості й пошуку її у всьому навколишньому. Звичка Городовського завжди контролювати себе вступає в суперечність із його думками, бо «мислити про себе він не любив і лише зрідка дозволяв собі цю розпусту» [7, с. 269]. Цю «розпусту» герой сприймає як «гарячку душі», як «психічне кровопускання», «генеральні бої» із собою, бо частіше за все веде боротьбу із самим собою.

В. Підмогильний показує, як його герой вступає у внутрішній конфлікт не лише із жінками, які трапилися на його шляху, а й із чоловіками - виразниками інших, неприйнятних для нього, принципів буття і поведінки. Так у текст вводяться персонажі різних професій, інших морально-етичних правил - фізика-наркомана Паценка, сусіда по тимчасовому помешканню Городовського і художника - пейзажиста Безпалька, оформлювала запланованої до видання його книжки. Сутність кожного з них розкривається через їх монологи-сповіді й діалоги з Городовським.

Мотив «болю душі» поглиблюється через своєрідні монологи-сповіді фізика Паценка й художника Безпалька та їх коментарі Горо-

довським. У текст «Повісті без назви» вводиться спочатку розділ «Декларація резонера», з якої постає психологічний самопортрет першого, який сповідує своєрідну філософію випадковості, фатуму в житті людини, починаючи від народження і впродовж усього життя: «фізично й духовно всяка людина є утвір випадковостей». Із свого минулого Пашенко згадує трагічну загибель сестри і свою «безумну» тугу не стільки за нею, скільки від того, що він «побачив смерть» і «наочність нікчемності людини»: «Відтоді люди стали для мене ще дальшими і, головне, дрібними, крихітними. Жалюгідними, як мухи. І страшенно марними...» [7, с. 306].

Нікчемними здаються Пашенку всі справи людей. Так, намагання його батька-юриста залучити сина до юриспруденції теж викликає в нього лише зневіру в людині, «кволій, недолугій істоті», бо скрізь він бачить лише «нікчемність, злидні». Такими ж різко негативними оцінками і неприємними відчуттями супроводжуються і його враження від близькості з жінкою, «яку зразу ж відштовхнув... З огидою, як приклад, що найяскравіше здатен показати, яка кожен із нас тварюка» [7, с. 307]. Він прямо заявляє, що людей зневажає, а Городовського любить «любов'ю смерті» [7, с. 303], бо сподівається, що з останньою цигаркою із гашишем нібито припиниться його буття. Письменник, розкривши людиноненавистницьку філософію самотника Пашенка з його своєрідною поетизацією смерті, подає монолог-відповідь Городовського. У такий спосіб він підкреслює, наскільки різними є мотив болю одного й іншого. Словесний поєдинок Городовського і Пашенка завершується повним розвінчанням останнього - «виродка», «потвори», «покидька», який намагається «калом забруднити все велике в людині - її розум, натхнення, її пориви й любов» [7, с. 315]. Біль душі Городовського від недосконалості світу, від мізерії людей, від несправжності стосунків із тими жінками, які трапилися на його шляху, не пригасили в ньому інтересу до творчості в праці й пошуку однієї-єдиної жінки його мрії.

Уведення в текст повісті наступного діалогу Городовського з художником-пейзажистом Безпальком, оформлювачем його книги нарисів, дає можливість письменнику розкрити інше, споглядалне ставлення до світу людини і природи. У цій полеміці головного героя з опонентами вгадується відгомін тодішньої полеміки митців щодо місця, принципів, значення літератури та мистецтва для широкого загалу. Устами Городовського проголошується теза про те, що майбутнім поколінням у мистецтві потрібна буде «лише правда: жива, реальна епоха» і що справжнє мистецтво пишеться «власного кров'ю» [7, с. 323]. І хоч його роздратовали сонячні радісні пейзажі художника, облаштоване сімейне життя, усе ж він підсвідомо відчуває якусь життєвість такої філософії буття, тому навіть подерши ненароком пода-

рований митцем ескіз пейзажу, продовжує думати про своє завдання - знайти омріяну жінку (ідеал) відвідуванням щовечора «театру і два кіно». Власне, у такий спосіб автор завершує творити психологічний портрет героя, розгорнений на мотиві «голоду», «болю душі», що усвідомлює всю недосконалість світу, стосунків із ним, відносність справжніх цінностей і ефемерність антицінностей. Пошук ним незнайомки сприймається не лише як прагнення героя позбутися самотності, а і як пошук сенсу самого буття, гармонії душі.

Для психоаналізу «Повісті без назви» В. Підмогильного й «Детектора» М. Матіос характерні своєрідна сповідальність викладу від імені головних героїв, різні модифікації форм він - ти, я, спрямовані на самоаналіз їх душ, відчуттів, увага до найдрібніших деталей, епізодів, моментів свого буття, прагнення знайти причини різних душевних настроїв у самому собі. Головна психологічна суперечність героїв - це конфлікт між власного недосконалістю і порушеною гармонією світу, між мрією і реальністю, розумом і почуттями. У зв'язку з цим важливе місце в роздумах Городовського В. Підмогильного і безіменного героя М. Матіос посідають міркування про мить і вічність, життя і смерть, про роль випадку.

Так, нарація в мелодрамі «Детектор» М. Матіос будується на осмисленні головним героєм-чоловіком «болю душі» у драматичній ситуації у власному житті: щовечора впродовж трьох місяців «безсонних чергувань» у реанімації біля бездиханного тіла жінки він намагається осмислити все своє попереднє і нинішнє життя, виявити «виробничі» стосунки з можновладцями, з тими, хто стоїть над ним, чийми інтересами опікується, і тими, які залежать від нього, а також реалії особистого життя, випадковість та закономірність у ньому.

У самих заголовках текстів обох авторів закладена якась утаємниченість, інтрига.

Дещо абстрактна назва тексту «Детектор» (детектор - це «пристрій для перетворення електричних коливань... для виявлення радіоактивного, теплового, світлового і т. ін.. випромінювання» [1, с. 217]) сприймається як символ найтонших «випромінювань» душі героя в екстремальних ситуаціях. Поряд із ним у тексті з'являється мотив болю і нове словосполучення «безжалісний детектор болю»: «різкий пекельний біль кроїть мене на четверо, на шістнадцятеро... на смерть» [5, с. 49]. Так само мотивом болю пройняті й монологи вмираючої жінки: «а під камінь болю запливе вода крику» [5, с. 50].

Мотив болю душі для текстів обох авторів, хоч і розгорнених на різному матеріалі осмислення людських стосунків, стає головним засобом творення особливої психологічної спресованості, одним із виявів якої є концепт «невідомості». Герої «Повісті без назви» В. Підмогильного і «Детектора» М. Матіос перебувають частіше за все у ста-

ні неймовірного напруження ще й від невідомості: чи вдасться Городовському знайти незнайомку і чи повернеться до життя смертельно травмована в автокатастрофі «формально чужа» для головного героя жінка. Для Городовського - це означає «вирвати у невідомості», для героя «Детектора» - «вирвати у смерті»: «Він намагався не давати волю своїй фантазії і не розпалювати уяву всім тим, що могло би збільшити дозу болю» [5, с. 43].

Обидві жінки в аналізованих текстах представлені займенником **вона** (виділено нами - О. Г.) в різних відмінках - «з нею», «для неї», «її» тощо. У текстах В. Підмогильного і М. Матіос по-різному осмислюються героями ситуації «випадковості» й «дурниці», незахищеності від них людини і фактичної неможливості протистояти їм у стані психологічного зрушення.

Так само, як у «Повісті без назви», так і в текст «Детектора» вводяться фрагменти минулого героїв, зокрема стосунків із жінками до зустрічі із Нею, коли оповідач твору М. Матіос зізнається: «Багаторазові мої дотеперішні пригоди і зв'язки з розкішними, блискучими і не менш розкішними і блискучими жінками видалися у цю хвилину такими примітивними і ганебними» [5, с. 70]. У згаданих нарато- ром коротких діалогів, репліках жаданої жінки зустрічаються слова **жорна, млин** (виділено нами - О. Г.) як приклади до жорстокого світу інтриг, рекету, наживи: «... закони вовків, між якими я ходив маленьким вовчком, диктували надто жорстокі умови гри, щоб добровільно звільнитися від них» [5, с. 83]. Сповідь наратора про бізнесові справи подана дещо в іншій манері викладу - сатири, спрямованої на розвінчання світу нових «господарів», життя, «зграї», у якій «не було справжніх друзів - тут, як і в політиці, були лише інтереси» [5, с. 84].

Як у «Повісті без назви» різні фрагменти тексту - мають різке емоційно-естетичне забарвлення - від трагічно-драматичного, що стосується роздумів Городовського про свою самоту, недосконалість світу, до сатирично-драматичного, коли мовиться про стосунки й діалоги головного героя з фізиком Пашенком, так само й у мелодрамі «Детектор» М. Матіос: у трагіко-драматичному плані подані розділи, у яких розповідається про реанімацію і осмислення наратором пацієнтів, медперсоналу, і в сатирично-драматичному ракурсі подані епізоди, у яких мовиться про шахрайство, рейдерство, розкрадання майна держави «новими» українцями. У текстових фрагментах, «дов'язаних із осмисленням наратором цього світу «зграї», теж з'являється мотив «душі», але не в поєднанні з «болем», а в контексті заперечення будь-якої його вартості; бо «почуття, сумніви, душа чи що там іще мало абстрактні назви? - в первинному зграячому житті не вартувало багато» [5, с. 84].

М. Матіос подає новий психологічний і соціальний тип наратора. У тексті «Детектора» репрезентовані два ракурси психологізму,

пов'язані із осмисленням реанімації та бізнесової діяльності головного героя. У відтворенні обох ракурсів психологічно навантаженими стають слова «думати - не думати», аби не втратити відчуття реальності, «справжній - несправжній» і «діяти, щоб вивільнити енергію на думання». Так само психологічно актуалізується прозаїчне поняття «млин», коли його прикладає наратор до слова «життя» - у протиставленні шпиталю: «не шпиталі - повсякденне життя є млином смерті» [5, с. 46]. «Крило дикого млина», виявляється, нікого не милує - ні за багатство, ні за достатки, ні за «вишуканість манер», ні за «фальш принципів».

В опозиції життя - смерть бере гору, як зізнається головний герой-наратор, саме друге, а насправді життя - це «прикурювання перед походом до смерті» [5, с. 46]. Повторювана низка слів зі спільним коренем «дур» - «дурниця, придурюється, придурювання», так само, як і повторюваний ряд конструкцій зі словом «смерть»: «помешкання смерті», «смертні вироки», «мерці», «похід туди», передають граничність настроїв наратора - головного персонажа історії, його катарсисний стан, у результаті чого народжується відчуття марності життя і вищості смерті: «прикурювання - природний, щоденний спосіб нашого існування, Велике лицедійство, тотальна брехня у всьому...» [5, с. 46]. Я. Голобородько слушно відзначає, що «палахкотіння численних інтонаційних та настроєво-почуттєвих колізій є одним із присутніших атрибутів прози Марії Матіос» [2]. Зазначимо, що у відтворенні психології головного героя «Детектора» ці «палахкотіння» передають особливу емоційну напругу нарації.

Письменниця використовує нарацію від першої особи, що дає їй можливість максимально точно розкрити психологію, особливості свідомості певної соціально і професійно чітко окресленої особистості. Мелодрама «Детектор» подана від імені «крутого» бізнесмена, «гвинтика», як він сам не раз про це говорить, нинішньої системи влади й економіки. Поштовхом до осмислення себе самого в цій круговерті крутійства, брехні, підступності і всезагального розкрадання держави, свого місця серед таких, як він сам (посередників, виконавців), і тих, що стоять вище, стає трагічна ситуація, у яку в результаті автоаварії (випадкової чи заздалегідь організованої конкурентами) потрапляє кохана жінка. Якщо з початку розповіді психологічний аналіз суб'єкта мовлення зосереджений на відтворенні найменших відтінків свого трагічного стану від непередбачуваності подальшого стану здоров'я жінки, його постійного нічного чергування в лікарні, коротких діалогів з реаніматологом Віктором Петровичем, санітарками, медсестрами, то пізніше його увага спрямована на пошук відповіді на головне питання його душевних мук, сумнівів, вагань чи аварія була випадковим збігом обставин, чи спланованою акцією конку-

рентів - «вовків», «хижаків», «звірів» як попереджувальний знак його бізнесовій діяльності і всім тим, кому він служив (першим особам області), хто «кришував» його справу. Адже майже одночасно в його комерціях стався «прокол» - митники затримали незаконний вантаж. Психологічний аналіз наратора переключається у сферу аналізу стосунків із людьми, що практично складають «мафію»: через хворобу митника - «своєї» людини в день прибуття вантажу зірвалася операція. Наратор-посередник аналізує поведінку безіменних осіб - «Того, що треба» і «Де треба»: «Ми обкладалися кількома крупними особами - Ким треба і Де треба - решта були куми, свати, приятелі, сусіди, компаньйони, інвестори. Коло замикалося. Усі ставали причетними до мафії-невидимки». У наради несподівано зринає ситуація «першої, особи регіону» Федоришина: той, кого він «витягнув», «всадив ніж у спину» йому, бо «висунув свою кандидатуру» на його місце. Як просьба-наказ сприймаються слова Федоришина про надання реаніматору Віктору Петровичу пристойного житла, бо того «можна використати на виборах». Меркантильність одних і страждання інших, як виявляється, існують поряд. Ця коротка розмова з «першим» спонукає наратора до зізнання про те, що він «починає слухати себе таємного» [5, с. 58], до усвідомлення того, що він «живе серед звірів», що середовище «крутого» - це «вовки, що спізнали смак ситої їжі і хочуть чимшвидше насититись досхочу» [5, с. 58]. Реальний світ головного персонажа теж зітканий із численних умовностей, цинізму. «Я зацементований з голови до ніг, з підсвідомості до останнього вимовленого вголос слова; забинтований цілою купою зобов'язань, обов'язків, доручень, шахрайства, напівнедомовленостей» [5, с. 61]. Це саме ті «бинти», які намагається «зірвати» з «людського лиця і обличчя минулого» письменника. На контрасті до них представлені «бинти» на тілі травмованої жінки як вияв її фізичного болю і «болю душі» від баченого в реанімації.

Основний психологічний «прийом», використаний у цій історії - це «думання» про сенс життя і незворотність смерті, про численні випробування, що випадають на долю людини, і які, власне, і визначають її земні реалії, про марність і ефемерність багатьох житейських цінностей, моральних постулатів тощо, над якими вивершується смерть. Самоаналіз власних відчуттів наратора, розмірковувань над колишніми долями, вчинками пацієнтів реанімації стають головними центрами організації викладу текстового матеріалу.

Як матеріалізований біль уводиться в текст уявлюваний наратором монолог коханої жінки, її потік свідомості, у який влітаються релігійні фрагменти з Біблії, з фольклору, імпульси від раніше пережитого, відчутого в реальності, на межі смерті. Стан розпачу наратора передається словами: «холодна гадина страху за пазухою знову починає свою слизьку роботу» [5, с. 52].

Різні наративні одиниці (власне наратора - головного героя і потоку свідомості персонажа) співвідносяться між собою в ракурсі цінностей і антицінностей, з усіма можливими виявами суб'єктивності. Як бачимо, мотив смерті, що представлений у тексті «Повісті без назви», менше пов'язаний із мотивом «болю душі» одного із його персонажів (Пашенка). У «Детекторі» Марії Матіос він є провідним, логічним продовженням «болю душі» толового героя.

Наратор «Я» має необмежені можливості вибудовувати різні «ходи» психоаналізу, так би мовити, зсередини розкрити свої сумніви, здогади, натяки інших, але з іншого боку, через обмеженість достовірної повної інформації щодо об'єкту своїх зацікавлень залишатися у стані постійної психологічної напруги. А звідси й притаманна письму М. Матіос своєрідна стилістика - численні риторичні фігури, семантичні ряди однорідних членів речення, фразеологічні звороти, прийоми «багатоголосся» (за М. Бахтіним), коли автор вводить своєрідні монологи-марення, фрагменти підсвідомості персонажа. Зазначимо, що М. Матіос і у своїй поетичній творчості нерідко звертається до мотиву болю, туги, самоти, включаючи їх до назв текстів: «Із днів болю», «Із днів туги» «Остання самота» та ін. [4, с. 5; с. 35; с. 28; с. 63].

Підводячи підсумок вищесказаному, слід зазначити, що у психоаналізі творів обох авторів знаходимо багато спільного: усе відтворене в «Повісті без назви» В. Підмогильного і «Детекторі» М. Матіос подано крізь призму самоаналізу головних героїв-чоловіків, які в кризовій ситуації самотності, відчуженості, непевності прагнуть знайти відповідь на питання «що далі?», як захиститися від байдужості й ворожості світу. Мотив «болю душі», розгорнений семантичними рядами в обох текстах, стає визначальним в екзистенційному вимірі буття їх героїв.

Список використаної літератури

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад, і голов. ред. В. Т. Бусел. - К.; Ірпінь: Перун, 2003. - 1440 с.
2. Голобородько Я. Соціум душевних драм. Рефлексії над текстами Марії
3. Матіос [Електронний ресурс] / Ярослав Голобородько // Дзеркало тижня, № 19 (747), 30 травня - 5 червня 2009. - Режим доступу: <http://www.dt.ua/3000/3760/66286/>
4. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії / Марія Матіос. - Львів: ЛА «Піраміда», 2010. - 368 с.
5. Матіос М. Жіночий аркан у саду нетерпіння / Марія Матіос. - Львів: ЛА «Піраміда», 2007. - 307 с.
6. Матіос М. Фуршет від Марії Матіос / Марія Матіос - Львів: Кальварія, 2002. - 334 с.
7. Підмогильний В. Місто / Валер'ян Підмогильний. - Київ: Молодь, 1989. - 446 с.
8. Підмогильний В. Повість без назви. Невеличка драма: [повісті] / Валер'ян Підмогильний. - Д.: Промінь, 1990. - 325 с.

9. Саєнко Б. П. «Повість без назви» Валер'яна Підмогильного: аспекти герменевтичного аналізу / Б. П. Саєнко // Актуальні проблеми літературознавства. - Д.: Навчальна книга, 2001. - Т. 10. - 196 с.

10. Шевельов Ю. Вибрані праці у двох книгах, книга II / Юрій Шевельов. - Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. - 381 с.

Надійшла до редколегії 20.12.2010

УДК 821.161.2.09

Н. І. Заверталюк

(м. Дніпропетровськ)

**ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ 20-х років ХХ ст.
У ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО
І ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО**

У статті розглядається специфіка художньої інтерпретації літературного життя в Україні 20-х років ХХ ст., спільне й відмінне у зображенні характерних для нього суперечностей як естетичного, так і ідеологічного характеру, співвідношень письменник і соціум, письменник і влада у романах «Місто» Валер'яна Підмогильного і «Кварцит» Олесь Досвітнього.

Ключові слова: літературна дискусія, психологічний аналіз, публіцистичний дискурс, автокоментар, підтекст, простір, театральність.

В статье рассматривается специфика художественной интерпретации литературной жизни в Украине 20-х годов XX века, общее и различное в изображении присущих ей противоречий как эстетического, так и идеологического характера, соотношений писатель и социум, писатель и власть в романах «Город» Валерьяна Пидмогильного и «Кварцит» Олесь Досвитного.

Ключевые слова: литературная дискуссия, психологический анализ, публицистический дискурс, автокомментарий, подтекст, простор, театральность.

This article is devoted to the artistic interpretation of the literary process in Ukraine, the image of its inherent contradictions as the aesthetic and ideological nature, relations writer and society, writer and power in the novels «Misto» by Valerian Pidmohylny and «Quartzite» by Oles Dosvitniy.

Key words: literary discussion, psychological analysis, journalistic discourse, auto commentary, subtext, the theatricality.

Валер'ян Підмогильний і Олесь Досвітній, різні за віком, життєвим досвідом, майже одночасно входять у літературу. Перша пу-

блікація В. Підмогильного припадає на 1919 р., коди Катеринославський журнал «Січ» (Кн. 1) познайомив читачів з його оповіданнями «Гайдамака» і «Ваня». У 1920 р. теж у Катеринославі виходить збірка з дев'яти оповідань Підмогильного - «Твори. Том Б. Того ж 1920 р. у Харкові побачила світ збірка з двох оповідань Досвітнього - «Розкаяння. Яка віра краща?». В авторській вказівці до цього видання зазначено час їх написання: «Розкаяння» - 20.01.1920, «Яка віра краща?» - 10.12.1919 [1] (тобто першим у літературному доробку прозаїка було не «Розкаяння», як відзначив В. Шевчук у одній із перших статей про Олесь Досвітнього після його реабілітації [5, с. 62]). 1919 роком датується роман «Американці» цього ж письменника, хоча відомо, що він продовжував працювати над ним і в наступні роки. Не виключено, що й на Катеринославщині, адже агітпоїзд «Більшовик», редактором газети якого («Хліб і залізо») він був, рухався від станції до станції - П'ятихатки, Синельникове, Лозоватка (1920). Як згадувала дружина письменника - М. І. Курська-Досвітня - під час нашої зустрічі 23 серпня 1969 р., вони «жили й працювали з 1922 р. до 1.05.1924 р. у самому Катеринославі (з невеликими перервами у зв'язку із виконанням Досвітнім обов'язків редактора газет «Совітська влада» в Олександрівську на Запоріжжі та Полтавської - «Незможний селянин»)». Підтвердженням цих її слів є й інформації про культурне та літературне життя Січеслава - Катеринослава того часу на сторінках центральної періодики, зокрема журналів «Шляхи мистецтва» (1922, № 1), «Червоний шлях» (1922, № 4 і № 5), газети «Вісті ВУЦВК» (1922, 15 серпня). За словами М. І. Курської-Досвітньої, «роману «Американці» не щастило. Гинув 4 рази <...>. Коли повертався (Олесь Досвітній; 1918 - Н. 3.) з Америки, пароплав почав тонути. Постало питання: або зберегти валізку, де романи «Американці» та «Хто?», або гинути... Загинули рукописи. Текст роману відновлювався з пам'яті». Уривки з роману «Американці» публікувалися у журналі «Червоний шлях» у 1923 р. (№ 3). Окремим виданням уперше він вийшов у 1925 р. У цьому ж році «Червоний шлях» (№ 6-7) надрукував повість «Гретья революція» В. Підмогильного, у 1926 р. з'явилося її окреме видання.

У Катеринославі шляхи В. Підмогильного й Олесь Досвітнього не пересікалися. Наприкінці 1921 р. Підмогильний виїздить до Києва, а Олесь Досвітній з 1924 р. живе у Харкові, до якого В. Підмогильний переїхав на початку 30-х років. Чи були вони особисто знайомі, чи зустрічалися? Цілком можливо. Хоча це й не так суттєво. Головне, обидва були у вирі літературного життя: Валер'ян Підмогильний як «найдіяльніший, - саме так його охарактеризував Ю. Смолич, - найенергійніший організатор» [4, с. 601] Ланки-Марса, а з 1927 р. - член редколегії, далі редактор журналу «Життя і революція» (щоправда, період праці у ньому був недовгий); Олесь Досвітній як член «Гарту», після його розпаду - ВАПЛІТЕ, один із керівників останнього. Обидва були учасниками літературної дискусії 1925-1928 рр. Своє бачення шляхів розвитку української літератури вони виражали у статтях, що публікувалися в тодішній періодиці, у виступах на літературних диспутах,

¹ Запис спогадів М. І. Курської-Досвітньої (з архіву автора статті).

зупиняючись на проблемах, що були спричинені опозиційністю літераторів різних угруповань, літераторів і влади, яка прагнула підпорядкувати перших собі, своїй ідеології. Болючі проблеми літературного життя 20-х рр. XX ст. знайшли художню інтерпретацію в романах «Місто» (1928) В. Підмогильного та «Кварцит» (1932) Олеся Досвітнього.

Тема «література і письменник в умовах соціальних перетворень» у згаданих творах В. Підмогильного і Олеся Досвітнього відзначалася дослідниками їх творчості (В. Мельник, М. Тарнавський, В. Шевчук, О. Килимник та ін.). Але цілісного її розкриття у порівняльному контексті на сьогодні немає. Це й спонукало звернення до заявленої у статті теми. Осмислення специфіки художньої інтерпретації ритму літературного процесу 20-х рр. XX ст. в Україні у романах «Місто» і «Кварцит» дасть можливість глибше осягнути не лише постаті їх авторів, а й ті різкі суперечності як естетичного, так і ідеологічного характеру, що спричинили кризу української літератури в наступну добу - запанування обцреалізму.

За всієї самотності творення художньої реальності в романах «Місто» і «Кварцит» їх автори позиціонують єдине бачення стану літератури епохи утвердження нової форми тоталітаризму - більшовизму як естетичного катастрофізму, руйнації головного її стрижня - істинної художності. В. Підмогильний означає літературне життя у своєрідному автокоментуванні, що графічно відділене від VIII розділу «Частини другої» роману «Місто», як «невпинне кишіння, що в умовах ворожих організацій поволі накопичує вибуховий матеріал у щоденних суперечках та сварках»; як «літературні завірюхи», коли «боротьба стає одверта і масова, боротьба за привілеї, за вплив, за першу чергу до друкарського верстата й контори видавництва» [3, с. 178]. Мотив розбрату в письменницьких лавах, накреслений в автокоментуванні, подієво, шляхом психологічного аналізу, розгорнуто у сцені літературної вечірки і наступних після неї розділах у «Частині першій» роману «Місто» та у «Частині другій» - в епізодах зустрічей - розмов Степана Радченка і поета Вигорського, у роздумах першого, де акцентовано ідею класовості мистецтва як вияву його заблокування.

У сцені «літературної вечірки» через зіставлення інтер'єру, відтворено реальну атмосферу літературного життя і поведінки присутніх. Концептуального значення при цьому набуває образ «рядів стіль-

ців», який введений у фокус сатиричного викриття соціуму. Розподіл місць у залі для публіки визначено за класовим принципом: «спереду стільці для обраних, ззаду лави для плебсу, здебільшого студентського» [3, с. 56]. Останнє зауваження - вказівка на походження студентства із селянсько-пролетарської маси. Аналогічно визначено місця і для літераторів, відсторонених від маси: «Перші два ряди стільців призначалися для найобраніших - критиків та письменників, літературних метрів і сантиметрів» [3, с. 56]. Підтекст пари «метр-сантиметр» з її математичною семантикою скорельований на іронічну характеристику «найобраніших»: «...приходять з дружинами та знайомими й не можуть сидіти далі другого ряду, щоб не зганьбити гідності самої літератури, бо ж ідею можна вшанувати тільки в особі її представника. І частина з них справді сиділа в перших рядах, бо тими представниками була, а друга вважала себе за представників, бо там сиділа» [3, с. 56]. Метафорично у цій характеристиці акцентовано бездарність тих, хто прагне зайняти місце в літературі, не маючи для цього хисту. За уявленням головного героя роману «Місто», Степана Радченка, «вони висунулись із юрби». У такому їх означенні немає осуду; у ньому вияв задрощів героя, яких він, як відчуває внутрішньо, «і не ховав від себе, теж хотів висунутися і бути обраним» [3, с. 57].

В. Підмогильний у сцені літвечірки не презентує проблеми, що є предметом виступів критиків, на відміну від Олеся Досвітнього. У романі «Кварцит» останнього в епізодах зустрічей і зібрань письменників безпосередньо виокреслено предмет суперечок - призначення літератури, у тому числі й нав'язування їй ролі рупора пролетарської ідеології, функцій ретранслятора виробництва та партійних рішень. Уведення в епізоди дискусій постатей партійних керівників з їхнім тяжінням до місії спрямовуючого працю письменника в «потрібному» напрямку поглиблює підтекст зображених ситуацій. В. Підмогильний відтворює рефлексії персонажів, споглядачів на вечірці, зокрема Степана Радченка, що викликані «дійством». При цьому обидва письменники через виразні деталі відзначають примітивізм, масовізм, заполітизованість літератури як наслідки втрати нею естетичної домінанти.

Подавши попередньо оцінку літературної вечірки як «дійства», «видовиська», де, за словами одного із епізодичних персонажів - Яші, можна «досхочу наплескатись і нареготатись» [3, с. 55], В. Підмогильний актуалізує відчуття театральності через характеристичні деталі вираження реакції присутніх на «літературне дійство» [3, с. 56], підводячи до узагальненої оцінки, вкладеної в уста того ж героя: « - Ну й скубуться, боже мій! - скрикнув на вулиці Яша. - Люблю дивитись. Той тому - гав, а той гав-гав!» [3, с. 59]. Передано емоційно, але точно, якщо взяти до уваги опубліковані у тодішній пресі матеріали літературних диспутів (зокрема, на сторінках «Культури і побуту» (дода-

ток до газети «Вісті ВУЦВК»), журналів «Життя і революція», «Червоний шлях» та «Радянська література» другої половини 20-х - початку 30-х рр.), та партійні постанови з питань літератури. В. Підмогильний, безпосередньо не розкриваючи змісту виступів дискутуючих, актуалізує підтекст. Наприклад, характеристики Михайла Світозарова, «найголовнішого критика», що фіксується у свідомості Степана Радченка. Відзначена в ній прикмета зовнішності (пенсне), деталізація описів манери виступу оратора («говорив плавко і дотепно <...>, кидав слухачам влучне слівце, збуджував сміх»), його ерудиції («З його уст сипались цитати всіма мовами, літературні факти...»), вираз внутрішнього натхнення через розгорнуте порівняння мовлення з витворами кулінарного мистецтва («Його слова зіплилися шматочками здобного тіста, він формував їх у листкові піріжечки, посипав цукром і цукрином, квітчав мармеладними трояндочками і закохано спинався на мить перед тим, як віддати ці ласощі на поживу» [3, с. 58]) зорієнтовують на реальну постать - Миколу Зерова, а у зв'язку з цим і на конкретну подію - київський диспут «Шляхи розвитку сучасної літератури» (24 травня 1925 р.), де виступали і М. Зеров, і В. Підмогильний, поділяючи погляди М. Хвильового. Для сучасника цього було досить. У формі роздумів Степана Радченка з приводу почутого і побаченого, як і у висловах Вигорського про своє бачення літератури, оприявнюються заявлені на диспутах опозиції «Європа чи Просвіта», бездарність, халтура, агітка, що проникають у літературу, чи мистецтво художнього слова.

Через антитетичні характеристики виступів на літературній вечірці Світозарова та інших («кволі голоси літераторів, що здебільшого не вміють ні читати, ні промовляти») і констатації «бурі аплодисментів» на адресу першого, реакції «колег» на виступи «белетристів», тобто, прозаїків («курять, пишуть один одному записки і роблять натхненні обличчя») та аудиторії в цілому («публіка мусить тут розважатися самим виглядом літературного дійства, постаттю письменника» [3, с. 56]), В. Підмогильний презентує концепцію справжнього мистецтва. На останній наголошено і в розв'язці сюжетної лінії літературної вечірки - лаконічному діалозі. « - Пишуть вони погано от, - поважно сказав інструктор. - Я читаю зараз Загоскіна - отой пише. - А я люблю Бенуа, - промовила Нюся» [3, с.;59].:

Олесь Досвітній у романі «Кварцит» теж розгортає тему літературного життя як боротьби, означуючи стосунки протиборствующих сил як «гризню» «запеклих ворогів» [2, с. 254], як «бійку на її (літератури - Н. З.) фронтах, які часом переходять у фізіологічну ненависть» [2, с. 335]. На відміну від В. Підмогильного, у романі «Місто» якого погляди на такі стосунки учасників літературного процесу виражені через сприйняття персонажів (внутрішні роздуми Степана Радченка

і висловлювання Вигорського про своє ставлення до такого явища у розмові зі Степаном), Олесь Досвітний вибудовує колізії суперечок на рівні словесних баталій у формі діалогів і полілогів, у межах яких задіяні й монологи-роздуми, в яких оприявнюються програмові засади персонажів-письменників, репрезентовані на реалії змагань літературних угруповань між собою.

В обох романах наявні персонажі, яким надана роль своєсвідних коментаторів (вони присутні при всіх перипетіях зображеного письменниками літературного життя як спостерігачі і як учасники дебатів, оцінювачі того, що відбувається). У розвитку теми «література і суспільство» ці персонажі, наділені у творі роллю оповідача, є своєсвідними зв'язківцями в координації сюжетних ліній героїв-літераторів, епізодів і ситуацій художньо відтвореного літературного процесу в країні. У В. Підмогильного такою функцією наділено головного героя (Степана Радченка), через рефлексії якого розгорнуто картину дійсності загалом і літературної зокрема. Спонтанно, через бажання повернути до себе увагу, що викликано спостереженням на літературній вечірці, він вирішує стати письменником, а це, у свою чергу, зумовлює подальші його дії - спілкування з письменниками, працівниками редакцій і видавництва. Як у калейдоскопі, у його свідомості, або на рівні підсвідомості виокреслюються дилеми «масовізм чи елітарність», «предмет (річ) чи людина» як об'єкти художнього зображення, тобто ключові засади вибору шляхів розвитку літератури.

У романі Олесь Досвітнийого роллю коментатора наділено людину, яка фахово не пов'язана з літературою, - Огея, археолога. Як і Степан Радченко, він, за його словами, має «степове походження», селянське коріння. Для нього мистецтво - інструмент виховання, але виховання передусім ідеологічного. «Треба з дикуна-людини створити владаря цілої природи і вжити всіх засобів у роботі над нею, бо ці люди мають перебудувати цілий світ» [2, с. 209]. При порівнянні аналізованих романів ці слова Огея сприймаються як заперечення не лише поглядів інших героїв роману «Кварцит», а й як полеміка із героєм роману «Місто» - Вигорським. Останній в епізоді розмови зі Степаном Радченком проголошує: «...Я завжди казав, що повчати людей - дрібне шахрайство. Нічого нема ганебнішого, як збуджувати ілюзії. А ще злочинніше бути розносчиком ідеалів» [3, с. 156]. У цьому твердженні безпосередня вказівка на згубність ідеологічного тиску на письменство. Сенса виховання, яке Огей пропагує, оприявнюється в його запереченні класичного мистецтва, з його погляду, є «песимістичним», «нежиттєвим», та в його оцінках (по суті обвинуваченнях) поглядів друзів-літераторів («Вся біда в тому, що ваш творчий і критичний мозок, на біду, не мав зовсім марксистської поживи, і тому ви, як малі

діти міркуєте про сучасне і майбутнє» [2, с. 230]); врешті і в його самохарактеристиках на зразок: «... В мене десь насподі жевріє класове почуття» [2, с. 229]. В образі Огея, частково індивідуалізованого (окремі деталі портрету, лаконічні самохарактеристики, внутрішнє мовлення), закодований тип людини, політично заганжованої на підпорядкованість владі. Як типи постають у романі «Кварцит» і образи літераторів, так само не позбавлені окремих індивідуальних рис, - Ореста, Платона, Карпа та інших. До речі, як і у Валер'яна Підмогильного, за їх постатями вгадуються реальні особи. Але це окрема тема, яка потребує скрупульозного дослідження. Типи тогочасних партійних функціонерів від виробництва і культури (зі спільними біографіями, свідомістю) репрезентують образи Суворого, Титана, Віллеса та ін. У передньому слові до роману «Кварцит» Олесь Досвітній зауважував, що у творі «подаються не персони сучасності за період з недавнього минулого, а типи з літературних угруповань, течій, окремих творців. Нема персон. Є типи. Та й то в обмеженій кількості» [2, с. 187].

У романі В. Підмогильного зображені персонали. Наявні у творі узагальнюючі образи, без імені, в епізодах зустрічей Степана Радченка ' в редакціях журналів, у видавництві виконують допоміжну роль, як статисти в театрі, як своєрідні прикмети інтер'єру. В. Підмогильний прагнення героя відчутти себе частиною літературного буття і буття у світі міста, між соціумом і літературою, реалізує онтологічно, через психологічний аналіз розкриваючи еволюцію героя, його рух сходами не лише до літератури і в літературі, а й пізнання ним світу міста і кохання, жінки і входження в нього (світ). Через внутрішнє сприйняття героя у романі постають дійсність і біалітературне життя.

Один із концептів розвитку теми соціальних і культурологічних суперечностей доби, що органічно вписується у сюжетний план характеристики літературного процесу, в обох романах - літературні угруповання. Ні В. Підмогильний, ні Олесь Досвітній не конкретизують їх назвами, оцінки їх героями здебільшого загальнонегативні. Степана Радченка, який «звик, - як він говорить, - до громадської праці», угруповання (будь-які) «найбільше цікавили» тим, що вони, як йому уявлялося, були «чимсь ніби колективом для збуту продукції своїх членів», та й тим, що «одне одного запекло обороняють, висувують, витягують, а противників безжально ганьблять» [3, с. 154]. Вигорський з його знанням літературного життя вважає їх непотрібними. «Я не розумію, навіщо угруповання», - зізнається він. У романі «Кварцит» літературні угруповання означені найчастіше як осередки «непролетарських» письменників, відірваних від робітників. Так, у розмові Ореста, Огея, Титана, «секретаря партійного комітету округи», асоціативно втілено ідею тиску влади на письменника. Титан повчає, як писати і про що писати, ставлячи за приклад роботу газетарів, обстоюючи як

домінанту літературного твору не художність, а риторичку, як об'єкт зображення - не людину, а працю. Заявлені його устами постулати ексцикують суть тих партійних постанов 20-х р. XX ст., що позиціонували літературу-політику, літературу-виробництво. Сміслові навантаження метафоричного порівняння літератури, письменника із кварцитом розкрито в розповіді Титана. Зіставлення із працею шахтарів письменницької творчості зорієнтовує на тему боротьби - не між угрупованнями чи проти них, а ширше - проти мистецтва загалом. Реальний образ кварциту (щоб здобути з нього залізо, слід очистити його від глини і піску) набуває метафоричного значення: «В руки потрапляє часом непотріб, часом руда», - говорить про літературу Титан. Непотріб, за його переконанням, це і є «література-творчість», а образ руди - символ нової літератури, завдання якої служити «пролетаріату» як пануючому класу, тобто писати про працю, залізо, руду [2, с. 335-339].

Асоціативно ця програма відбита і в романі «Місто» у мотивації спершу кризи Степана Радченка, а потім і його кар'єри. Написавши з «півдесятка оповідань на повстанські теми <...> легко і швидко» [3, с. 86], він зупинився перед питанням - про що писати далі? Його відповідь на запитання, «про що він пише?» одного із присутніх у редакції журналу - «Про людину...» - викликала сміх. Така реакція безпосередньо не пояснюється. Її вмотивування у роздумах самого Степана Радченка про наслідки його літературної праці: його твори, які «написані легко і швидко, трохи недбайливо, але захоплено» [3, с. 86], - «про революцію і повстання», «на повстанські теми», «про пощерблену бритву». Про що його наступні твори - «повість», «кінодрама» - не зазначено. Така ситуація спричиняє характеристику оповідачем (за яким, по суті, і герой, і автор) прототипів героїв та їх часу на вимогу доби: «Істоти громадянської війни» як «величезного масового зруху, де одиниці були непомітні часточки <...>, де люди знеособились у вищій волі, що відібрала їм особисте життя і разом із ним усі ілюзії незалежності» [3, с. 120]. Радченка «захоплювали таємничі процеси душі, що знає більше і бачить далі, ніж бідний розум, що часто тільки санкції дає на ухвалені вже постанови...» [3, с. 114-115], але дійсність диктує: писати про жінку і кохання, яких пізнає, - теми не актуальні. Як зауважено устами Вигорського: «Пісня кохання проспівана <...>. Натомість висувається те, що було найголовніше в дикунстві, - праця. Справжній поет може бути тепер тільки поетом праці» [3, с. 223-224]. У цій характеристиці змісту літератури не лише констатація нівелювання художнього начала в мистецтві, а й умотивування бажання Вигорського «заїхати якнайдалше і якнайдовше» [3, с. 104]; «радісно забігти <...> десь далеко від знайомих» До місць, де «ніхто з тебе не правитиме звіту» [3, с. 113]. Остання фраза цього ви-

слову у листі героя - безпосередній вияв його відчуття загрози тероризування митця тогочасною «пролетарською» критикою і владою з її намаганням зорієнтувати літераторів на шлях агітації за «справу пролетаріату».

Мотив утечі заявлений і в романі «Кварцит» Олеся Досвітнього. Один із його героїв, Платон, якого автор наділяє не лише знаменним ім'ям, а й філософським ставленням до дійсності, теж у втечі, «у далекій подорожі» вбачає звільнення від світу, де письменникові, як наставляє один із персонажів, «краще б замість да Вінчі вивчати сучасне виробництво і життя» [2, 387]. У протиставленні у свідомості героя (Платона) «місць, де на протязі тисячі кілометрів немає живої душі. Озера, ріки, скелі, риба, дичина» [2, с. 387], і соціуму асоціативно наголошено: гармонія у природі, у спілкуванні з нею, а кращий стан для творчості - самотність, як умова незалежності письменника.

У «Кварциті» Олеся Досвітнього, на відміну від психологічного, інтелектуального роману В. Підмогильного, поєднано два плани зображення буття літератури - художній і публіцистично-декларативний. У В. Підмогильного вкраплені в текст деталі, ситуації, згадки подій соціального змісту є збудниками певних рефлексій героя. У цьому аспекті особливої ваги у характеристиці дійсності, взаємин письменника із соціумом у його романі набуває підтекст. Наприклад, порівняння Радченком своєї місії «як секретаря журналу» із «тюремником серед в'язнів» у зіставленні із його визначенням своїх обов'язків як «доглядати (підкреслення моє - Н. З.) за журналом» [3, с. 181], військова лексика в описах літературних заходів («бої», «фронти», «дислокація ворожих сил» тощо) асоціативно корелюють із реаліями тогочасного літературного буття, є виявом форм «ідейної переробки» як літератури, так і її авторів. Згадка Вигорського про Кирилівку («Вона (ідейність - Н. З.) завжди була модна і почесна. Але тих, хто живе тільки ідеєю, для кого весь світ розчинився в ній, тих ми садимо в Кирилівку. Де ж логіка?» [3, с. 157]) є безпосереднім натяком на Кирилівську психлікарню, місце ізоляції «політично неблагодійних» (чи не Тодося Осьмачку мав на увазі В. Підмогильний?).

У романі Олеся Досвітнього «Кварцит» публіцистично задекларовано зміст літературної дискусії 1925-1928 рр.: у першій частині твору через діалоги героїв-літераторів, а у другій - приєднаних до них «гегемонів диктатури пролетаріату», робітників, та їх партійних керівників. У художній реалізації її сенсу вагомою є просторова домінанта. В обох романах простір дискусій, розмов про літературу обмежений, замкнутий. Місце «літературної вечірки» у романі «Місто» - «мала зала Національної бібліотеки» (підкреслення моє - Н. З.), розмов Радченка із Вигорським - «пивниця». На перший погляд, такий простір мав би зорієнтовувати на маси, «плебс», що і зазначено,

зокрема в описі «вечірки», але виступаючі на ній, як і співрозмовники у «пивниці», відокремлені внутрішньо від інших присутніх в одному просторі з ними. У параметрах кабінетів у редакціях предмет бесід здебільшого не акцентується.

У Олеся Досвітнього тему пролетаризації літератури започатковано в одному з перших епізодів бесіди Огея й Аксель у купе вагона. У подальшому її розвитку місце дії - кімнати Карпа і Платона, де через діалоги і полілоги оприявнюються теми суперечок представників різних угруповань. У просторі «кімнати книгозбірні у Клубі», що означена як «зала думок», виділено дві особи, які не чують одна одну: дівчини (в її образі ініційовано погляд на літературу лише з перспективи суспільно-політичної праці), яка «розмахуючи зневажливо книжкою», обурюється тим, що в ній йдеться про почуття між чоловіком і жінкою [2, с. 355] (згадаймо наведені вище слова героя В. Під-могильного про те, що «пісня кохання» не для сучасної літератури), і юнака, який «сипав» літературознавчими термінами, назвами жанрів, домінуючих на тому етапі літератури, але теж обстоював думку, що справжня література - це відбиток життя. Переміщення дії (дискусій) у виробничий простір, у кабінети партійних діячів (Марка Титана, «секретаря округового партійного комітету» [2, с. 334], Тучинського, «секретаря партосередку шахти» [2, с. 191], Вілліса, «керівника культурно-пропагандистської партійної роботи» [2, с. 270]), динамізує колізії полеміки з приводу владно пропагованого привнесення у сферу культури методів класової боротьби, керівної ролі партії і, відповідно, служіння літератури новій диктатурі пролетаріату. Саме тих, реальних вимог, що були зафіксовані у резолюції ЦК РКП (б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури». У зображенні впровадження настанов цієї резолюції в життя за піднятими проблемами, метою організатора вечірки та своєю концептуальністю, неоднозначністю пафосу виділяється епізод «асамблеї» у Суворого, підтекст якого екстрапольований на реальну подію - зустріч Сталіна з українськими письменниками 12 лютого 1929 року.

Суспільна атестація Суворого дещо відокремлена у часі від ситуацій «асамблеї». І за своїм статусом герой не сягає вершини «вождя». Аксиологічні визначення його місця у соціумі лаконічні: «посідає великий пост» [2, с. 210], - констатує Аксель, сестра його дружини, у розмові з Огеєм у вагонному купе (така просторова деталь чи не вказівка на його можливе відсторонення від маси і на те, що слова Аксель - інформація не для всіх), «керує справами мистецтва» [2, с. 234], - уточнюється в розмові сестер з приводу висловленого Огеєм зауваження, що керує не він (Суворий), а його дружина. Наступна його характеристика розгорнута безпосередньо в ситуаціях «асамблеї» та роздумах, репліках героя. Деталі зовнішності Суворого вио-

кремлюють тип тодішнього номенклатурного керівника («чотирикутна борідка», «густі відтопирчені крилаті брови», краватка). Його устами й означено зустріч з письменниками як «асамблея» і як «велелюдний вечір «склянки чаю» [2, с. 251]. Розгортаючи ситуаційно, подіємо, на рівні діалогів сцену зустрічі, автор експлуатує традиційний для Росії від епохи Петра I зміст поняття «асамблея» - бал, розважальне зібрання, додаючи так само традиційне, - збори. Друге її (зустрічі) означення знижує урочистість першого, спрямовує на серйозність події. Але обидва органічно скеровані на тезу: життя літератури - театр, як саме життя (у В. Підмогильного «літературна вечірка» теж репрезентована як «дійство», «вистава»). «Квіти, ласощі, різного гатунку вино», «фрукти» та інші яства, наготовлені «для гостей», - ритуальні ознаки асамблеї, як і інтер'єрне оздоблення «вітальні», де відбувається зустріч із митцями. У сприйнятті Суворого все це «пусте»: «пусте в порівнянні з тим, що жевріло в його нутрі й чим палав мозок» [2, с. 251]. Умотивування стану героя у його самовираженні: через невластиву йому мову самохарактеристики оприявнюється істинна сутність його і його задуму (за його тлумаченням - «сюрприза»): «Йому, як громадському діячеві, знавцеві марксистських законів, діалектикові й довголітньому практикові суспільних відносин та ролі в нім окремих одиниць, неабияк цікаво дізнатись: чим пояснювалося дивацьке збочення від соціалістичного культурного процесу цілої фаланги сучасних діячів музи...» [2, с. 251]. Серед можливих, прокручених у пам'яті причин, названо і «вплив чужорідних елементів, буржуазного культуртрегерства» [2, с. 252]. Заявлений об'єкт зацікавленості функціонально корелює із зав'язкою інтриги, розгортаючи яку, автор удається до прийомів контрасту (вагомість висунутих у розмові проблем, зорієнтованих на формат зборів, серед яких реалізм, психологізм, співвіднесеність ідеї та форми її вираження, призначення літератури, Мовне питання, з одного боку, і пафос дискусії, що набуває ознак сварки, сповненої обвинувачень, образ учасниками один одного - з іншого), маски (доброго господаря і наставника, людини-маски (стенографіста), фальшивість тональності звернень), театралізованість інтер'єру, мізансцен. Особливого значення у цьому зв'язку набуває саркастична картина поїдання «всього, що на столі», одним із присутніх.

«Раптова пропозиція дивакуватого молодика» на прізвище Важкий, що Походить, за його власного презентацією себе - «з селяків» (очевидно, натяк на «Плуг»): «оце все, що на столі, я поїм, вип'ю всю воду й вино» [2, с. 264] - є відповіддю на провокативне тлумачення Суворим реалізму («...для буржуазії і імперіалістів Жовтень - це реалізм. Це жахливе аморальне для них явище в світі» [2, с. 264]), його запереченням. Натуралістичність та карикатурність сцени поїдання та

зображення реакції присутніх на дії Важкого (спершу «сміх», потім - «Гості і господар, мабуть, уже були певні його здібностей <...> ще після того, як уминав двокіловий шмат м'яса <...> покинули стіл»; лише Юник (прізвище - вказівка на «Молодняк») «переляканими очима дивився, як спорожнявся стіл» [2, с. 265]) виокреслюють іншу її (сцени) функцію - зриву задуманої Суворим мети: виявлення світоглядних позицій трьох таборів «виразників музи» [2, с. 251]. Серйозність такого наміру підкреслено введенням у сюжет «дійства» образу «руденького чоловічка», стенографіста. Виразні відтінки гри в зображенні реакції Суворого на появу (двічі) стенографіста і поведінки останнього («розлучене обличчя господаря», його крик, обурення, що змінюються фразою турботи: «Чого ж до столу не пішли. Адже не вечеряли, мабуть, і досі?» [2, с. 268], і відповідно переляк стенографіста («як сова очима», «риска закам'янілості»), його прислужництво («нахилившись дбайливо збирав подрані листки») [2, с. 267-268]) оприявнюють знаменний для часу тип стукача і наклепника.

Через ситуацію вчинку Важкого, оціненого ним же як «дещо реального, що люди вважають, може, за чаклунство» [2, с. 264], театралізованість його зображення порівняно із актуальністю проблем, висунутих у сценах дискусій не лише у просторі Суворого, акцентовано ідею абсурдності тогочасного літературного світу, як і соціуму загалом, що з розвитком сюжету знайде своє подальше розгорнення.

Прямой відповіді на питання, чи досягнуто мети зібрання на асамблеї, не зазначено. Програмове твердження Суворого про те, що «... той не може бути пролетарським письменником, хто в громадському житті <...> не бере участі і не розуміє великих завдань класу», похапливо обірвано: «А втім зараз я не хочу з вами сперечатись. Ви мої гості...» [2, с. 263]. Але підтекстово виникає відчуття загрози, що поглиблюється наступною антитезою - реалізм, за Суворим, і реалізм за Важким. Зміст виділених Суворим трьох таборів теж розкрито не ним, а Огеєм у розмові з Аксель - як погляд зі сторони: 1-й - ті, які «тупцюються на якихось теоріях мистецтва»; 2-й - ті, які «йдуть разом з епохою», але викликають «настороженість»; 3-й - ті, які «намагаються бути пролетарськими приятелями та їхніми навчителями й співпрацівниками» [2, с. 266]. У фінальних розділах автор повертається до теми цих таборів, додаючи до їх характеристик нові нюанси. Письменники першого планують «далеку дорогу» як втечу до Іншого світу (Платон), Автор не розшифровує зміст Іншого. Але характеристичні деталі («писати що хочеш», «де на протязі тисячі кілометрів нема живої душі») асоціативно спрямовують на неоднозначну розгадку (можливо, еміграція, а, можливо, заслання). Представники другого обирають шлях «кварцит перетоплювати» в собі, стати до лав «безпосередніх шарів робітництва», тобто бути врівень зі «справжніми бу-

дівниками соціалізму» (Орест, Огей, Карпо). До сприйняття цієї акції як наслідку партійного керівництва підводять сцени полемічно загострених дебатів письменників і партійних керівників на території останніх. А те, що зміна позицій перших була результатом тиску на них, неодноразово наголошується фразою «мусить»: «ми мусимо стати до шереги борців за нове суспільство», - визначає своє нове кредо Орест [2, с. 381].

Своєрідним запереченням доцільності такого переходу митців, акцентуванням їхнього внутрішнього зламу є епізод зустрічі Ореста з двома художниками, де в експресивній характеристиці часу устами одного із них у центральну позицію винесено історичний факт - «Голод!», оригінальну версію його причин («Калош нема! <...>. Мила нема <...>. Голод! От так догралися, браток! Оце тобі Дніпрелъстан, Будинок промисловості й колективізація! Сальники з капусти! Нема чим платити гонорари! Черги!» [2, с. 363], - говорить один із них) і блюзнірська відповідь Ореста: «Чому держава не може собі поголодувати й якийсь час ходити без черевиків, щоб устаткуватись?» [2, с. 363]. Остання - не лише вияв бездушності героя, а й свідчення відступу від своїх переконань того, хто раніше неодноразово засуджував сучасний йому світ. (До речі, «Кварцит» перший твір із повернутих у кінці 50-х - початку 60-х років XX ст., у тексті якого при виданні цензурою не було знято згадку про голодомор).

Не залишені у фіналі поза увагою автора і митці третього табору, які, прагнучи стати «пролетарськими приятелями», потрапляють у найбільшу залежність від соціуму, втрачають свою цілісність. Показовим у цій площині є образ Аксель. Порівняно з іншими образами роману, він епізодичний, але не менш концептуально важливий. Оперна співачка Аксель, за порадою Огея, для якого, за його словами, «мистецтво - що для коня географія» [2, с. 386], відмовляється від своєї професійної діяльності: «пішла на камерний спів», щоб ним «бадьорити будівників», кликати «до ясного майбутнього». Розгортаючи її сюжетну лінію через антитетичні характеристики її рефлексій, викликаних музикою («замріяно слухала <..> ніжні візерунки» мелодії «Ноктюрна» Шопена) та «саркастичною посмішкою» Ореста, раптово побачивши яку, «Ні, не це», - проказала і заграла та заспівала щось бравурне, що «ламало опір думки <..>, бунтувало розум і кликало до світлого» [2, с. 366]. Змістовна сутність її гри розкрита в поясненні героїнею свого бачення репертуару - поезії В. Еллана («Після Крейцерової сонати» і «Ти пробач...»), ліричної, але не без революційного аскетизму, і вірша з Газети, сповненого пафосу класової боротьби. Але патетичність її слів, як і Наведених уривків з поезій, знижена наступним відчуттям розчарування: на її концерт не прийдуть ні Огей, ні Орест. А дороги назад уже немає.

Роман «Кварцит» був останнім у літературному доробку Олесь Досвітнього. Письменник працював над ним у 1929-1930 рр., уже після виходу у світ роману «Місто» В. Підмогильного. Цим зумовлений ширший діапазон охоплення життєвого матеріалу. Та в обох творах оригінально розкрито гостроту суперечностей літературного процесу 20-х рр. XX ст. і зроблено перші кроки до усвідомлення катастрофізму на шляху подальшого розвитку української літератури.

Список використаної літератури

1. *Досвітній Олесь*. Розкажання. Яка віра краща? / Олесь Досвітній. - Х.: Все-укр. держ. вид-во, 1920. - 16 с.
2. *Досвітній Олесь*. Кварцит / Олесь Досвітній. Вибрані твори. - К.: ДВХЛ, 1959. - С. 187-389.
3. *Підмогильний В.* Місто. Роман, оповідання / Валер'ян Підмогильний. - К.: Молодь, 1989. - С. 15-242.
4. *Смолич Ю.* Підмогильний / Юрій Смолич // Твори: у 8 т. - Т. 7. Розповіді про неспокій. - К.: Дніпро, 1986. - С. 600-620.
5. *Шевчук В.* Олесь Досвітній / Валерій Шевчук // Радянське літературознавство. - 1967. - № 3. - С. 59-73.

Надійшла до редколегії 15.01.2011

УДК 821.161.2-3

О. В. Калініченко

(м. Харків)

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Стаття присвячена аналізу жанрово-стильової своєрідності новел В. Підмогильного «На іменинах», «Ваня», «Гайдамаки». Зокрема, розглядається співвіднесеність змістовно-структурних особливостей новел письменника з типологічно близькими жанрами в українській літературі XIX століття, визначаються концепція типу героя і засоби його зображення в малій прозі В. Підмогильного, подається своєрідність психологічного аналізу внутрішнього світу особистості, її думок та емоційного стану в складну епоху початку XX століття.

Ключові слова: жанр, новела, всесвіт, психологізм, психіка, особистість, світогляд.

Стаття посвящена анализу жанрово-стилевой своеобразности новелл В. Подмогильного «На именинах», «Ваня», «Гайдамаки». В частности, рассматривается соотношение содержательно-структурных особенностей но-

велл висателя с типологически близкими жанрами в украинский литературе XIX века, определяются концепция типа героя и средства его изображения в малой прозе В. Підмогильного, подается своеобразность психологического анализа внутреннего мира личности, ее мыслей и эмоционального состояния в сложную эпоху начала XX века.

Ключевые слова: жанр, новелла, вселенная, личность, психологизм, психика, мировоззрение.

The article is devoted to the genre-stylistic peculiarities of Pidmohylny's short stories «Naimeninah» («At the birthday party»), «Vanya», «Haydamaky». In particular, the balance between content and structural peculiarities of writer's short stories and typologically similar genres of Ukrainian literature of XIX century is considered. It was defined the concept of kind of a character and methods of his depiction in Pidmohilny's prose. The originality of psychological analysis of personality's spiritual world, his thoughts and emotional state within the difficult epoch of early XX century are given.

Key words: genre, short story, the universe, personality, psychologism, psyche, worldview.

Творча психологія кожного автора є визначальним чинником для його стилю. Людині з повсякденним світоглядом дуже важко піднятися над життям, щоб витворити свою оригінальну творчу концепцію, яка б не підлаштовувалася під смаки суспільного оточення чи політичну кон'юнктуру. Формування власного внутрішнього світу через самовдосконалення та усвідомлення самоцінності буття є характерним для особистості взагалі. Незалежно від того, живе вона на початку двадцятого чи двадцять першого століття. Адже для створення внутрішнього «Я» потрібна власна оригінальність, самовдосконаленість та самоцінність цього світу, бо існує небезпека, що за фразою «...Я бачу світ, а хто мого бачення не розуміє, то нехай до нього доросте» часто ховається елементарна творча вбогість та безплідність [7, с. 30]. Мета цієї роботи - розглянути питання концепції людини і світу в малій прозі Валер'яна Підмогильного.

Мистецтво належить до тих видів людської діяльності, де навіть одна людина здатна перевернути уявлення про життя та світ, і смаки суспільства та його вподобання не є для митця вирішальними. У певному сенсі він протиставляє себе навколишньому світові, створюючи власний світ досконалості та гармонії. До таких неординарних Постатей в українській літературі XX століття належить Валер'ян Підмогильний.

Історичні зміни, що відбулися на початку XX століття в Україні - перша світова війна, революція 1917 року, громадянська війна - вплинули на філософсько-естетичні погляди Валер'яна Підмогильного. Перед митцем поставало досить складне завдання: правдиво відо-

бразити буремний і складний процес становлення нових форм життя, «... доводилося, - пише М. Ласло-Куцок, - по-перше, розібратись у суперечливих явищах дійсності, розуміти їх рушійні сили і їх перспективи, їх динаміку, а, по-друге, знайти нові засоби їх художнього відображення, оскільки традиційні прийоми прози виявилися недостатніми» [4, с. 55].

В. Підмогильний пізнавав людину в складних умовах становлення нового життя через її думки, почуття, прагнення і дії. Він намагався з'ясувати в цьому аспекті головні проблеми - сенс буття, людина і світ. Розв'язання проблеми сенсу буття людини, її духовного світу, духовного досвіду у взаємозв'язках зі світом взагалі було об'єктом творчих замислів Валер'яна Підмогильного. У всіх творах митця Людина є об'єктом його художніх досліджень. Письменник намагається з'ясувати її сутність, стан, дії й почуття в сучасну йому історичну епоху. Валер'ян Підмогильний з позиції своєї епохи, з філософсько-естетичних поглядів проаналізував у творах внутрішній світ людини, її думки, стан і переживання в складну епоху початку XX століття - від першої світової війни до 30-х років XX століття.

Розкриваючи суперечності своєї епохи, письменник акцентував внутрішній світ персонажів і через їх соціально зумовлені думки, почуття, настрої показував відгомін революції на селі та громадянську війну. Валер'ян Підмогильний намагався пізнати людину в складну добу суспільних потрясінь, але пізнати не в зовнішніх проявах, а через духовність, емоційне сприйняття їх рядовим учасником, до того ж не завжди активною особистістю. Революційні події, хаос в Україні, невпевненість людей у завтрашньому дні, зневіра породили нову особистість - людину з розколотою, роздвоєною психікою. Саме така людина стає об'єктом новел В. Підмогильного. Підтвердження цієї думки знаходимо в Ю. Кузнецова, який зазначав: «Неповторна індивідуальність, самотня й розгублена перед лихим світом, стривожена й розшарпана внутрішніми трагедіями, стає головним об'єктом науки, мистецтва, філософії XX ст.» [5, с. 17].

Підвищену увагу до ідеї смислу життя в новелах Валер'яна Підмогильного можна пояснити прагненням письменника показати реальну дійсність і окрему особистість як частину всесвіту. Людина цього періоду за принципами моралі, духовності відрізняється від людини XIX століття, а тому герої новел 20-х років не схожі на персонажів минулого віку. Звичайний, стандартний образ, що домінував у літературі XIX ст., втрачає свою роль, натомість на передній план «<...> виходить людина стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлектуюча, втомлена (аж до депресії) і под., тобто з цілісним внутрішнім життям, яка перебуває в трагічній суперечності із зовнішнім світом»

[5, с. 182]. Саме такого героя бачимо в малій прозі В. Підмогильного. Герой новел Валер'яна Підмогильного є художнім аналогом певного суспільного типу. Письменник пише про те, що відчуває, думає і говорить проста людина з народу. Це людина буремної доби революції й громадянської війни, зображена в різних ракурсах і різними художніми засобами. Письменник, показуючи героїв у дії, наголошував на тому, який складний світ людської душі, як тісно переплітаються істинні поривання і прагнення наслідувати надумані ідеали; як у реальній дійсності, у суворих перипетіях революційної боротьби, яка потребує відповідних рішень, корегуються почуття, ламаються ілюзії, оманливі переконання.

Герої перших новел В. Підмогильного - це молодь: діти, підлітки, юнаки, що свідчить про інтерес письменника до процесів стадіального формування людського характеру. Такий герой, поступово долаючи спершу нескладні та дедалі важчі зовнішні чи внутрішні перепони, входить у великий світ. Так, наприклад, Костик («На іменинах») показаний як затуркана змалечку істота, позбавлена права на будь-яке самовиявлення. Показово, що дитині в цій новелетці присвячено всього два нейтральних безоціночних речення. <«...» До них не пристав тільки малий Костик, що ніяк не міг одірватись від торта і піти подивитись» як великі дяді гуляють у карти» [8, с. 82]. Але у фінальному абзаці стільки болю й гіркоти за Костика - цю жалюгідну й безпорадну людину, нездатну ще навіть зрозуміти, що діється довкола. «Малий Костик, котрому наперед наказано було мовчати, коли йде розмова між великими, дозволено сміятись, коли всі сміються, тоненько й собі запищав: - Хі-хі-хі!» [8, с. 82].

Оточення ж хлопчика змальоване напрочуд виразно, з неприхованим сарказмом. Чого варта характеристика жіноцтва - «розворушені вином товсті й тонкі самиці...», портрет іменинниці «... середньої грубизни жінка, штучна від волосся до грудей включно» [8, с. 82]. Її розповідь про гімназистика і веселощі всієї компанії: «- І ось, уявіть собі, цей гімназистик шостої класи сьогодні заявляє мені, що закоханий у мене так, що не може ні пити, ні їсти... Каже: «Я вже рік закоханий у вас, тільки не насмівився признатись». Та як вам подобається таке нахабство? Сказати це жінці свого директора, та ще й на перерві між лекціями! Я, звичайно, відказала, що буду прохати чоловіка, аби виключив його з гімназії. Злякався, мабуть, бо зблід, зігнувся та й пішов геть. Але це комічно до нестями!..» [8, с. 82]. Костик - ще несвідоме дитя, тому і показаний він тільки в зовнішніх проявах - їсть торт, мовчить, бо наказано мовчати, і сміється лише тоді, коли всі сміються («тоненько <...> запищав: Хі-хі-хі!»), бо дозволено сміятися. Але всі ці такі буденні деталі примушують задуматися: що ж буде з Костиком, коли він подорослішає?..

Автор у новелах про дітей старших та підлітків зосереджується на осмисленні їх внутрішнього світу, емоцій і переживань. У новелі «Ваня» Підмогильний поставив перед собою досить складне завдання - адекватно відтворити не лише мовні особливості, специфіку мислення, а й ціннісні орієнтації та світоглядні уявлення дитини, котрі мають зовсім інший (здебільшого інтуїтивно-чуттєвий), ніж у дорослих характер. Картина світу у сприйнятті Вані по суті своїй анімістична. Природа для нього одухотворена невідомими і незримими сутностями, що існують в уяві хлопчика. Яким же чином це відбивається на мовно-стильових особливостях авторської оповіді? Висока напруга художньої дії, котра, з одного боку, передає динаміку й мінливість внутрішнього світу головного героя, а з іншого - увиразнює його контакти та зв'язки з навколишнім світом. Зв'язки ці описуються досить детально і складаються в певну систему: Ваня - мати, Ваня - Митька, Ваня - Жучок, Ваня - кабанець, Ваня - вуличні друзі і д, ін. При цьому рослинно-тваринне розуміння [8, с. 82] навколишнього світу органічне.

Авторський текст складається здебільшого з простих речень. Репліки героїв стислі і прозорі, хоч за ними іноді стоять зовсім, не дитячі думки та переживання. Так, смерть Жучка стає для Вані і Митьки тією межею, котра відділяє безтурботний світ дитинства від серйозних роздумів, і тривог дорослих. Ці останні несуть обом хлопцям, особливо Вані, незнані досі почуття страху і відповідальності за несподомо заподіяне зло. У новелі «Ваня» В. Підмогильний зосереджується на образі людини як особистості та її внутрішньому світі, дитини, яка скоїла злочин. Автор детально зупиняється на всіх етапах злочину, художньо виділяє їх, але не аналізує. У вандалізмі розправи першість була за Митьком, а в процесі спокути - за Банею. В. Підмогильний підкреслює, що Ваня першим відчув, «...що було зроблено щось негарне. Це мучило його, тягуче смоктало, й він не втримався й заплакав. <...> В своїм риданні Ваня мовби хотів вилити свій сум, сум серця, яке почувало, що зроблено те, чого робити не треба, а замість того цей сум побільшувався, обплутував Ваню, як туман невблаганний, густий і непрозорий.

– О-о-о-о ! - стогнав Ваня, і в цім стогнанні вже не було дитячого плачу. Це був крик матері, що бачить, як катують її дитину, це було зітхання людини напередодні смерті» [Виділено нами. - О.К.] [8, с. 64].

У цій новелі - двоїста система персонажів, хоча диференціація героїв - і мовна, і психологічна - не дуже чітка і послідовна. Автор акцентує проблему злочину і покарання, а не психологічно-соціальне вмотивування його. Тому лише один з хлопчиків - Ваня, на якому сконцентовано оповідь, - надто драматично сприйняв акт напівсвідомого вандалізму, коли вони власноруч добивали конаючого Жучка

камінням. Зроблене з твариною, не давало спокою Вані, ніщо не могло стерти в його пам'яті страхотливу сцену. І врешті-решт усе це призвело до психічного захворювання хлопчика, яке стрімко посилювалося й супроводжувалося галюцинаціями.

В. Підмогильний, наче лікар-психіатр, ретельно змальовує порухи хворої уяви героя: «Вночі, коли всі спали, Ваня прокинувся від того, що хтось почав його душити. Він розплющив очі й побачив, що душила його мама. Ось вона схилилась над ним і однією рукою стискає йому горлянку. - Чого... ти ... душиш? - прохарчав Ваня.

Але він спросонку не розібрав, що сталося: то не мама, а гадюка обвилася круг шиї. Ваня хотів, відкинути її, коли вже не гадюка, а Жучок схопив його за горлянку й гризе...

– Що ж це таке, Жучок? - питає Ваня. <...> - А ти забув, як бив мене? - гарчить Жучок, і з очей в його сиплеться вогонь. <...>

Льодовий жах, від котрого німіли й тремтіли ноги, розростається, заволодівав усім Банею, стискавав груди в своїх міцних холодних обіймах і корчив руки. В голові стукотіло, немов зверху йшов густий кам'яний дощ, <...> Він корчився, угинався, пручався руками й нога-' ми> хрипів, бурмотів щось незрозуміле, рвався всім тілом, бився головою, а воно ще міцніш стискувало його..., вже ніяк було поворушитись. Свідомість свого безсилля страшенно пригнічувала Ваню. Він почув, як замирає в ньому життя, пручнувся, з надприродною силою скинув з себе слизьку істоту, поривчасто задихав і прокинувся.

В той же мент під ліжком почулось сердите шкряботіння й вперте кдамцання зубів. Ваня не своїм голосом вереснув і зомлів» [8, с. 69- 70]. Це свідчить, на нашу думку, про те, що В. Підмогильного більше цікавили екзистенційні проблеми, носіями яких ставали тонкі інтроспективні натури, вразливі й беззахисні. Наступним етапом у зображенні внутрішнього світу, емоцій і переживань молодого людини у В. Підмогильного є новела «Гайдамака», у якій побудники вчинків, поведінки персонажів ніби цілком очевидні.

Головних героїв двоє: Василь і Олесь. Ці вісімнадцятилітні гімназисти прилучаються до військового загону, який відступає. Василь пристав до гайдамаків, аби отримати пістоля і хизуватися ним з-поміж однолітків. Він - людина цілком прагматична, не переймається глибокими духовними проблемами. Олесь, вкрай низька самооцінка якого примушує юнака думати навіть про самогубство, йде на війну, щоб померти гідно, не накладаючи на себе руки. Бо Олесь - невродливий і незграбний юнак, страждає від власної неповноцінності. Він раз у раз звертається до Бога, але це не приносить йому втіхи: «Молився він довго й часто, але Бог не міг або не хотів йому допомогти» [8, с. 45]. Отже, і в цій новелі прозаїк продовжує осмислюва-

ти причини внутрішньої драми юнака, який тільки входить у доросле життя.

Тут наявний прийом образно-стильового зображення психічних вагань героя, за допомогою якого автор і прагне показати іще нестабільний внутрішній світ «гайдамаки» Олеса. Це - психологічно вивірене відтворення наявної штучності у поведінці героя і у внутрішніх монологах, у спілкуванні його з людьми та поведінці в цілому.

Поляризованість свідомості Олеса відображена через такі морально-емоційні домінанти, як потяг до смерті та воля до життя. На образно-стильовому рівні це простежується передусім у внутрішніх монологах героя, кількість яких збільшується після розстрілу червоноармійцями отамана Дудника. Подумки неодноразово переживши власну смерть, обміркувавши можливі шляхи її уникнення і визнавши їх ганебними для себе (прохання про помилування, втеча і т. ін.), стійко витримавши спектакль власного розстрілу, Олесь врешті-решт виявляється неспроможним подолати почуття власної неповноцінності, що добре показано автором у фіналі новели: «А ранком другого дня Олесь били шомполами, а потім пустили на всі чотири вітри змученого й знервованого. Ображеного й приниженого душею й тілом. І тоді він не міг вже опанувати себе й плакав» [8, с. 56].

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що Валер'ян Підмогильний був одним із тих письменників, хто не тільки добре знав життя, а й глибоко розумів психологію людини, її душевне й інтелектуальне наповнення. Митець усвідомлював, що концепція людини і світу постійно змінюється, втілюючись у людських долях і художніх характерах, бо зміни в житті суспільства приводять до змін у житті самої особистості.

Проблеми, які розглядає Валер'ян Підмогильний у новелах «На іменинах», «Ваня», «Гайдамаки», не втрачають своєї злободенності й залишають простір для подальших наукових розвідок.

Список використаної літератури

1. *Агеева В. П.* Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років. 20-ті роки і літературні дискусії, полеміки / Віра Агеева . - К.: Дніпро, 1991.-366 с.

2. *Голубєва З. С.* Двадцять років ХХ століття. Зошит перший: літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень / Зинаїда Голубєва. - Х. : Каравела, 2000. - 219 с.

3. *Голубєва З. С.* Двадцять років ХХ століття. Зошит другий: найвидатніші письменники доби / Зинаїда Голубєва. - Х.,: Каравела, 2001. - 95 с.

4. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ - поч. ХХ ст. / Юрій Кузнецов. - К.: Зодіак-Еко, 1995. - 304 с.

5. *Ласло-Куцук М.* Українська радянська література / Магдаліна Ласло-Куцукж. - Бухарест: Критеріон, 1975. - 358 с.

6. Мельник В. О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті прози першої половини ХХ ст. Володимир Мельник. _ К.: Либідь, 1994. - 320 с.

7. Парандовський Я. Алхімія слова: [пер. з пол. Ю. Попсуєнка] / Ян Парандовський. - К.: Либідь, 1991. - 150 с.

8. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний. К.: Наук, думка, 1991. - 790 с.

Надійшла до редколегії 20.12.2010

УДК 821.161.2 -309

Н. М. Мисливець

(м. Дніпропетровськ)

СТРУКТУРА ТРАГІЧНОГО У ТЕКСТІ «СИН» В. ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті простежується структурованість тексту як взаємопов'язаних взаємовиражальних елементів: рами, актуалізованих семантичних словесних знаків, системи опозицій образів у співвіднесеності із естетичною категорією трагічне.

Ключові слова: текст, семантичний знак, структура, трагічне, концепція світу, психологізм.

У статье рассматривается структурированность текста как системы взаимосвязанных и взаимовыразительных элементов: рамы, актуализированных семантических словесных знаков, системы оппозиции образов в соответствии с эстетической категорией трагическое.

Ключевые слова: текст, семантический знак, структура, трагическое, концепция мира, психологизм.

Structurality of text as a system of interconstrained and interexpressiv elements is researched at this article. We research elements: frame, actual semantic signs, image opposition system on co-relation with aestatic category tragic.

Key words: text, semantic sign, structure, tragic, conception of worl psychologiysm.

Оповідання «Син» було написане В. Підмогильним у 1923 р. ц «гарячому» матеріалі вражень від страшного лихоліття - першої голоду, 1921-1923 рр. пожовтневої доби. Своїм трагічним пафос воно перегукувалося з творами П. Тичини, Є. Плужника, М. Хвильового, а пізніше з прозою В. Барки, М. Руденка, М. Стельмаха, О. Гон-

чара та ін. Як слушно зауважує В. Шевчук, оповідання «Син» - «з часів голоду - одне з найболючіших і вражаючих» оповідань цього письменника..проблема хліба... стоятиме згодом однією з основних тем його оповідань, так він назве свою найліпшу новельну книжку» [5, с. 6]. Екзистенціальний вимір згаданих реалій пореволюційної дійсності і визначить напрямок творчих пошуків митця, зокрема у ракурсі психологічного аналізу.

Для оповідань письменника, написаних у двадцятих роках, домінантною естетичною категорією стало трагічне. Структура трагічного в оповіданні «Син» представлена як система взаємопов'язаних, взаємопідпорядкованих текстових одиниць, наскрізними елементами яких є слова-знаки - голод, смерть. Система всіх елементів тексту впорядкована за законами трагічного - неминучості катастрофи трагічного фіналу, неможливості щось змінити в приреченості персонажів на смерть. Структурованість тексту досягається завдяки прийому «зчеплення» його текстових одиниць, коли розповідь будується так, що трагізм кожного епізоду підсилюється наступними, в яких за принципом градації представлені конкретні картини вимирання села, руйнації родинних зв'язків, духовної та моральної катастрофи, що призводить до повного краху надій на інший фінал.

З перших абзаців тексту відчутна його структурованість через наявність своєрідної «рами» (за Ю. Лотманом) - початок і кінець розповіді. Дослідник підкреслює, що «проблема рамки - межі, що відділяє художній текст від нетексту, - є основоположною. Одні і ті ж слова і речення, що складають текст твору, стануть по-різному членуватися на сюжетні елементи, в залежності від того, де буде проведена межа...» [2, с. 255].

Виявом такої «межі» в оповіданні є вже сама назва - «Син», в якій закладена інформація не лише про головного персонажа тексту, а й опозиційні зв'язки з іншими дійовими особами, зокрема однієї родини, матері. Тобто вся розповідь зосереджується на одному героєві - Грицеві Васюренку, на його діях, думках, враженнях, намірах - будь-якою ціною врятувати від голодної смерті матір, не стільки самому вижити, скільки допомогти вижити рідній людині. І всі його подальші дії спрямовані саме на це. У залежності саме від своїх намірів він змушений вступати в певні «контакти» з тими, від кого залежить доля його матері, власне існування.

Автор будує оповідання «Син» так, що у всіх елементах тексту постійно є не лише присутність головного героя, а й подана його реакція на окремі деталі спілкування з іншими героями, на деякі події на селі і поза ним. Власне, подій як таких в оповіданні й немає: в ньому представлена узагальнена картина села, що вмирає, і трагічний стан головного героя (Васюренка). Розповідь починається з коротко-

го повідомлення про те, що Васюренко «зліз із платформи паротяга», що перед цим він півтори доби чекав його і що йому вже була несила жити «з наболілим бажанням податись геть далеко, світ за очі, і заблудитись, і померти», що «оцей потяг і забрав його, виснаженого з безсоння й голоду» [3, с. 353]. З перших абзаців тексту звучать трагічні ноти приреченості та безнадії, фізичного виснаження Васюренка від боротьби із голодом і самим собою - не їсти хліба зранку, з обіду... У цьому уривку актуалізуються два слова - «померти» і «голод», які далі в тексті розгорнуться низкою трагічних ситуацій, а з іншого боку, психоаналізом - поглибленням трагічного стану головного героя.

За принципом сюжетоскладання «петля-крючечок» подається наступний текстовий фрагмент - зустріч Васюренка зі своїми односельцями, зокрема шуряком Олексою Корнійчуком, які поверталися з Полтавщини з мішками зерна. На вітання Васюренка з Олексою Корнійчуком, який їв «сало з хлібом», останній, щасливий своєю вдалою поїздкою, на слова хлопця про власну невдачу подорож - «бодай не жити» - лише «засміявся», «посміхнувся». Із задоволенням ситої людини він повідомив про те, що десь на Полтавщині «це собачину, а свинятину в борщ кладуть...» [3, с. 384]. Пізніше у внутрішньому мовленні Васюренка це словосполучення повториться декілька разів, коли той сподіватиметься, що, він рятується від голоду, подається на Полтавщину. Насправді таким мріям героя не судилось здійснитись, бо трагічний фінал закладений уже на початку розповіді. Автор відтворює парадоксальну ситуацію: селяни шукають порятунку від голоду десь в місті, в інших областях. Головний герой зображений весь час у русі - повернення з міста з однією паляницею, яку прагне донести хворій матері, зустріч з байдужим до його нужди шуряком, по дорозі додому натрапляє на зв'язаного і пограбованого злодіями односельця Степана.

Автор поступово, епізод за епізодом спрямовує увагу на відтворення узагальненої трагічної картини світу. Із розповіді Степана, батька п'ятьох дітей, постає гірка правда його пограбування злодіями. Втрата всього того, що він виміняв, для нього страшніша смерті. Він згадує, як діти «з'їли пшеничку, з'їли ячмінь... Здохла кобила - зварили юшку. Перший раз їли - ригали, другий раз ригали, а на третій - пішло. Та чи надовго?» [3, с. 355]. Лексичний повтор «з'їли», «ригали» і риторичне запитання готують читача до сприйняття гіркої висновку цього героя про те, що життя нічого не варте, «як тютюн: куриш — гірке, а після його дим носить» [3, с. 356], що і самі люди - «дурниця», «як бур'ян при дорозі, як реп'яхи. Ростемо собі, поки дощ іде, а сонце впече - жовкнемо, гинемо» [3, с. 356]. Він переконаний, що голод всіх зрівнює - і вчених, і невчених, і на доказ згадує професора, що знає десять мов, а служить сторожем при млині.

Від опису трагедії окремої сім'ї (Степана) у наступному епізоді автор переходить до відтворення всезагальної біди людей. Напливи думок, вражень Васюренка пронизані ключовими словами голод - смерть: «завмерло безхмарне небо» [3, с. 362], «завмерли хати», «мертве життя», «було моторошно з повільного вмирання», біля «зборні», де зрідка видавали якийсь харч дітям і старим, «смерть приймали без жалів, не дивувались з неї» [3, с. 364]. Біля «зборні» збирались чоловіки, у яких «жінки померли, діти теж померли чи розбіглись» [3, с. 364], а Степан навіть радіє, що його діти «повмирають малими, не знатимуть лиха» [3, с. 368]. Автор подає низку епізодів, в яких йдеться про те, як люди «пухнуть з голоду», гинуть, як мухи.

Васюренко спочатку тішить себе надією, що він не такий, щоб «лягти та смерті ждати» [3, с. 363]. Але згодом «приспані голодом» мрії поступово зникають і натомість надходить страшна реальність.

На загальному фоні «повільного вмирання» села зображується садиба-руїна Васюренка: підперта кілками стара хата, яку довелося «взяти в рямці», аби не завалилась, «напівзавалений льох, а клуню він давно вже продав за пуд ячменю...» [3, с. 357], все з хати також було продано. Все зображуване подається крізь призму сприйняття головного героя, який, як правило, уникає прямих оцінок. Його свідомість лише фіксує трагічні деталі навколишнього, порожнечу, сморід середини хати, тяжкий фізичний стан хворої матері, заради порятунку якої він був подався до міста, готовий принижуватись і просити позичити зерна у рідної сестри, яка за час його відсутності ні разу не провідала матір. Тоді і з'являється у його невластне прямому мовленні оцінке «проклята багатійка».

За принципом контрасту зразу ж за описом хати Васюренка у виокремленому розділі подається опис «гарної хати з бляшаним дахом і мальованими віконницями» сестри, де численні побутові деталі свідчать про достаток і благополуччя. І разом з тим зразу ж за описом цієї хати, яка не раз ставала штабом для різних армій, наводиться інформація про те, що біля неї «довго кров видно було», бо розстріляно там було «двох гетьманів, шістьох махновців та трьох комуністів» [3, с. 358]. Цей текстовий фрагмент поданий наче несподівано, між іншим, а насправді несе на собі велике смислове навантаження і свідчить про трагічний стан світу, про те, як часто мінялася влада, байдужа до людей, і кожного разу проливалась кров.

Валерій Шевчук справедливо наголошує на тому, що В. Підмогильний «один із перших у нашій літературі сказав слово про силу не тільки будуючу в революції, а й безоглядно руйнуючу. З великою експресивністю й точністю описує письменник господарську розруху тих часів, голод, трагедію морального занепаду людини...» [3, с. 8]. У внутрішнє мовлення героя вклинюється роздум про комуну, про те, як

іа неї агітував Тиміш Удовенко, а потім жалкував, що людей «із пантелику збивав», за що односельці, сповідався той, мали б добре йому «всипати». Репліка вчителя - «комуна - це дуля тобі під ніс» - наче підтверджує думку про марність надій на неї. Тому наче полемізуючи із агітаторами за комуноу, із самим собою, про народ, Васюренко по-думки називає його дурним: «Дурний народ! Хліб хай дадуть, кажуть. Без комуни жили. Скрізь про смерть... Мале й старе - смерть, смерть, смерть!» [3, с. 362]. Короткі речення, повтори, питально-окличні інтонації передають і внутрішнє сум'яття Васюренка, і його неможливість розібратися в причинно-наслідкових зв'язках реальності із трагічною ситуацією, що склалася на селі, тому зразу ж за цими роздумами звучать вголос його слова - вирок: «Дурні!» (тобто селяни).

У структурі трагічного особливого значення набирають семантично актуалізовані слова-поняття, дії, психологічні стани головного героя. Так нейтральне, на перший погляд, слово-знак «паляниця» поступово стає ключовим у тексті, головним в опозиції син - мати, основною причиною змін різних психологічних станів героя. Спочатку він радіє від того, що повертається з міста додому з паляницею, тішиться тим, що йому вдалося виміняти її на останні речі, що нею він порятує хвору матір від голодної смерті. Син не дозволяє собі їсти більше одного разу на день і одного маленького шматочка. Зустрівшись із матір'ю, він поспішає нагодувати її. Розмочуючи хліб водою, просить зовсім охлялу неньку ковтати його. Він боїться того дня, коли паляниця закінчиться і ніде буде дістати хліба. Припадаючи біля матері, він помічає, як змінилася вона останнім часом: «Ніщо не нагадувало йому матір, ні колишнього життя коло неї, ні її турбот, дні пращ. Все чуже було в її зморшках, у загостреному носі й у ниточках, що звисали з її плечей замість рук» [3, с. 361].

В. Підмогильний психологічно переконливо відтворює не лише дії, рухи, міміку головного героя, а й зміну найтоміших відчуттів смаку, нюху, як забило йому дух «пахом розмоченого хліба», як «він нахилився над паляницею й понюхав її зблизька - розкішні, п'янучі струмки повставали з-над неї» [3, с. 361]. Письменник показує, як у стані «духовного» запаморочення, несподіваної душевної ейфорії, «голодного безпам'ятства», забувши про самим же ним встановлене правило - їсти один раз на день і по одному шматочку, зі смертельним жахом відчув зникнення паляниці: «Коло його замість учора начатої паляниці лежав тільки Невеличкий обламаний окраєць... не було, не було. Це він з'їв паляницю, не помічаючи за думками. Жах налив йому душу, він стояв, мов здерев'янілий» [3, с. 362]. Цей фрагмент тексту сприймається як Кульмінаційний, як фізична і психологічна катастрофа головного героя, що навіпіл розділила його життя: від, добрих намірів доброго сина врятувати матір не лишилося сліду.

Автор показує, як згодом майже автоматично, скоріше не усвідомлюючи всього того, що робить, Васюренко кидає тіло матері в лях, а потім страждає від скоеного. І хоч життя матері було приречене раніше, коли він «почував на собі вагу її мертвого життя», все ж відчуття своєї трагічної вини спустошило його остаточно.

Важливу роль у структурі трагічного відіграє система опозицій персонажів, одних із яких вселенське лихо - голод - об'єднує неминучістю смерті, а інших - остаточно роз'єднує, робить заклятими ворогами. У всіх таких опозиціях постійним членом є Васюренко, а інші представлені в одному - двох епізодах: дядько Степан, голова, «баби» і стара Кандзюбиха, шурик Олекса Корнійчук. Іншу групу опозицій розгорнено автором на прикладі однієї сім'ї - син, мати, сестра Марійка, шурин. Щоб розкрити всю глибину трагічного стану світу, автор пише про те, як в екстремальних ситуаціях випробування на виживання, моральність, духовність, життєву стійкість, нарешті, людяність в умовах голоду руйнуються віковічні родинні стосунки, національні традиції, а отже, менталітет. Так на самому початку розповіді про невтішні наслідки поїздки Васюренка за хлібом до міста, про його зустріч на станції з шурином Олексою, з уст якого з усміхом і байдужістю до тяжкохворої матері його дружини звучить репліка «хитра вбіса стара Васюрчиха» [3, с. 354], стає зрозумілою вся глибина його звироднілості та духовного спустошення. Це враження підсилюється від опозиції Васюренко - сестра Марійка. Вона не лише не Відвідувала матір під час відсутності брата, відмовляється позичити пуд зерна до врожаю, а ще й дивується тому, що брат не дає їй (матері) спокійно померти. У розмові Васюренка із сестрою остаточно з'ясовується, що та не дасть ні зернини для порятунку матері. Навіть більше того, вона звинувачує брата в тому, що той «її нагло на світі держить», по- фарисейськи заявляє, що «гріх великий проти бога йти». Вона також скаржиться на сусідів: «Зінченки прокляті з'їли» їхнього Сірка, «Грицаєнків Юрко окраєць хліба з хати тягне», а у сина Серьogi «дітвора хліб одібрала» [3, с. 358].

Відчуженість і жорстокість Марійки, що є виявом її остаточного спустошення і морального падіння, особливо чітко проступає в епізоді, де йдеться про те, як вона, зацікавлена зникненням матері, з'являється у материній хаті. Письменник пише про те, що Марійка не злякалась і не вжахнулась даній ситуації, а «засміялась» і кинула страшні слова: «ти з'їв її» [3, с. 369]. А перед цим вона готова була «покуштувати», ту їжу, яку давали на зборні, хоч над нею «роїлись» мухи «чорною хмарою», ту їжу, яку син, остаточно зломлений своєю трагічною виною перед матір'ю, стражданнями від того, що її не стало, не міг споживати. Репліка Марійки в структурі трагічного стає кульмінаційною, бо зразу ж за нею подається повідомлення про те, як «на-

род зі зборні посунув до Васюренкової хати... такого ще не було, щоб хтось матір з'їв» [3, с. 370].

У тексті з'являється нова опозиція: Васюренко - голова, за допомогою якої розкривається сутність тодішньої влади, далекої від людей і байдужої до того, що вони мруть. Голова дбає лише про те, щоб його не покарали за те, що «заразу розводять». Трагізм розв'язки досягається ще і тим, що Васюренко не може виконати наказ голови - закидати льох, де знаходиться тіло матері, аби «зарази не було», бо «не сила вже» йому.

Письменник розкриває трагічний стан суспільства, яке зникає до смертей, готове сприйняти за правду будь-який слух про людоїдство. Нова опозиція - Васюренко - «баби» сприймається як заключний трагічний фінал тексту: «Баби були невдоволені. Казали, що Васюренко вже добре матір об'їв, а сьогодні вночі закінчив би, так оце перебили» [3, с. 370].

Як бачимо, у даному фрагменті тексту актуалізуються слова «об'їв», «невдоволені», «перебили», що передають глибину трагізму ситуації, зміст якої виходить далеко за рамки конкретного факту, є характеристикою катастрофічного стану суспільства, руйнації людини. Свою остаточну катастрофу переживає і трагічний герой Васюренко, який усупереч всім своїм добрим намірам і діям порятувати матір, не тільки не зміг цього зробити, а, доведений до відчаю, з потьмареною свідомістю кидає її до льоху, як «падлю, як дохлу собаку». Потім мучиться від свого ганебного вчинку, зломлений фізично і морально. Перед звиклими до різних смертей і жахів односельцями, що збіглися до його хати, він постає «покручений, мов корч».

Отже, підводячи підсумок, зазначимо, що структура трагічного в оповіданні «Син» зумовлена екзистенціальним дискурсом письменника катастрофічного стану світу, в якому панує руйнація самих основ життя, людини як суспільної істоти і як носія певних гуманітарних традицій, менталітету.

Не можна не погодитися із думкою Юрія Шевельова, який писав, що «серед свого покоління Підмогильний вирізнявся особливою нещадністю і тверезістю бачення. Менше за всіх він упав у лірику. Він був одним, може, єдиним справді великим прозаїком...» [4, с. 380].

Список використаної літератури

1. Конончук Т. І. Своєрідність проблеми вибору в оповіданнях Валеріана Підмогильного / Тетяна Конончук // Актуальні проблеми літературознавства: 36. наук, праць. - Д.: «Навчальна книга», 2001. - Т. 10. - С. 196.

2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрій Лотман. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.

3. Підмогильний В. Син / Валер'ян Підмогильний // Підмогильний В. Місто. - К.: Молодь, 1989. - 446 с.

4.Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. / Юрій Шевельов. - К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. - Кн. II. - 1151 с.

5.Шевчук В. У світі прози В. Підмогильного. [передмова] / Валерій Шевчук // В, Підмогильний. Місто. - К. : Молодь, 1989.

Надійшла до редколегії 12.01.2011

УДК 821.161.2.-3 «18», «19»

І. О. Терехова

(м. Сімферополь)

ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА М. КОСТОМАРОВА

У статті розглядається специфіка художнього осягнення феномену смерті в історичній хроніці-повісті «Кудеяр» М. Костомарова та психологічно-філософській повісті «Остап Шаптала» В. Підмогильного, з'ясовується відмінність тлумачення цього феномену в різних культурно-історичних епохах.

Ключові слова: смерть, ідеал, проза, мотив.

В статье рассматривается специфика художественного постижения феномена смерти в исторической хронике-повести «Кудеяр» Н. Костомарова и психологическо-философской повести «Остап Шаптала» В. Пидмогильного, определяется отличие толкования этого феномена в разные культурно-исторические эпохи.

Ключевые слова: смерть, идеал, проза, мотив.

This article explains peculiarities of artistic perceptions of phenomenon of death in the historical chronicle-novel «Kudeyar» by M. Kostomarov and psychological and philosophical novel «Ostap Shaptala» by V. Pidmohylny, explains different interpretation of this phenomenon in different cultural and historical eras.

Key words: death, ideal, prose, motive.

Життя і смерть - невід'ємні складові людського буття. Із розвитком цивілізації змінюються й уявлення про смерть, потойбічний світ, зв'язок між живими і мертвими. З'являються чисельні концепції, що визначають ці поняття, однак і досі феномен смерті лишається нерозгаданим.

Так, за часів античності люди вірили, що після смерті їх душі вирушають у мандрівку по ріці Ахеронт, яка, за грецькою міфологією,

веде до царства Аїда. Відповідно до вчення Платона, душа людини безсмертна й незнищенна; вона існує і має здатність мислити.

Згодом, із впровадженням християнства, люди «спокійно ставилися до факту смерті, усвідомлювали її як неминучість («Бог дав, Бог і взяв»). У своїй уяві християни малювали Божий шлях, по якому після смерті належить відправляти у вічний простір до Бога... У міфологічних та релігійних моделях світу шлях - образ зв'язку між двома точками простору. Саме тому важливим моментом смертного процесу є дорога. Цей образ пов'язаний із категорією руху, притаманний народній культурі» [1, с. 85].

Однак починаючи з епохи Відродження, людина боїться смерті. Вона намагається втішити себе думкою, що такого феномену взагалі не існує. Через це така тема взагалі не розглядається приблизно до кінця XIX ст.

У 1910 році з'являється термін «танатос», який вводить в обіг В. Штекель. Дослідник вважає, що саме «танатос» визначає наявність і послідовне посилення генетично заданих деструктивних тенденцій у всіх проявах індивідуального та суспільного життя.

Особлива увага до феномену смерті приділяється у філософській доктрині екзистенціалізму, де поняття пограничної ситуації введене як основа формування життєвих принципів особистості. Екзистенціалісти вважали, що близькість смерті, загроза смерті здебільшого примушує людей замислитися над сенсом життя, відійти від повсякденності до самого буття, до власної екзистенції, що невіддільна від існування самої людини. Смерть, на їх думку, це щось жахливе, вражаюче, небезпечне, це певна межа, перехід якої означає перехід до абсолюту. Принципово важливим у житті людини, необхідною умовою її самореалізації, на думку екзистенціалістів, є прийняття свого кінця, тобто смерті. Людина не повинна лякатися смерті, бо смерть визначає життя, надає йому певного змісту.

Тему смерті порушено не тільки в культурі, філософії, але і в літературі, де вона перебуває в тісному зв'язку із загальнолюдською проблемою - хто є людина, у чому полягає сенс її життя. Функцію танатосу в художньому творі досліджували М. Бахтін, Ю. Лотман, М. Бланшо, Ж. Батай та інші. Зокрема, М. Бахтін вважав, що смерть — це форма естетичної довершеності особистості; герой має бути формально завершеним, ми повинні пережити його всього, як ціле, і тут він має бути формально мертвим для нас. На думку Ю. Лотмана, смерть належить до «позаоціночної сфери» і є умовою розуміння життя героя.

Малорозробленість теми, відсутність ґрунтовних праць, присвячених функціонуванню танатологічних мотивів у літературі визначають наукову новизну дослідження.

Мета цієї статті - з'ясування специфіки художнього осягнення феномену смерті в історичній хроніці-повісті «Кудеяр» М. Костомарова та психологічно-філософській повісті «Остап Шаптала» В. Підмогильного.

І М. Костомарова, і В. Підмогильного можна охарактеризувати як «аналітиків своєї доби», але що стосується постаті останнього автора, яскравого представника літератури розстріляного відродження, то його справедливо названо «суворим аналітиком» (визначення літературознавця В. Мельника).

Тематика творів В. Підмогильного доволі різноманітна: тема міста і селд («Місто»), людини і революції («Третя революція»), тема голоду, («Собака», «В епідемічному бараці», «Проблема хліба») і смерті («Остап Шаптала», «Смерть»), Розкриваючи ці теми, письменник розглядав людину у різних аспектах: «в несприятливих для неї нових суспільних обставинах ..., у стані фізичного виживання..., часто виходячи на трагічний фінал» [2, с. 302-303].

При аналізі повісті «Остап Шаптала» В. Підмогильного одразу помічаємо, що смерть у творі є не тільки лейтмотивом, але й виконує функцію так званого обрамлення: виступає зав'язкою і розв'язкою.

На початку твору молодий інженер Остап Шаптала особливо не замислюється над сенсом буття, живе у місті, працює, отримує насолоду від життя. Але хвороба, згодом смерть сестри Ольусі змінює його світогляд. Раптово Остап опиняється в глухому куті. Те життя, яке було до цього, коли «Олюся доїла корів, бігала обшарпана, а він жив у місті й носив блискучу тужурку» [3, с. 117], враз перестало існувати для нього, він спинився «серед світового руху» [3, с. 109].

До речі, тут можна провести паралель з іншим твором В. Підмогильного - романом «Місто», де теж відбувається кардинальна зміна світогляду головного героя Степана Радченка після смерті Зоськи, що «конденсує фізичний вимір часу для нього до меж «якось непевного, одноманітного дня», водночас розширює, заповнює «божевільним болем людини, що втратила особисте» [4, с. 77].

Смерть стає зав'язкою і в історичній хроніці-повісті «Кудеяр» М. Костомарова. Події твору розгортаються за часів царювання Івана Грозного. На початку повісті в Москві в царських палатах з'являється князь Дмитро Вишневецький разом зі своїми козаками. Він намагається вмовити царя піти в похід проти татар, які неодноразово нападали на українські землі, грабували, знищували та забирали в полон невинних жінок і дітей.

В оточенні князя цар бачить дивного велетня-козака, якого звали Юрій Кудеяр. Серед інших козаків він відрізняється неймовірною силою, завзяттям. Кудеяр приїхав в столицю Росії з метою врятувати з татарського полону дружину Настю. Доля посміхається головному

герою: у Москві він знаходить свою кохану. Кудеяр радіє, але разом і з тим засмучується, оскільки в Насі з'явилася дитина-татарча. Щоб подолати цю ганьбу, Юрій вдається до огидного, нелюдського, звіриного вчинку - він вбиває маленького хлопчика на очах матері.

Отже, якщо в повісті «Остап Шаптала» герой стикається зі смертю поза власним бажанням і втрачає найдорожче - рідну людину, то у творі «Кудеяр» Юрій намагається позбутися чужого, і такою ціною врятувати найближчу людину - дружину. Кудеяр, на відміну від Остапа, сам кличе смерть, сам робить гріх, зовсім не усвідомлюючи свій вчинку. У нього, на відміну від Шаптала, не відбувається зміни в світоглядних позиціях. Проте таким шляхом він хоче наблизитися до омріяного ідеалу.

Смерть спонукає до мрії і Остапа Шаптала. Після втрати сестри, спустошений, він повертається до міста. Але і там віяння смерті нагадують про себе. Опинившись у гамарні, Шаптала відчув її холодне дихання: «Революція... Спинилась гамарня... То смерть прийшла серед стогону й зітхань напружених рухів, серед метушливого дзиччання коліс і пазів <...> Смерть, така бажана, прийшла і юди, приголубила чужих всім рабів, і в захваті раювання вони заснули навіки. А купа мовчазного металу була смерті пам'ятником і хвалою» [3, с. 127-128].

Куди прямувати далі? Таке питання виникає в підсвідомості героя. Скрізь хаос. Навіть холодні, бездиханні машини - і ті зупинилися. Отже, дійсність міста не влаштовує Шаптала, він хоче втекти в зовсім інше місце, ірреальне. У цю мить Остап усвідомлює нову істину.

За слушним зауваженням В. Мельника, він відкриває для себе постійне перебування поруч із людиною смерті у найрізноманітніших формах (від природи - до «мертвих» машин на заводі), усвідомлює, осмислює існування індивіда в двох світах - реальному й потойбічному, ним оволодіває думка, що органічніше людина себе почуватиме в стані смерті, ніж хаотичного життя [2, с. 100]. Але тут у героя виникає бажання наблизитися до мрії, до ідеалу. Втілення мрії він знаходить в Ласі - дівчині, яку врятовує від смерті. Вона не хотіла жити і зовсім скоро стала сенсом його власного життя.

Цікаво, що ім'я цієї героїні - Лася схоже з ім'ям сестри Шаптала - Олюся. Тут спостерігається алітерація - повтор приголосних *с, л*. Але і в слові «смерть» наявне подібне сполучення сонорного та звука «с». Отже, бачимо, що імена героїнь символічні, вони викликають асоціацію з образом смерті,

Здається, нібито в Ласі Остап знайшов втілення мрії. Але мрія знову стає недосяжною. Замість гармонії - розчарування. Лася не змогла замінити Олюсю. «Він не винуватив Ласю й навіть мало спинявся на її вчинку. Вона прийшла від життя, яким він засліпився, яко-

го не зрозумів і яке його ошукало. Вона принесла життя. І він гадав про життя, а не про Ласю» [3, с. 166-167].

Опинившись у пограничній ситуації - між життям і смертю, Остап вихід знайшов у смерті. Сам для себе він зробив такий висновок: «Сестро кохана, - шепотів він, - я піду до тебе, бо в тебе воля, а тут в'язниця» [3, с. 167]. І тут смерть виступає розв'язкою твору. Виходить, у дійсності ідеал віднайти нереально, його втілення знаходимо лише тільки в смерті.

Постійну присутність смерті відчуває і Кудеяр - герой однойменної повісті М. Костомарова. Після вбивства сина Насті, над його долею повсякчас висне фатум. Від Кудеяра відмовляється князь Вишневецький, який позбавляє його права бути козаком. Після цього бездушного вчинку життя Юрія Кудеяра знаходиться на крок від смерті: татарський полон, в'язниця, повернення в Москву, знущання та приниження царем і врешті втрата коханої.

Юрій відчуває огиду перед самим собою. Зламаний морально, він виходить на шлях розбійництва. Мимоволі стає грабіжником і вбивцею. Тепер ним керує одне почуття - помсти. Однак ця помста обертається власною смертю.

На початку повісті Кудеяр не знав таємниці свого походження. Змалку його визволили з татарського полону козаки. За місцем знайдення дитині дали прізвище - Кудеяр. Хлопчика виховув козак Тищенко. Єдина згадка про минуле Кудеяра - хрест із невиразним написом. Все життя юнак не розставався із цією річчю, навіть тоді, коли прийняв іслам. Однак у кінці твору перед Кудеяром розкривається таємниця його походження. Цей хрест належав синові Івана Грозного. Герой опинився в глухому куті. Виходить, він - царевич і мстить власному батькові. Від усвідомлення цього серце персонажа не витримує. Смерть і в цьому творі послужила розв'язкою подій. Як для Кудеяра, так і для Остапа Шаптали враз «усе робилось нікчемним, дрібним» [3, с. 143], а той шлях, яким вони йшли до мрії, став свідченням тому, «що марні ті поривання» [3, с. 143].

Отже, і М. Костомаров, і В. Підмогильний у своїх творах вдаються до танатологічної теми. Але вони розкривають її під кутом зору різних літературно-естетичних концепцій.

В історичній хроніці-повісті «Кудеяр» М. Костомаров розглядає концепт смерті в романтичному руслі: Юрій Кудеяр - винятковий герой, опиняється в типово виняткових обставинах. Це бунтівник, який не погоджується із суспільним злом і жорстоко мстить свавільному цареві - Іванові Грозному. Однак ця помста мала зворотний характер і стала фатальною для героя. Смерть наступила внаслідок емоційного потрясіння Кудеяра. Вона була раптовою, несподіваною і надала фіналу твору відтінку виразності. Однак В. Підмогильний у повісті

«Остап Шаптала» трактує феномен смерті відповідно до світоглядних позицій екзистенціалізму. Життя людини абсурдне. Воно не має сенсу, лише зі смертю з'являється свобода та втілення омріяного ідеалу.

Список використаної літератури

1. Савченко Л. В. Відображення в українській фразеології уявлень про душу та її існування після смерті / Л. В. Савченко // *Mega Ling'* Горизонти прикладної лінгвістики та лінгвістичних технологій. Доповіді міжнародної конференції, 22-28 вересня 2008, Україна, Крим, Партеніт. - Сімферополь: ДИАЙПИ, 2008. - С. 85-88.

2. Мельник В. О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. / Володимир Мельник. - К.: Либідь, 1994. - 320 с.

3. Підмогильний В. Історія пані ївги: [оповідання, повість] / Валер'ян Підмогильний. - К.: Веселка, 1991. - 173 с.

4. Романенко О. Особа в інтелектуальній прозі 20-х років (Валер'ян Підмогильний «Місто», Михайло Івченко «Робітні сили») / О. Романенко // *Сучасний погляд на літературу*. - Вип. 5. - К.: ІВЦ Держкомстату України, 2001. - С. 73-80.

5. Мельник В. О. Валер'ян Підмогильний / Володимир Мельник // Валер'ян Підмогильний. Оповідання. Повість. Романи. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 5-25.

6. Костомаров М. І. Твори : в 2 т. / Микола Костомаров. - Т. 2: Повісті. / Упоряд., передм. та приміт. В. Л. Смілянської. - К.: Дніпро, 1990. - 780 с.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

УДК 821.161. 2(477) + 821.162. 1

О. Д. Харлан

(м. Бердянськ)

КАТАСТРОФІЗМ ЯК СЮЖЕТОТВІРНА ОСНОВА ПРОЗИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО І БРУНО ШУЛЬЦА

У статті обґрунтовано виділення основних філософсько-естетичних моделей катастрофізму (історіософської, антропологічної, технократичної) та їх різновидів; у катастрофічному ракурсі досліджуються твори В. Підмогильного та Б. Шульца; катастрофічна парадигма вивчається у співвідношенні з жанровими особливостями прози та авторськими ідейно-естетичними інтенціями.

Ключові слова: катастрофізм, модель, історіософія, цивілізація, екзистенція, категорія сенсу.

В статье мотивировано выделение автором основных философско-эстетических моделей катастрофизма (историософской, антропологичес-

кой, технократической) и их разновидностей; в ракурсе катастрофизма рассматриваются произведения В. Подмогильного и Б. Шульца; парадигма катастрофизма узучается с учетом жанровых особенностей прозы и авторских идейно-эстетических интенций.

Ключевые слова: катастрофизм, модель, историософия, цивилизация, экзистенция, категория смысла.

The paper is motivated by the main author of the selection of philosophical and aesthetic models of catastrophism (historiosophical, anthropological, technocratic) and their variants, from the perspective of catastrophism are considered works of V. Pidmohylny and B. Schulz; paradigm of catastrophism is studied taking into account the peculiarities of genre fiction and the author's ideological and aesthetic intentions.

Key words: catastrophism, model, historical philosophy, civilization, existence, category of meaning.

Сучасне літературознавство за останні десятиліття зробило значний поступ в царині аналізу українського і польського літературних процесів міжвоєнного двадцятиліття (розвідки С. Андрусів, М. Без-хутрого, Ю. Коваліва, В. Мельника, Є. Квятковського, П. Кунцевича, К. Вики та ін.), проте одним із важливих є завдання в теоретичному аспекті узагальнити явища катастрофізму, що вимагає вивчення конкретного матеріалу, усвідомлення його естетичної та суспільно-історичної специфіки. У працях багатьох мислителів (О. Шпенглера, І. Гейзинги, М. Бердяєва, Ф. Степуна, М. Здзеховського, Ф. Знанецького, М. Хвильового та ін.) склалося теоретичне підґрунтя для історіософського катастрофізму, в руслі якого простежуються проблеми занепаду культури, морально-психологічних наслідків Першої світової війни, актуалізується апокаліптично-есхатологічна проблематика.

Окреме зацікавлення філософів викликає технократична складова суспільства. Цивілізація принесла нові духовні та життєві цінності, що включали розуміння людини як діяльної істоти, яка протистоїть світові й покликана перетворювати та підкорювати його своїй владі, досягнення самої діяльності як інноваційного процесу, спрямованого на перетворення світу, ставлення до природи як зовнішньої впорядкованої сфери, призначення якої - служити матеріалом і ресурсами для людини. Гуманітарна складова у філософії техніки представлена іменами Л. Мамфорда, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Гайдегера; М. Берт, д'яєва та ін., які стверджували, що технологічний вплив набуває всезагального характеру, а залежність людини від техніки стає абсурдною. Трагічне бачення майбутнього (технократичний катастрофізм) часто пов'язується з науково-технічним прогресом, який багате? в, чому стандартизував суспільне й особисте життя людини, обмежив її свободу, перетворив особистість на бездушний, бездуховний автомат.

Причинами антропологічної кризи вважали насамперед Першу світову війну (хоча кризові ознаки спостерігали задовго до неї), а потім - велику економічну депресію кінця 20-х - початку 30-х років ХХ ст. У минуле йде людина-герой, багатогранна особистість, творець Нового часу, залишаючи соціальний простір масі з її одномірністю. Філософи (К. Ясперс, Х. Ортега-і-Гассет, Р. Гвардіні, Е. Юнгер, П. Тіл-ліх, Е. Муньє, М. Бердяєв, С. Франк та ін.) жалкують про цю втрату, однак у пошуках виходу із ситуації вони не бачать можливої антропологічної альтернативи: більшість мислителів одностайні в оцінці повоєнного суспільства як суспільства «людини маси» (до речі, портрет масової людини подав Х. Ортега-і-Гассет, на думку якого, маса стає головною дійовою особою ХХ століття, його диктатором). У філософії з початку ХХ ст. визначається корпус текстів, де аналізуються причини, природа й наслідки кризового стану суспільства, а також генетичні первні катастрофічної ситуації та свідомості. Соціокультурні, антропологічні, технократичні детермінанти катастрофи розглянуто у працях О. Шпенглера, Х. Ортеги-і-Гассета, М. Бердяєва, Е. Муньє та ін. Катастрофізм як ідейно-стильове літературне явище вивчали в польській науці Б. Данек-Войновська, Ю. Спейна, Є. Квятковський, М. Шпаковська²⁰ та ін.

Термін «катастрофізм» (перше визначення дав К. Вика [19]) трактується у словниковій статті довідкового літературознавчого видання «*Stownik literatury polskiej XX wieku*» як «явище», «тенденція» літературного процесу [18]. Дослідники визначають його джерела: ВНУ трішню приреченість європейської культури, сумніви у можливостях її розвитку, девальвацію важливих для того часу цінностей, зовнішні чинники. Насамперед навалу чужих цивілізацій: Катастрофізми поділяють на тотальні (неминучі, здетерміновані вже існуючою системою

²⁰Див.: Balceczan E. Katastrofizm jako system literacki / E. Balceczan // *Kręgi wtajemniczenia*. - Krakow : Wyd. liter., 1982. - S. 330-342; Danek-Wojnowska B. Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych / B. Danek-Wojnowska. - Warszawa : PWN, 1976. - 253, [1] s.; Dybciak K. Poezja mitu katastroficznych / Dybciak K. // *Twórczość* - 1974. - 3. - S. 45-51; Katastrofizm i awangarda: [red. T. Bujnicki i T. Klak]. - Katowice : Uniwersytet Śląski, 1979. - 167, 20 s.; Ktosinski K. Dyskurs katastroficzny / K. Ktosinski // *Katastrofizm i awangarda*: [red. T. Bujnicki i T. Klak]. - Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979! - S. 23-39; Kryszak J. Katastrofizm ocalający. 7, problematyki poezji tzw. Drągiej Awangardy / Kryszak J.: [wyd. II rozszerzone]. - Bydgoszcz Pomorze, 1985. - 212. [2] s.; Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / J. Kwiatkowski. - Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. - 595, [2] s.; Speina J. Powieści Stanisława Ignacy Witkiewicza. Geneza i struktura / J. Speina. - Toruń: PWN, 1965. - 143, [1] s.; Werner A. Katastrofizm / A. Werner // *Słownik literatury polskiej XX wieku*. - Wrocław-Warszawa-Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich; 1992. - S. 445-453; Wyka K. Rzecz wyobraźni / K. Wyka. - Kraków : Wydawnictwo literackie, 1997. - 347, [1] s.

умов) та гіпотетичні (умовні, якщо існуюча загроза вже не зміниться або немає можливості їй протидіяти), В українському літературознавстві явище катастрофізму стало об'єктом дослідження не так давно. Ю. Ковалів визначає його «як тенденцію у культурі та літературі ХХ ст., що полягає у підтвердженні в художніх творах обвальної кризи цивілізації» [4, с. 466]. Найбільш відомими є праці О. Астаф'єва, В. Моренця, розділи монографій Я. Поліщука, Е. Соловей, Л. Стефановської, окремі статті С. Маринкевич, Д. Матіяш та ін .

Враховуючи специфіку національного письменства з його апокаліптичним переживанням кінця світу та людського в людині в умовах більшовицької влади, а також крах державницьких змагань на початку 20-х рр. ХХ ст., можемо твердити, що катастрофізм як одна зі світоглядно-естетичних рис присутній у творчості багатьох прозаїків, поаяк, на їх думку, людству загрожує моральна криза. У новому суспільстві людина віддалилася від повноцінного життя; хаос нового століття засудив її на усамітнення і розпач; молох влади спочатку позбавив незалежності, а потім і призив до покарання, такого, яке бачимо в оповіданні Ф. Кафки «У виправній колонії» (1914), де постають особливі людські стосунки, за яких ближній вже не викликає навіть негативних емоцій, ненависті чи заздрості, - він перестає існувати як людина. Той психологічний комплекс, який є художнім внеском Ф. Кафки в мистецтво ХХ ст., пронизаний, на думку Ю. Манна, «двома головними емоціями - страхом і почуттям провини» [5, с. 6]. Письменник йде в руслі к'єркегорівської традиції протиставлення страху загального і конкретного (в німецькій мові є відповідні лексичні засоби), вибираючи те ж слово, що й датський філософ (Angst, а не Furcht), хоча й наповнюючи його дещо іншим смислом. Страх у творах Кафки - глибокий психологічний стан, у межах якого виника-

²Див.: Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія в структурно- семіотичній перспективі: [монографія] / О. Астаф'єв. - К.: Наукова думка, 2000. - 268 с.; Маринкевич С. Поезія Т. Осьмачки і творчість польських катастрофістів: аспекти типології / С. Маринкевич // Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук, праць / відп. ред. М. Х. Гуменний]. - К. - Одеса : Твім інтер, 2002. - Вип. 10. - С. 188-193; Матіяш Д. В. Катастрофізм у польській міжвоєнній поезії: версія Юзефа Чеховича / Д. В. Матіяш // Магістеріум: Літературознавчі студії. - 2002. - Вип. 8. - С. 86-92; Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. - К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. - 327 с.; Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : [літературозн. студії] / Я. Поліщук. - Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. - 296 с.; Соловей Е. Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського : [монографія] / Е. Соловей. - К.: Наукова думка, 2006. - 224 с.; Стефановська Л. Антонич. Антиномії: [монографія] / Л. Стефановська. - К.: Критика, 2006. - 216 с. - (Критич. студії).

ють різні імпульси: всі його персонажі завжди відчувають якусь загрозу, їх завжди підстерігають непередбачувані неприємності.

Значною мірою ці моделі характерні для прози талановитих представників українського й польського письменства: В. Підмогильного (1901-1937) і Б. Шульца (1892-1942) - авторів надзвичайно різних за стильовим вираженням, але об'єднаних відчуттям катастрофи екзистенції. Почуття кризи, що проникає в усі сфери суспільства та духовності, абсурдність буття, самотність, відчай, страх, страждання, смерть - все це оприявнюється у їх творах, хоча й по-різному. У малій прозі двох авторів своєрідно представлено два десятиліття, визначено головні тенденції непростого часу. Живучи в різних системах, але переймаючись проблемою людини, і Підмогильний, і Шульц у своїх текстах розгортають опозицію буття/небуття. У прозі обох авторів осмислюються теми, характерні для етапу розквіту екзистенціалізму (бунту, пошуку смислу буття, смерті). Значної уваги письменники надають одній з визначальних категорій екзистенціалізму - категорії відчуження. Вони відтворюють особливий стан людини, коли вона під впливом технічної індустріалізації та певної нівеляції індивідуальності дистанціюється від світу, переживає відчуття непевності, невизначеності.

Шлях обох письменників до читача був складним, а ще неоднозначнішим був літературознавчий дискурс про них, позаяк історичні обставини визначили для цих авторів періоди прижиттєвої відомості, потім приниження, насильницької смерті, забуття, але й посмертної слави. Невідомою залишається доля частини рукописної спадщини Підмогильного та Шульца: із соловецьких листів Підмогильного знаємо про його роботу над творами «Наташа і Маша», «Осінь 1929», перекладами [6, с. 407-426], які так і залишилися в невідомих на сьогодні архівах; рукопис останнього роману Шульца «Месія» пропав, чи, як вважає багаторічний видавець, біограф і дослідник його творчості Є. Фіцовський, знаходиться в тих же архівах КДБ [12]. Цікаво, що навіть хвилі зацікавлення прозою Підмогильного та Шульца майже синхронно піднімалися чи переживали «штиль».

В. Підмогильний першу збірку малої прози опублікував у 1920 р. в Катеринославі («Твори. Том І»). «Він - на варті страждання, навіть особистого страждання, а не радості людини», - так визначив суть творчості юнака один з перших його рецензентів - П. Єфремов [15, с. 97]. Наступні твори письменника підкреслювали, увиразнювали це визначення (збірки «Військовий літун», - 1925; «Проблема хліба», - 1927; окремі публікації в періодиці). Пізніше О. Дорошкевич в огляді української літератури за 1924 р. виклав свої спостереження: «Для Підмогильного характерний тепер цей ліричний ідеологізм його повісті: він не відбиває життя, а перетворює його, шукаючи в ньо-

му якогось кінцевого сенсу, якоїсь далекої, скритої від нас ідеалістичної мети. Ось чому герої Підмогильного раз-у-раз відчують глибокий розлад з оточенням, з своєю власною психікою, і то пориваються з землі в надземні, повіті романтичною фантастикою простори (як Сергій Данченко), то пірнають цілком у «проблему хліба». Але й ті, й другі - чужі тут, ті й другі - безнадійно гинуть» [3, с. 66].

Б. Шульц до літературної творчості прийшов через захоплення живописом; відомо, що він почав писати в 1925 р., але з різних причин (в тому числі через гіперболізовану несміливість) перша його збірка вийшла друком у 1933 р. (з датою 1934) - «Цинамонові крамниці», друга - «Санаторій під клепсидрою» - в 1937 р. Є. Квятковський зауважує, що дія творів Шульца відбувається «на межі двох - по-особливому осягнених - епох і світів: солідної та застоюлої міщанської стабілізації XIX ст. та сучасності XX ст., з одного боку - блискітливо, по-фокусницьки стехнізованої, з іншого боку, авантюристичної, дешеви́зньої та морально сумнівної. Цей перелом розглядається тут із песимістичної позиції, сказати б, в аурі декадансу: з обох світів Шульц видобуває передусім їх дивакуватість» [16, с. 341]. Письменники, отже, звернулися до найбільш болочої проблеми літератури - проблеми внутрішнього світу людини, яка відчуває абсурдність буття, втративши колишні стійкі орієнтири, будучи розчарована соціальними та моральними засадами суспільства.

Творчість Б. Шульца тільки в останні роки, зокрема в Україні, починає усвідомлюватися відповідно до масштабів, співмірних із його внеском у світову культуру. Тривалий час його ім'я було невідоме у світі, а в польській літературі воно стояло осібно не тільки через різку відмінність його прози на тлі польської літературної традиції, але й завдяки зусиллям офіційного літературознавства, що витісняло його на периферію культурного простору. Тільки на схилі XX ст., коли виявилася можливою перспектива огляду минулого та можливості його осмислення, стало очевидно, що художній набуток Шульца посідає не маргінальне місце в контексті польської та світової культури XX ст. Як наголошує О. Переломова, «постать видатного галичанина, польськомовного письменника України, художника і мислителя тільки тепер починаємо усвідомлювати у тому обсязі, що відповідає його внеску в культуру» [2, с. 193].

Для малої прози В. Підмогильного характерний широкий вибір сюжетів. М. Тарнавський визначає: «... сексуальні проблеми, війна, голод, урбанізація, наука, національні права, журналістика. Поміж героями знаходимо письменників, науковців, дітей, студентів, вояків і Секретарок. Всі його твори присвячені тогочасній Україні, але охоплюють місто й село, північ і південь, воєнні роки, революцію, період НЕПу й першу п'ятирічку» [11, с. 37]. Але, незважаючи на міс-

це дії чи соціальну приналежність персонажів, головне в прозі Підмогильного - це людина, яка шукає себе в цьому світі, не знаходить і від цього страждає, відчуваючи абсурдність свого існування.

У прозі Шульца бачимо поетично-фантастичне відтворення реалій невеликого українського містечка Дрогобича (у ньому письменник прожив усе своє життя, прийняв і смерть від кулі гітлерівця в єврейському гетто) перед Першою світовою війною. Реалії Дрогобича, його нерівні круті вулички, крамниці, гімназія, театр стають для Шульца постійним джерелом художнього натхнення. У міфологічному образі Міста, що проходить через всю його письменницьку творчість, втілені конкретні прикмети Дрогобича, аж до картографічних подробиць, але водночас Місто - символічний Простір із притаманними йому універсальними рисами створеного Шульцем Всесвіту. Виразне узагальнення робить В. Меньок: ««Вибрана країна», «особлива провінція», «місто, єдине на світі» - ці три, взаємно поєднані в нерозривну цілість окреслення - це не тільки вирази, не тільки зовнішня краса, не тільки вишуканість й вигадливість, плід розбурханої уяви Шульца. Це категорії сенсу - первинного й нескінченного, категорії вічності, адже виразно свідчать про посланництво (перспективи відкуплення й збавлення), про винятковість (перспективи непорівняльності й інакшості), про єдиність (перспективи унікальності й універсальності) цього міста, яке, будучи провінцією, перестає нею бути, переростає її, переростає само себе, свої реальні виміри маленького містечка» [2, с. 149]. Звертаючись до оніризму (сонного марення), автор перетворює дійсність. Звідси в його оповіданнях своєрідне «хвилювання» матерії та метаморфози, яким підлягають як люди, так і будинки. Дорослий наратор згадує своє дитинство, залучаючи ті враження, які запам'ятав. Тобто, можемо говорити про діаметрально протилежний підхід авторів до моделювання художнього світу, оскільки час і простір - магістральна проблема прози Б. Шульца, де передусім ідеться про відтворення руху душевного світу через категорії простору й часу, а у прозі Підмогильного маємо переважно внутрішній час, психологічний стан героїв. Коли наративна структура прози Б. Шульца - це сюжет емоції (Л. Таран), то у В. Підмогильного - це сюжет події.

У своїй творчості й Підмогильний, і Шульц звертаються до мотиву страху перед деградацією людини, висловлюють пересторогу перед дегуманізацією. Погоджуємося з думкою О. Переломової, що «геніальність (без перебільшення) творчості Шульца виявилася в тому, що він самостійно, в умовах провінційного екзистенціювання, майже ніДі'рваний від повноцінного культурного ареалу, переймався тими ідеями, котрі лише починали проростати в культурній Європі» [2, с. 193]. У польського письменника екзистенційна проблема пов'язана

із наданням людині якостей предмета, манекена, в українського вона оприявнюється в різних образах та сюжетних виявах. Особою, через образ якої виражено комплекс, означений О. Переломовою, в оповіданнях «Цинамонових крамниць» постає образ батька, торгівця тканинами. Він веде самотню війну із сучасною цивілізацією, що вривається в старий, традиційний світ Дрогобича, обстоюючи свою теорію, у виклад якої в одному з епізодів центрального твору збірки - «Трактаті про манекенів». Трактат, виголошений устами героя, батька, перед аудиторією (Аделя, Польда й Пауліна), складається з трьох частин. Перша з них має виразний підзаголовок «Друга книга роду», що відсилає до біблійного мотиву створення світу. Але у Шульца йдеться про новий порядок Всесвіту, новий процес творення: «Одно слово - робив висновок мій батько - ми хочемо вдруге створити людину - на взірць і подобу манекена» [13, с. 47]. В уяві сина батько постає як Деміург, Творець світу, як таємничий чародій, маг. Його захоплення птахами спричиняє до того, що він сам перетворюється на птаха. В іншому епізоді розгорнуто ще дивнішу метаморфозу: він стає лисом, тарганом, чи просто зникає. Опис такого процесу розпочинається в «Навіженстві» у лаконічних заувагах: «Мій батько поволі никнув і в'янув на очах» [13, с. 41] чи «Усі ми тоді завважили, що батько з дня на день дрібнішає як горіх, що всихає у своїй шкаралупі» [13, с. 41], а закінчується висновком у «Тарганах»: «Батька тоді вже не було» [13, с. 61]. Манекен стає для батька символом людського терпіння - матерії, «яка не знає, ким є і для чого існує, доки буде перебувати в тій позі, яку їй надано раз і назавше». Подібно до манекенів, люди перебувають у заданій формі, завжди фрагментарній та непевній, завжди позначеній болем існування.

Розгортаючи зміст трактату як процесу редукції особистості саме з погляду батька, який спостерігає її в навколишньому світі, автор приходить до висновків: люди стають манекенами, порожніми всередині ляльками, позбавленими властивостей почуття, мислення, а передовсім - свідомості свого власного існування; людство перестає бути чимось істотним, винятковим, чудесним; суттю так інтерпретованої деградації людини є деперсоналізація особистості, своєрідне «патрання» людини з її самості, внутрішньої незалежності. За доктриною батька люди ставали манекенами - творіннями, покликаними до життя для одного жесту, однієї пози, з якою пов'язують свою екзистенцію. Інколи такий манекен має тільки одну руку, ногу чи половину обличчя - інше йому не потрібне, адже спроектований саме на таку, а не іншу декоративну функцію. Інколи мають тільки перед, з тилу знаходиться пустота, зашита полотном чи пофарбована. Таким чином, «зманекенення», нівелювання людської особистості визначає у Б. Шульца абсурдність людського існування, що, на його думку, і є

ознакою епохи. Процес дегуманізації та деградації людини є для нього доказом катастрофи, що охоплює сучасний світ.

Подібний образ Пророка наявний і в оповіданні «Іван Босий» (1923) Підмогильного. Але у ньому відторгнення героя від соціуму та проголошення себе «посланцем небес» викликане насамперед зовнішніми причинами - встановленням більшовицької влади. Якщо у зв'язку з образом батька у Шульца через виголошений ним трактат, у першу чергу, наголошено «банкрутство реальності, банкрутство її претензії на однозначність, на закоренілість незмінності» [13, с. 69], то в образі Івана Босого втілено трагізм та абсурдність суспільства: «Я бачив душі людей, де не було Бога, всю ненависть, злобу й лютість, що розлилися по землі, як дике море» [7, с. 309], - характеризує світ героя. Персонаж Підмогильного виражає погляд самого автора на революційні та постреволуційні процеси як на певну екзистенціальну катастрофу. Смерть Босого від кулі начміліції символізує смерть Бога. За тлумаченням Сартром ситуації людини в акті вибору, відсутність Бога спричиняє, з одного боку, розуміння закинутості людини, неможливості опертися на щось ні в собі, ні назовні, тобто, своєрідну свободу, а з другого, людина опиняється у ситуації, де немає моральних цінностей, приписів, які б виправдовували її вчинки [9, с. 327]. У зв'язку з цим органічним є у фіналі новели поєднання трагічного й іронічного: «Те, що блискало що-тільки, було купою гною» [7, с. 315]. Унаочненням змісту «Трактату про манекени» у польського автора є зображені у творах люди-манекени. Одним із таких є образ людини-ляльки в оповіданні «Пан Кароль». Головним персонажем цієї, розгорнутої в ньому, міні-історії є дядько героя-наратора, Кароль, показаний не як жива людська істота, а як позбавлена людських рис лялька. За всіма рисами він набагато ближчий до ляльки, ніж до людини: «Потім довго й нерухомо лежав, втупивши кудись скляні, водянисті очі, випуклі й вологі. У водянистому півмороку кімнати <...> його очі, як маленькі дзеркальця, відбивали всі блискучі предмети» (13, с. 53).

Абсурдність існування людини розкривається не тільки через образи людей-манекенів та людей-ляльок. Шульц іде далі. Презентуючи деяких персонажів у своїх оповіданнях, письменник відмовляє їм у будь-яких людських рисах, надаючи їм рангу м'яса. Таке трактування торкається здебільшого жінок. Пригадуючи свою родину, герой оповідає («Серпень») про представниць прекрасної статі в наступний спосіб: «... ciotka Agata, wielka i bujna, o misie okrglym i bialym...», «I. ucja (...) o mięsie białym i delikatnym» [17, с. 9] (подаємо цитату польською мовою у зв'язку з різним трактуванням визначального слова «тіло»: в І. Гнатюка його перекладено як «тіло», а в А. Шкраб'юка як «туша»,

в той час, як польський дослідник творчості Шутльца В. Жегак, коментуючи це оповідання, надає слову «міęso» саме прямого значення).

Подібний образ наявний і в оповіданнях Підмогильного («Військовий літун»): «Він рівняв кохання до розкішно сервованого столу, де серед ясно-білої скатертини на срібних тарілках між квітками та пальмами лежить... м'ясо! Задоволення духу! То є пахощі біфштекса» [7, с. 402]. До речі, в оповіданні «У виправній колонії» Ф. Кафки, одного з улюблених письменників Б. Шульца, твори якого він перекладав, ні разу не зустрічаємо слова людина - натомість означення соціального статусу: «подорожній», «офіцер», «солдат», «засуджений». У Шульца маємо не тільки «знелюднення» людської істоти, письменник пішов значно далі, аж до своєрідного «блюзнірства»: людина постає як шматок м'яса, як предмет, що придатний до з'їдання. В українського письменника герой наділений, здавалося б, найбільш романтичним почуттям - коханням, але при цьому він приземлений, йому надано семантики безсенсовності в абсурдному світі.

В. Підмогильний катастрофу людини, як уже згадувалося, розкриває через різні сюжетні ходи та образи. Наприклад, в «Історії пані Ївги» (1924) в образі пані Ївги дано екзистенціальну модель, в основі якої розрив між мрією, ідеальним баченням світу та реальністю, між індивідуальним та колективним. Пані Ївга, яка втратила чоловіка під час революційних подій 1905 р., змушена розлучитися із сином після жовтневого перевороту та пов'язаних із ним подій, продовжує наївно вірити у високе призначення пролетаріату. Гротескне зображення навчання панею Ївгою «покидька капіталізму» тринадцятилітнього Серьоги та її смерті через вчинок підлітка виокреслює безсенсовність світу та життя особистості в ньому. Пані Ївга - мучениця, яка спочатку добровільно відмовляється від зручностей заможного життя, а потім в силу різних причин («Коли в місті запанували більшовики, сусіди виказали на пані Ївгу в ЧК - їм кортіло, щоб стару буржуйку потрусили» [8, с. 348]) залишається без даху над головою; вона прощає всім свої кривди, вважаючи їх карою за «гріхи всіх наших предків». По суті, Підмогильний в одному творі розгорнув лаконічно картину шляху людини від неофіта у пізнанні соціалістичного вчення до мученика, а потім через смерть - і її десакралізації. Героїня не усвідомлює безглуздості, абсурдності свого світу; наївна, вона не відчуває злоби, але її фраза «Яка безодня темряви й зіпсутості!» характеризує не тільки Серьогу, а й усю систему, що утверджується у житті.

Тема життя як катастрофи втілена також і у творах В. Підмогильного «Син» (1923) та «Військовий літун» (1923). Ознаки катастрофізму світу і людини в ньому оприявнюються у сюжеті, на рівні позасюжетних елементів (пейзажів, інтер'єрів), у репліках персонажів. Для передачі екзистенційного напруження дії в названих оповіданнях текст

насичено образами, що маркують катастрофічне світосприйняття та снітвідчуття персонажів: «жовтий, мертвий степ», «вигорілі ниви», «миршаві стовбурці занедбаного хліба», «безкрая палюча жовтизна», «пожежа», «вогонь» («Син»); «важкий дух руїни», «пошарпані будинки і вибиті шибки», «убога земля» («Військовий літун»). Негативний настрій виражено не лише на рівні розвитку конфліктів, трансформації образів героїв, а й на рівні мікрообразів, прикметних для структури текстів, які акцентують на духовному стражданні героїв, спрямовуючи дію, стан героя до найтрагічнішого загострення.

Цікаво, що у самотніх текстах Б. Шульца та В. Підмогильного трапляються кілька образів, подібних за своєю семантикою. Зокрема, це образ спеки («Серпень» та «Син»), який уособлює ідею відокремленості подій, що відбуваються, що надає їй вираженню особливої виразності («Поприбиравши в хаті, Аделя затінювала кімнату, опускаючи полотняні штори. Тоді барви ставали на октаву глибші, кімната сповнювалася сутінками, ніби занурена в морську глибину, каламутно відбиваючись у зелених дзеркалах, а денна спека дихала на шторах, що хвилювалися від гарячого полудневого марева» [13, с. 37] - «І щодалі заглиблювався у степи, то більша тиша й спека огортала його. Навіть коники не сюрчали, не літала мушва. Безкрая палюча жовтизна різала очі» [7, с. 355]). В образі спеки сфокусовано силу, очищуючу і знищуючу водночас, що надає образу своєрідного апокаліптичного відтінку, чому сприяють й деталі зображення навколишньої дійсності та характеристик персонажів: буйне, аж до божевілля, рослинне цвітіння, перехожі з «гримасою спеки» на обличчях, Тлуя та Мариська з по-своєму «ув'язненим у душі» часом, люди-м'ясо - тітка Агата й донька Луція. Аналогічні - кузен Еміль із лицем, що «з дня на день забувало про себе, ставало білою порожньою стіною з тьмяною сіткою жилок», в оповіданні «Серпень» та Васюренко, безсилий, самотній, напівмертвий, мати, яка уже від хвороби втратила людську подобу, страшна у своїй простоті й бажанні вижити сестра Марійка, байдужі від безвиході односельчани, «великі вусаті сироти»; столітня Кандзюбиха в оповіданні «Син».

Особливого значення набуває у текстах обох письменників сон, ситуації стану сонливості, забуття (у Шульца й сама сновидна композиція історії). Л. Таран наголошує: «Сновидіння мають свою течію часу: події, що відбуваються уві сні, то згущуються, то розтягуються. У прозі Б. Шульца, як у «класичному» сні, своєрідна логіка розповіді, її наративна структура - це сюжет емоції, а не сюжет події як такої. Це вже подія «прив'язується» до певного стану, стає її своєрідною метафорою. Маємо тут інверсований причинно-наслідковий зв'язок» [10, с. 108]. У Підмогильного сон посідає дещо менше місця. Щоправда, в оповіданні «Син» герой, Васюренко, також перебуває в сомнамбу-

лічному стані, що зумовлено реаліями постійного голодування, стану між життям і смертю, розумом і божевіллям, які визначають характер його дій, а в оповіданні «Військовий літун» сон функціонально є своєрідною межею в житті персонажів.

Як відомо, М. Бердяєв виділяв три принципово різні часи: космічний, історичний, екзистенціальний. Час історичний вміщається в часі космічному, він може вимірюватися роками, а символізує його лінія, спрямована вперед, до нового. Екзистенціальний час полічити неможливо, його плин залежить від напруженості переживань (символізується крапкою). Філософ підкреслював: «Екзистенціальний час в людині, а не людина в часі, і час залежить від змін у людині» [1, с. 263]. У прозі Шульца просторово-часові співвідношення визначає, передовсім, родовий та індивідуальний страх, тотальний страх трансцендентної тривоги. Відтворений останній часово-просторово-пластично як «тремтіння дійсності» (вислів Б. Шульца). На думку О. Переломової, дія у «Динамонових криницях» Б. Шульца розгортається в притаманному архаїчним міфам циклічному часі. Будь-який епізод оповідання може як починати твір, так його і закінчувати: так, рядок «Кіт умивався на сонці» виконує кільцеву функцію початку й кінця. Але художній простір твору досить стійкий завдяки «міфологічній підвалині, яка захищає від хаосу та руйнувань». Композиція «Санаторію під клепсидрою» має лінійну спрямованість, адже у сюжеті цього твору відтворено накопичення незакономірних, виняткових явищ. «Хвороба батька - деїмурга міфологічного світу робить його ще більш дивним, катастрофічним» [2, с. 196], - робить висновок дослідниця. Переживання персонажів у Б. Шульца втілюються через систему лабіринтів, таємних забутих помешкань, простір зниклих вулиць або вулиць-двійників. Це, певною мірою, відповідники внутрішнього часу і простору людини, які постійно ловить і намагається впорядкувати вислизаючий сенс буття. Образ лабіриту, подорожі наявний і в текстах В. Підмогильного, але в них, передовсім, постають лабіринти людської душі.

Як бачимо, проза В. Підмогильного та Б. Шульца є яскравим взірцем вираження екзистенційного катастрофічного світовідчуття. В «Динамонових криницях» та «Санаторії під клепсидрою» люди показані як істоти втрачені, які не можуть звільнитися від деградації та дегуманізації - вони манекени, ляльки, м'ясо. У прозі Підмогильного постає безодня, в якій перебуває людина після великих катаклізмів перших десятиріч XX ст.

Список використаної літератури

І.Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря / Николай Бердяев. М. : Республика, 1995. - 412 с.

2. Бруно Шульц і культура Пограниччя. - Дрогобич : КОЛО, 2007. - 393 с.
Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 р. / Олександр Дорош-кович // Життя й революція. - 1925. - № 3. - С. 61-69.
3. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів]. - К.: ВЦ «Академія», 2007. - Т. 1. - 634 с.
4. *Манн Ю.* Голій среди одстѣх / Юрий Манн // Кафка Ф. Реальносте абсурди. - Симферополь : Реноме, 1998. - С. 5-10.
5. *Підмогильний В.* Листи з Соловків / В. Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій : [упоряд. О. Галета]. - К.: Факт, 2003. - С. 407-426.
6. *Підмогильний В.* Місто: [роман, оповідання / упоряд. Р. Мовчан та В. Шевчука ; вст. ст. В. Шевчука] / Валер'ян Підмогильний. - К.: Молодь, 1989. - 448 с.
7. *Підмогильний В.* Місто [переді. В. О. Шевчука; приміт. В. О. Мельника]. - К.: Веселка, 1993. - 350, [1] с.
8. *Сартр Ж.-П.* Зкзистенціалізм - зто гуманізм / Жан-Поль Сартр // Сумерки богов. - М.: Іполітиздат, 1990. - С. 311-354.
9. *Таран Л.* Одвічне взаємопротівенство-взаємопритягання: Кілька спостережень над прозою Бруно Шульца / Людмила Таран // Сучасність. - 1997. - № 11. - С. 107-112.
10. *Тарнавський М.* Між розумом та ірраціональністю: проза Валер'яна Підмогильного / Максим Тарнавський. - К.: Унів. вид. «Пульсари», 2004. - 230 с.
11. *Фицовский Е.* Приготовлений к путешествию, или Последний путь Бруно Шульца / Ежи Фицовский // Новая Польша. - 2007. - № 4. - С. 14-18.
12. *Шульц Б.* Цинамонові крамниці / Бруно Шульц : [пер. з польськ. і післямова І. Гнатьюка] // Дзвін. - 1989. - № 2. - С. 37-69.
13. *Шульц Б.* Цинамонові крамниці. Санаторій під клепсидрою / Бруно Шульц : [пер. з польськ. А. Шкраб'юка, А. Вишняускаса, М. Яковини, І. Гнатьюка, Т. Возняка]. - Львів: Форум видавців, 2004. - 359, [1] с.
14. *Юноша В.* Поет чарів ночі / В. Юноша // Вир революції. - Катеринослав, 1921. - С. 93-101.
15. *Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie mifdzywojenne / J. Kwiatkowski. - Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2002. - 595, [2] s.
16. *Schulz B.* Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą / B. Schulz : [opracował W. Rzehak], - Krakow: GREG, 2002. - 205, [1] s.
17. *Werner A.* Katastrofizm / A. Werner // Słownik literatury polskiej XX wieku. - Wrocław-Warszawa-Krakow: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. - S. 445-453.
18. *Wyka K.* Rzecz wyobraźni / K. Wyka. - Krakow : Wydawnictwo literackie, 1997. - 347, [1] s.

Надійшла до редколегії 10.01.2011

Розділ III. ПРОЗА
ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО
В КОНТЕКСТІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ
ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ
20-30-х рр. XX ст.

УДК 821.161.2.09

В. П. Біляцька
(м. Дніпропетровськ)

ПОСТАТЬ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО
В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ 20-30-х рр. XX СТОЛІТТЯ
В ОЦІНЦІ І. ДЗЮБИ

У статті розглядаються праці І. Дзюби, присвячені питанням розвитку української літератури 20-30-х років XX століття, у яких літературознавець визначив роль і місце Валер'яна Підмогильного в літературному процесі, його новаторство, своєрідність художнього мислення.

Ключові слова: контекст, особистість, літературний процес, новаторство, філософія.

В статье рассматриваются работы И. Дзюбы, посвященные развитию украинской литературы 20-30-х годов XX столетия, в которых литературовед определил роль и место Валериана Подмогильного в литературном процессе, его новаторство, своеобразие художественного мышления.

Ключевые слова: контекст, личность, литературный процесс, новаторство, философия.

Ascertained in the article is I. Dzhuba's works which are devoted to the development of Ukrainian literature 20-30 years of XX century. Also it's emphasized how the author's defined the role and the place of V. Pidmohylny in literary process, his innovation and originality of his artistic way of thought.

Key words: context, personality, literary process, innovation, philosophy.

Іван Михайлович Дзюба – «найрепрезентативніший речник» українського шістдесятництва, відомий літературознавець, письменник,

літературний критик, науковець, публіцист, якому належить роль «громадського мислителя й діяча», інтелектуала, здатного «охоплювати, узагальнювати й творчо використовувати енциклопедично широкі пласти людського досвіду як сучасного, так і історичного; завдяки винятковому логічному і риторичному обдаруванню» [4, с. 7]. Іван Дзюба - лауреат премії ім. О. Білецького в галузі літературно-художньої критики (1987), Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1991), Міжнародної премії Фонду Антоновичів (США, 1992), ім. В. Жаботинського (1996), «Визнання» (2001), премії ім. В. Вернадського (2002), Герой України (2001).

У тритомному виданні праць І. Дзюби «З криниці літ» (2006), куди ввійшли доповіді, рецензії, передмови, літературні портрети, статті автора «найґрунтовнішої літературної критики 60-х і 90-х років» [1, с. 946], ідеться й про творчий доробок Валер'яна Підмогильного, його роль як письменника, перекладача в історії української літератури минулого століття. Окремій студії, присвяченій власне постаті й творчості митця, немає. Літературознавець розглядає творчий доробок у контексті літературного процесу 20-30-х років XX століття у статтях «Художній процес 20-х років XX ст.», «Літературно-мистецьке життя (10-30-ті роки XX ст.)», «Проза (20-30 роки XX ст.)» «Поезія (від Початку XX ст. до 30-х років)», що ввійшли свого часу в «Історію української Літератури XX століття. Книга перша (1910-1930-ті роки)» (1993).

До літературного контексту І. Дзюба ставиться з великою увагою. «Він досліджує вглиб і вшир, подає факти в переконливій рясності» [4, с. 10], тому що окремі явища, за його переконанням, не існують незалежно від контексту, певні риси й прийоми ефективні лише в межах відповідної художньої системи. Через це він у своїх розвідках говорить про «нормальність», «повноту», «цілісність», «системність» культури, у якій «наявна повнота» взаємозв'язків між її елементами. Марко Павлишин визначає декілька періодів і основні концепти творчого доробку І. Дзюби. «Найурожайніший», на його думку, був другий, у 1960-ті роки, з «блискучою полемічністю та зухвалою гостротою формулювань», з рисами «зрілої методи» [4, с. 20], публічною активністю, у цей період він був «незмінний промовець на всіх літературно-мистецьких заходах» [6, с. 451].

Осмислюючи індивідуальну майстерність письменників 20- 30-х років XX століття, І. Дзюба акцентував на болючих суперечностях епохи, тих історичних умовах, які, безперечно, впливали на суспільно-політичні погляди та естетичні уподобання митців. Гострі соціально-політичні катаклізми неодмінно відбивалися на їх світоглядних переконаннях - «від послідовного утверджен-

ня національно-орієнтованих програм, войовничого заперечення більшовизму до обережного сприйняття нових революційних ідей» [2, с. 17]. Формування нових поглядів критиків і літературознавців на написане в ті непрості роки припадає на період так званої «хрущовської відлиги», ґрунтовні ж праці з'являються вже в 90-ті. Науково вартісними є розвідки І. Дзюби про літературу того періоду, коли національна культура «втлювала цінну для нього прикмету цілісності» [4, с. 31], а її виразником було «буденне життя слова і думки, незліченних душевних актів у слові» [4, с. 32].

Так, у статті «В обороні людини й народу», уперше надрукованій у 1988 році в газеті «Літературна Україна», І. Дзюба говорить про потребу нової концепції «літературної історії 20-30-40-х років» [1, с. 100]. На його думку, ця проблема має два аспекти: повернення «розстріляного відродження» й «санітарне обстеження гангренених зон, що виникли на місцях масового політико-ідеологічного отруювання» Ц, с. 101]. Для цього, необхідно опублікувати фундаментальні й системні видання в повному обсязі таких авторів, як В. Винниченко й М. Хвильовий, В. Підмогильний і М. Івченко та низку інших, щоб прочитати «ту епоху духовними очима нашої епохи» [1, с. 101]. І. Дзюба підкреслює необхідність під правильним кутом зору прочитати сторінки історії літератури не тільки освітлені благородством і «висотою людського духу», серед яких багато видертих і «пожмаканих рукою ката і залятих кров'ю», а й сторінки, писані лакейською рукою або рукою трагічно обдурених, «які свідомо писали неправду» [1, с. 102].

Серед важливих проблем літературознавець виокремлює дефіцит в українській літературі широкого контингенту інтелектуального читача: «А література ж - це не просто сукупність текстів та публікацій; це те, що виникає із зустрічі двох потоків енергії - творчості і сприймання; вони живлять один одного, а вужчає один, то хиріє й другий» [1, с. 112]. У нашій країні, де є різні читацькі категорії, не користується попитом, наприклад, філософська проза, бо її практично немає. Автор пропонує видати українською класиків світової філософії. «А ще простіше - перевидаймо старі (прекрасні!) переклади В. Підмогильного з Гельвеція та Жореса» [1, с. 112] і тоді, він переконаний, побільшає інтелектуального професійного читача українською.

Останніми десятиліттями про творчість В. Підмогильного написано багато, видані ґрунтовні статті, монографії в різних наукових виданнях, захищені кандидатські дисертації. Багато хто з науковців посилається на літературно-критичні статті І. Дзюби як авторитетного аналітика, інтелектуала, який чітко визначив домінанти творчості В. Підмогильного, який правдиво розкривав «зсерєдини» драматизм тогочасного життя. Зокрема, Л. Тарнашинська про І. Дзюбу-

обставин. Події жовтневої революції та громадянської війни перервали процес нагромадження змістового й зображального потенціалу прози, ініціатива перейшла до початківців, здебільшого активних учасників революційних подій або захоплених ними й не дорівнювало творчим потенціалом. Попри це, говорить І. Дзюба, з'являються твори молодих письменників, у тому числі й «Твори. Том 1 (1920)» В. Підмогильного, «що засвідчували безсумнівний талант авторів і переконливо відтворювали небуденність доби з її гострими соціальними зіткненнями, «перетряскою» всього життя, надіями на нове, справедливе світовшанування попри трагізм моменту» [1, с. 297].

Серед письменників 20-30-х років літературознавець особливе місце відводить В. Підмогильному, який: розробляв літературознавця писала, що «він має свою систему поглядів і послідовно й аргументовано їх обстоює», а «у його силовому полі обертаються інші дослідники, підсилюючи той струмінь націєтворчої енергії, яка мусить жити наш поступ вперед» [6, с. 472].

І. Дзюба у своїх розвідках зазначає, що на початку XX століття українська проза вже досягла значного розвитку, «відзначалася тематичним багатством, жанровою повнотою й стилевим розмаїттям» [1, с. 296]. Хоча на розвитку тогочасної прози позначилося те, що частина зрілих майстрів емігрували, а частина нелегко адаптувалася до нових «традиційну» (учень М. Коцюбинського) психологічну, трохи імпресіоністично забарвлену, прозу з «урівноваженим поєднанням чуттєвої пластики» та прозового раціоналістичного розуму» [1, с. 310]; не піддавався ідеологічним навіюванням, дотримувався «установки» на спокійне, чесне й кваліфіковане письмо» [1, с. 312]; був досвідченим перекладачем не лише художніх творів, а й філософських трактатів, соціологічних та історичних досліджень.

Багато дослідників творчого доробку В. Підмогильного акцентують увагу на захопленні автора філософією, його ерудиції, що є визначальною рисою його героїв. В оповіданні «Проблема хліба» голодуючий студент любить читати, «міркувати» «...написав на честь піріжечків прекрасний сонет» [5, с. 122]. Наприклад, тільки в романі «Невеличка драма» герої знають декілька іноземних мов, висловлюючи життєві істини, зазначають, що «це сказав великий мудрець» [15, с. 556], виносять в епіграф записника слова філософа Сюрена К'єркегора: «...хто найщасливіший, як не найнещадніший, і хто найнещадніший, як не найщасливіший, і що таке життя, як не безумство, віра, як не божевілля, і надія, як не загайка вдару на ешафоті, кохання, як не штих у рану» [5, с. 561]; цитують Бекона Френсіса: «Хто тільки покуштує з келиха науки, той заперечує Бога, а хто вип'є той келих до дна, той пізнає Бога» [5, с. 583], посилаються на думки Германа Кайзерлінга, Фрідріха Шеллінга, Георга Гегеля, Фрідріха Ніцше, Платона

та інших. Навіть звичайна жінка, дружина кооператора Тетяна Ничипорівна - «в лагідності, з якою вона до життя ставилась, можна було б убачати високу мудрість, коли б це ставлення виявлялось у філософських трактатах, а не хатньому побуті» [5, с. 549].

Для підтвердження думок І. Дзюби звернемося безпосередньо до творів В. Підмогильного. Так, у героя оповідання «Собака», студента Тимергея, внаслідок виснажливої розумової праці та напівголодного існування починається психічне захворювання. Герой, будучи голодним, спочатку розмірковував, що йому потрібніше - «Кант і борщ» чи «Ніцше і ковбаса», але він не втратив людської подобі, у мареннях звертався до Декарта, пригадує, як він раніше в книжках вишукував «думки, гострої й упертої. І бачить, як у холодних чорних літерах ясними блискавками відбивається мозок і кров, що з жорстокою волею одірвала від себе далека людина й натхненно втиснула в невмирущі рядки» [5, с. 121].

Гриць Васюренко, герой оповідання «Син», відганяє думки про смерть, переконуючи себе: «Буде жити, працюватиме, і людям із нього користь буде. Учитиметься, книги великі читатиме, а книжку прочитаєш - мов сонце зійде» [5, с. 154]. Автор по-філософському сприймав найболючіші життєві драми, намагався їх художньо осмислити, не розставляючи ідеологічних акцентів, майстерно поєднуючи психологізм із напруженою інтригою, з ігровим сюжетом, що яскраво простежується в оповіданнях, про які письменник згадував у автобіографії від 5 березня 1924 року: «За свої найкращі твори вважаю: «В епідемічному бараці», «Проблему хліба» і «Син» [3, с. 126].

В. Підмотильний збагатив внутрішньожанрові модифікації проблемно-психологічного роману, який у кінці 20-х років займав чільне місце. Він відображав настрої й, стан тих, хто був «жертвою або об'єктом революційної навали» [1, с] 310], а не активні сили революції. Особливо йому була близькою тема «страждань» українського села (реквізиції, пошесть, голод), вимирання його. В оповіданні «Син», в епізоді повернення Васюренка додому, в описі степу вражають деталі, наприклад, мертвий степ, і він «ішов ніби на руїнах вели-; кої пожежі, де огонь знищив усе рідне й близьке для українського села 20-х років в Україні, де навіть спалено частину його серця» [5, с. 140]. Подібна типова картина села, в якій акцентовано образи порожнечі: «Так само, як у степу, в селі було порожньо, тихо й пекучо. Він минав хати з зачиненими віконницями, з заваленими клунями, порослими лободою. В повітрі був тільки задушливий пил, що повстав з-під ніг; ані брехіт собак, ані рохкання свиней, ні людський гомін не хвилював того задушливого пилу; а спереду, на чистому обрії, село вирізнялось, як намальована бездушна картина» [5, с. 556].

Екзистенціалістські тенденції, що яскраво проявилися в «Невеличкій драмі» В. Підмогильного, були новаторськими на початку 30-х років XX століття, розширювали ідейно-естетичні пошуки інтелектуального роману. «Великі люди, - це ті, що використали свої можливості...» [5, с. 556], - так говорить один із героїв «Невеличкої драми», чого не можна сказати про автора твору. Валер'ян Підмогильний - велика людина XX століття, видатний прозаїк, який свій потенціал, можливості не зміг використати й подарувати прийдешнім, бо йому судилося прожити недовге життя через жорстоку тоталітарну систему. В індивідуальному стилі митця переважає «точність вислову, висока культура письма, максимальна об'єктивність оповіді, за якою ховається автор, бо нікому не хоче нав'язувати своїх поглядів і оцінок» (3, с. 114).

І. Дзюба, розглядаючи українську літературу 20-30-х років XX століття у статтях «Художній процес 20-х років XX ст.», «Літературно-мистецьке життя (10-30-ті роки XX ст.)», «Проза (20-30 роки XX ст.)», «Поезія (від початку XX ст. до 30-х років), у яких літературознавець визначив роль і місце Валер'яна Підмогильного в літературному процесі Доби, чітко окреслив його новаторські пошуки в осмисленні психології людини суперечливої епохи, визначив, кого в коїрбсшвтра- тила наша культура.

Список використаних джерел

1.Дзюба І. М. З криниці літ:У 3-хт. Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню / Іван Дзюба. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.

2.Голубєва З. С. Двадцять роки XX століття. Зошит перший: літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень / Зинаїда Голубєва - Харків: ВГ «РА-Каравела», 2000. -120 с.

3.Мовчан Р.В.. Українська проза XX століття в іменах:Посібник для старшокласників, студентів, учителів:У 2 ч. / Раїса Мовчан - К.: ПП «Компанія «Актуальна освіта»,1997. - Ч. I -- 224с.

4.Павлишин Марко. Явище і норма: Іван Дзюба, критики / Марко Павлишин // Дзюба І:М. Зіфіниті літ: У 3-хт. Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 7-37.

5.Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний - К.: Наукова думка, 1991. - 800 с.

6.Тарнашинська Л. Талант бачити культуру як цілісність: Іван Дзюба в контексті своєї доби / Людмила Тарнашинська // Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти) - К.: Смолоскип, 2010 - С. 440-500.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

М. С. Васьків

(м. Кам'янець-Подільський)

**ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ ЯК ТВОРЧИЙ
ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ МЕТОД І ЯК МОДА
(на прикладі творчості В. Підмогильного)**

У статті йдеться про те, що під впливом «моди» на екзистенціалізм початку 1990-х років виробився канон виключно екзистенціалістської інтерпретації філософського дискурсу творчого доробку Валер'яна Підмогильного. Автор статті аргументує необхідність прочитання творчості письменника, як мінімум, крізь призму психоаналізу, французького філософського і літературного раціоналізму XVIII-XIX ст., учення Г. Сковороди, творчості І. Нечуя-Левицького, інших українських класиків XIX - поч. XX ст.

Ключові слова: екзистенціалізм, психоаналіз, інтерпретація, метод, раціоналізм.

В статье идет речь о том, что влиянием «моды» на экзистенциализм начала 1990-х годов выработался канон исключительно экзистенциалистской интерпретации философского дискурса творческого наследия Валерьяна Подмогильного. Автор статьи аргументирует необходимость прочтения творчества писателя, как минимум, в свете психоанализа, французского философского и литературного рационализма XVIII-XIX в., учения Г. Сковороды, творчества И. Нечуя-Левицкого, других украинских классиков XIX - нач. XX в.

Ключевые слова: экзистенциализм, психоанализ, интерпретация, метод, рационализм.

The article deals with the problem that under the influence of the fashion on the existentialism of the beginning of 1990-th the canon of the existential interpretation of the philosophic diskurs of the artistic work by Valerian Pidmohylny was made. The author argues needs of reading of the artist's works through the prism of psychoanalysis, French philosophic and literary rationalism of XVIII-XIX, works by G. Skovoroda, artistic works by I. Nechuj- Levytskyj, and the other Ukrainian classics of the XIX - the beginning of XX centuries.

Key words: existentialism, psychoanalysis, interpretation, method, rationalism.

До середини XX ст. екзистенціалістські погляди Г. Сковороди, П. Юркевича, «київської школи» (М. Бердяєв та ін.) на українських теренах майже повністю витравлюються із суспільної думки, хоча й не зникають остаточно (на що, зокрема, вказують слова В. Сту-

са про Г. Сковороду в «Автобіографії»). Натомість після Другої світової війни великої популярності серед української спільноти набувають концепції французьких екзистенціалістів. Спочатку цей процес охоплює еміграційну інтелігенцію. Літературознавець Ю. Шевельов 1947 р. раптово пише статтю філософського змісту про те, що первинність буття чи матерії втрачає свою значимість, проголошуючи під впливом екзистенціалізму основним питанням філософії сенс людського існування [13]. До екзистенціалістських можна зарахувати цілий шерег післявоєнних творів Ю. Косача, І. Багряного, В. Барки, Е. Андіївської та ін.

Із 50-х років держава СРСР частково знімає «залізну завісу» й береться сама популяризувати творчість і філософські погляди А. Камю (як активного учасника руху Опору) та особливо Ж.-П. Сартра за ліворадикальні переконання. Екзистенціалізм в українській літературі кінця 50-х - 60-х років лягає на благодатний ґрунт, породжуючи значну кількість творів, які зазнали суттєвого прямого чи опосередкованого впливу французьких (і не тільки) філософів. Особливо це позначилося на Творчому світі В. Стуса. Обговорення екзистенціалістських проблем переходить у різні сфери: власне філософію, культурологію і, зокрема, й у літературознавство. Однак тривав цей процес недовго. Швидко Сартр виявився противником радянського державно- партійного монополізму, а отже, «неправильним» марксистом, екзистенціалізм потрапляє під жорсткий пресинг, що збігається зі згортанням «відлигових» тенденцій.

Тому на межі 80-90-х років повторне активне звернення до екзистенціалізму багатьма сприймалося як першовідкриття оригінальної й такої актуальної філософії в Україні. Раптово з'ясовується, що чимала кількість творів і праць вітчизняних митців, політологів, культурологів перегукується, свідомо чи несвідомо, з екзистенціалізмом. У літературознавстві виключно крізь призму цього філософського вчення починають розглядати творчість О. Олеса, В. Винниченка, В. Підмогильного, Є. Плужника, Т. Осьмачки, до них долучається Д. Донцов як теоретик літератури, «трагічні оптимісти», а кожен митець 20-х років і «шістдесятники» обов'язково повинні були зазнавати суттєвого впливу екзистенціалізму чи художньо відкривати те, до чого пізніше дійдуть філософи-екзистенціалісти. Екзистенціалізм оголошується в Україні окремим методом літературознавчої інтерпретації [10], хоча західна наука, на яку так любили в цей час посилалися, не схильна була виокремлювати такий метод.

Значною мірою для екзистенціалістського прочитання творів і творчості багатьох письменників були підстави, однак цей процес набуває гіпертрофованого характеру. Пояснювалося це, зокрема, тим,

що екзистенціалізм першим отримав «візу» від «офіційних» органів на «перебування» в СРСР. Крім того, науковці вказують на можливість викласти непрості положення екзистенціалістської філософії в популярній формі, яка дещо спотворює сутність учення, але зате отримує велику кількість прихильників серед нефілософів, чи, простіше, «пересічних» інтелігентів [1, с. 266-268]. Тому в надмірному захопленні екзистенціалізмом не було би нічого страшного, моду на нього можна було би сприймати «хворобою росту», яка з часом мине. Тим більше що дуже швидко став можливим доступ до всіх філософських, літературознавчих концепцій, літературних текстів, на які раніше в СРСР було накладене табу. Однак з'ясувалося, що інерція мислення переважила науковий пошук: одного разу прицеплений ярлик екзистенціалістського твору залишався незаперечним, більше того, не допускав іншого прочитання цього твору.

Яскравим прикладом може бути визначення філософських засад світогляду Дмитра Донцова, який ще на початку 90-х років під впливом особливої популярності екзистенціалізму розглядався С. Квітом виключно крізь призму цього філософського вчення [2]. Швидко стало зрозуміло, що базовою філософією для Д.І. Донцова стало ніцшеанство, яке вважається одним із «попередників» екзистенціалізму. Відповідно, екзистенціалістські мотиви в ідеології Донцова можна пояснити спільними витоками його вчення і поглядів Х. Ортеги-і-Гасета, М. Гайдеггера та ін. із філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше чи О. Шпенглера. Не врахувати це неможливо, однак і сьогодні С. Квіт залишається майже на тому самому місці, з якого починав два десятиліття тому, повністю ігноруючи впливи Ф. Ніцше на світогляд Д. Донцова й зосереджуючись виключно на його екзистенціалістських та інтуїтивістських складниках [3, с. 4-5, 7-8].

Щось подібне можна спостерігати і щодо інтерпретації творчої спадщини Валер'яна Підмогильного. На переломі 80 - 90-х років, коли ім'я і творчість письменника поверталися до широкого українського читача, ледь не ознакою хорошого тону стало розглядати доробок того чи іншого вітчизняного митця ХХ століття крізь призму популярних постулатів екзистенціалістської філософії. Мабуть, першим про екзистенціалістські первні у творчості В. Підмогильного заговорив Володимир Мельник. Цікаво спостерегти, як еволюціонувало це ніби статичне твердження.

У 1991 році науковець спирається на вплив «модерної течії у французькому мистецтві - екзистенціалізму», на що вказує, зокрема, робота над перекладом роману А. Мальро «Умови людського існування» [5, с. 20]. Сказано про це всього двома-трьома реченнями. Натомість значно більше уваги дослідник приділяє традиціям французь -

кого раціоналізму, французьких енциклопедистів XVIII ст. і класиків-романістів XIX ст. (серед них В. Мельник вирізняє А. Франса) у творчості В. Підмогильного.

На початку 90-х років з'являються російські переклади праць С. К'єркегора (ще його прізвище писали як Кіркегард), а тут і згадка в «Невеличкій драмі» про цього данського філософа. Як наслідок, у монографії В. Мельника 1994 року подається розлогий виклад основ філософської концепції данця (зауважимо, що не всі вважають його екзистенціалістом; часто його називають тільки предтечею екзистенціалізму), а потім творчість В. Підмогильного розглядається майже виключно крізь призму цієї концепції, а пізніше до неї долучається порівняння з А. Камю, Ж.-П. Сартром і вже згадуваним Мальро [6].

Найавторитетніший дослідник творчості Підмогильного, А. Мельник проклав глибоку колію для подальших інтерпретаторів його доробку, з якої й сучасним дослідникам буває надто складно вирватися. Нічого дивного у цьому немає, якщо врахувати, що справді проблеми буття окремої людини надзвичайно цікавили письменника. Щоправда, важко сказати, якого ж письменника від часів античності не цікавили проблеми людського буття. І в цьому сенсі варто говорити про екзистенційні, а не про екзистенціалістські мотиви у творчості митців. Невипадково стаття В. Шевчука про етично-естетичну проблематику творів В. Підмогильного має назву «Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного» [12]. Попри це Підмогильного цікавили не тільки екзистенційні проблеми. Його творчість справді дає вагомі підстави вписувати її в екзистенціалістський контекст. Сумніви викликає тільки те, чи це єдиний або домінантний філософський дискурс, до якого спонукає звертатися творчий доробок В. Підмогильного. Можна зрозуміти тези Н. Михайловської про виключну роль екзистенціалізму у творчості письменника, бо до цього спонукає сама назва монографії - «Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX - першій половині XX ст.», яка значною мірою видається даниною моді на екзистенціалізм [7].

Це при тому, що очевидні речі для інших інтерпретацій творчості В. Підмогильного, що називається, лежали на поверхні. І спроби таких, інших, інтерпретацій теж були. Наприклад, Соломія Павличко, характеризуючи романи письменника як інтелектуальні й узагальнюючі напрацювання попередників, говорить про те, що у В. Підмогильного «власні міркування» «нав'язані читанням Шопенгауера й французьких романістів, Ніцше й Фрейда, наукової періодики й сучасної української літератури» [11, с. 212]. Далі цих побіжних зауважень про широкий філософсько-інтелектуальний дискурс інтерпретації доробку Підмогильного С. Павличко, на жаль, не пішла.

Наталія Монахова, даючи Тендерне прочитання романів Підмогильного, насамперед «Невеличкої драми», акцентує увагу на тілесності персонажів, на початку статті згадує навіть фройдизм (щоправда, з посиланням на С. Павличко), але до власне фройдистського прочитання творчості письменника не вдається [8].

Особливо показовим видається звернення до монографії Світлани Луцій «Художні моделі буття в романах В. Підмогильного». Так, дослідниця кілька разів згадує ім'я і праці З. Фрейда, посилається на праці Г. Кудрі з психоаналітичним прочитанням творів письменника, актуалізує спогади Б. Антоненка-Давидовича і Т. Осьмачки, у яких ідеться про особливу зацікавленість В. Підмогильного постаттю і писаннями Зигмунда Фрейда, залучає до аналізу статтю письменника «Іван Левицький-Нечуй: Спроба психоаналізу творчості». Але все це ледь не для однієї фрази («Психоаналітичний дискурс дає можливість глибше збагнути складний внутрішній світ Максима Гнідого та з'ясувати приховані мотиви його поведінки» [4, с. 59]) чи кількох подібних. Натомість уся увага зосереджується тільки на екзистенціалістських «моделях буття» (чого варті лише назви розділів роботи, які не допускають іншого, ніж екзистенціалістське, прочитання творчості В. Підмогильного), до чого ніби спонукає слово «буття», себто «екзистенція», але ж воно може і повинно би мати й ширше прочитання. Безперечно, праця С. Луцій надзвичайно ґрунтовна, глибока, якщо говорити про аналіз екзистенціалістських мотивів, проблематики у творчості письменника, узагальнює дослідження попередників, у ній висувається цілий ряд власних оригінальних і влучних спостережень і суджень. Попри те видається вона й дещо однобокою на сьогодні, коли вже спала хвиля всезагального захоплення екзистенціалізмом, коли неодноразово вказувалося на фройдистські тенденції у доробку В. Підмогильного (уже згадувані праці Г. Кудрі), на вітчизняні й французькі літературні та філософські традиції, їх впливи на формування творчого світу письменника.

Складається враження, що значно ближче за сучасних дослідників до розкриття творчих загадок В. Підмогильного підійшов ще у 1930 році Андрій Музичка. Він у дусі часу намагається нищівно критикувати письменника, закидати йому захоплення марксистськими методологіями і теоріями, насамперед психоаналізом, але його стаття залишається і досі найглибшим психоаналітичним прочитанням творчості Підмогильного. Головне, що це ґрунтовно аргументоване прочитання. Можливо, у чомусь А. Музичка передає куті меду в пошуках прихованих архетипів, але не можна заперечувати, що твори Валер'яна Підмогильного дають підстави для застосування до їх інтерпретування фройдистської (а може, і юнгівської) методології [5].

Натомість музичківські пересмикування аж ніяк не перевищують спроб надінтерпретації, до яких удаються сучасні літературознавці у вишукуванні існуючих і примарних слідів екзистенціалістської філософії, окремих положень із праць того чи іншого екзистенціаліста в текстах українського письменника. Плідність таких пошуків переростає в надінтерпретацію вже у праці В. Мельника, коли в окремі моменти науковець перетворює В. Підмогильного на художнього ілю- (тратора філософської концепції Сюрена К'єркегора.

Фройдистське «прочитання» творчості письменника, зрозуміло, не вичерпалося статтею А. Музички. Спроби його поновлення і продовження були вже у тій самій монографії В. Мельника, частково у також згадуваній монографії С. Луцій. До цього можна додати дослідження Ю. Ганошенка, Г. Кудрі, інших науковців. Однак і вони видаються тільки вступом до великого та ґрунтовного дослідження. А спираючись на тексти В. Підмогильного, можна зробити припущення, що дуже перспективним було би те дослідження, в якому фрой- - дистські мотиви у творчості українського письменника та їх відчи- тання стали би домінантними.

Не можна забувати також того, з чого починали ще сучасники (П. Сфремов (В. Юноша), Ф. Якубовський) і продовжили Ю. Бойко, М. Ласло-Куцук, В. Мельник, вписуючи творчість В. Підмогильного в контексті літературно-філософського французького раціоналізму «І». М. А. Вольтера, К. Гельвеція, Д. Дідро, О. де Бальзака, Г. де Мопас- (ааа й особливо А. Франса. Не можна також забувати про письменницькі «підказки» щодо важливої ролі у його творчому світі романів І. Нечуя-Левицького (на що звернув увагу ще Ф. Якубовський, частково цю тезу підхопили в еміграційному літературознавстві), новелістики М. Коцюбинського та творів ін. українських попередників і сучасників (насамперед Є. Плужника). Мабуть, не випадково на сторінках романів В. Підмогильного розсипана ціла низка імен митців, філософів, політичних діячів, науковців, політекономів тощо минулого й сучасності. Очевидно, цікавили письменника також основи різних світових релігій (християнство, юдаїзм, конфуціанство та ін.).

Складність урахувати усі ці філософсько-художні первні, які у різних формах знаходять вияв у текстах Валер'яна Підмогильного, полягає в тому, що вони не взаємодоповнюються чи синтезуються, не (пініснують мирно, а постійно перебувають у стані активної полеміки, напруженого пошуку істини. Власне про це йдеться у С. Павличко: «Проблема Підмогильного, очевидно, полягала в тому, що в реальному житті він не знаходив свого героя, тому конструював його. Він давав йому свої думки, розписуючи по ролях свої власні міркування [...] Відтак усі дебати автор веде передусім з самим собою» [11, с. 211-212].

У письменника марно шукати персонажів-протагоністів, його alter

его, бо тоді таких персонажів буде дуже багато. Їх міжособистісні полеміки, протистояння і взаємодоповнення насправді є внутрішньою полемікою у свідомості автора, і було би помилкою приписувати симпатії письменника до поглядів, наприклад, Степана Радченка, поета Вигорського чи Марти Висоцької, й антипатії - до поглядів Безпалька чи навіть Словенка, бо у певні моменти може бути цілком навпаки. Але беззаперечним видається факт, що зосереджуватися виключно на екзистенціалістському прочитанні чи його абсолютному домінуванні в інтерпретації філософського дискурсу творчості В. Підмогильного не варто.

Список використаної літератури

1. *Зотов А.* Западная философия XX века : учебное пособие / А. Ф. Зотов, Ю. К. Мельвиль. - М.: Проспект, 1998. - 432 с.
2. *Квіт С.* Трагічний оптимізм Д. Донцова / Сергій Квіт // Слово і Час. - 1993. - № 3. - С. 32-45.
3. *Квіт С.* Література вогняних меж в есеїстиці Дмитра Донцова / Сергій Квіт // Донцов Д. Літературна есеїстика. - Дрогобич: ВФ «Відродження», 2009. - С. 3-18.
4. *Луцій С.* Художні моделі буття в романах В. Підмогильного / Світлана Луцій. - К.: ВД «Стилос», 2008. - 152 с.
5. *Мельник В.* Валер'ян Підмогильний / Володимир Мельник // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. - К.: Наукова думка, 1991. - С. 5-25.
6. *Мельник В.* Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст. / Володимир Мельник - К., 1994. - 319 с.
7. *Михайловська Н.* Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX - першій половині XX ст. / Н. А. Михайловська. - Львів: Світ, 1998. - 212 с.
8. *Монахова Н.* «Невеличка драма» Валер'яна Підмогильного: парадокси тілесності / Наталія Монахова // Досвід кохання і критики чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. - К.: Факт, 2003. - С. 383-390.
9. *Музична А.* Творча метода Валеріяна Підмогильного / Андрій Музичка // Червоний шлях. - 1930. - № 10. - С. 107 - 121; № 11-12. - С. 126-137.
10. *Онишкевич Л.* Екзистенціалістська модель теорії літератури / Лариса Онишкевич // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С. 243-244.
11. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. - К.: Либідь, 1997. - 360 с.
12. *Шевчук В.* Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Досвід кохання і критики чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій. - К.: Факт, 2003. - С. 353-366.
13. *Шерех Ю.* Матеріалізм? Ідеалізм? // Друга черга: Література. Театр. Ідеології / Юрій Шерех. - Сучасність, 1978. - С. 382-389.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

С. В. Ленська

(м. Полтава)

ЕСТЕТИКА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ У МАЛІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО

Стаття присвячена аналізу елементів експресіоністичного стилю в оповіданнях В. Підмогильного. Розглядається специфіка художнього вирішення екзистенційних проблем у творах «Ваня», «Гайдамака» та ін., що втілюються з допомогою експресіоністичних прийомів письма.

Ключові слова: експресіонізм, мала проза, психологізм, екзистенційні мотиви.

Статья посвящена анализу элементов экспрессионистического стиля в рассказах В. Подмогильного. Рассматривается специфика художественного решения экзистенциальных проблем в произведениях «Ваня», «Гайдамака» и др., которое воплощается с помощью экспрессионистических приемов письма.

Ключевые слова: экспрессионизм, малая проза, психологизм, экзистенциальные мотивы.

The article deals with the analysis of the elements of expressionist style in the stories by V. Pidmohylny. The peculiarities of the artistic realization of existential problems by the expressionist devices of writing in short stories «Vftnyal»j'«Haydamak», etc., are studied.

Key words: expressionism, short story, psychology, existential motifs.

«Блискучим новелістом ХХ століття» назвав В. Підмогильного і учасний талановитий письменник Валерій Шевчук.

Творчість В. Підмогильного (1901-1937) посідає одне з чільних місць в історії вітчизняного красного письменства. Глибокий психолог, філософ, парадоксалісту людина неабиякого художньо-виражального хисту, він не боявся торкатися складних питань, пов'язаних із буттям людського духу і плоті, сенсу людського існування і життям особистості в певних соціальних умовах. В. Підмогильний репрезентував філософсько-інтелектуальний напрям української прози 1920-х років. Могутній аналітизм, тонке відчуття слова, вміння проникати у найпотаємніші куточки душі своїх персонажів - усе це прикувало увагу читачів і критиків з перших кроків письменника у літературі. Ним «сміливо може пишатися українська література» - так означив місце прозаїка в літературному процесі академік О. Білецький,

Художню спадщину В. Підмогильного складають романи «Місто» (1928) і «

і новел. У період «розстріляного відродження» критичні зауваги і наукові судження про нього висловлювали М. Доленгс, О. Дорошкевич, П. Єфремов, С. Єфремов, М. Зеров, Ю. Клен, Б. Коваленко, В. Коряк та інші. Українські літературознавці в діаспорі (Ю. Бойко, М. Ласло- Куцюк, М. Тарнавський, Ю. Шерех) також не оминули увагою окремі аспекти творчості прозаїка.

Наприкінці ХХ століття значний внесок у вивчення творчості письменника здійснив В. Мельник [5]. Згодом твори автора «Міста» привертали увагу багатьох дослідників, серед яких Л. Деркач [1], М. Жулинський, О. Калініченко [3], Л. Коломієць, С. Луцій [4], Р. Мовчан [6], М. Ткачук та ін. Ці та інші дослідники слушно окреслюють стильову домінанту прози В. Підмогильного як реалістичну, проте зазначають, що в індивідуальному стилі митця виразно простежуються модерністичні та екзистенційні тенденції. Метою даної розвідки є з'ясування елементів експресіоністичної стильової течії у малій прозі В. Підмогильного.

Сучасні теоретики та історики літератури (Т. Гундорова, Ю. Ковалів, М. Моклиця, Д. Наливайко та ін.) розглядають експресіонізм як одну з авангардних течій у літературі перших десятиліть ХХ ст., яка, попри індивідуально-стильові й національні відмінності у творчості окремих письменників (Л. Андрєєва, Т. Манна, Л. Піранделло, В. Стефаника та ін.), мала цілком окреслений характер зображення дійсності. Витоки експресіоністичного стилю з'явилися в німецькому живописі початку ХХ століття, а потім поширилися в літературі, музиці, театральному мистецтві, кіно.

Естетика експресіонізму заснована на запереченні мімесису і позитивізму, протистоянні імпресіонізму, тому його вважають своєрідним продовженням романтичних тенденцій. Одним із джерел цієї стильової течії була «філософія життя» (А. Бергсон, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер та ін.). Основним творчим принципом експресіоністичного стилю було «відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напруги його переживань та емоцій...» [2, с. 229]. Як і інші стильові течії раннього модернізму та авангардизму, експресіонізм, опонуючи до реалізму, прагнув художньо відобразити абсурдність буття, неблагополуччя світоустрою через внутрішній світ людини, її переживання та емоції. Експресіоністи намагалися всебічно показати різні сторони життя без прикрас. Вони нерідко розглядали екзистенційну проблематику (питання життя/смерті, свободи/неволі, взаємодії і боротьби духу/тіла тощо), торкалися гострих і болючих питань сучасності. Конфліктність і трагедійність оточуючого світу часто зображувалась письменниками-експресіоністами через хворобливу психіку головних персонажів. Герої творів перебували в депресивному стані або переживали серйозні психічні розла-

ди, аж до божевілля. Митці здебільшого були переконані, що зрозуміти людину допомагає не її свідома, інтелектуальна діяльність, а заглиблення у світ позасвідомих інстинктів і бажань.

Серед характерних засобів художньої виразності експресіоністи послуговувалися засобом антитези, що дозволяв найбільш виразно окреслити суперечності світу й буття. Експресіоністичне письмо було нервовим (що досягалося повторами слів-лейтмотивів, еліптичними і неповними синтаксичними конструкціями, красномовним умовчанням або стилізацією під розмовний стиль мовлення) та ірраціональним. Таким творам притаманні тяжіння до абстракції, гротеск, символіка, гіпербола, фрагментарність синтаксису, а також підкреслена одноманітність барв, мотивів тощо або підкреслене їх контрастування.

У малій прозі В. Підмогильного виокремлюються окремі оповідання і новели, у яких виразно простежуються риси експресіонізму. Для цієї стильової течії характерна естетизація потворного, прагнення віднайти першовитоки зла. У цьому сенсі прикметним є оповідання «Ваня» (1919), написане 18-річним письменником. У центрі твору - зображення посилення депресії семилітнього Вані, що переростає у божевілля. Зовнішньою причиною такого стану став негідний вчинок хлопчика, який піддався впливу малолітнього злочинця Митька, і вони разом здійснили наругу над трупом собаки. Проте справжнім змістом оповідання є з'ясування природи некерованих учинків, дикої жорстокості дітей, які стали злочинцями. У їх юних душах враз пробудилося чорне, нищівне, диявольське, діонісійське (за Ф. Ніцше) начало, що перемогло людську сутність. Подібні образи зустрічаємо у творах Л. Андрєєва, А. Ремізова, Ф. Сологуба. Але в українській літературі В. Підмогильний звернувся до подібної проблематики вперше.

Зовнішній сюжет оповідання розповідає про загибель Жучка, покусаного скаженим собакою, про горе, що пережив Ваня, втративши чотириноного друга. Але коли Митько запропонував хлопчикові показати тіло собаки, той пішов не вагаючись. Те, що труп скаженого пса не був належно похований, вказує на символічний смисл всього, що відбулося далі. Жучок символізує смерть, що притягує юну особу. Та патологічне начало у творі традиційно відображує форму кризової свідомості, котра одержима страхом життя, а відтак позначена сублімованим страхом смерті.

Поглиблення внутрішньої кризи Вані передається шляхом розкриття пластичних змін у внутрішньому світі дитини і динаміці її настроїв: спершу Вані «кортіло подивитись» [7, с. 277] на Жучка, а згодом він із Митьком «на відстані кроку почав озвіріло бити його в голову, бік, живіт» [7, с. 278]; «Обличчя в них стали довгасті і поблідли; іноді на них проблискувало шаленство, а в широко розплющених очах світилось щось тупе і дике» [7, с. 278]. Хлопці перебували в ста-

ні напівнепритомності і божевілля водночас. «Вони подивились один на одного й по невисловленій згоді зробили рух до Жучка, щоб схопити його, рвати на шматки, видерти очі й язика, кусати його тіло зубами, але, глянувши на Жучка, спинились. Жучка не було: замість його лежав безформений рудо-сірий шматок м'яса» [7, с. 279]. Служителі церкви охарактеризували б такий стан як «одержимість дияволом». Очевидно, В. Підмогильний і хотів показати, що душа не тільки дорослої людини, але й дитини є полем битви добра і зла, світла із тьмою. У даному випадку перемогло Диявольське начало, про що свідчать нічні кошмари Вані. Йому ввижались волохаті лапи, що піднімалися з-під ліжка і душили хлопчика. Не допомагало ні щире каяття, ні молитовне прохання простити гріх. Фінал оповідання зображує остаточне божевілля хлопчика: він «побачив, що з-під ліжка вилізає чорт...», «плодовий жах, від котрого німіли й тремтіли ноги, розростався, заволодівав усім Ванею, стискував груди у своїх міцних холодних обіймах...»; «коло дверей на нього навалилось щось темне, слизьке й холодне. /.../ Він корчився, угинався, пручався руками й ногами, хрипів, бурмотів щось незрозуміле, рвався всім тілом, бився головою, а воно ще міцніш стискувало його...». Розв'язка твору трагічна: «Ваня не своїм голосом вереснув і зомлів» [7, с. 285]. Власне, перед читачем розгортається своєрідна містерія XX століття: боротьба за душу людини між Богом і дияволом. Перемагає останній. Оскільки загублена добра душа, про що свідчить початок оповідання, тим трагічніше і пронизливіше звучить мотив абсурдності світу, провини і кари.

Проблема дитячої жорстокості, а відтак проблема усвідомлення глибинної ницості людини художньо реалізується і в оповіданні «Історія пані Ївги». Син колишньої покоївки Серьога став фактично убивцею старої пані. Світ знову зображений як абсурдний: замість вдячності до старенької, котра навчала хлопця грамоті, він обливає її льодяною водою, після чого жінка помирає.

Окрім особистісно-буттєвих і морально-етичних проблем, вир соціальних протиріч і бурхливі історико-політичні події перших десятиліть XX віку також привертали увагу письменника. У центрі оповідання з національно маркованим заголовком «Гайдамака» опиняється підліток, учень сьомого класу Олесь, котрий був втягнений у сувору дорослу політичну боротьбу випадково. Він приєднався до військового загону не через ідеологічні переконання, а керований бажанням самоствердитися. Зовнішня непривабливість Олеся призвела до появи болісного комплексу страхів і самоприпинення. Щоб звернути на себе увагу, він кинувся у прірву розпусти, але всі зусилля виявилися марними. Внутрішні монологи юнака, якого везуть на страту, експресивно розкривають всю безглуздість ситуації. Неодноразово хлопець молився, щоб Господь прибрав його і позбавив мук щоден-

ного існування, а перед лицем смерті він усвідомлює: «Я пішов сюди битись... так. Але не во ім'я повинності й боротьби, а з одчаю. Я тварина малодушна. ... Ось мене везуть на смерть... Чого ж я не радію? Я ж шукав смерті. Розстріляють мене - добре, залишать живим - буду жити, посадять у в'язницю - буду сидіти» [7, с. 267]. Щоб приховати свій страх і розгубленість, Олесь палко промовляє у вічі комісарові, що він свідомо боровся за Україну. У цей момент він починає вірити у власні слова. Після оголошення вироку юнак подумки попросився з життям, але все завершується відносно щасливо: його, покаравши шомполами, приниженого і побитого, відпустили. І в цей момент Олесь заплакав. Він мужньо тримався під час розстрілу, який було скдсовано в останню мить, але від приниження заплакав. В. Під- могильний майстерно розкриває схвильованість, стрімкий перебіг думок і почуттів головного героя твору через внутрішній монолог, за допомогою риторичних питань, окликів, еліптичних речень, вигуків, модальних слів.

Традиційний комплекс екзистенційних проблем (абсурду світу або буття окремої особистості, свободи, вибору, відповідальності, смерті, страху, складності міжособистісних стосунків, самотності) розгортаються в оповіданнях «В епідемічному бараці», «Проблема хліба», «Старець». В. Підмогильний показує, як у хаосі загальної відчуженості і хаотичності буття людина від народження була і залишається самотньою, роздвоєною, дезорієнтованою. Герої творів переживанні трагічний фінал: або фізичну смерть, або моральне падіння, остаточне знеособлення. Межові обставини (імовірна страта, загроза голодної смерті чи загибелі від хвороби) загострюють психологічні пошуки істини героїв. Вони не стільки на раціонально-філософському рівні пізнають суперечливість і хаотичність буття, скільки завдяки інтуїтивно-чуттєвому прозрінню у «межовій» ситуації.

У цих творах наявні елементи експресіоністичного письма. Уваги письменника зосереджується на простих характерах, зокрема дитячих. В. Підмогильний досліджує проблеми провини і кари, страждання і смерті. Ідея всезагального взаємозв'язку усього сущого у світі розкривається через пошуки істини головними героями. Експресивна поетика включає поглиблений психологізм, зображення психологічних станів та динаміки внутрішнього переживання героїв засобами невластиві прямої мови, внутрішніх монологів, синтаксису (еліптичних, неповних речень, вигуків, вживання модальних слів тощо).

Отже, в індивідуальному стилі митця органічно переплітаються і риси двох художньо-естетичних систем: риси реалізму доповнюються й увиразнюються елементами експресіонізму, що дозволяє письменникові глибше пізнати життя й осмислити комплекс екзистенційних проблем.

Список використаної літератури

1.Л. М. Наративні моделі у прозі В. Підмогильного: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. М. Деркач. - К., 2008. -16 с.

2.Експресіонізм // Літературний словник-довідник / Роман Гром'як, Юрій Ковалів та ін. - К.: ВЦ «Академія», 1997. - С. 229-230.

3.Капініченко О. В. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Укр. література» / Ольга Капініченко. - Харків, 2001. -14 с.

4.Луцій С. І. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Укр. література» / Світлана Луцій. - К., 2000. - 13 с.

5.Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / Володимир Мельник. - К.: Ін-т л-ри імені Т. Г. Шевченка, 1994. - 319 с.

6.Мовчан Р. Українська проза ХХ ст. в іменах: [посіб. для старшокласників, студентів, учителів]: У 2 ч. / Раїса Мовчан. - К.: ПП «Компанія «Актуальнаосвіта», 1997. - Ч. 1. - С. 108-131.

7.Підмогильний В. Місто: [роман, оповідання] / Валер'ян Підмогильний [Вступ, стаття В. Шевчука]. - К.: «Молодь», 1989. - 446 с.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

УДК 82.09:821.161.2» 19»

М. А. Нестелєв

(м. Слов'янськ)

ПСИХОБІОГРАФІЙНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО

У статті за допомогою психобіографічного методу проаналізовано особистість В. Підмогильного та його прозу. Основну увагу приділено висвітленню стосунків майбутнього митця з батьками та дружиною як важливого характероутворюючого фактору формування його нарцисистичного світогляду.

Ключові слова: психобіографія, нарцисизм, психоаналіз, мотив.

В статье проанализированы личность и проза В. Пидмогильного при помощи психобиографического метода. Основное внимание уделено выяснению отношений будущего писателя с родителями и женой как важного характерообразующего фактора формирования его нарциссического мировоззрения.

Ключевые слова: психобиография, нарциссизм, психоанализ, мотив.

In the article V. Pidmohylny's character and prose are analysed with a help of psychobiographic method. Basic attention is spared to the elucidation of the relations of artist with his parents and wife as an important character-making factor of forming of his narcissistic worldview.

Key words: psychobiography, narcissism, psychoanalysis, motive.

В. Підмогильний - один із найталановитіших письменників 20- 30-х рр. ХХ ст. Його творча спадщина порівняно невелика, проте і дотепер продовжує викликати неоднозначні інтерпретації та є актуальним явищем сучасного літературознавчого дискурсу.

Літературознавець Л. Коломієць відзначає в художній творчості 1920-х років наявність двох протилежних стильових течій: «вітаїстичної» (орнаментально-імпресіоністичної прози) та раціоналістичної (інтелектуально-аналітичної прози), найвизначнішими представниками яких є відповідно М. Хвильовий і В. Підмогильний [3, с. 64]. Причому знаково, що раціоналістичність В. Підмогильного, у тлумаченні дослідниці, багато в чому складалась як наслідок його орієнтації на західноєвропейську літературу й науку, зокрема на психоаналіз І. Фрейда, який визнавав важливість контролю ірраціонального (підсвідомого) у житті людини.

Аналітизм як пріоритетна риса художнього стилю В. Підмогильного поєднувався із зацікавленням класичною українською літературою, у якій він опонував передусім І. Нечую-Левицькому. До вибраних творів, прозаїка митець написав передмову, а також провів студію Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)», яка стала чи не першим зразком застосування психоаналітичної методології у вітчизняному літературознавстві. У статті про українського класика В. Підмогильний розкриває і свої погляди на сутність мистецтва та призначення митця. Власне, саме психоаналіз і є для нього тим методом, що дозволяє якнайкраще зрозуміти людину загалом і письменника зокрема, оскільки «психоаналіз єсть «аналіз глибин», болюче відкриття всього, схованого в темряві джерел людського ества» [10, і 391]. Для письменника, на думку В. Підмогильного, знання цієї науки допоможе «викрити ті *несвідомі* джерела, що живлять артиста й дають йому перший імпульс до творчості, визначити походження й його хисту, установити, яке *несвідоме* своє бажання, яку свою *невідому* фантазію здійснює артист в образах художнього твору (курсив авторський - М. Н.)» [10, с. 392]. Фрейдівське порівняння лібідо і голодом [16, с. 535] та його пізня концепція потягів життя та смерті» близькими В. Підмогильному, про що свідчить розмірковування в оповіданні «Третя революція»: «Мудрість, де не бринить тонкий відгомін голодного вию й поклику на самицю - є мудрість смерті...» [14, с. 215]. Прискіплива авторська увага до психоаналітичної літератури

пояснюється тим, що вона допомагала В. Підмогильному адекватніше зрозуміти себе, свій характер, проаналізувавши власне дитинство та стосунки у своїй родині. Усе це дало підстави тогочасному критику А. Музичці вважати автора «апостолом психоаналітичного метода» [5, с. 108]. Психоаналіз спонукав В. Підмогильного перетворити свою творчість на прихований самоаналіз. У 1936 році з ув'язнення він повідомляв своєї дружини, що пише новий роман і це, нарешті, буде твір про людей, а не про себе: «Труднощі для мене ще значніші, бо до цього часу я писав більше про себе, а це повість про інших людей. Таку річ я взагалі пишу вперше» [11, с. 422]. Як відомо, В. Підмогильному не судилось завершити цю повість.

Головні твори В. Підмогильного написані в юному й досить молодому віці, тому в його творчості мова йде лише про формування чоловічого характеру, а не про його зрілий вияв. Згідно з психоаналізом, письменник у певному сенсі «пише один і той самий твір» [15, с. 37], у якому займається головним конфліктом свого життя. У прозі В. Підмогильного найчастіше показана перша половина життя на тлі сексуального розвитку, тому закономірно, що із цим становленням чоловіка в нього пов'язано й головний конфлікт. Ідеться про внутрішньопсихологічний конфлікт між сексуальним інстинктом і свідомістю. М. Тарнавський абстрагує цей конфлікт і вважає, що В. Підмогильний «незмінно заглиблений у конфлікт між інстинктом і розумом, і, з філософського погляду, цьому конфліктові присвячено всі його твори» [15, с. 37]. Однак, враховуючи раннє становлення чоловіка, М. Тарнавський не може не конкретизувати цей конфлікт, який прямо пов'язаний із самопізнанням. Дослідник зазначає: «Інстинкт, приймаючи форму сексуального лібідо, збуджує молодих чоловіків і штовхає їх до драматичних актів самоствердження й самопізнання» [15, с. 37]. Через те, що життя В. Підмогильного було нагло обірване, то мова йде лише про становлення юнака й молодого чоловіка. Закономірно, що раннє формування творчого чоловіка прямо пов'язане з яскраво вираженою нарцистичною орієнтацією. Незадовго до своєї смерті В. Підмогильний писав: «Я дуже відчуваю зараз одну із вад мого минулого - незнання реального життя» [11, с. 420]. Цьому в певному смислі сприяв юнацький нарцисизм. Однак у його листах до дружини з ув'язнення відчувається мужня дорослість чоловіка-батька, який критично переглядає своє минуле, свій «фрозхристаний характер»: «Ти пишеш, - нагадує. В. Підмогильний дружині, - що синові не вистачає батька - дійсно, тепер я міг би його виховувати, раніше не міг» [11, с. 425]. Із цих листів особливо щемкою постає любов письменника до своєї матері та до своєї родини.

Родина В. Підмогильного була споконвіку сільська. Батько Петро Якович працював у конторі при економії графа Воронцова-Дашкова

та, за спогадами сусідів, вважав, що «стати бухгалтером - вершина досягнення» [1, с. 22]. Однак батько не був духовно обмеженою особистістю, адже саме він подбав про те, щоб його діти оволоділи французькою мовою. Також В. Підмогильного підтримувала його мати - Мокрина Семенівна, малописьменна і «дуже енергійна» [1, с. 22] селянка, яка, за переказами старожилів, «відзначалась природним розумом, тактовністю, делікатністю й суворою гідністю - тою народною внутрішньою інтелігентністю, якою здавна славилась жінка в Україні» [4, с. 51]. В. Мельник, який дав найповнішу на сьогодні біографію В. Підмогильного, вважав, що не просто сільське, а козацьке походження сформувало такий гордий тип чоловіка, яким був письменник.

В. Підмогильний народився в степовому селищі Чаплі під Катеринославом (нині - Дніпропетровськ). В. Мельник відзначає: «Село виросло з колишнього хутора давнього запорізького займища на землях низових козаків Кодацької (знаменитої фортеці над Дніпром) паланки. Очевидно, від тих далеких вільнолюбних пращурів заклалося генетичне ядро майбутньої неординарної особистості» [4, с. 51]. Батьківське бажання, щоб діти «йшли в науку» охоче втілював його син. Усе це сприяло формуванню раннього нарцисизму гонорового хлопця, про який свідчать усі ранні твори В. Підмогильного. Де також проявилось у тому, що з темою села в митця майже завжди пов'язана тема ескапізму: його персонажі часто тікають із батьківського сільського простору в міський із бажанням завоювати його. Іронічним авторським натяком на самоусвідомлення особливостей власного характеру є образ kota Нарциса з роману «Невеличка драми». Загалом В. Підмогильний міг дізнатись про нарцисизм із книги, яку він використовував при дослідженні І. Нечуя-Левицького, - «Вступу до цсхцаналізу» З.Фрейда (у статті є посилання на цю роботу). Проте найяскравіше нарцистична орієнтація поведінки у В. Підмогильного проявляється в його автобіографічних персонажах.

Е. Фромм так пояснює особливості нарцистичної орієнтації: «Який би вигляд не мали різні форми вираження нарцисизму, спільним для всіх них є відсутність істинного інтересу до зовнішнього світу» [17, с. 313]. Літературні персонажі В. Підмогильного, як правило, не вступають у сімейні стосунки, а письменник більш схильний до висвітлення індивіда без соціальних зв'язків, який уникає інтимних і, професійних обов'язків. Зображуючи так нарцистичну особистість, митець нав'язливо повторює, що єдине, без чого не може існувати людина - це інстинкти. Отже, характерною рисою інтенсивного нарцисизму, згідно з гуманістичним психоаналізом, є нездатність переживати дійсність у всій її повноті, а звідси - зневага до іншого, що

особливо проявляється в чоловічо-жіночих стосунках (наприклад, у романі «Місто»).

Антисоціальний скепсис нарциса проявляється в ранньому нарисі «За день» (1921), де розум оповідача передбачає хронічні сумніви щодо Бога: «Бог є лише вигадкою людськості на шляху пристосування до життя» [9, с. 2]. Проте нарцистичний скепсис щодо Бога, жінки, людей і суспільства характерний лише для періоду становлення письменника. Однодумців-скептиків В. Підмогильний знаходить у французькій літературі. Французькі митці формують скептичну недовіру В. Підмогильного до українських націотворчих індивідів, зокрема певна гордіня простежується при аналізі В. Підмогильним творчості І. Нечуя-Левицького та М. Рильського (останнього він трактує як душевно неповноцінну особистість та закликає - «будь цільний, поете!» [8, с. 53]). Опосередкованим свідченням відособленого індивідуалізму В. Підмогильного є те, що він не входив до масових письменницьких організацій («Плугу», «Гарту» чи ВАПЛІТЕ), лишаючись у невеликому творчому гуртку Ланка, а потім МАРСІ.

Уся проза В. Підмогильного явно або приховано присвячена психологічному самоаналізу. Критик-сучасник митця Л. Підгайний іронізував над цією особливістю В. Підмогильного, стверджуючи, що «автор - фахівець самодлубання» [7, с. 3]. Протагоністи творів В. Підмогильного - це інтровертні особистості з переважанням нарцистичних рис характеру, тому найчастіше конфлікти його прози - це переважно іманентні ситуації самоідентифікації, пошуків власного місця у світі, які зрештою є спраглими пошуками власної самості. У суспільно бурхливий час такі персонажі (у певному сенсі «зайві люди») нерідко опиняються в конфлікті із соціумом, що не приймає їх індивідуалістичної життєвої мети.

Із погляду психоаналізу, феномен нарцисизму має велике значення в розвитку особистості в духовно-етичному аспекті. Так, Е. Фромм відзначав, що «головні вчення усіх значущих гуманістичних релігій можуть бути сформульовані в одному реченні: *мета людини - подолати її нарцисизм* (курсив авторський - М. Н.)» [17, с. 339-340]. Про те, що В. Підмогильний був свідомий цієї шляхетної мети, свідчать його твори, а також - готовність до спокути та самопожертви, що ідентично заміні нарцисизму на співвіднесеність зі світом. У листах до дружини письменник закликає її не турбуватись про нього («В тебе є дитина, а я - минуле» [11, с. 411], «Я все боюсь, що у нього [сина В. Підмогильного - М. Н.] надто багато мого (тобто поганого) в характері. Тому те, що він пустун, мене скоріше радує, бо я не був великим пустуном і, навпаки, балувався більше нишком, а вдома був зразковий» [11, с. 413-414]). Особливо подолання нарцисизму відчутне в його зрілому ставленні до жінки. Так, в ув'язненні В. Підмогильний довго не

отримував листів від дружини, а коли нарешті отримав, то написав їй таке: «Я просто приголомшений, з таким нетерпінням я чекав їх. Я прочитав їх дуже багато разів і ще буду читати. Я самого себе відчув начебто більш існуючим» [11, с. 413].

Отже, головною психобіографічною проблемою В. Підмогильного є усвідомлення нарцисизму з його відокремленістю від світу. Усвідомленню цього стану незрілої мужності сприяв психоаналіз. Є свідчення, що у В.Підмогильного в кімнаті навіть висів портрет З.Фрейда. Із нарцисизмом прямо пов'язаний суїцидальний мотив. Оскільки нарцисизм висвітлюється «особливо чітко у стані меланхолії» [17, с. 312]. Е.Фромм відзначав: «Подібні стани характеризуються почуттями власної нездатності, нереальності і самозвинувачення» [17, с. 312], Власне, нарцис, який протиставляє себе світу, - це потенційний самогубець.

Цілком ймовірно, що нарцисизм із його самозвеличенням був лише маскою, символічним захистом у час становлення В. Підмогильного як творчої особистості. Адже, як визначають психоаналітики, іноді не просто відрізнити марнославно нарцистичну людину від людини з почуттям власної неповноцінності. Суб'єкт із почуттям власної неповноцінності, як правило, цікавиться світом й іншими людьми, але постійно сумнівається в собі, і на цій основі має комплекс. Про те, що розумний, часто скептичний і навіть цинічний В. Підмогильний, насправді сумнівався в собі, свідчать його листи з Соловків, зокрема й такий факт ставлення до власної творчості: «Катрусю, рідна, це лист «діловий». На побаченні в Харкові я просив тебе по змозі зібрати мої друковані роботи, бо я через свій розхристаний характер і через якусь внутрішню недовіру до вартості того, що я робив, не збирав їх. Ти мене часто сварила за це і мала рацію» [11, с. 407]. Отже, як бачимо, В. Підмогильний не був марнославною, нарцистичною особистістю, однак негативний нарцисизм, який виникає в стані депресії їй часто веде до суїциду, цікавив письменника, який у дуже ранньому віці розпочав свій творчий шлях. Під час читання його оповідань «Важке питання», «Добрий Бог», «Баня», у яких є нарцистичні типи, не можна не відзначити, що їх писав юнак. Сім із дев'яти оповідань першої книги В. Підмогильного, як відзначає М. Тарнавський, «побудовані на аналізі сексуального потягу молодих чоловіків» [15, с. 40]. Прикметно, що в листі до дружини тридцятип'ятирічний В. Підмогильний просить її знайти абзац у Спінози, де «автор говорить про те, що він ще не зовсім звільнився від пристрастей користолюбства, марнолюбства і хтивості» [11, с. 416].

Отже, В. Підмогильний дуже серйозно займався аналізом людської «тіні». Критик-сучасник письменника М. Доленго звернув увагу на те, що для нього важливо було змусити свого «терплячого героя

заглибитися в суб'єктивізм та егоцентризм» [2, с. 88]. Якщо в ранній творчості персонажі-юнаки (здебільшого наділені певними автобіографічними рисами) страждають від нарцистичних неврозів, то для пізніших літературних типів визначальними вже є світоглядні пошуки розв'язання конфлікту між інстинктом і розумом. Проте спільним для їх зображення є самозаглибленість і спроби самоаналізу. Тому для творчості В. Підмогильного притаманні персонажі, що переживають почуття провини, почуття втрати (інколи навіть уявної) чи меланхолійний настрій, який часто спонукає до автодеструктивних дій, поширених у його творах. Ціла низка текстів письменника («Комуніст», «Важке питання», «Добрий Бог», «Гайдамака», «Військовий літун», «Остап Шаптала») засвідчує його зацікавлення суїцидальними намірами. Особливо цікаво ідея смерті, осмислена в буддистському дискурсі, показана в повісті «Остап Шаптала» [6].

Для з'ясування ранніх моментів психобіографії В. Підмогильного важливим є образ Степана Радченка, письменника з роману «Місто». Автор доволі іронічно відобразив у ньому і свій шлях у мистецтво. Радченко, перебуваючи на літературній вечірці, уперше замислюється про письменницьку професію й із внутрішнім хвилюванням обмірковує особливості літературного хисту. Автор докладно фіксує цей процес становлення художнього світогляду: «Але перший крок він, проте, зробив, і основну вмілість письменника проявив відразу — здібність розшаруватись, глянути на себе крізь мікроскоп, розкласти себе самого на можливі теми, трактувати власне «я» як матеріал. Тільки хлопець безпорадний був перед самим собою, почуваючи в собі то пустку, то надмір, який не міг опанувати» [12, с. 351]. Такий «розхристаний характер» був дуже близьким до усвідомлення авторського Я, і так відбувалось дослідження різних аспектів своєї самості у власному художньому світі. У передмові до збірки «Проблема хліба» (1927) В. Підмогильний стверджує, що «в творчості людина себе доповнює» [13, с. 7], а свій обов'язок доповнення себе в письменстві він бачить передусім «в одкиданні сюжету» [13, с. 7], тобто в централізації авто- рефлексивної оповіді (зміни суб'єктивних вражень) із маргіналізацією фабули (зміни об'єктивних подій). В. Підмогильний цю гру персонажів із літературною творчістю (а точніше - із хаосом потягів і комплексів) у романі «Місто» - зокрема під час створення Радченком першого тексту («Бритви») - сприймає доволі трагічно, навіть автодеструктивно: «Граючись, він порізався і ненавмисно перетяв ті жили, що в них серце жене повільно крові» [12, с. 454]. Ця суїцидальна межа загравання з безоднею підсвідомого («то пустка - то надмір») безпосередньо допомагає з'ясувати особливості психобіографії письменника.

Нарцистична орієнтація незрілого чоловіка у творчості В. Підмогильного як домінанта його психотипу відійде на другий план у

30-х рр. ХХ ст. Загалом у його прозі показано, як за допомогою художньої переосмислення головної мотивації для суїцидальної дії, якою міг стати нарцистична орієнтація, письменник постає спроможним рідпізнати несвідому автодеструкцію й подолати її.

Список використаної літератури

1. *Вогданович О.* Дитинство біля порогів / Олена Богданович // Нашадок стелу (Піюгади про Валер'яна Підмогильного / [Упоряд. М. П. Чабан]. - Д.: П «Ліра ЛІД», 2001.-С. 19-22.

2. *Доленго М.* [Рецензія на В. Підмогильний «Місто»] / Михайло Доленго // І «рт», - 1928. - № 10. - С. 88-91.

3. *Коломісць Л.* Український ренесанс. У пошуках індивідуальності / Л. Коломісць // Слово і Час. - 1992. - № 10. - С. 64-70.

4. *Мельник В. О.* Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-готичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / Володимир Мельник - К.: Б.в., 1994. - 320 с.

5. *Музичка А.* Творча метода Валер'яна Підмогильного / Андрій Музичка // Червоний шлях. - 1930. - № 10. - С. 107-121; № 11-12. - С. 126-137.

6. *Нестелеєв М. А.* Принцип нірвани в художній структурі повісті В. Підмогильного «Остап Шаптала» (фрейдівський інстинкт смерті та буддизм) / М А. Нестелеєв // Питання літературознавства: наук, збірник. - Чернівці: Рута, 2009. -

7. *Підгайний Л.* [Рецензія на роман В. Підмогильного «Місто»] / Л. Підгайний // Літературна газета. - 1928. - № 11 (13 червня). - С. 3.

8. *Підмогильний В.* Без стерня (Максим Рильський) / Валер'ян Підмогильний // Життя й Революція. - 1927. - № 1. - С. 39-53.

9. *Підмогильний В.* За день / Валер'ян Підмогильний // Літературна України 1989. - № 32 (10 серпня). - С. 2.

10. *Підмогильний В.* Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) / Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікти інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. - К.: Факт, 2003.-С. 391-406.

11. *Підмогильний В.* Листи з Соловків / Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікти інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. - К.: Факт, 2003. - С. 407-427.

12. *Підмогильний В.* Місто: [Оповідання. Повість. Романи] / [упоряд., вступ, 1.1., прим. В. О. Мельника] / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наук, думка, 1991. - С. 308-538.

13. *Підмогильний В.* Передмова // Проблема хліба : [оповідання] / Валер'ян Підмогильний. - Х.: «Маса», 1927. - С. 5-9.

14. *Підмогильний В.* Третя революція: [Оповідання. Повість. Романи] / [упоряд., вступ, ст., прим. В. О. Мельника] / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наук, думка, 1991. - С. 205-232:

15. *Тарнавський М.* Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного / [пер. з англ. В. Г. Триліс] / Максим Тарнавський. - К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. - 232 с.

16. *Фрейд З.* Очерки по психології сексуальності // Я и Оно: Сочинения / [пер. с нем.] / Зигмунд Фрейд. - М.: Изд-во Эксмо; Х.: Изд-во Фолио, 2005. - С. 529-710.

17.Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу / Э. Фромм // Душа человека: сб. – М.: ООО «Издательство АСТ», ООО «Транзиткнига», 2004. – С. 234-430.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

УДК 821. 161.2 – 312.1.09

Н. В. Полохова

(м. Дніпропетровськ)

ПРОБЛЕМА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ САМОТНОСТІ В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»

Досліджується проблема екзистенційної самотності, самотність розглядається як домінуючий психічний стан героїв.

Ключові слова: психічний стан, самотність, екзистенціалізм.

Исследуется проблема экзистенциального одиночества, одиночество рассматривается как доминирующее психическое состояние героев.

Ключевые слова: психическое состояние, одиночество, экзистенциализм.

The problems of existential loneliness, the loneliness as the dominant state of mind of heroes are analyzed.

Key words: mental health, loneliness, existentialism.

Валер'ян Підмогильний - письменник різноплановий, багатогранний, політематичний. «Суворий аналітик доби» (В. Мельник), майстер інтелектуально-психологічної прози, перекладач творів А. Франса, Гі де Мопассана, Вольтера, Дідро, Флобера та інших французьких письменників, яскравий представник українського екзистенціалізму, людина трагічної долі: «Валер'ян Підмогильний був по-справжньому самодостатнім Художником. Він дуже тонко відчував час, у якому жив, хоч ніколи не поділяв тодішньої ідеології. Своєю творчістю допомагав людині пізнати саму себе, свою малість і силу в цьому світі, а це не збігалось з морально-етичними принципами тоталітарного режиму, тому режим і знищив його» [3, с. 52].

Літературознавці одностайні в тому, що Валер'ян Підмогильний - «...один з найпоспідовніших, а тому й найпотужніших модерністів в українській літературі ХХ століття. В його творах виразно проявилися тенденції неореалізму: психологізм, аналітичне, раціональне осмислення своєї епохи шляхом дослідження людини не соці-

альної, а екзистенційної» [3, с. 52]. До найкращих здобутків модерної української літератури належать його романи «Місто» (1928), «Невеличка драма» (1930), «Повість без назви» (1934). Саме звернення до екзистенційної проблематики, зокрема проблеми екзистенційної самотності героїв є прикметною рисою творчості В. Підмогильного. Надзвичайно самотніми є герої «Невеличкої драми», роману, що продовжує низку інтелектуально-психологічних творів прозаїки. Роман «Невеличка драма», як і «Місто», високо поцінований у літературознавчій науці. Як справедливо зауважив Ю. Лавріненко, «у цьому романі іронічно заковано екзистенційну ідею - людина є лише маленькою піщинкою у Всесвіті, а тому її власні трагедії й драми так само можуть бути «невеличкими» і найголовніше - Сприйматися як такі [1, с. 14]. Ю. Шерех називає «Невеличку драму» «...де и чому передекзистенціалістичним твором» [10, с. 340]. Дослідники одноставно акцентують увагу на камерності цього роману, яка «...є важливим відображенням неспроможності персонажів налагодити людські стосунки, вирватися з замкнених інтелектуальних і емоційних кліток, у яких вони існують» [6, с. 164]. На нашу думку, камерність твору зумовлюється саме відчуттям глибокої екзистенційної самотності героїв.

Самотність як психічний стан є об'єктом дослідження насамперед психологічної науки, філософії, літературознавства, яке зокрема вивчає художнє виявлення цього явища у творах письменників-екзистенціалістів. Сучасні літературознавці (С. Айдрусів, О. Забужко, Н. Зборовська) традиційно пов'язують художнє відтворення самотності з літературною традицією модернізму. Проте психічний стан самотності переживають і герої «романтиків революції», наприклад, герої новелістики Г. Косинки, М. Хвильового, інтелектуальної протистії (герої «Невеличкої драми» та Степан Радченко з роману «Місто» В. Підмогильного, герої прози А. Любченка та В. Домонтовича).

Дослідник проблем самотності, автор книг «Самотність у людському бутті», «Звільнення від самотності», «Самотність чоловіча та жіноча» Н. В. Хамітов визначає самотність як «екзистенційну ситуацію людського буття, у межах якої відбувається зовнішнє чи внутрішнє відокремлення людей» [8, с. 280]. Учений називає самотність однією з вічних проблем людського існування, а наш час - епохою самотності, коли відбувається деконструкція світоглядних орієнтирів, нівелювання окремих традиційних моральних цінностей та пригніченість людини в потоці буття. На думку науковця, в українській літературі осмислення психологічного стану самотності спостерігаємо вже у творчості Г. Сковороди, для якого характерне «...розуміння позитивного сенсу самотності, яка реалізується у свідомому усамітненні

і може привести до нової комунікації та взаємодії зі світом - сродної праці» [8, с. 281]. Локазовою є постать Т. Шевченка, який «переживає ті екзистенційні стани, що у ХХ ст. стають ключовими для філософії людини» (Самотність, нерозуміння суспільством) [8, с. 186]. Най-гостріше самотність переживається (за Н. В. Хамітовим) в таких екзистенційних або буттєвих ситуаціях, як туга, жах, закоханість, відчуження.

У світовій літературі художнє відтворення стану самотності є насамперед визначальною рисою творчості письменників-екзистенціалістів. «Екзистенціалізм... в художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями». Письменники прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського¹ Життя. На перше місце вони висувають категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті» [2, с. 227]. Дослідники трактують існування, екзистенцію людини як «буття для смерті» - єдиної мети й підсумку існування. Представників екзистенціалізму в літературі об'єднують погляд на людину як унікальну, неповторну істоту, зацікавлення мисленням кожної людини, її переживаннями, світовідчуттям, зображення героїв у «граничних станах» (кризові стани, що приводять до актуалізації особистісного начала [8]), у яких людині відкривається справжній сенс існування. «Найчастіше письменники застосовують прийом розповіді від першої особи, що передає злиття наратора-споглядача і споглядуваного, хитке місце наратора в просторі та часі, що веде до особистісної міфологізації, якій байдуже, чи це житейська правдоподібність, чи притчова алегорія» [2, с. 226].

Серед видатних європейських екзистенціалістів можемо назвати таких широковідомих письменників, як А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Пруст, Е. М. Ремарк, Е. Хемінгуей, А. Мердок, В. Голдінг та ін. Загальновизнаними є представники українського екзистенціалізму - І. Багрянний, Т. Осьмачка, В. Підмогильний.

Спираючись на філософські постулати екзистенціалізму, зокрема концепцію «закинутості» людини у світі (закинута у вир ірраціонального, недоступного розумові буття, людина шукає в ньому свою сутність. Ці шукання викликають жах, відчай, відчуття трагедії буття, які й становлять головний зміст особистого життя людини. Суспільство для екзистенціалістів - щось чуже, яке руйнує внутрішній світ індивіда [9, с. 354]), автор «Невеличкої драми» також створює екзистенційний вакуум навколо своїх героїв. Уважаємо правомірним стверджувати, що герої роману надзвичайно самотні внутрішньо, надто самозаглиблень навіть замкнені в собі. Наприклад, дивакуватий «невідомий лицар» Безпалько, як ніхто інший, переживає і глибоке внутріш-

не відчуття самотності (відчуженості від соціуму), і ситуативну самотність, оскільки його дружина померла, а з дорослим сином, який мешкає в іншому місті, порозуміння й душевної близькості немає. У сповідальному діалозі з Мартою Висоцькою Безпалько констатує, що «...з двох у мене лишився тільки один син, який, в літа, не проминув вилаяти мене безнадійним консерватором і людиною, яка нічогісінько не тямить у житті...; моя особиста доля його зовсім не обходить» [5, с. 141]. Батьківське резюме звучить досить несподівано: «Як і водиться, я надто пізно зрозумів, що найбільша любов до дітей - це не мати їх» [5, с., 141]. Проблема самотньої людини у великому місті й водночас у локалізованому замкненому просторі її помешкання порушується у творі устами Безпалька: Так, ви не розумієте ще, що таке довгий вечір у кімнаті, де горить електрика, при якій читає людина.... Такого вечора зароджуються, неможливі чуття» [5, с. 141].

Самотність не завжди супроводжує соціальна ізоляваність індивіда. Самотню людину час від часу такі емоційні стани, як відчай, туга, безпорадність, панічний страх, прагнення зміни місць, втрата надії меланхолія, відчуження, жалість, до себе та внутрішня спустошеність. Головною рисою самотньої людини є зосередженість на самій собі, особистих проб лемах та переживаннях. Так, у «Невеличкій драмі колишній фельдшер Льова Роттер, який на тлі воєнного лихоліття зазнав величезної особистої драми - зради коханої дружини, зосередився на пізнанні себе і світу: «Лишившись на людях тим самим славним і лагідним хлопцем, він наодинці щораз глибше поринав у самоспоглядання, дедалі більше замикаючись і зосереджуючись у собі» [5, с. 32]. На його думку, кожна людина - це цілий світ, найголовніше в житті - пізнати себе, «...а знати, себе найважче, життя відхиляє думки від самого себе...» [5, с. 29].

Трагічне відчуття самотності як наодинці з собою, так і серед, людей знайоме у творі Льові Роттеру, Безпальку, навіть кооператору Давиду Семеновичу Іванчуку. Останній начебто має родину, проте, втративши звичне вечірнє спілкування з Мартою, «...дізнав жакливу нудьгу самотніх вечорів у порожніх] тихих кімнатах серед знайомих і обридливих речей, до яких він був ніби прип'ятий. Почуття втрати точило його, хоч і не знав достоту, що саме втратив» [5, с. 116]. Виклад думок Марій, поданий відсторонено, від третьої особи, також ілюструє екзистенційну самотність у натовпі: «Але звідки трапилась їй ця добрі нагода, хто в цій *насиченій людьми* вкла-,,,.. дистій установі раптом потурбувався про неї, задумав зробити невеличку приємність дівчині, що *почувала себе геть самотньої* (курсив мій. - Н. П.)» [5, с. 60].

Як зазначають дослідники, тотальне почуття самотності й внутрішньої спустошеності героїв твору поглиблюється ще й тим, що дія

в «Невеличкій драмі» розгортається взимку, «... і та зимова пора додає відчуття фізичної та духовної ізоляції» [6, с. 164]. Так, Марта, ідучи засніженими вулицями у своєму блаженському пальті, «щулячись від морозу в демісезоні» [5, с. 18], не відчуває всієї повноти буття та радості існування. Професор біохімії Славенко ж заходить до Мартиніної кімнати «...геть жалюгідно виглядаючи: запорошений снігом, закацублий від невчасної прогулянки, морально спустошений бажанням бачити, бачити дівчину!» [5, с. 83].

Представник психологічної науки Р. С. Немов звертається до такої гіпотези, що пояснює феномен самотності: «невідповідність між трьома «Я» людини: (актуальне Я) - якою вона зараз себе бачить; (ідеальне Я) - якою б хотіла стати; (відображене Я) - якою її сприймають інші» [4, с. 618]. Підтвердження цієї гіпотези знаходимо у Валер'яна Підмогильного. Устами свого героя Льови Роттера автор у «Невеличкій драмі» висловлює цікаву думку щодо подвійної природи людської натури, маючи на увазі Юрія Славенка: «Люди, Марто, мають здебільшого два обличчя. Одне, природне, часто дуже дике, а друге вони набувають, живучи. І от часом те перше оголюється» [5, с. 189]. Справді, Славенко, як дволикий Янус, поєднує в одній іпостасі риси прагматичного науковця й романтичного мрійника. Постать Славенка неоднозначна: «Жорстока людина. Кремінь. Про нього кажуть, що він рідну матір з хати вигнав, щоб не заважала йому» [5, с. 82]. Водночас Юрій сповідує ідею жертвовності в служінні науці та людству. Постійна боротьба полярно протилежних начал у душі Славенка (раціональне - емоційне) спустошує його. Екзистенційна самотність Славенка зумовлена внутрішнім конфліктом особистості, що оприявнюється через подвійне почуття до Марти - сплав любові й ненависті.

Метафоричний заголовок першого розділу роману «На світі іва зовсім сама...» навіює елегійний смуток і налаштовує читача на знайомство з головною героїнею Мартою Висоцькою. За Р. С. Немовим, людина стає самотньою, коли усвідомлює неповноцінність своїх стосунків з людьми, особистісно значущими для неї, коли відчуває гострий дефіцит задоволення потреби в спілкуванні. Марта, незважаючи на життєрадісну вдачу, на момент оповіді переживає певний душевний злам: «...Я сьогодні і взагалі останній час дуже погано себе почуваю... Якась неврастенія. Так іноді стане важко й ...неприємно. І потім самотність... Почуваєш, що ти замкнута в якомусь невеличкому колі. За цим колом є багато людей, може, дуже цікавих, але ти їх не знаєш... Це ясно, що всіх людей знати не можна, але чому ж все-таки так мало?» [5, с. 26]. Автор-оповідач коментує Мартині почуття: «... якраз смуга в її житті зайшла, коли дівчина лишилася самотня, коли всі попередні знайомі відійшли від неї, розчаровані, а нові

розчаровуватись ще не прийшли...» [5, с. 23]. Читач уже повідомлений, що «на світі Марта зовсім сама», оскільки її батько «...помер, по-батьківськи чесно, коли вона закінчила вже 1927 року київську професійну профшколу...» [5, с. 14]. А у спілкуванні з близьким другом Мьовою Роттером вона одного разу, дуже давно, зробила неприпустиму помилку: дозволила йому говорити про любов у «пориві жалю й самотності» [5, с. 13].

Марта в романі є уособленням світлого начала, втіленням духовних, морально-етичних цінностей. Дочці провінційного вчителів, яка живе паралельно у двох світах - реальному та ілюзорному (світі літератури), складно відчувати себе своєю в міщанському середовищі. Дівчина відчуває власну «інакшість» і відчуження у світі раціоналізації та прагматизму, вона ніби зайва серед безпринципних обивателів. Усвідомивши марність самопожертви в ім'я коханого, зруйнувавши свою любов, зазнавши ряд життєвих негараздів (втрата помешкання, звільнення з роботи), Марта прагне усамітнення як порятунку від ворожого світу: «їй байдуже було, де жити. Цей морок її навіть потішив. «Тут я буду сама, сюди ніхто не прийде», - думала дівчина...» [5, с. 184].

Як правило, подолати самотність і відчуження людині допомагає любов: материнська, братерська, любов до себе, до життя, до Бога. Е. Фромм у трактаті «Мистецтво любити» проголошував, що любов до когось завжди повинна переростати в любов до всього, саме любов руйнує стіни навколо відчуженої людини [7, с. 36]. Проте в «Невеличкій драмі», навпаки, вище людське почуття любові (Славенко - Марта) переосмислене як деструктивне, таке, що сіє хаос, а також поглиблює внутрішню спустошеність і страждання героїв: «Отак біохімік спізнавав кохання, як чинник суто руйніницький, як показник невинуватості кваліфікації...» [5, с. 145]. Славенко, аналізуючи глибину своїх почуттів до Марти, як вирок виголошує: «Люблю. Якимось тупо й безоглядно. Але іноді й ненавиджу» [5, с. 103]. «Його вело до неї щось, ніби фатальне сумління злочинця, що вертається на місце злочину, і ноги йому тремтіли, бо він ішов сюди, як на страту» [5, с. 83], - констатує всезнаючий автор-оповідач. Славенко-прагматик, здолавши Славенка-романтика, підводить підсумок у стосунках із Мартою, застосовуючи несподівану метафору: «...я вже перетравив її» [5, с. 144], і відсторонено констатує: «...порівняння дівчини з важкотравною річчю, що випадково в його нутроші трапила і яку його шлунок нарешті щасливо перемиг, зразу з'ясувало йому справу й заспокоїло його» [5, с. 144]. Валер'ян Підмогильний створив своєрідний образ закоханих: Марта й Славенко навіть на стадії розквіту кохання - це «пара самотників», «пара покірних в'язнів, що навіть спроби втікати не вчи-

няють» [5, с. 135]. Зауваження, що стосунки Марти й Славенка «...зародилися ввечері, й відтак обернулись у віддане служіння .темряві та електриці. Сходилося (удень було б їм нісенітницею, не тому тільки, що вдень зайняті буди, а сама істота дня мала щось відрadne, вороже їх побаченням [5, с. 83], є прозорим натяком на драматичний фінал любовної історії.

Отже, Валер'ян Підмогильний, порушуючи проблему екзистенційної самотності героїв, «Невеличкої драми», переконливо доводить, що вона зумовлена внутрішнім конфліктом особистості або її усвідомленням неповноцінності стосунків із людьми. Самотність є концептуальною основою «Невеличкої драми» й реалізується на різних рівнях роману: у розвитку ідеї, втіленні її в образах героїв, через внутрішні конфлікти, що проєктуються на суспільство, вмотивовування дії, сюжетних ходів та ліній, що зумовлює багаторівневість утілення проблеми. Незважаючи на домінування всепоглинаючого трагічного відчуття самотності героїв, фінал твору відкритий та оптимістичний.

Список використаної літератури

1. *Лавріненко Ю.* Валер'ян Підмогильний / Юрій Лавріненко // Дивослово. - 2001. - № 2. - С. 9-14.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І Ковалів та ін. - К.: ВЦ «Академія», 1997. - 752 с.
3. *Мовчан Р.* Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Раїсі Мовчан // Дивослово. - 2000. - № 1. - С. 52-56.
4. *Немов Р. С.* Психологія: [учеб. для студ. виш. пед. учеб. заведений] : В 3 кн. - 3-є изд. - М.: Владос, 1999. - Кн. 1. - 688 с.
5. *Підмогильний В. П.* Невеличка драма: Роман, повісті / Валер'ян Підмогильний / Вступ, ст. К. П. Фролової. - Д.: Промінь, 1990. - 362 с.
6. *Тарнавський М.* Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський : [пер. з англ. В. Г. Триліс]. - К.: Пульсари, 2004. - 232 с.
7. *Фромм З.* Искусство любить: Исследование природы любви / Зрих Фромм: [пер. с англ.]. - М.: Педагогика, 1990. - 160 с.
8. *Хамітов Н.* Історія філософії. Проблема людини та її меж: навч. посібник / Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова / Під ред. Н. Хамітова. - К.: КНТ, Центр навч. літ., 2006. - 296 с.
9. *Шевчук В.* Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. - К.: Факт, 2003. - 432 с.
10. *Шерех Ю.* Білок і його забурення / Юрій Шерех // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. - К.: Факт, 2003. - 432 с.

Надійшла до редколегії 25.01.2011

Т. С. Тимошенко
(м. Харків)

**МІСЬКИЙ СОЦІУМ ЯК ЧИННИК АКТИВІЗАЦІЇ
ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ПОШУКІВ ЛЮДИНИ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ
ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО**

У статті виокремлюються та аналізуються особливості художнього відображення Валер'яном Підмогильним атрибутів міського соціуму 20-30-х років ХХ століття. Дослідження роману «Місто» засвідчило, що тогочасний урбаністичний простір відігравав провідну роль в активізації екзистенційних пошуків героїв інтелектуальної прози письменника.

Ключові слова: урбаністичні мотиви, інтелектуальна проза, екзистенція, абсурд, самотність.

В статье определяются и анализируются особенности художественного отображения Валерьяном Подмогильным атрибутов городского социума 20-30-х годов ХХ века. Исследование романа «Город» показало, что урбанистическое пространство того времени играло ведущую роль в активизации экзистенциальных исканий героев интеллектуальной прозы писателя.

Ключевые слова: урбанмстические мотивы, интеллектуальная проза, экзистенция, абсурд, одиночество.

The peculiarities of Valerian Pidmohylny's artistic reflection of the urban society's features of the 20s-30s of the 20th century are defined and analyzed in the article. The study of his novel «The City» discovered the key role of the urbanistic expanse in activation of the existential searching of heroes in author's intellectual prose.

Key words: urbanistic motive, intellectual prose, existence, absurd, solitude.

Дослідження урбаністичних мотивів української літератури 20- 30-х років ХХ століття у вітчизняній науці наразі лише починається. На ідейно-філософських та антропологічних домінантах теми міста наголошували у своїх філологічних працях ще С. Єфремов, М. Зеров, А. Ніковський, ф. Якубовський та ін. Свій внесок у вивчення проблеми зробили наукові студії української діаспори та зарубіжних літературознавців, зокрема М. Ласло-Куцюк, Ю. Бойка, Ю. Шереха, М. Тарнавського та ін., які характеризуються ґрунтовнішим аналізом поліфонічності міського тексту у творах початку ХХ століття.

Особливу увагу приділяють критики роману Валер'яна Підмогильного «Місто» (1928), який, з огляду на означену проблему, справедливо вважається чи не найяскравішим зразком української урба-

ністичної літератури. Сучасними дослідниками проаналізовано структурну організацію роману (Л. Коломієць), його художньо-образну систему (О. Романенко), проблему автора і героя (Н. Пашковська), концепцію жіночих образів твору (І. Дробот) та постать Степана Радченка крізь призму психоаналізу З. Фрейда (Л. Щітка). Важливими для розуміння художньої спадщини митця є дослідження його прози в руслі модерністських тенденцій 20-30-х років XX століття, здійснені Г. Костюком, Р. Мовчан, Н. Михайловською, С. Павличко, Ю. Ганошенком, В. Фоменко та ін.

Незважаючи на те, що творчість В. Підмогильного є об'єктом багатьох літературно-критичних праць та наукових розвідок, «київський текст» роману «Місто» і досі залишається мало вивченим. Потреба встановити особливості індивідуально-авторської концепції міста та окреслити проблеми екзистенції його мешканців визначає мету даної літературознавчої розвідки.

Світове письменство досить часто зверталося до мотиву міста як нового, специфічно організованого людиною простору для життя та розвитку особистісних прагнень. По-різному ця тема розроблялася українськими класиками XIX століття І. Нечуєм-Левицьким, Панаїсом Мирним, І. Франком та іншими авторами. Особливо гостро проблема існування людини в урбанізованому середовищі постала у вітчизняній літературі першої третини XX століття.

Більшовицька революція, акумулюючи в собі абсолютно нову систему ідей та постулатів, звичайно ж, ініціювала перевороти не тільки в сфері політики, економіки, але й у мистецтві. Відтоді сюжети художніх творів рідко розгорталися на фоні занурених у пахучі сади білих хат. Змінилася і дійова особа: душевно врівноважений, впевнений у собі та свідомий своєї мети селянин поступається місцем часто знервованому й розгубленому, втомленому пошуками свого «Я» мешканцю мегаполіса.

І В. Підмогильний не був самотнім у прагненні художньо відтворити образ пореволюційного міста. Урбаністичний світ Києва та Харкова початку XX століття розкривається також в романах Є. Плужника «Недуга» (1928), М. Івченка «Робітні сили» (1928), Гео Шкурупія «Двері в день» (1929), А. Любченка «Вертеп» (1929), О. Копиленка «Визволення» (1930) та ін.

Вітчизняне місто в письменстві 20-х років XX століття було здебільшого виразником російської культури і творцем особливого типу індивідуума зі специфічним «міським» світоглядом. Найважчого удару в урбаністичному просторі зазнавали саме християнська духовність, родинні зв'язки та синівсько-батьківська єдність. Тому не дивним видається той факт, що герой роману В. Підмогильного сільський парубок Степан Радченко, потрапивши на цю незнайому тери-

торію, одразу відчув конфлікт двох світів - рідного села і чужого міста. Страх перед невизначеністю й абсолютна самотність, котрі охопили його вже з перших кроків Києвом, поставили юнака перед проблемою самовизначення, вибору власного життєвого шляху.

Палкий революціонер Степан, як і тисячі йому подібних, - «це нова сила, покликана із сіл до творчої праці» і «повинна стати на зміну гнилизні минулого й сміливо будувати майбутнє» [7, с. 30]. Він - узагальнений образ молоді тієї складної доби - став об'єктом маніпуляцій, гіпнозу з боку комуністичної верхівки: письменник не раз проводив паралелі між думками хлопця й популярними на той час агітаційними закликами, виявивши майже абсолютну субституцію індивідуально-світоглядних міркувань пролетарськими лозунгами.

Громадська позиція ще недосвідченого гостя Києва Радченка, віддзеркалена у внутрішніх монологів юнака та полеміках з іншими, характеризується підтримкою положень «соціалістичного будівництва», утопічної ідеї поєднання переваг міста і села в ідеальні міста-сади. Згадаймо, з якою легкістю, з яким натхненням він написав на вступному іспиті до інституту про «змичку міста й села»: «сільський культурник, що з марксівської науки твердо засвоїв конечність економічних передумов, прокинувся в ньому цілком. Процес писання зовсім захопив його» [7, с. 48].

Невід'ємним елементом творення автором повномасштабного портрета міста початку XX століття виступає свідомість інших студентів, з якими Степан попервах контактує. Вона також ідеологізована, просякнута шаблонами та стереотипами. З тонкою іронією автор розкриває штучність і театральну награність подібного світосприйняття. Подаючи опис житла Надійди та двох її землячок, В. Підмогильний перераховує предмети вкрай бідного інтер'єру, тобто матеріальні речі, а потім звертається до оздоб «духовного порядку», які, за задумом дівчат, мали привнести до помешкання відчуття затишку - до портретів та малюнків. Центральне місце в галереї «вічних людських цінностей» займає портрет Леніна з написом «Ти вмер, але дух твій живе» [7, с. 49]; на покуті прилаштовано маленьку іконку Миколи-чудотворця, а з усіх малюнків згадано тільки оголену Гала-тею. Яскрава контрастність, та навіть більше - абсурдність поєднання цих трьох духовних орієнтирів розбиває дисгармонією атмосферу кімнати, свідчить про втрату життєвих орієнтирів молоді та неприродність нової революційної ідеології.

Роман В. Підмогильного «Місто» - твір глибоко філософський. Образ головного героя складний, суперечливий і неоднозначний по своїй суті. Внутрішній світ Степана весь час роздирають протиріччя між добром і злом, духовним та тілесним. Наділений автором марнославством, егоїзмом та самозакоханістю - вадами, притаманними

звичайній людині, - хлопець часто змушений іти на компроміс із своєю совістю чи навіть людські жертви (саме він є винуватцем самогубства Зоськи). Йому однак відомі й муки совісті, біль, самотності, внутрішнє роздвоєння й гостре відчуття абсурдності буття; він схильний до самоаналізу, скептичного мислення та іронічної оцінки світу і свого місця в ньому.

Степана Радченка - як дійову особу інтелектуального роману - доцільно розглядати не стільки як узагальнений образ сільського юнака, котрий зважився на підкорення великого міста, скільки в ролі носія філософської концепції автора, як втілення основного задуму твору. Він не герой-людина, він герой-ідея і навколо нього сконцентровані інші персонажі, викликані до життя уявою письменника задля деталізації ідеологічних принципів протагоніста.

Навколишній урбаністичний світ, часто абсурдний та ірраціональний, підштовхує хлопця до пошуків особистого «Я», істини та сутності свого буття. Згідно з екзистенціалістською концепцією К.Ясперса, людське існування розкривається лише в «межових ситуаціях», як-то біль, страждання, страх і смерть. Радченку - маленькій людині у великому Києві - часто доводиться опинятися у таких ситуаціях, відчуваючи відчай, жах і усвідомлюючи фатальну трагічність власного існування. Наділений автором особливою вдачею, Степан прагне до впорядкування та раціоналізації свого життя, заперечуючи його хаотичність і неконтрольованість; він визнає примат інтелекту, тверезої розважливості, відмовляючись від емоцій та переживань. Юнак раз по разу намагається досягти дійсності не почуттями, а розумом, бо саме ним може захистити душу від жорстокого міста.

Літературний спадок митців 20-30-х років XX століття слугує прикладом переважно негативної природи урбаністичного світу. Досить часто оптимістичні та багатообіцяючі переконання молоді швидко оберталися на страх перед великим містом, розчарування, почуття приниження та власної меншовартості. Зокрема, еволюція сприйняття Степаном Радченком міста - від категоричної ненависті та ворожості до примирення - цілком залежала від його особистих внутрішніх змін. Глибока віра у неминуче розчинення міської культури у сільській потроху вгасла, а сам «завойовник», як виявилось, несвідомо крокував шляхом невідворотної втрати будь-якого зв'язку зі своєю малою батьківщиною і повного асимілювання з киянами. Поступово він подолав відчуття остраху перед величним містом, опанував правила поведінки, яскравих змін зазнала його зовнішність та естетичні уподобання. Хлопець упевнено й послідовно позбувався зовнішніх та внутрішніх ознак «селяка». Ступивши на землю Києва «з глухою ворожістю до всього, що від нього вище» [7, с. 70], герой роману В. Підмогильного органічно вписався у мінливий урбаністичний світ.

Уособлюючи собою темну руйнівну силу степу, Степан приносить із собою ненависть - абсолютно безпідставну, іноді до смішного всеохоплюючу - до міщан і міста. Його щиро обурили веселощі відпочиваючих на березі Дніпра та гомінкий, веселий натовп на вечірніх вулицях; не зрозумів він також; доцільності роздивляння картинок (кіно). Проте вже з перших кроків «майбутнього переможця» Києва його зв'язок із селом потроху слабшає, нівелюється величезною кількістю нових вражень та можливостей: «почував він себе посланцем, що виконує надзвичайно важливе, тільки чуже доручення» [7, с. 27].

Минуле переважної більшості дієвих осіб прози першої третини минулого століття позначене участю у військових діях. Авторські візії пореволюційної реальності констатують, що «симфонія гарматних залпів» все ще залишалася в душах людей і часто слугувала негативною мотивацією їх вчинків. Зокрема, В. Підмогильний, помістивши свого героя нові міські обставини, розкриває психологічну залежність Радченка від пережитого. Неважко помітити, що вже з перших кроків колишньою столицею «музика бою» мала неабиякий вплив на емоційний стан та світогляд Степана - тепер уже студента київського вищого навчального закладу; агресією та зневагою позначені також його подальші враження від, мандрів місто міг ознайомлення з - його мешканцями. Зокрема, роздивляючись крамаря Гнідого, хазяїна свого нового «помешкання», «Степан подумав: як легко переламати такі ноги» [7, с. 28]. І далі В. Підмогильний розкриває бунтівну, завойовницьку природу Степанової вдачі, символічним віддзеркаленням якої ставали химерні марення, в котрих він «кульбачив повстанського коня, добував із льохів сховані одрізаєш й на чолі ватаги безумців облягав місто, одмикав кулями ті крамниці, вантажив вози тих костюмів, тих ласощів та тістечок і клав під себе пахучу жінку, як полонянку. Така картина найбільше захоплювала; стискуючи безсилі кулаки, він люто й пристрасно шепотів – Ну й грабив би! Ну й грабив!» [7, с. 28].

Трохи згодом відчуття чужинності нового світу; його ворожості, розбавилося хвилинами захоплення дивною красою великого міста; страх і непевність переродилися у потребу активних дій, перемог, бодай маленьких, але таких, що надихають та навертають на завоювання інших висот. «Не ненавидіти треба місто, а здобути» [7, с. 46] - зробив висновок герой роману. Ненависть хлопця, отже, виявилася своєрідним «захисним механізмом» розуму перед страхом непізаного середовища і згодом трансформувалася у жадання підкорити місто.

І знову віряться йому, що зможе змінити вигляд та природу цього незнайомого простору, бо сповнений силою родючої землі та могутніми вітрами степу. Оця сила, котра раз у раз скеровувала Радченка

на нищення вже усталеного пізнаного середовища, підбурювала і квапила далі, зародилася саме серед вільного степу; вона поєднала «ірраціональне, інстинктивне, випадкове, духовне, містичне, творче, хворобливе, жорстоке, brutальне, фантастичне, метафізичне, таємниче, підсвідоме» [10, с. 100] і обернулася на «чари ночі». Ця темна сила вирує в душах багатьох дійових осіб ранніх творів В. Підмогильного і стає неповторним символом авторського трактування людської сутності.

Як справедливо зазначає М. Тарнавський, «у більшій частині роману Степаном керують інтелектуальні напрямні. Його бажання здобути освіту, зацікавлення суспільними проблемами і відданість літературі засвідчують, що в ньому переважають «ангельські» прикмети. Але тварина в ньому також не спить - вона пробуджується у вибухах, мнимо безвольних, сексуальної енергії» [11, с. 62]. Саме тут, у Києві, Радченко часто опиняється в ситуаціях боротьби з самим собою, з оточуючим світом і змушений обирати між інстинктами та свідомістю, між розумом та ірраціональністю.

Урбаністичне середовище ставало хлопцеві дедалі ближчим. Він перейнявся його неповторною красою, енергією нестримного руху та культурою. Змінилося ставлення до нового оточення й обставин життя, разом з цим змінився і сам герой: наляканий, з комплексом меншовартості, сільський хлопець Степан Радченко поступається місцем амбітному, цілеспрямованому письменнику Стефану Радченку. Відтепер його екзистенційні пошуки самореалізації та свободи пов'язані з усвідомленням себе частиною величного Києва. Спаливши старий одяг, він звільнився від рідного села і свого минулого. На нашу думку, факт «перевдягання» селянина у поважного лектора, як і зміна імені та пошуки «справжньої» кімнати, слугують доказами неавтентичності та нещирості існування героя в місті.

Зі споживача культури та мистецтва Радченко перетворився на їх творця, такого собі виробника «страви для душі». Морально-етичні зміни його свідомості відкрили нові ціннісні орієнтири та життєві пріоритети, виявили здатність до поглибленої самокритики. Ці внутрішні трансформації хлопця, звичайно ж, знаходили своє «віддзеркалення» у його літературній творчості. Не випадковою видається ідея В. Підмогильного «відлучити» героя від сухої науки математики та повернути до «мистецтва слова», котре приховує в собі ключ до розуміння природи іншої особистості.

Письменницька діяльність Степана так само переживає метаморфози та «показує міру зростання й розвитку і як письменника, і як людини» [11, с. 61]: від бритви - «героїні» його першого оповідання до найбільш складного, непізнаного «Божого створіння» - мислячої істоти; від легковажного схематизму та механічності перших «шедев-

рів» до реалізації на папері серйозних намагань відшукати квінтесенцію буття. Таким чином, письменник Радченко змінив ідейну направленість своїх рукописів, оскільки, як слушно зауважив М. Тарнавський, «навчився відрізняти сутність від існування. Болісно усвідомивши, що сутності не досягне, він присвячується існуванню. Він вже не буде вияснювати минуле символічними речами - писатиме про людей, про існування» [11, с. 62].

Проблема творчості в інтелектуальному романі «Місто» трактується як екзистенційний вибір. Адже саме трансцендентна сутність письменства відкриває шлях до пізнання істини і людської природи, неповторної та божественної за своєю подобою. Митець у В. Підмогильного, зауважує І. Куриленко, це «людина, котра творчістю може перебороти абсурд та нудоту життя і повернути собі відчуття цілісності, гармонії, виправдати своє існування» [5, с. 15].

Внутрішній конфлікт Степана, окреслений опозицією «розум / тіло», знаходить своє вираження також і у сфері любовних пригод. Стосунки хлопця з жінками найбільш глибоко, на наш погляд, розкривають сутність докорінних трансформацій, спричинених новим, урбаністичним простором. Змінюючи своє помешкання, свій зовнішній вигляд, він кожного разу «здобував» кохання нової жінки. Для Радченка кожна з них - Надійна, Мусінька, Зоська, повія, Рита - «це певний етап творчості героя, це ті «щаблі» на шляху до ангельської суті в людській особистості, символом якої є можливість творити, творчість» [12, с. 95].

Сп'янілий від почуття моральної свободи, дарованого йому містом, герой роману В. Підмогильного усвідомлює свою чоловічу силу та владу над жінками і зізнається сам собі, «що тільки на них дивився він з жагучим захватом, немов кожна мала окрему, тільки їй властиву таємницю, окремий, для нього ніби виплеканий сад кохання та пристрасті, і з кожної віяло на нього сласним випаром її жіночого ества, що п'янив його і підносив» [7, с. 203]. Потреба у самоствердженні будь-яким способом - в даному випадку, через стосунки з жінками - безоглядно править Радченком, а урбаністичний світ, як виявляється, всіляко сприяє її задоволенню, бо надає для цього безліч можливостей.

Безперечно, любовні пригоди селяка у Києві, і на це не раз вказували дослідники, зокрема І. Дробот, глибоко пов'язані з важким процесом завоювання самого полісу, адже всі чотири подруги Степана «чітко поділяються на представниць села, передмістя, міста та зовсім відкритого стилю життя, що його презентує Рита» [2, с. 41]. Тут має місце особливий багатовіковий метафоричний зв'язок між образом жінки та містом, почасти повне їх ототожнення (згадаємо «Київ - мати городів русских»). На думку Н. Зборовської, герой роману «імі-

тує імперського завойовника, що здобуває жіночі тіла, зневажаючи їхні душі» [4, с. 301]. Можемо припустити, що підкорення Радченком Зоськи (оскільки вона уособлює «міськість») це, так би мовити, «другий фронт» його інтервенції урбаністичного світу. І на обох аренах діяння хлопця нерідко зводяться до насильницького захвату, оволодіння та привласнення, підкреслюючи у такий спосіб панування неприборканого, дикого і темного села. Пізніше, під впливом нових обставин та набутих знань герой трансформується в іншу, набагато складнішу та емоційнішу особистість, яка жадає пізнання досі незнайомих людських створінь, розуміння сутності буття.

Особливого звучання в урбаністичних творах пореволюційної доби набуває феміністичний дискурс. Незважаючи на те, що тогочасне місто позиціонується як простір, що руйнує традиційні тендерні шаблони, шлях прекрасної статі до «визволення» внутрішнього «Я» та реалізації власних: творчих здібностей складний і тернистий. У ставленні чоловіка нового часу до жінки переважають традиційні «старосвітські» аспекти, з акцентом на її духовній та фізичній несвободі, залежності від сильної статі чи доленосних обставин. Їх долі визначені наперед: «вони живуть дрібним непомітним життям, відбувають свої романи, віддаються, зрештою, заміж, родять і вмирають» [8, с. 95].

Героїні урбаністичної прози початку XX століття виконують, переважно, другорядні ролі й часто обіймають типово жіночі посади. У «Місті» В. Підмогильного вони, наприклад, «не мають жодної серйозної професії (Надійна та Мусінка - домогосподарки, Зоська - стенографістка), отже, не здатні здобути ані професійного визнання, ані грошей» [21, с. 45]. Крім того, кожна з коханок для Степана Радченка - «талісман його успіху, по суті, його жертва» [6, с. 227], адже стосунки між ними носили поверховий «споживацький» характер. Хлопець отримував бажане і, залишаючи після себе руїну та біль від нездійснених сподівань, твердою ногою переможця крокував уперед до нових вражень.

У тогочасній українській прозі дружині чи дівчині відведено лише декілька примітивних ролей - «для домашнього вжитку» або весела іграшка для маскулінного більшовика. Зокрема, в обов'язок Надійки поставлено домашнє хазяйство, куховарство та догляд за дітьми. «Жінка всігди буде з н и з у!» [7, с. 52], буде бездіяльним мовчазним додатком до чоловіка - так «розшифровує» молодий селяк Яша багатообіцяючі заклики нової влади до рівності статей. І, дійсно, роман В. Підмогильного наводить переконливі докази неавтентичності буття жіноцтва першої третини XX століття. Вважаємо, що вимушене балансування героїнь між справжнім і несправжнім можна трактувати як наслідок ефемерності більшовицької ідеології та світоглядної кризи межі століть. Екзистенція жінки позначена безвихіддю та

глибокою трагічністю, а життєвий шлях, за твердженням О. Забужко, постає як результат вибору між «небуттям і буттям, що вбиває» [3, с. 164]. Виявляється, що шлях до трансценденції, до Бога, до свободи - це прерогатива лише сильної статі. Доля жінки в романі міцно пов'язана з екзистенційним мотивом смерті. Непереможний фатум пропонує їй декілька фіналів життя: смерть фізичну - її обрала Зоська; і смерть духовну, інтелектуальну, котра констатує свідому відмову жінки від самореалізації себе як неповторної особистості, - цим шляхом пішли Мусінька та Надійна. За блискучу кар'єру та безтурботне життя довелося розплачуватися і молодій незалежній Риті - на жертвний вівтар дівчина поклала сімейні стосунки і радість материнства. Проте подальша доля її, на відміну від Надійки, Мусіньки чи Зоськи, в романі не окреслена. Рита - танцівниця, тобто людина мистецтва, іншої духовної організації, а, отже, здатна поєднати в собі прояви тваринного й «ангельського» та протиставити внутрішню силу абсурдності світу.

Виразником екзистенційного мислення у творі постає поет Вигорський. Мешканець величного Києва, освічений та інтелігентний, він не приймає спосіб буття «як усі», «як заведено». Його думки часто суголосні філософським засадам екзистенціалістів: поет підтверджує гостроту проблеми вибору і спростовує примат розуму в житті особи. «Щастя неможливе» [7, с. 176] - констатує він, бо ж життя нікчемне і «згинуті на цьому світі так само легко, як і з'явись» [7, с. 236]. Відтоді, як наукові відкриття та еволюційний поступ заперечили існування «нядириродного», Вигорський визнає «неприродне» як єдину втіху людства.

У романі «Місто», «відштовхуючись від європейської та національної реалістичної традиції, В. Підмогильний по-модерному, поєднуючи естетичні засади психологічного реалізму та філософію екзистенціалістів, досліджує людину» [7, с.124]. Він концентрується на внутрішньому стані героїв, мотивації вчинків, на персональних атрибутах сприйняття дійсності; він прагне зрозуміти філософське осмислення селянами та городянами подій, в яких примусово чи з власної волі опинилася особистість в епоху карколомних бур перших років революції та громадянської війни. І в умовах деморалізації, денаціоналізації та атеїзму народжується ситуація, коли, «як свідчить історія, інтелектуал чи, принаймні, певна група інтелігентів, переймається відразу до зовнішнього життя, поринає у внутрішнє, що веде до персоналістського, трансцендентного мислення, аполітичності, душевної вразливості й витонченості тощо» [9, с. 88].

Письменник-інтелектуаліст залишає відкритим фінал твору і надає читачеві право вибору будь-якої прийнятної для нього кінцівки. Домислюючи подальшу долю героїв «Міста», читач отримує можли-

вість виступити в ролі співавтора-творця, а отже, долучитися до пошуків істинної цілі існування людини.

Отже, урбаністичний простір, окреслений в прозі В. Підмогильного, провокував абсурдні ситуації, підштовхуючи дійових осіб до енергійного пошуку виходу, до збереження власної індивідуальності від розчинення у сірій масі мешканців. Дуалістична природа Києва в філософському романі «Місто» сприяла активізації екзистенційного вибору між розумом та ірраціональністю, буттям і небуттям, духовним та матеріальним.

Список використаної літератури

- 1.Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Н. І. Бернадська. - К.; Академвидав, 2004. -368 с.
- 2.Дробот І. «Темний континент» Валер'яна Підмогильного / І. Дробот // Магістеріум. Вип. 2, Літературознавчі студії / Національний університет- «Києво-Могилянська академія». - К.: КП ВД «Педагогіка». - 1999. - С. 40-46.
- 3.Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман / Оксана Забужко. - Видання дев'яте. - К.: Факт, 2007.- 176 с.
- 4.Зборовська Н. В. Код української літератури; Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія / Ніла Зборовська. - К.: Академвидав, - 504 с.
- 5.Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Куриленко. - Харків, -19 с.
- 6.Павличко С. Теорія літератури; передм. Марії Зубрицької / І Павличко Соломія. - К: Вид-во Соломи Павличко «Основи», 2002. - 679 с.
- 7.Підмогильний В. Місто / Валер'ян Підмогильний / Упоряд, текстів та передм. Г. М. Кудрі. - Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. - 236 с.
- 8.Підмогильний В. Невеличка драма / Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій/Упоряд. О. Галета. - К., 2003. - С. 2 І-244.
- 9.Пригодій С. М. Українська філософія серця та американський трансценденталізм: монографія. / С. М. Пригодій. - К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». - 2002. - 232 с. д
- 10.Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: проза Валер'яна Підмогильного / Максим Тарнавський. - К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. - 232 с.
- 11.Тарнавський М. «Невтомний гонець у майбутнє». Екзистенціальне прочитання «Міста» В. Підмогильного / Максим Тарнавський // Слово і Час. - 1991. - № 5.-С. 56-63.
- 12.Щітка Л. Степан Радченко: Спроба психоаналізу творчості (роман В. Підмогильного «Місто»)/ Л. Щітка // Магістеріум. Вип. 2, Літературознавчі Студії / Національний університет «Києво-Могилянська академія». - К.: КП ВД «Педагогіка». - 1999. - С. 93-97.

Надійшла до редколегії 20.01.2011

О. М. Тішкіна
(м. Дніпропетровськ)

**ПСИХОЛОГІЗМ ЗОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇВ В ОПОВІДАННЯХ «СИН» В.
ПІДМОГИЛЬНОГО Й «ІДЕАЛЬНИЙ БАТЬКО»
Л. ЯНОВСЬКОЇ**

У статті досліджується психологізм оповідань Л. Яновської та В. Підмогильного, акцентується увага на сфері духовних та моральних потреб героїв у соціальному оточенні доби та специфіці її вираження. Розглядаються особливості зображення людини, якій доводиться робити екзистенційний (особистісний) вибір між життям і смертю.

Ключові слова: психологізм, оповідання, індивідуальний стиль, характер, духовність.

В статье исследуется психологизм рассказов Л. Яновской и В. Подмогильного, акцентируется внимание на сфере духовных и моральных потребностей героев в социальном окружении эпохи и специфике ее отражения. Рассматриваются особенности изображения человека, которому приходится совершать экзистенциальный (личностный) выбор между жизнью и смертью.

Ключевые слова: психологизм, рассказ, индивидуальный стиль, характер, духовность.

The article reveals psychologism of the characters in the prose of L. Yanovskaya and V. Pidmohylny. In the center of attention there is a sphere of sensual and moral perception of a person in the social surrounding of the epoch. A person who makes an existential choice between a death and a life, is also concentrated with our attention.

Key words: psychological analysis, individual writer's style, character.

Літературний процес кінця XIX — початку XX століть позначений ускладненням політичних, соціальних та національних рухів, тому потребує ретельного дослідження, спрямованого на відтворення «живої картини літературних буднів» [3, с. 188], і творчості письменників, які творили в «неймовірно тяжких умовах українську культуру» [3, с. 188]. Особливо це стосується прози, жанри якої не можуть «обійтися без правди життя, без її уламків чи спроб хоч. якось натякнути на неї...» [1, с. 320].

«Правду життя» розкривали в малій прозі Любов Олександрівна Яновська (1861-1933) українська письменниця, громадський діяч, значна частина творів якої не була надрукована за її життя, та

Валер'ян Петрович Підмогильний (1901-1937) - талановитий український прозаїк, перекладач, один з найвидатніших представників українського «розстріляного відродження». У різний час і за різних суспільно-політичних обставин писали вони. Л. Яновська перший твір надрукувала в 1897 році, хоча справжній успіх їй принесло оповідання «Смерть Макарихи» (1900). В. Підмогильний перші оповідання «Гайдамака» і «Ваня» друкує в Катеринославському журналі «Січ» у 1919 році. І все ж, у творах прозаїків багато спільного: вони переймалися долею звичайної людини, розкривали причини її нещастя, психологію понівеченої душі. Зображення життя відповідної епохи незмінно спрямоване на пізнання людини, її духовної константи. Поставивши людину як таку в центр своєї письменницької уваги, автори правдиво розкривали психологію людини, мотивацію її вчинків.

Творчість Любові Яновської репрезентує сьогоденішньому читачеві суть національної психології життя нашого народу, психічний склад етносу, його характер на межі XIX-XX століть, за влучною характеристикою С. Єфремова, вона дає «відповідь на вищі духовні запити» [2, с. 32], а центральна проблема, навколо якої зосереджена увага письменниці, - проблема людського щастя. С. Єфремов цінував творчість Л. Яновської за її правдивість, бо письменниця усвідомлювала, що людські взаємини часто стають джерелом душевних мук і вбивають у людині її гідність, доводять до здичавіння, знецінюють правду життя, розмінюючи її на дріб'язок матеріальних інтересів. І в той же час людина має найвищу вартість сама по собі, непорушну ні для кого, незалежну від її внутрішнього змісту, має право на розвиток своїх сил і здібностей.

Л. Яновська розпочала свою письменницьку діяльність саме тоді, коли в літературі велися активні пошуки нових шляхів пізнання навколишнього світу. Викриття суспільних вад, показу «життя і пригод» однієї людини було вже недостатньо. Навколишнє життя ставило перед літературою завдання бути організуючою силою в боротьбі проти насильства і приниження людини, зображувати обриси майбутнього.

Особливе місце в літературі 20-х років XX століття належить В. Підмогильному, світогляд якого формувався під впливом зарубіжної літератури, зокрема французької, студіювань психології З. Фрейда, філософії Ф. Ніцше, А. Шопенгауера. У добу експериментування письменник розробляв психологічну прозу, цікавився не «активними силами революції», а «настроями і станом тих, хто був жертвою або об'єктом революційної навали» [1, с. 310].

На думку діаспорного дослідника Г. Костюка, «Підмогильний був яскравою творчою індивідуальністю, цілковито український талант,

що надзвичайні події і явища після 1917 року умів спостерігати і оцінювати тверезо, всебічно і практично. Але що головне, так це те, що за багатством подій свого часу він не загубив людини. Він бачив її, розумів і творив її образ в усій суспільній, психологічній складності. Він знав людську силу, велич її розуму, її здібності, але також усвідомлював усі її слабості» [5, с. 308].

Яскравим підтвердженням наведеної думки є психологічне оповідання «Син» В. Підмогильного, у якому герой «не лише як продукт суспільних відносин і не лише як біологічний організм з певним успадкованим генетичним кодом, а й як морально окреслена індивідуальність з постійною боротьбою в них добра і зла, альтруїзму і егоїзму» [4, с. 192].

Як відомо, психологізм у художній літературі - це «змалювання внутрішнього життя особистості як важливого моменту образу світу. Психологізм загострюється в епохи, коли на перший план виступає не громада-колектив, а окрема людина з її внутрішнім самостоянням, - зазначають укладачі «Лексикона загального та порівняльного літературознавства», - і виникає в годину руйнації суспільних моральних канонів, героїчних орієнтацій і авторитетів, протиставляючи усталеному і колективному досвідові відживаючого суспільства «нетривку», «непевну» й «сумнівну» картину власного переживання» [6, с. 457].

Оповідання «Ідеальний батько» Л. Яновської й «Син» В. Підмогильного різняться ідейною й тематичною спрямованістю, часом написання, але їх об'єднує зображення руйнації моральних канонів, внутрішнього стану героїв, головний мотив - синівська любов до матерів та байдужість і жорстокість тих, хто поряд, насамперед рідних. В «Ідеальному батьку» Л. Яновської поміщик Петро Іванович пошкодував ліків для позашлюбного сина й той помер, «не витримав останніх конвульсій!» [8, с. 100], а в оповіданні «Син» В. Підмогильного рідна донька Марія для матері й брата пожаліла «шматок» хліба, і вони помирають від голоду.

В оповіданні «Син» В. Підмогильний розкриває тему голоду, жахи якого пов'язує з «жорстокою утопічністю, ілюзорністю революційних догматів» [1, с. 310]. Автор переконливо показав, як голод активізує вплив підсвідомості на людину, змушуючи її діяти відповідно до вимог тілесного (тваринного) начала, поступово посилюючи драматизм оповіді про людину, яка опинилася під впливом життєвих обставин. В оповіданні з «протокольною художністю» подані події масового голодомору початку 1920-х років, коли переважна більшість людей не могла задовольнити чи не найголовнішу потребу тіла - потребу в їжі, коли неодмінно відбувається девальвація моральних (духовних) цінностей. Але іноді, стверджує письменник, духовне (боже-

ственне) начал» в людині виявляється сильнішим. Гриць Васюренко (син), незважаючи на тяжкі обставини та «почуваючи на собі вагу її (матері - О. Т.) мертвого життя» [7, с. 143], відмовляється їхати до Полтави в пошуках кращого життя, яке могло б забезпечити найменшу можливість - їжі на кожен день. Він залишається в рідному селі доглядати матір, яка «вісім місяців лежала висохла, залякла, півнепритомна, без руху, тихо стогнучи вдень і вночі» [7, с. 143], на одужання якої не було навіть надії. Причина важкого стану Васюренкової матері - страшний голод. Герой не покидає матір не лише з обов'язку «батьків і дітей», а тому, що відчуває відповідальність і жалість до рідної людини, наділений духовними цінностями, яких не має сестра-багатійка. Вона ховається від нього і матері, не приходять навіть провідати, відмовляється позичити брату зерна, ще й нарікає: «...Двадцять три маєш, а як дитина. Матір Бог кличе, а ти її нагло на світі держиш. Мучиш ти гріх тобі Грицю. Не просить вона їсти, а ти її запихаєш. Та чи вона тобі рідніша, ніж мені, чи як? А бачу я - Божя тут воля, гріх великий проти Бога йти, - Марійка витерла сльози, - дай їй спокійно померти ...» [7, с. 145]. На що обурений Гриць, обурившись відпові: що-значить, як матір помирає, так придушити її?» [7, с. 145].

В образі Гриця В. Підмогильний показав людину, якій доводиться робити екзистенційний (особистісний) вибір між життям і смертю (а відповідно - між тваринним і божественним началом). Залишившись поряд з матір'ю, він розумів, що навіть той шматочок хліба, який він розмочував кожен день, щоб нагодувати її, є великою розкішшю, син шукав у собі сили, щоб побороти «жах, який налив йому душу» [7, с. 148].

В оповіданні «Ідеальний батько» Я. Японська розкриває моральний обов'язок і духовний світ головного героя Івана, Який зізнається: «Моє щастя - то людське щастя: то гармонічний акорд усіх струн нашої душі, а не мелодія на одній струні» [4, с. 24]. Будучи хворобливим з дитинства, він не міг більше дивитися, як мати тяжко працює, щоб звести кінці з кінцями. Бажаючи краще жити й допомогти їй (попри її благання, бо був хворобливий), іде працювати до молотилки: «Я піду, мамо! Я ходитиму поки буде робота <...> Я хочу теж мати й кар - туз, і пояс, і чумарку хоч до церкви <...> Я не допущу й вас, стрибати у постолах зимою... - відповів Іван» [8, с. 78]. Особливе значення в розкритті художньої ідеї твору письменника відводить просторовій і психологічній антитезі. В оповіданні все пов'язане із позитивним чинником життя й перебуває у великих за масштабом, просторових межах: «Величезна парова молотилка подала про себе першу звістку. Гучний оклик її до праці пронісся по селу, пішов луною по стену, оповіщаючи ближні хутори про певний заробіток» [8, с. 77]. Натомість те,

що несе із собою страждання, визначається в замкненій психологічній парадигмі. Останнє, що диференціює письменника, - це страждання і передчуття матері: «... у віконце визирнуло стурбоване, заплакане обличчя чорнявої, ще не старої вродливої жінки. Вона відсунула обережно кватирку і стала стежити за парубком. Ось він витяг з-під соломи чиїсь вила, взяв граблі, перекинув і те, й друге через плече, ще раз зиркнув на дорогу й попростував не оглядаючись до воріт. Молодиця накинула платок і миттю вибігла з хати» [8, с. 77]. Мати знала, що її син дуже «слабкий», але, як підкреслює авторка, він був слабкий лише тілом, тому що до такого життя їх призвело крайнє зубожіння.

В економії від перевтоми в Івана почався приступ епілепсії, хвороби, яку йому подарував «ідеальний батько» у спадок, а коли дізнався, що «Степанидиному сину» зле, відмовився від допомоги лікаря: «Ні-ні... не турбуйтеся про цього хлопця: це з ним звичайна річ. .. він давно нездужа. Тут є в нас лікарня, я звелю зараз одвезти його! ... Впевняю вас, що вам нема для чого гаяти часу біля його...» [8, с. 94].

Іван був сильний волею, душею, прагнув іншого життя. І це прагнення героя можна пояснити виходячи із філософської тези І. Канта про співвідношення двох складових чинників: самого буття та нашого судження про нього. Кожен із цих чинників людина інтегрує в собі, - так само інтегративно визначається досягання читачем літературного твору - як явище, котре відповідає буттю з позиції вдасне часу: тобто людина (читач) сама за своєю суттю співвідноситься із подією, а отже, здобуває єдину можливість збагнути, зрозуміти цю подію, яка виступає частиною людської свідомості, відображаючи найхарактерніші якості. «Природа зробила страждання стимулом до діяльності людини, що штовхають її до кращого. Бути в житті (абсолютно) задоволеним - це ознака кінця всіх поривань» [3, с. 88].

Головний герой оповідання Л. Яновської тішиться, що в нього є тепер робота, яка дасть можливість і купити «картуз», і жити краще, але ця робота й доводить його до загибелі. Замкненість масштабного та психологічного просторів у оповіданні Л. Яновської завжди несе в собі негативну ознаку, емоційний реєстр якої увиразнюється певного подієво-тематичною моделлю, а людські взаємини та прагнення до розширення психологічного простору часто «стають джерелом душевних мук, і саме вони вбивають в людині її достоїнство, доводячи до здичавіння, підтинають у корені надії на своє власне щастя, знецінюють саму правду життя, розмінюючи її на дріб'язок матеріальних інтересів» [8, с. 22].

В оповіданні «Ідеальний батько» Л. Яновська глибоко відтворила трагізм ситуації через психологію другорядних героїв, які вражені вчинком не чужої людини, але занадто байдужої. Спочатку лікар захоплюється поміщиком Петром Івановичем, який хоче знайти інтелі-

гентного вихователя для сина, бо він передав йому «наслідувану хворобу», щоб «виховати індивідуального, спокійного повсякчас, і в горі, і в радості, стоїка» [8, с. 92]. Щиро говорить йому: «...ви забезпечуєте життя своїй хворій дитині, ви даєте можливість жити у підхожих задля його слабого організму умовах, а скільки таких батьків, що наділивши дитину своїм слабим організмом, кидають її на голод, холод, вимагають від дитини боротьби, коли вона не здатна навіть на спокійне життя» [8, с. 92]. І через годину дізнається, що від цього «ідеального батька» не один син покоївок успадкував його хворобу, не має зайвого куска хліба, не говорячи про умови життя. Через такий цинізм «ідеального батька» лікар відмовляється їхати його кінями, а Карло Хведорович - працювати в економії.

Важливим засобом психологізму в оповіданні «Син» В. Підмогильного є психологічний портрет. Саме через деталі останнього автор передає жакливі картини голоду: на Гриця «глянули байдужі за-: гусклі очі з жовтого, аж синього обличчя; над очима, ковтуном збившись, звисло нечесане сиве волосся, а посередині безладною діркою чорнів на обличчі розтулений рот. Васюренкові здалося, що мати дивиться ротом, а не очима» [7, с. 146]. Коли ж Гриця дізнається, що його мати, за якою він так пильно доглядав, померла, він думає про свій порятунок: «А що якби змовчати, не казати, що матір померла? Він аж остовпів з цієї думки. Даватимуть їжу ніби для неї, а він їстиме сам. Тільки три - чотири дні - і він подужчає, набереться сили і піде тоді на заробітки, виб'ється, свого дійде» [7, с. 153], «от була мати жива, чи я не доглянув її, чи не годував до кінця? А тепер уже нема її. То не мати лежить там», - і скинув її в льох, навіть не поховавши. Але їжу, яку приносив ніби для матері, споживати не міг, картаючи себе за заподіяне, й совість його «мучить, шматує, в'ялить» [7, с. 146].

В. Підмогильний тонко відтворює зовнішні і внутрішні вияви психологічного стану героя, використовуючи внутрішній монолог («В голові йому стукотіло, й руки тремтіли. Всередині смотало, тягло, живіт ніби підвело аж до горла...» [7, с. 146]) і невластне пряму мову. Васюренко розумів, що помирає, але спрага до життя в ньому палала «диким вогнем».

Крім символіко-міфологічного плану вираження психологізму, в оповіданні наявний і хронотопічний, коли часопростір подається через суб'єктивне сприйняття героя та опосередковано розкриває його думки й переживання: «Жовтий мертвий степ розлігся скільки перед ним сягало око <...> Він ішов ніби на руїнах великої пожежі, де огонь знищив усе рідне й близьке, де навіть спалено частину його серця... Так само як у степу, в селі було порожньо, тихо й пекучо. Він минав хати з зачиненими віконницями, з заваленими клунами, з дворами, порослими лободою» [7, с. 141-142].

На відміну від інших оповідань письменника, у творі «Син» наявно позначені більша кількість персонажів, образів самотніх особистостей, кожний з яких увиразнює зображення людського буття, народного лиха, зі страхітливими подробицями побуту голодного села. У більшості родин «жінки померли, діти теж померли чи розбіглись, хату продано за два пуди ячменю... Смерть приймали без жалів, не дивувалися з неї» [7, с. 150]

Отже, у творі автор «неухильно виходив на шлях психологічного реалізму» [7, с. 9] Обмеженість у радянській літературі 20-30-х років ХХ ст. розгорнутого психологізму пов'язана, насамперед з необхідністю утвердження героя художнього твору як вольової, непорушної людини комуністичного зразка без зайвих рефлексій та емоцій, що було продиктовано партійно-ідеологічними вимогами часу.

В оповіданнях В. Підмогильного «Син» і Л. Яновської «Ідеальний батько» письменники на рівні однієї родини і психології одного героя відтворюють катастрофу суспільства, що зумовлено тягарем як ідеологічних нашарувань радянської доби, так і класового, суспільства. Але людина у сфері потреб душі з драматичним конфліктом представляє своєрідну психологізацію образу з відображенням внутрішньої єдності психічних процесів, властивих людині як індивіду в конкретному соціальному оточенні.

Список використаної літератури

1. *Дзюба І. М.* Проза (20-30 роки ХХ ст.). З криниці літ: У 3-х т. Т. 1: Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню / Іван Дзюба. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 296-329.
2. *Єфремов С. О.* Історія українського письменства / Сергій Єфремов. - К.: Феміна, 1995. - 688 с.,
3. *Кант Ім.* О пространстве / Иммануил Кант // Философская хрестоматия. - СПб.: Наука, 1997. - С. 88-89.
4. *Коцюбинська М. Х.* Золота нитка історії: роздуми навколо книги Н. Калениченко «Українська проза початку ХХ ст.». Мої обрії: В 2 т., Т. 2 / Михайлина Коцюбинська. - К.: Дух і літера, 2004. - С. 187-199.
5. *Костюк Г.* Валер'ян Підмогильний / Григорій Костюк // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики: В 4 кн. - К.: Наук. думка, 1995. - Кн. 3. - С. 301-309.
6. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* Чернівці: Золоті литаври, 2001.-636 с.
7. *Підмогильний В. П.* Оповідання. Повість. Романи У Валер'ян Підмогильний. - К.: Наукова думка, 1991. - 800 с.
8. *Яновська Л.* Твори в двох томах - Т. 1: Оповідання. Повісті / Любов Яновська. - К.: Дніпро, 1991. - 712 с.

Надійшла до редколегії 20.02.2011

О. А. Хамедова

(м. Донецьк)

**ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ І БОРИС АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ:
ПОЕТИКА ДІАЛОГУ**

Розглянуто творчі контакти В. Підмогильного і Б. Антоненка-Давидовича, зокрема в аспекті художнього засвоєння різноманітних філософських течій. Проаналізовано пізні психологічні оповідання Б. Антоненка-Давидовича, які перебували на маргінесах літературознавчого дискурсу, та виявлено вплив на них модерністських віянь літературного покоління 1920-1930-х років.

Ключові слова: автор, герой, оповідання, світогляд, психоаналіз.

Рассмотрены творческие контакты В. Подмогильного и Б. Антоненко-Давидовича, в том числе и в аспекте художественного переосмысления разнообразных философских течений. Проанализированы поздние психологические рассказы Б. Антоненко-Давидовича, которые были отнесены на маргинес литературоведческого дискурса, и влияние на них модернистских течений литературного поколения 1920-1930-х годов.

Ключевые слова: автор, герой, рассказ, мировоззрение, психоанализ.

This paper deals with V. Pidmohylny and B. Antonenko-Davydovich stories context of the modern philosophy paradigm. It is proved that writer's friendship influence the creation. The main attention is concentrated on correlation of the B. Antonenko-Davydovich destiny and creation. The specificity of the writer's dialogue is analyzed.

Key words: author, hero, story, outlook, psychoanalyze.

В. Підмогильний і Б. Антоненко-Давидович - представники покоління «розстріляного відродження», побратими по літературній організації «Ланка» (МАРС), щирі приятелі й однодумці. Доля кожного з них склалася по-своєму трагічно: В. Підмогильний загинув у часи сталінського лихоліття, а Б. Антоненко-Давидович перебував у неволі понад 25 років. Востаннє друзі бачилися в 1934 році у Москві на Казанському вокзалі, звідки Б. Антоненко-Давидович виїздив до Алма-Ати. На прощання В. Підмогильний подарував другові дві книги своїх перекладів з Д. Дідро. На одній він написав: «Живи, Борисе, і будь у майбутньому, в прекрасному майбутньому» [3, с. 502]. Борис Антоненко-Давидович, виживши в концтаборах і повернувшись у літературу, виконав заповіт товариша. Інший дарчий напис В. Підмогильного («Ніяка віддаль не може роз'єднати людей, що йдуть до

спільної мети») свідчив про світоглядну і духовну єдність «ланківців» [3, с. 502]. Б. Антоненко-Давидович у своїх художньо-документальних творах («Що коштує чорний хліб», «Здалека й зблизька») називав В. Підмогильного «душею» «Ланки», наголошував на його ерудованості, обізнаності з провідними західноєвропейськими філософськими теоріями.

Кожний із письменників залишив чималу творчу спадщину, посівши чільне місце у вітчизняній літературі як майстер малих форм. Сучасні дослідники (В. Мельник, Р. Мовчан, С. Луцій, К. Дуб та ін.) ґрунтовно простежили вплив модерністських філософських течій на творчість «суворого аналітика доби». Проте обійдені увагою філософські аспекти творів Б. Антоненка-Давидовича, певною мірою цієї проблеми торкався лише Л. Бойко. Пізні психологічні оповідання Б. Антоненка-Давидовича належним чином не поціновані літературознавцями, оскільки останніх більше цікавили твори з соціальною та національною проблематикою. Оповідання «Мама більше не любитиме Каті» дослідники взагалі вважали певним відхиленням від норми у творчості Б. Антоненка-Давидовича. На нашу думку, це зумовлено поверховим висвітленням його творчих контактів з «ланківцями», зокрема В. Підмогильним, впливу психоаналітичної теорії на художній світогляд письменника. Тому метою статті є вияв філософської основи творчості В. Підмогильного і Б. Антоненка-Давидовича, творчих контактів «ланківців». Для аналізу обрано твори, які викликають значний психологічний інтерес (оповідання В. Підмогильного «Ваня» і «Гайдамака» та Б. Антоненка-Давидовича «Мама більше не любитиме. Каті» і «Хай спиниться чудова мить!«).

В оповіданнях В. Підмогильного «Ваня» і Б. Антоненка-Давидовича «Мама більше не любитиме Каті» увагу зосереджено на процесі дізнання дитиною світу і себе. Слід відзначити, що В. Підмогильний майстерно відтворює, незвичайний внутрішній світ дев'ятирічного Вані, зображує його поведінку в стані нервового збудження. У дитини спостерігається надмірна схильність до «реальних страхів» [8, с. 404]: «Ваня брався степу ...» [7, с. 58]. Так само герой лякається й рівчака, у якому знаходився город. Уява хлопчика створює жахливі картини навколишнього світу, йому здається, що його схопив у рівчаку людоджер. Невротичний стан дитини фіксує відсторонений третьоособовий наратор: «Заходячись від диких покриків, котрі похмуро підхоплювали рівчак, чуючи, що ззаду тупотить щось важке, він упав на розсипчасту землю, бився об неї головою, дряпав її руками з передсмертного жаху» [7, с. 59]. Отже, «невротичний страх з'являється інколи як супровід істеричного симптому» [8 с. 404]. Цей хворобливий стан дитячої душі виявляється і в нападах жорстокості, зокрема побитті Жучка.

У центрі оповідання Б. Антоненка-Давидовича - маленька дівчинка, схвилювана появою молодших братів-близнят. Невипадково обраний вік дитини- чотири роки. За З. Фройдом від трьох до п'яти років сягає апогею Едіпов комплекс, який особливо загострюється з появою в сім'ї інших дітей. Чотирирічна Катя завжди була оточена материнською увагою і турботою. В оповіданні також підкреслюється, що батько Каті і новонароджених близнят несподівано помер, тому вона особливо прив'язана до матері. К. Г. Юнг вважав материнську любов «початком і кінцем усього сущого», «найтаємнішою причиною розвитку та змін» [9, с. 42] людини. Тому справжнім випробуванням для дівчинки стає окреме життя від матері під час її перебування в пологовому будинку.

Внутрішні монологи розкривають своєрідність дитячого мислення, збентеженість героїні, зумовлену тим, що в мамі з'явилися дві «лялі» [2, с. 544]. Перед дитиною постає низка запитань про несподівані зміни у її житті: «Лялі? Хлопчики?.. Але ж мама досі любила тільки Катю і їй байдуже було до всяких ляль» [2, с. 545]. Фрагментарністю, уривчастістю внутрішніх роздумів передається пригнічений стан дитини. Третьоособовий наратор влучно характеризує її відчуття: «незрозуміла образа отрутою заповзала в її маленьке серце», «в душу їй запала тяжка, незрозуміла кривда» [2, с. 545].

Жартівливі слова сусідки про те, що «мама більше не любитиме Каті», дитина сприймає цілком серйозно. Ревнощі до новонароджених спонукають дівчинку до дивних учинків: вона не радіє поверненню мамі з лікарні, ні з ким не спілкується, тримається відчужено. Мама їй здається незвичайною, а новонароджені брати - відразливими.

Важливим засобом розкриття дитячої психології стає передача мовлення маленької героїні. Автор спостеріг здатність дітей до творення нових слів, вироблення своєї, особливої мови. Так, гарну дівчинку, з якою вона зустрілася в універмазі, Катя із захопленням називає «хацькою», а близнят, які здалися їй відразливими, - «поганими фіксами» [2, с. 550]. З. Фройд твердить, що усвідомлення власної слабкості й безпорадності, меншовартості може виявлятися з дитинства й призвести до неврозів. Отже, маленька Катя перебуває у стані неврозу через порушення принципу насолоди, визначального в її житті до народження братів. Вона мріє про те, щоб піти з мамою гуляти в парк, і розуміє, що головною перешкодою до цього стали «прикрі лялі». Несвідомо бажаючи позбутися дискомфорту, задовольнити інстинктивні бажання, дівчинка збирається повикидати новонароджених із балкона. Вона діє інстинктивно, нею керує потяг до руйнування, який інакше називають «інстинктом смерті, мортідо» [4, с. 32]. Тому, Катя

не розкаюється у своїх намірах, а навпаки, шкодує, що не встигла повикидати їх із балкона, адже тепер вона переконана, що мама її не любитиме.

Б. Антоненко-Давидович в оповіданні «Мама більше не любитиме Каті» художньо реалізував психоаналітичну тезу, що дитина в ранньому віці ще не має сформованої психічної сфери «Над-Я», морального цензора. У творі підкреслюється, що дівчинка діяла так під впливом несвідомого, яке «не визнає ніяких вартостей, не знає добра і зла, не має моралі...» [4, с. 31]. Проте на відміну від чотирирічної Каті, яка ще вільна від морального цензора, Ваня з однойменного оповідання В. Підмогильного, усвідомивши свою провину, вірив в обов'язкову відповідальність за свої вчинки. Уява хлопчика малювала страшні картини того, як він буде мучитися в пеклі. Показовим є сновидіння Вані про помсту Жучка. У теорії сновидінь З. Фройд твердить, що сновиддя містять у собі здійснення бажань надсвідомого. Але в цій дії «Над-Я» є позитивне та негативне. До негативного слід віднести те, що заважкий моральний тягар, який накладає сумління за скоєну жорстокість, вразлива дитина не в силах витримати. Позитивним вплив сумління буде тоді, коли активну участь у вихованні дитини братимуть батьки. Розв'язуючи психологічні проблеми, В. Підмогильний стоїть на позиціях, що віра у вищу силу, в обов'язкову відповідальність потрібна дитині, але це тоді буде стрижнем формування моральної особистості, коли дитині допомагають пізнати світ дорослі, передусім батьки.

Отже, письменники лише повідомляли про наміри, неоднозначні думки дітей, проте не коментували їх, даючи читачеві можливість зрозуміти особливості дитячого світосприйняття і самостійно оцінити вчинки героїв. В оповіданнях дитина зображувалася не ідеалізованою, а суперечливою, з усіма притаманними їй підсвідомими порухами й бажаннями.

Переконливий аналіз душевних переживань дітей зафіксовано в оповіданнях «Гайдамака» В. Підмогильного і «Хай спиниться чудова мить!» Б. Антоненка-Давидовича. Найбільш вразливими є діти в підлітковому віці, коли ними здійснюється інтенсивний пошук свого місця в суспільстві. Якщо В. Підмогильний написав своє оповідання в ранньому віці, то Б. Антоненко-Давидович до теми внутрішнього життя підлітка звернувся на схилі років (оповідання написане у 1978 році). Твір Б. Антоненка-Давидовича має форму спогадів літньої людини про конкретну подію зі свого дитинства: загадкову смерть юнака, який винаймав помешкання у його батьків. Відавторський наратор посідає ретроспективну щодо зображуваної дії позицію: він спостерігає ніби «згори» за тим, що відбувається, критично оцінює і

себе з відстані років, називаючи «жовторотим третьокласником» [2, с. 365]. Автор в оповіданні є водночас дійовою особою (гімназист - третьокласник) і спостерігачем, схильним до філософських узагальнень.

Головним героєм постає не оповідач-персонаж, який залишається на периферії подій, а випускник гімназії Федя, чие самогубство збурило провінційне містечко. Сюжет твору має детективні риси: самогубство, безрезультатні пошуки передсмертної записки поліцією, несподівана розгадка таємниці його смерті. Оповідач змушує замислитися над причинами цього нерозважливого Кроку, неодноразово активізує увагу читачів, прямо звертаючись до них, гримає їх у напрузі до несподіваної розв'язки. Проте автора цікавили не так сюжетні колізії, як психологічне вмотивування вчинку героя-самогубці. Цікаво, що внутрішній світ Феді Горбача розкривається виключно за посередництвом оповідача.

В оповіданні В. Підмогильного «Гайдамака» також художньо реалізується суїцидальний мотив оскільки в ньому зображується юнак, який серйозно думає про самогубство. Олесь розчарований у житті, вважає себе в ньому зайвим. Товариші по гімназії, батьки не цікавляться внутрішнім світом хлопця, тому він усвідомлює свою непотрібність. Наслідком цього конфлікту стає тяжка внутрішня криза, яку К. Г. Юнг пояснював «конфліктом між інстинктивними і власними прагненнями і вимогами суспільства, між колективними й індивідуальними обов'язками» [9, с. 143]. Хлопець вступає в загін гайдамаків не через патріотичні переконання, а із суто егоїстичних Міркувань, він хоче самоствердитись, довести свою гідність, зовсім не думаючи при цьому про своїх батьків, забуваючи про їх почуття. Ф. Ніцше при вивченні психіки людини надавав великого значення егоїстичним прагненням особистості, вважаючи їх рушіями високоморальних, навіть героїчних вчинків: «Чи є діяння моральності «дивами»? Чи не зрозуміло, що у всіх випадках людина любить деяку частину самого себе, свою думку, своє бажання, своє створіння» [6, с. 263]. Образ потенційного самогубця у творі постає через внутрішні монологи, які передають напружений пошук ним сенсу буття.

Образ Феді з оповідання Б. Антоненка-Давидовича подається через сприйняття оповідача, який добирає найбільш цікаві епізоди з життя гімназиста. У його оповіді виокреслюється характер хлопця: він розумний, товариський, розважливий, тому його самогубство здається невмотивованим. Оповідач прискіпливо аналізує останні дні, які були вдалим для Феді. Внутрішній конфлікт в оповіданні В. Підмогильного «Гайдамака» розв'язується в найбільш напружений момент життя героя. Перед можливою смертю Олесь усвідомлює своє

призначення, відбувається його повернення до моральних настанов. В оповіданні «Гайдамака» пізнання власного «я» ґрунтується на конфлікті між свідомим «я» героя і несвідомістю, який вирішується через моральний критерій - Абсолют. Прагнення наблизитися до Нього підносить героя, наближає до духовних глибин самопізнання.

В оповіданні Б. Антоненка-Давидовича Федя вирішує піти з життя, коли відчуває себе щасливим після побачення з коханою дівчиною. Вірш К. Бальмонта, написаний у переддень самогубства на віконній лутці, важлива художня деталь, яка є ключем до таємниці смерті. Цитата з вірша пояснює оповідачеві, що юнак намагався таким чином затримати «чудову мить», подолати час. Письменник у листі до дочки, Я. Голуб, справедливо відзначив: «Я не зміг розв'язати проблему самогубства від радості, а не горя, але - хто й коли її розв'язав, дарма що як проблема вона може існувати?» [1, с. 551]. Автор, напевно, згадав цей неординарний, абсурдний вчинок Феді, щоб ще раз сказати про непізнаваність і таємничість душевних глибин людини, про її ірраціональну природу, і в цьому він був суголосний з В. Підмогильним.

У канві художнього твору переплітаються епізоди, пов'язані з життям Феді Горбача й автобіографічного героя, відчутна авторська настанова: співвіднести філософський погляд на життя і смерть своїх героїв. Оповідання має підзаголовок - «Замість останнього слова», який орієнтує на трагічну долю героя і містить життєвий підсумок самого автора. Відавторський наратор не погоджується з позицією Феді, хоча й визнає, що в моменти розпачу також думав про самогубство.

В оповіданні «Хай спиниться чудова мить!» образ автора - це насамперед образ великого життєлюбця, який стверджує, що життя «попри всі його злигодні й лиха, все ж лишається прекрасним!» [2, с. 370]. Твердження Н. Колошук, що оптимістичний пафос цього твору не виправданий і свідчить про «тенденційність автентичного авторського задуму» [5, с. 253], видається сумнівним, адже подібні ідеї були художньо реалізовані в багатьох творах письменника («Семен Іванович Пальоха. Мисливська поема», «За ширмою» та ін.). В оповіданні «Гайдамака» В. Підмогильного провідною є також ідея цінності людського життя, тому можемо говорити що подібна життєва філософія була джерелом художнього світовідчуття «ланківців». Отже, у пізній творчості (1960-ті - поч. 1980-х рр.) Б. Антоненко-Давидович виявляє особливий інтерес до екстраординарних вчинків людини, нетипових ситуацій у житті («Хай спиниться чудова мить!», «Мама більше не любитиме Каті» та ін.). На нашу думку, зацікавлення глибинними психічними процесами лю-

дини не були випадковими для письменника, як здавалося критикам. Члени літературного угруповання «Ланка» зображували людину як поле битви тіла й духу, п'їтьми і світла тощо. Твори В. Підмогильного («Місто», «Невеличка драма» та ін.), Є. Плужника («Недуга») розкривали інстинктивні прагнення людини, роль підсвідомого в її житті. Філософським підґрунтям їх творчості були модерністські вчення Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, О. Шпенглера, З. Фрейда, вітчизняної «філософії серця». У ранній творчості Б. Антоненка-Давидовича («Смерть», «Нащадки прадідів») також висвітлювалися проблеми підсвідомого. Можемо стверджувати, що дружні стосунки В. Підмогильного й Б. Антоненка-Давидовича сприяли встановленню плідних творчих контактів, зокрема і в аспекті художнього засвоєння різноманітних філософських течій. Таким чином, зацікавлення письменника впливали з модерністських віянь літературного покоління 1920-1930-х років, яке намагалось розширити тематичні обрії української літератури. Б. Антоненко-Давидович, який після повернення з таборів відчував себе «одиноким деревом зі зрубаного лісу «розстріляного відродження» [4, с. 271], намагався відновити перервану традицію і своєю позацензурною творчістю урізноманітнити написану за догматичними нормами соцреалізму тогочасну літературу. Вважаємо подальше вивчення особливостей художнього світогляду «ланківців» необхідним і перспективним.

Список використаної літератури

1. *Антоненко-Давидович Б. Нащадки прадідів* / Борис Антоненко-Давидович; [упор., комент. Л. Бойко]. - К.: КМ Academia, 1998. - 696 с.
2. *Антоненко-Давидович Б. Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки* / Борис Антоненко-Давидович. - К.: Рад. письменник, 1989. - 495 с.
3. *Антоненко-Давидович Б. Твори: В 2 т.* / Борис Антоненко-Давидович - К.: Наук, думка, 1999. - Т.2 : Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. - 1999. - 652 с.
4. *Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство* / Ніла Зборовська. - К.: Академвидав, 2003. - 390 с.
5. *Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну* / Надія Колошук. - Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. - 500 с.
6. *Ніцше Ф. Сочинения: в 2 т.* / Фридрих Ніцше - М., 1990. Т. 1. - 1990. - 500 с.
7. *Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи* / Валер'ян Підмогильний. - К.: Наук, думка, 1991. - 800 с.
8. *Фрейд З. Вступ до психоаналізу: Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками* / Зігмунд Фрейд; [пер. з нім. Н. Тарашук]. - К.: Основи, 1998. - 709 с.
9. *Юнг К. Г. Сознание и бессознательное* / Карл Густав Юнг [пер. и ред. А. А. Алексеева] - СПб.: Университетская книга, 1997. - 544 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2011

І. К. Цюп'як
(м. Дніпропетровськ)

ПСИХОАНАЛІТИЧНА НОВЕЛА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Досліджується психоаналітична новела Валер'яна Підмогильного в екзистенціальному контексті, виокремлюються екзистенціали і буття та аналізується своєрідність їх вираження в новелах автора.

Ключові слова: новела, екзистенціал, синерген, психоаналітичний метод, психологізм, контекст, підтекст.

Исследуется психоаналитическая новелла В. Пидмогильного в экзистенциальном контексте, выделяются экзистенциалы бытия и анализируется своеобразие их выражения в новеллах автора.

Ключевые слова: новелла, экзистенциал, синерген, психоаналитический метод, психизм, контекст, подтекст.

Psychoanalytic novel is studied in existential context. Existentialism of existence and singularity of its formulation in novels by V. Pidmohylny are shown.

Key words: novel, existential, synergene, psychoanalytic method, psychologism, context, implied sense.

Об'єктом нашого дослідження виступають екзистенціальні новели В. Підмогильного. Ми називаємо їх новелами, а не оповіданнями за жанротворчими константами з їх інваріантними і домінантними ознаками. Такий підхід дає можливість розглядати їх в психоаналітичній єдності. Саме в новелах зримо виокремлюється погляд «суворого аналітика доби» (В. Мельник) на людину пореволюційної дійсності. При її соціопсихологічному зображенні письменник використав досвід Івана Нечуя-Левицького (мається на увазі його стаття «Іван Девицький-Нечуй. Спроба психоаналізу творчості») та М. Коцюбинського, а також досвід фрейдизму й екзистенціалізму та німецької психоаналітики, і, безумовно, французької класики, перекладеної ним. Найяскравіше вплив французької літератури відчувається в тих екзистенціалах буття, які в новелах втілені в структурах образів, моделях, схемах. У новелах «Добрий Бог», «Гайдамака», «Комуніст», «Військовий літун», «Третя революція» та інших, витриманих в екзистенціальному ключі, вони є органічними складовими концепції, зображення людини пореволюційної дійсності.

Про творче засвоєння художнього потенціалу французької літератури засвідчує список перекладів, здійснених В. Підмогильним.

На жаль, у цьому переліку творів класики чомусь не згадується талановитий переклад новели «Кренкебіль», яку перекладали І. Франко, Н. Гордієнко-Андріанова. В інтерпретації В. Підмогильного відчутні екзистенціальні впливи в контексті взаємодії літератури на їх культурологічному рівні, аналогії культурних топосів. Сумарне значення, вплив світової класики на духовний світ письменника можна визначити як осягнення онтологічної картини взаємозбагачення культур у формі реальної самовизначеності людини, в горизонті абсолютної повноцінності її буття, свідомості, переживання, дії, досвіду свого і набутого іншими. І це вже є архетипічною реальністю, яка існує поза простором і часом, виявляє себе в якості організатора психіки індивідів. Виявлення цієї архетипічної реальності в нас здійснюється лише через нашу здатність організовувати образи й ідеї [2, с. 304].

Навіть на Соловках письменник працював над оригіналом «Генріха VI» Шекспіра, маючи намір відтворити його українською мовою. У своєму «Дискурсі...» С. Павличко проводить цікаві зіставлення творів Андре Жіда («Безнравственний»), Петрова («Доктор Серафікус») і В. Підмогильного («Місто», «Невеличка драма») і відзначає, що його зближує з ними «акцентованість тілесного, аналіз автономного життя тіла» [3, с. 228]; він зробив тіло головним героєм «Міста» й висунув ідею двоїстості людини, яка складається з ангельського й тваринного начал [3, с. 224]. У «Невеличкій драмі» поведінка Льови Роттера визначається філософією Кіркгора. Спогади про Лейбніца, Руссо, Адама Сміта, Шопенгауера, Ніцше, Платона, Лао-Тзе, кініків, Арістиппа вносять в його характеристику суттєву тональність екзистенційного змісту; її визначальними рисами є: абсурдність буття, ірраціональність поведінки зі спектром екзистенціальних станів (марнота буття, нудьга, тривога, відчуженість тіла від духу і духу від тіла). Цей дискурс С. Павличко пояснює часами загибелі культури й моралі на Україні в пореволюційні роки. Ця екстрема завершилась трагічним винищенням української інтелігенції сталінськими посіпаками. Вочевидь передчуття трагічних прелюдій впливало на митця слова й орієнтувало на європейський моралізм в особі класика А. Франса з його романом «Таїс».

У цьому тілесному аспекті слушної ваги набирає думка Ольги Гомілко: «Тіло, а не переконання, не філософія, фактично було тією «частиною» людської істоти, через яку доводилася до відома і волі особи тоталітарна вимога самозречення свого Я. Тієїсні страждання під час тортур трошили особистість, зводили її нанівець, залишаючи знівечену болем і на все згідну «грішну плоть, якою після цього так легко було маніпулювати» [4, с. 329].

Сюжетні запозичення із французької літератури та їх інтерпретація В. Підмогильним мають різні трактовки, внутрішні архетипіч-

ні виміри людини пореволюційної доби. Підсвідоме, як «тінь нижчих поверхів психіки», виражається у новелістичному дискурсі. Тінь, місяць, сутінки, ніч, день та їх похідні сприймаються в аналітичній інтерпретації як архетипічні образи надсвідомого, а також як антиподи світла, сонця. У солярній символіці письменника разом з тілесними спонуканими і психологічними станами, симптомами³¹ і синтопами¹... Ціннісний їх смисл існує в категоріях поетики психологізму.

Теоретичні засади і художні моделі французьких класицистів, накладаючись на аналітичні моделі В. Підмогильного, утворюють новий органічний сплав. З цієї точки зору В. Підмогильний, перекладаючи твори французької класики та творчо засвоюючи їх ідеї в образно-естетичній формі на рівні онтології естетичного, своєрідно Потрактуює в перекладах і в переакцентованому вигляді переносить у свої твори, прокладає тим самим стежки українському екзистенціалізму. Ці риси яскраво виражені у новелах «Гайдамака», «Старець», «Син», «На селі», «В епідемічному бараці» та інших творах письменника.

Аналітичний психологізм В. Підмогильного пов'язаний із західноєвропейськими гуманістичними тенденціями, та разом з тим це оригінальний світ митця слова. Він такий розмаїтий, ущільнений, так густо заселений колоритними постатями, філософськи насажений і психологічно достовірний, що навіть впливи і запозичення в нього набирають виразних національних рис.

Самотужки вивчивши французьку мову, В. Підмогильний здійснив переклади на українську мову французької класики з метою вивести й українську літературу на орбіти високорозвинених письменств. Та засвоєння їх творчого методу. Відзначаємо й те, що при перекладі відбувалася взаємодія автора-перекладача з автором-творцем і, як результат, засвоєння і продовження кращих надбань класики. Виявляючи чимало типологічних спільностей і паралелей, підкреслимо, що феномен В. Підмогильного вивичується як літературне явище психоаналітичної прози нового гатунку, а віднайдені типологічні збіги мають екзистенціальний смисл в контексті всієї творчості письменника.

Так, мопассанівський «Любий друг» в чомусь має спільні риси з героєм «Міста» Степаном Радченком. «Повість без назви» писалась одночасно з перекладом роману А. Монро.

Деякі риси Сергія Данченка нагадують нам Квазімодо із роману В. Гюго «Собор паризької Богоматері». Помітний також і синтетичний принцип засвоєння традиційних елементів поетики: від Бальза-

¹ Термін «синтоп» запропонував Лакан. «Синтоп – це вузол, патологічне ядро суб'єктивності, яка знаходить свій вияв у зіткненні суб'єкта з суспільством» [5, с. 383]

ка - епічно-логічний виклад людських доль у їх соціопсихологічному заломленні, любовні колізії - від Гі де Мопассана, іронічність, скептицизм - від Франса. Запозичення екзистенціального плану мають інваріантний, власний авторський ціннісний аспект у параметрах соціокультурного простору і не затіняють національно самобутніх характерів. Саме такими перед читацьким зором постають Остап Шаптала, Грицько Васюренко, Олесь Привадний, Іван Босий, Тимергей, Марта Висоцька, Ївга...

У новелах В. Підмогильного поліаспектну функцію виконує внутрішній діалог персонажів, що активізує їх саморозкриття, ніби відсторонює автора від власного творіння. Позиція автора в них зводиться не до реєстрації подій, фактів, соціопсихологічних спонук і виявлень. Рациональне їх осмислення виявляється у заздалегідь обраних структурах, контрастуючих персонажах, паралельності їх зображень, що й дало М. Тарнавському привід назвати свою книгу «Між розумом та ірраціональністю» і дорікнути, що у збірці новел «Твори, Том 1» легко впізнати ще дуже молодого автора... «Психологія персонажів збірки слугує ілюстрацією до певних філософських проблем» [6, с. 49].

У зв'язку з цим мусимо послатися на статтю М. Фуко «Що таке автор?» «Кожен знає, що у новелі, в якій розповідь ведеться від першої особи, ні займенник першої особи, ні дійсний спосіб теперішнього часу не стосуються безпосередньо письменника чи манери його писання, а радше, Alter ego, у якому відстань між ним і автором урізноманітнюється, змінюючись доволі часто в процесі роботи. Було б неправильно ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само як і ототожнювати із видуманим оповідачем; функція автора виникає і діє у власному розділюванні, у цьому поділі і цьому проміжку» [7, с. 606].

Ніби застерігаючи, М. Тарнавський наголошує, що у своїй книзі він намагався подати портрет Підмогильного в новому аспекті з метою привернення уваги читачів, дослідників та літературознавців. Досліджуючи ірраціоналізм в його суперечності з розумом, вчений відзначає поєднання філософського і буденного планів розповіді, структурованість та паралельність зображення. Проблема ірраціоналізму він розв'язує зі своєї наперед заданої програми, що й попереджує певні акценти, які часом розходяться з оцінкою інших вчених. Згадаймо праці В. Мельника, Л. Коломієць, В. Шевченка, С. Павличко, С. Лу- щий, О. Калініченко, Ю. Шереха, О. Галети, своєрідну книгу, упорядо- вану М. Чабаном, «Нащадок степу: Спогади про Валеріяна Підмогильного» та багато інших статей.

У контексті згаданих праць варто прислухатись до перспективних міркувань М. Тарнавського. Він помітив, що вміння створити

ефект лабораторного психологічного спостереження, техніка оповіді рухається у напрямі розвитку психоаналітичного зображення. Із цією метою наративна техніка і ситуація, застосовані в об'єктивній, описовій манері, створюють враження експериментальної лабораторії.

Сама назва книги «Між розумом та ірраціональністю» - ставить кожного з героїв новел у відповідну «наративну ситуацію», що подібна до миготливих дзеркал, які вихоплюють щораз ту ситуативну мить, потрібну для аналізу всіх інших у наступних новелах. Що має на увазі Дослідник під словом «розум» в його новелістичній інтерпретації? На нашу думку, відповідь одержимо у твердженні Канта «Під розумок же я маю увазі всю вищу пізнавальну спроможність і, отже, «Рациональне. емпіричному» [8, с. 472].

Вибудована структурна вісь Рациональне-Емпіричне-Ірраціональне стикається з антиноміями й об'єднує їх в архітектонічному зверненні новели, внаслідок чого виокремлюється чітко моделююча система синергенної дії, ядром її називаємо я, виявлене математично-проблемному рівні. Макрорівневий (тематично-проблемний) аналіз є першим етапом дослідження. Наступний мікрорівневий аналіз передбачає виокремлення сегментів аж до мікроклітин тексту і з'ясування функцій екзистенціалів психоаналітичного призначення. Наприклад, у новелі «На селі» вони набирають лейтмотивного підтекстового звучання. Подаємо їх у текстовій Послідовності: Ніч; надвечір, вечірній присмерк, свіжість недалекої ночі, ніч прийшла із степів, ніч кликала, було зовсім поночі, затулили її від синяви ночі, пісня...рвалася в обійми ночі, «ніченьку», ніч була, ніч висмоктувала, нагадувалася їй вночі, запашну ніч, ніч теплу, ту ніч...

Цей статистичний ряд: ненажерливе-сонце, пекуче сонце, соціалізм - породження сонця і набирає символічного вираження у новелі «Сонце Сходить»: «Разом із тінями котився вечірній сум, стелився холодним мереживом на вулицю й на душу. Сонце повело з собою сміх за далекий обрій, і земля лишилась, як випитий келих» [9, с. 199]. Ще прозоріше моделюючий принцип окреслюється у словах: «Життя складається з двох сил: великих обставин і маленького «я». Маленьке «я» робить людину частиною великих обставин життя. Хто має «я», рівне нулеві, той не живе, а додається» [9, с. 202].

Метафоризований психоаналітичний екзистенціаль ночі повторюється в багатьох новелах, набираючи підтекстового увиразнення. Невипадково у новелі «Проблема хліба» два підрозділи мають підзаголовок «Вночі». Як рефрен звучать слова: «Тобі, ноче, хвала! Якби міг притиснутись грудей, ти відчула б мою душу, ти б відчула мою душу повну твоїх заповітів, і моє серце, велике, як твоє обличчя» [9, с. 124].

Деякі вкраплені ліричні монологи-метафори сюрреалістичного відтінку. «Я споглядаю сам себе... На ланах життя постаємо ми, самотні пишно-холодні квітки, і вдивляємось у самих себе, як у безодню світла і тіні... Я люблю цей час коли душа моя, мов усіма забута бабуса, розкладає свої довгі пасьянси з запилених карт. І тим часом, як у день здається, що не маєш минулого, ввечері певний, що майбутнє не існує. І ніби стежку, що нею йшов уже скінчено, і ти сів спочивати під тіньми дерев і не маєш уже куди йти. Тоді береш книгу власного життя і поволі перегортаєш її сторінки» [9, с. 130-131].

Окремі висловлювання синтезійного наповнення нагадують сюрреалістичні картини, «...з уст її виривалися слова моління. Вони хапливим шепотом летіли на вогник, як метелики, і, чіпляючись одне за одного, зливались у тендітний, тремтячий звук. Іноді цей звук рвався як нитка у прядці... Тоді жінка починала вимовляти слова без зв'язку й змісту, і всі вони горіли в хисткому вогнику лампадки» [9, с. 101— 102]. З особливою виразністю втілені в новелі «Старець» психологізовані ландафти: «Ніч же мусила все покривати і все терпіти: вона плакала від цього, плакала так тужливо спокійно, якою й сама була. Замість слів чарівних падали її сльози на землю россою, - холодною, як самотність, чистою, як моління, як сум...» [9, с. 75]

Важливим соціопсихологічним змістом у психоаналітичній лабораторії В. Підмогильного наповнюється екзистенціаль смерті: «Смерть - дрібниця. Родився - помер. А пережок між цими бігунками - життя. Це формула. Підставивши у цю формулу людину - кінець, помре» [9, с. 517]. Олесь Привадний ніби хоче приміряти на собі цю формулу і свідомо проходить випробування смертю. А. Ліів у статті «Запрошення до танцю смерті» наближається до розгадки цього феномену. «Человек имеет право познакомиться со своей смертью. Побойть с ней лицом к лицу. Вступитъ с ней в сговор. Ставить условия. Поспорить с ней, дружески поцапаться, даже пофлиртовать. И кто знает, возможно даже как когда-то в прошлом - позволить ей посидеть в изголовье» [10, с. 43].

Методом для розшифровки екзистенціалу сну в новелі «Перед наступом» можуть бути слова: «Таким образом реальность сна втор- глась в реальность жизни, смешалась с нею. Ключевой момент в истолковании этого случая заключается в том, что удалось во сне увидеть самого себя спящим. В это мгновение две реальности (сна и бодрствования) «взглянули» друг на друга, человек как бы увидел себя в зеркале, а изображение в зеркале увидело человека, и они смешались, и перестали понимать где одно, а где другое. Две реальности «пересеклись» [11, с. 41].

Такий сюрреалістичний метод є провідним у новелі Ю. Яновського «Поворот». В. Соловйов наводить приклад, як М. Лермонтов

побачив свою смерть уві сні іншого і назвав цей феномен «віршем у кубі».

Психоаналітичний, ірраціональний метод інтровертним типом мислення письменника спрямував до розкриття психіки особистості в умовах пореволюційних обставин. Посилена увага до психіки і поведінки ним інтегровані в горизонтальні та вертикальні виміри людей вікових, суспільно-політичних станів. Як психотипи доби вони показані рельєфно-зримо в низці майстерно вписаних психологічних портретів, психологізованих ландшафтах, екзистенціалах смерті, голоду, страху, любові, жертвовності, віри та інших морально-етичних і естетичних спонуках особистості.

Аналізуючи новели В. Підмогильного в оборотному ракурсі, ми прийшли до висновку в необхідності застосування нового методологічного підходу в оцінці його самотньої творчості. Таким, на нашу думку, є синергетичний.

Синергетичний на сьогоднішньому етапі розвитку науки є однією з ланок перспективного розвитку всіх галузей знань. Гносеологічний і методологічний аналіз синергетики як своєрідного феномена пізнання включає культурологічний, філософський, соціопсихологічний, історико-топологічний та інші контексти досліджень. Як самоорганізуюча система, синергетика охоплює людинознавчі, психічні, соціо-нічні, ментальні, релігійні проблеми, пов'язані із застосуванням методологічних аспектів і форм її життєдіяльності та ролі в психосфері і ноосфері Землі. У конкретному літературознавчому аспекті міждисциплінарна наука застосовується для вироблення критеріїв, методів, алгоритмів, програм, постулатів і структур досліджень, становлення загальноприйнятих правил використання термінологічних понять та подолання розбіжності в їх трактуваннях. Бо, справді навіть побіжно кинутий погляд на термінологічну довільність вживання одних і тих же понять у суб'єктивній інтерпретації створює враження якоїсь хаотичності. Такими є терміни «парадигма», «дискурс».

Які це має наслідки, бачимо із багатьох оцінок творчості видатних письменників ХХ століття. Варто назвати М. Хвильового, В. Підмогильного, Г. Косинку та багатьох інших, приречених на смерть. У цьому плані введений в науковий обіг «автобіографічний синерген» унеможливує довільне нехтування об'єктивними критеріями автобіографії, життя та й усієї творчості. У цій синергетичній системі посилюється відповідальність дослідника за наукову об'єктивність. Конфліктність контекстуальних потрактувань тільки посилює її, вимагає віднаходження нових обґрунтувань і перспектив. Слушну думку з цього приводу висловила С. Розова: «Каждый ученый может занимать две разные позиции по отношению к нормативам своей науки. Во-первых, он может быть их носителем, их живым воплощением

и реализовать их в своей деятельности. Во-вторых, он может создавать новые нормы, существенно видоизменять характер исследовательской деятельности и тем самым выводить науку за пределы прежней парадигмы» [12, с. 129].

Екзистенціалі буття, інтерпретація їх В. Підмогильним осмислюються в цілісній синергенній системі як експериментальні моделі та не вимагають сприйняття їх за дійсність. Це вторинна реальність, витворена автором в залежності від природи таланту, обраних психомоделей, стильових домінант. Обґрунтований кут бачення творчого набутку новеліста уможливорює використання попередньо накопиченого літературного досвіду в його якісно новому трактуванні. Саме в такому висвітленні здійснюється синергетичний вимір духовної системи В. Підмогильного від хронотопічних меж «Творів Т. 1-го» - до останнього листа із Соловків, датованого 1937 роком та повідомлення про роман «Наташа і Маша» і біографічними матеріалами, зібраними у книзі «Нашадок степу: спогади про Валер'яна Підмогильного». Тоді й кожний образ діючої системи сприймаються як інформаційні взаємозалежні наративні конструкти макрорівневого смислу. Модус існування В. Підмогильного в хронотопічних, соціологічних, і зрештою трагічних обставинах, коли оцінка його творчості окремими критиками залежала від стереотипів доби, сьогодні є прелюдією нового вивчення в контексті заявлених дисертацій, книг, статей, проведених конференцій, присвячених його творчості.

Список використаної літератури

1. Підмогильний В. Листи з Соловків. Валер'ян Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму.
2. Валер'ян Підмогильний: Тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. - К.: Факт, 2003. - 432 с.
3. Зелинский В. Послесловие / В. Зелинский // Юнг К. Анатомическая психология. - М.: Мысль, 1997. - 309 с.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. - К.: Либідь, 1999. - 447 с.
5. Гомілко О, Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. - К.: Наук, думка, 2001. - 340 с.
6. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейїюра. - К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. - 503 с.
7. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський. - К.: Унів. Вид-во «Пульсари», 2004. - 232 с. So
8. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької.-Львів: Літопис, 2001.-832 с. ; -
9. Кант Іммануїл. Критика чистого розуму / Пер. з нім. та приміт. І. Еурковського. - К.: Юніверс, 2000. - 504 с.
10. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ, ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; Ред. тому В. Дончик.-К.: Наук, думка, 1991.-800 с.
11. Лийив А. Приглашение к пляске смерти / А. Лийив // Наука и религия. - 1988. - Сентябрь. - С. 42-43.

12.Алимирин С. Путь воина / С. Алимирин, С. Барабашев // Наука и религия. - 1988. - Октябрь. - С. 40-46.

13.Розова С. Классификационная проблема в современной науке / С. Розова. - Новосибирск: Наука, 1986. - С. 129.

Надійшла до редколегії 25.12.2010

УДК 821.161.2.09

І. К. Цюп'як, К. С. Дуб
(м. Дніпропетровськ)

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ СИНЕРГЕН ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В ПСИХОАНАЛІТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті порушується актуальна проблема застосування автобіографічного синергена в психоаналітичному контексті новелістики Валер'яна Підмогильного, досліджується своєрідність моделей, соціопсихологічних ландшафтних детермінант вираження свідомості автора і його персонажів в універсалиях буття.

Ключові слова: автобіографічний синерген, психоаналіз, соціотип, новела.

В статье рассмотрена актуальная проблема применения автобиографического синергена в психоаналитическом контексте новеллистики В. Подмогильного, исследуется своеобразие моделей, социопсихологических ландшафтных детерминант выражения сознания автора и его персонажей в универсалиях бытия.

Ключевые слова: автобиографический синерген, психоанализ, социотип, новелла.

Urgent problem of use of autobiographical synergen in the psychoanalytical context of short stories by V. Pidmohylny is examined, the peculiarities of models, social and psychological devices of expression of the writer's and character's consciousness in the universalities of human being are analysed.

Key words: autobiographic synergen, psychological analysis, social type, short story.

Осмысляючи автобіографічний синерген В. Підмогильного в ментальній своєрідності, яка вкраплена в психофізіологічну організацію тілесності, увиразнюємо природно-екологічні, ландшафтні фактори. Часові та просторові координати, за хронотопом Бахтіна, концентруються в універсалиях буття, наповнюються енергетичними даностями, мають онтологічний вираз естетичного.

Мікрокосм у цьому розумінні є виразом психофізіологічного стану письменника, його світосприйняття, світовиміру і світозображення, а відтак виражається і в характері його соціотипів. Таке входження в ментальні первені П. Флоренський розуміє як «сходження до Абсолюту».

Саме в ньому відбувається психофізіологічна активізація «космічного невідомого» письменницького макрокосму, накладеного на мікрокосм зображених соціотипів. Йдеться не про космопланетарні впливи (хоч і вони мають місце), а їх конкретику в світовідчутті та світовираженні письменника.

За П. Флоренським, безкінечність природи та її взаємодія з людиною сприймається як частина «самих себе». Концепція універсальної космічної голограми Д. Бома і К. Прибрама з центральністю у ній людини, її свідомості в нерозривності взаємозв'язків породжують інформаційну голограму, зумовлену своєрідністю системної, тобто самоорганізаційної або синергетичної організації мозку і його функцій, як природних даностей, піднесених в психосфері (за П. Шарденом) і ноосфері (за В. Вернадським).

Проблема необхідності введення нового поняття і його термінологічне вписання у літературознавчій науці пов'язується із так званим інформаційним «термінологічним вибухом», який є наслідком бурхливого розвитку всіх галузей знань від кібернетики, генетики, клонування і до комп'ютеризації, а також небувалого потоку «словесних винаходів».

Щоб переконатися в цьому, досить взяти журнал «Слово і Час» за останні десять років і скласти хоч мікрословник введених і кожним дослідником довільно трактованих термінів. Серед них «інтертекст», «парадигма», «дискурс» та інші органічно вписуються в текстуальний аналіз. У зв'язку з висловленням, пошлемося на думку Л. Мицика: «В одних випадках пропонувані терміни супроводжуються більш або менш детальним їх аналізом, обґрунтуванням необхідності, доречності та напрямку вживання, в інших - міститься мінімальна характеристика їх сутності або вони вклинюються в канву оповіді без спеціальних пояснень як такі, що впливають із змісту публікації у статусі само собою зрозумілого» [6, с. 29].

Біографічний інтерпретаційний метод у формі автобіографічного синергену, який застосовується в психоаналітичному контексті, включає побудову власних дослідницьких нормативних моделей і виявлення за їх допомогою моделюючих принципів і психоаналітичних моделей кожного окремого твору. Без з'ясування художньої сутності моделювання, різних форм його втілень в образній системі, не можна збагнути всієї глибини психологізму новелістики Валер'яна Підмогильно

Результатом концептуальної моделі є дослідження функціонування rozmaїтих художніх форм її складових, повторюваних в кожній із новел у нових варіаціях. Синергетичний підхід виокремлюється як системно-структурно-функціональний, об'єктивним аналогом його є окремий твір, розглянутий в контексті всього творчого доробку письменника.

Таким чином, емпірична модель постає зреалізованою в літературознавчій інтерпретації, є конкретним її текстуальним вираженням в соціопсихологічному контексті новеліста. Ця модель вибудовується в аспекті автобіографічного синергену і всіх аспектів досліджуваних творів.

На цій основі вибирається і втілюється система основних понять, застосовуваних щодо макро- і мікроаналізу в світлі нормативної моделі, яка є перетвореною формою досліджуваних текстів.

Застосування моделі в психоаналітичному аналізі є перспективним у декількох планах, бо уможливорює:

- а) визначення місця і ролі соціопсихологічних поведінкових моделей як доцільно обраних Валер'яном Підмогильним новелістичних форм зображення персонажів, соціотипів доби, відображення детермінуючих обставин пореволюційної дійсності;
- б) виявлення ролі психологічної теорії моделювання і переключення її в гіпотетично-дедуктивний метод дослідження психоаналітичних рис особистості, і потім - у змістовий аксіоматичний;
- в) виділення предмета, об'єкта і методу дослідження психоаналітизму та їх реалізації в кожній окремій новелі у зв'язках з іншими;
- г) вироблення загальної схеми дослідження на макро- і мікрорівні, узгодженої з методом пізнання художньої сутності психоаналітизму;
- д) сформулювання основних автобіосинергетичних та структурно-функціональних принципів аналізу новелістичних текстів «суворого аналітика доби»;
- е) окреслення загальної функціональної схеми змодельованої поведінки персонажів у психоаналітичному контексті текстуального вивчення новел у заданій дискурсії.

Мікроструктурний аналіз, наповнюючи поняття спільної моделі конкретним дослідницьким змістом, ставить проблему введення в літературознавчу парадигму нових термінів із застосуванням комп'ютерних мереж. На їх операційному тлі синтезована інформація про письменника, всі його доленосні життєві, творчі дані, оцінка їх критиками одержує невичерпні можливості інтерпретації віртуально-реального світу митця слова в об'єктивних вимірах його буття.

Застосування операційних можливостей комп'ютера на статистичному, мікролексичному, фонемному та інших рівнях визначає

об'єктивність критеріїв, у світлі яких по-новому осмислюється постать письменника, і його творів.

Автобіографічний синерген, як одиниця виміру життя і творчості Валер'яна Підмогильного в усіх можливих аспектах, засвідчує, що «всякая новая единица (информации - *Л. Ц., К. Д.*) создается в ответ на конкретные трудности в разработке предмета исследования» [6, с. 126].

Поліаспектне її застосування і перевірка результатів веде до необхідності використання математичного моделювання в системі ЕОМ. Інформаційна обробка в них даних, ймовірні трансформації, голограми тощо включають в «еталон пам'яті» найповнішу інформацію про письменника і його дійових осіб у формі автобіографічного синергену.

Г. В. Лосик у статті «Математична модель константного сприйняття» використовує категорії, безпосередньо взяті із лінгвістики. «В соответствии с такой многоуровневой «лингвистической» моделью преобразований в принципе любая реализация X_i явления a_i , какой бы отличной она не была от исходного его состояния a_i^0 , может быть синтезирована путем определенных преобразований явления a_i^0 и его частей - a_i' ($i = 1, 2, 3, \dots$). Формально этот процесс синтеза можно записать в следующем виде:

$$X_i = Y(a_i^0) \{ Z Y a_i^1 [S Y a_i^2 \dots (I Y a - (a_i'))] \}.$$

Многоуровневая иерархия совершаемых над $Y a_i^t$ преобразований есть грамматика синтеза. Морфологию синтеза составляет набор $Y a_i$ всевозможных видов преобразований явления и его частей ($t = 0, 1, 2, 3, \dots$).

Синтаксис преобразований (сочетание элементарных преобразований) вытекает из топологии явления ...» [4, с. 203].

Синерген (автобіографічний), взятий із синергетики, яка визначається як сучасна теорія самоорганізації, нове світобачення, що пов'язується з дослідженням феноменів самоорганізації, нелінійності, нерівноважності, глобальної еволюції, вивчення процесів становлення «порядку через хаос», біфуркаційних змін, незворотності часу, нестійкості як основної характеристики процесів еволюції.

З позицій автобіографічного синергену особистість письменника та інтерпретація його творчості в різних аспектах передбачає діалогізм, багатоваріантність, альтернативність думок. Синергетичний підхід в ідеалі вивільняє дослідника від штампів, забезпечує правомірне існування та багатомірність гіпотез, теорій, використання нових підходів і концепцій у розв'язанні актуальних проблем сучасної літературознавчої науки. «Синергетичну парадигму слід розглядати

як новий прорив у розвитку діалектики взаємодії єдиного та плюралістичного, сталого і змінного (релятивного)» [5, с. 48].

Проблеми синергетики дістали багатогранне осмислення на XIV Міжнародних читаннях, які відбулися 18-19 листопада 1998 року у Білоруському університеті інформатики і радіоелектроніки. Провідні ідеї вчених були висвітлені у збірнику матеріалів з філософських, методологічних, технічних і культурологічних проблем. У передмові С. А. Астапчик, О. Г. Мартиненко виразили концептуальну думку І. Р. Пригожина: «Лейтмотив моїх розмішлених заключається в том, что будущее не фиксировано жестко: время есть некоторая конструкция и это имплицитно включает в себя этическую ответственность» [1, с. 6].

В окремих виступах вчених підкреслювалося, що методологічний і понятійний апарат синергетики проникає в сферу філософії та культури, метод синергетиків використовується при здійсненні гуманітарних досліджень.

Достатньо повно термін «автобіографічний синерген» обґрунтував К. Дуб. У своїй статті, розміщеній у журналі «Слово і Час», він стверджує: «До об'єму АС входить усе життя письменника, все написане, сказане, задумане ним, а також те, як відбивалось у свідомості й виразилось в оцінках критиків, літературознавців, у спогадах сучасників. Кожна ідеологія прагне інтерпретувати АС у рамках своїх тизисту-латів, наступна - переакцентує його, та в ідеалі він має об'єктивний критерій, невідчужимий часові й суб'єктивним трактуванням і прочитанням» [2, с. 15].

Введений у науковий обіг термін «синергетика», похідний від неї - «синерген» має необмежені можливості застосування. Досить повне визначення синергетики подав «Новейший философский словарь».

На жаль, його, застосування у; літературознавчій науці обмежене тяжінням до традиційних методів. Розтлумачений його значущості має на меті деякою мірою подолати негласний опір, звернутися до автобіографії Валер'яна Підмогильного як першоджерела вивчення! творчості. Чи не першим цю прогалину прагнув заповнити краєзнавець Ю. Сущенко у статті «Наш земляк письменник Валеріан. Підмогильний» («Дніпровська зоря», 26 травня 1988 року), А. Левіт у нарисі «Письменники з Чаплів» («Дніпровська зоря», 9 вересня 1986 року), І. Шаповал у замітці «Недоспівана пісня» («Дніпровська ізоря», 9 лн>- того 1991 року), М. Чабан - «Ваші поради для мене завжди цінні» («Прапор юності», 2 лютого 1991 року).

У спектрі автобіографічного синергену слід розглядати цінні матеріали, розміщені у книзі спогадів про В. Підмогильного «Наша доля степу», яку впорядкував М. Чабан. Серед спогадів виділяються біогра-

фічні спостереження Ю. Пшеничного «Про рідних В. П. Підмогильного». Власне це і є біографічна сторінка з розповіддю про батьків письменника, його дитинство, обставини життя, ландшафтні координати, в умовах яких творилися новели «Ваня», «Пророк», «Гайдамака»..

Біографічні дані доповнила «Літературна Україна» поданням новели «За день». Широко представила газета 31 січня 1991 року творчий портрет письменника з нагоди 90-річчя від дня народження, ескізно висвітливши фрагмент автобіографії та подавши вперше оповідання «Комуніст».

Цей твір доповнює концептуальне розуміння психоаналітичних принципів та моделей застосування, які становлять психологічну сутнісну рису митця слова, повторювану в кожній із новел щораз у нових варіантах. Як і в новелах «Добрий Бог», «Гайдамака», «На селі», «Перед наступом», «В епідемічному бараці», «Сонце сходить», «Третя революція», - «Комуніст» контекстуально перегукується з ними. Важливу психоаналітичну функцію у ньому виконують міфологеми степу, ночі, стисненого простору, смерті та життя. Усі вони в єдності передають психологічні реакції перед лицем смерті, метафоричне бачення через її призму екстремальних обставин буття, що й фіксує розщеплена свідомість Грицька Островського - помічника коменданта сотні, секретаря комуністичного осередка, який приховує за маскою комуніста своє ество. «Так він чекав ніч... Липневі ночі гнітили їх своєю запашистістю... Погляд його упав на повішених і ті трупи одбилися йому в свідомості, як чудернацькі знаки запитання» [«Літературна Україна», 31 січня 1991 року].

Бути самим собою, підноситись над собою, стояти на варті людського життя, утверджувати вартісність людини, фіксувати її найпотаємніші порухи, водночас виражати, як це ми маємо в образі Степана Радченка, своє Я та за допомогою універсальних природних явищ, психологізованих ним (сонце, місяць, день, вечір, сутінки, темрява, ніч і невичерпність сприйняття їх людиною в кризові моменти), - провідний мотив у Валер'яна Підмогильного у його новелістичнім психоінтерпретаційнім втіленні.

Ці природні детермінанти в їх психологічній інтерпретації сприймаються як універсальні раціональності. Оскільки вони лежать у соціально-психологічній сфері, то й кожен раз і в кожному творі, крім типологічно спільних соціотипів, вони мають ще й типологічно відмінні риси.

Різноманітність і розмаїтість їх як форм людського буття в психоаналітичних параметрах моделей В. Підмогильного є важливим аспектом осмислення психології героїв. У кожного з них є свій світ, його часові та просторові координати, залежні від усієї сфери життя письменника. Психомоделі новелістичних персонажів визначаються

не самоволею автора, а є доцільними художніми психоалгоритмами персонажів, відтворюючих їх внутрішню сутність, часто виявлювану наперекір кризовим ситуаціям.

При цьому вияскравлюється ще одна риса поетики психологізму Підмогильного: часом не універсали визначають поведінкові мотиви персонажів, - вони самі творять їх, встановлюють правила і здійснюють себе в них. І в цьому полягає ціннісний смисл осягнення їх життя в аспекті універсалій буття та з'ясування того, чи відповідають обставини сутностям цих натур, чи несуть відповідальність всі інші, що перебувають з ними.

Екзистенційний смисл персонажів особливо яскраво розкривається у подвійності конфліктів (внутрішніх психологічних і зовнішніх подієвих - залежних від внутрішньої структури самоздійснення героя в реаліях буття). Важливим аспектом конфліктних стосунків є особистісне переживання, зображене через розщеплену свідомість. І тут доречно поставити запитання: якими мотивами керувався письменник, створюючи своїх героїв з відповідними характеристиками? Який соціопсихологічний статус такого героя і чи є він типовим для тієї доби?

Біографізм творів Підмогильного вияскравлює в психоаналітичному контексті філософські ідеї французької класики, засвоєні ним, психоаналітику фройдизму. Не випадково ж у своєму кабінеті письменник споглядав портрет видатного вченого.

Кожен із новелістичних соціотипів має свою психограму, виразно аж до графічного вираження вона помітна у новелах «Ваня», «В епідемічному бараці», «Гайдамака», «На селі», «Третя революція». Образна новелістична система Валер'яна Підмогильного постає в типологічній єдності як доцільно обрана модель психоаналітичного зображення дореволюційної доби. Письменник зобразив її потужним арсеналом художніх засобів, в розмаїтті конфліктів, самозречень, моральних падінь і спокут, та високих духовних піднесень. Рідна природа, Чаплі, степ, яруги, крутосхилі береги Дніпра наснажували його на Соловках, де він задумав написати роман «Дніпро», який би, на нашу думку, втілив величезний творчий потенціал «суворого аналітика доби».

Список використаної літератури

1. Астапчик С. А. Ілья Романович Пригожин / С. А. Астапчик, О. Г. Мартыненко // XIV Международные чтения «Великий преобразователь естествознания»: Илья Пригожин. Тезисы докладов. - Минск, 1998. - 207 с.
2. Дуб К. Автобіографічний синерген / Костянтин Дуб // Слово і Час. - 2001. - № 4. - С. 15-23.
3. Журавлев Г. Е. Системные проблемы развития математической психологии / Г. Е. Журавлев. - М., 1983. - 288 с.

4.Лосик Г. В. Математическая модель константного восприятия / Г. В. Пост И Математическая психология: методология, теория, модели. - Москва: Наука, 1985. - 237 с.

5.Путай В. Про філософсько-синергетичну парадигму українського «фруху на випередження» / В. Лутай // Вища освіта України. - 2005. - № 3. - С. 48.

6.Мицик Л. П. Проблеми української наукової термінології і можливі шляхи їх вирішення (на прикладі еколого-ботанічних понять) / Леонід Мицик // Екологія та ноосферологія. - Т. 16. - № 1-2. - К.-Д. - 2005. - С. 29-37.

7. Новейший философский словарь. - М.: Книжный Дом, 2003. - 1280 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2011

УДК 821.163.41

А. М. Яценко, Н. С. Дашко

(м. Дніпропетровськ)

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ РЕВОЛЮЦІЇ В НОВЕЛАХ «ГАЙДАМАКА» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «КІТ У ЧОБОТЯХ» МІ ХВИЛЬОВОГО

Осмысляются особенности художнього втілення концепції людини революції, спільні й відмінні риси в характеротворенні героїв у новелах «Гайдамака» В. Підмогильного та «Кіт у чоботях» М. Хвильового.

Ключові слова: новела, герой, екзистенція, екзистенціалізм, концепт, імпресіонізм, колізія, простір, психологізм.

Осмысливаются особенности художественного воплощения концепции человека революции, общие и отличительные черты в характерообразовании героев в новеллах «Гайдамака» В. Подмогильного и «Кот в сапогах» Н. Хвильового.

Ключевые слова: новелла, герой, экзистенция, экзистенциализм, концепт, импрессионизм, коллизия, пространство, психологизм.

This article is devoted to the analysis of the features artistic realization of the concept of human revolution, the common and different features in the character of heroes in the short stories «Gaidamak» by V. Pidmohylny and «Puss in Boots» by M. Hvylyvyj.

Key words: short story, hero, existence, existentialism, concept, impressionism, collision, space, psychologism.

Початок ХХ століття в українській історії був позначений суспільно-політичними зрушеннями, революційними подіями, руйнуванням старих і будівництвом нових світоглядних систем, що не мо-

гло не знайти відображення в художній літературі. Серед українських письменників, які зверталися до теми революції, були й В. Підмогильний та М. Хвильовий. Обидва у своїх творах не лише віддзеркалювали революційну дійсність, відкинувши шаблонні ідеї, але в центр письменницьких роздумів поставили людину, її екзистенцію в екстремальних умовах. Новелістика В. Підмогильного й М. Хвильового вивчалася літературознавцями (К. Дуб, Л. Коломієць, В. Колп, Р. Мовчан, Я. Поліщук та ін.) під різними кутами зору, проте в зазначеному аспекті досліджена недостатньо, що й зумовило актуальність теми цієї статті.

Новели В. Підмогильного пройняті гуманізмом та вірою в перемогу особистості над деструктивним оточенням. За допомогою форми малої прози письменник досягає високого рівня психологічності в зображенні екзистенційної людини, бунт якої «не є бунтом проти всього світу, а тільки проти його недосконалої». Його людина «завжди трагедійно, але не фатально відчужена, екзистенційно самотня, однак ця самотність стає мотивом до глибокого самоусвідомлення, а завдяки йому до самоутвердження у світі» [1, с. 55].

Однією з найяскравіших не лише у творчому доробку В. Підмогильного, а й у новітній українській літературі загалом є новела «Гайдамака». У ній (як, власне, і в інших творах) письменник постає як майстер психоаналізу та глибокого занурення у підсвідомість людини. Риси екзистенціалізму тут найбільш помітні, а трагічне набуває максимального вияву в зображенні життєвої драми людини-революціонера. Головний герой новели Олесь Привадний - учень сьомого класу. Він приєднується до гайдамаків, тому що «був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство» [2, с. 33]. Молодий хлопець, закинутий у вир революційних подій, стає їх учасником. Причина цього - його особиста драма, усвідомлена ним своєї природи «маленької людини»: «Коли він думав про своє життя і життя взагалі, то воно здавалося йому маленьким, нікчемним і тонким, як і він сам» [2, с. 33]. Герой не бачить сенсу життя, не знаходить свого місця в новому суспільному вимірі. Він відчуває себе маленьким елементом нової кривавої системи масового знищення, у якій можна бути або жертвою, або катом.

Головний герой має останню надію - віру в Бога й чекає від цієї Вищої сили допомоги в подоланні життєвих проблем, але не отримує її. Тому віра в Бога не дає Олесю сил для боротьби за власне існування: «Бог, до котрого звертався він з гарячими моліннями, не допомагав йому й тільки мовчки дивився з величного темного образу. Він хотів проклясти й Бога, але не повернувся язик» [2, с. 34]. Останнє засвідчує втрату Олесем духовних орієнтирів. А загалом у таких рефлексіях героя виокреслюється своєрідна формула фатальної приреченості людини в абсурдному світі.

Автор вичерпно характеризує свого героя: «Він був не дурний, але й не дуже розумний; розумний, власне, оскільки, щоб розуміти, що він поганий, нецікавий і нікому не потрібний» [2, с. 35]. Олесь має власне уявлення про людську вартість й у цих характеристиках він зосереджує увагу лише на недоліках. Таким чином автор акцентує на незначущості маленької екзистенційної людини, яка бунтує не стільки проти несправедливого світу, скільки проти самої себе. Це підтверджено як спробами суїциду головного героя, так і його бажанням прилучитися до революційної діяльності. Але при цьому Олесь не має пріоритетів у виборі тієї політичної сили, на боці якої прагне воювати, а гайдамаки - це просто випадковість. Тож Олесь як революціонер не є людиною, яка має ідеологічні переконання щодо нового курсу розвитку суспільства в післяреволюційний період. Революція для нього - виклик самому собі, виклик Богу та боротьба з життям. Він змагається не за життя, а з ним, випробовує долю, не вірить в очевидності, сумнівається у власних силах, а потім без роздумів кидається в поєдинок. При цьому автор вкотре наголошує на «непотрібності» героя в суспільстві: «До сьомого класу він цього не помічав, а тепер помітив одразу й зрозумів, що він непотрібний. Від свідомості своєї непотрібності він мучився й плакав» [2, с. 35].

У художню канву твору органічно вплетений мотив прокльону (що тяжіє до народної традиції), який ще більше драматизує ситуацію: «А вдома, на самоті, проклинав усе: й співучнів, і повію, і життя» [2, с. 35]. Герой використовує словесну форму поєдинку з несправедливістю суспільного виміру, а не дієву, що й виражено у використанні ним прокльонів. Його участь у революційних подіях є пасивною й зумовлена певним внутрішнім психологічним імпульсом, який пов'язаний із бажанням героя втратити життя.

У психологічній характеристиці Олеся домінантним є образ сліз. Герой дивиться на все, що відбувається навколо нього, як справжній меланхолік, апатично та відсторонено. Він то не стримує сліз і плаче, то ж навпаки: «А в грудях скупчувалися важкі хмари, підступали до горла поволі й рішуче, душили й лоскотали, але Олесь напруженням волі опанував себе й не плакав» [2, с. 36]. Образ сліз у творі постає у багатовимірному семантичному полі: насамперед це вияв сильного почуття горя, особистої драми людини, яку суспільство не може прийняти такою, якою вона є. Це також вияв сентиментальності та чутливості головного героя, що надає йому нової якісної характеристики - людини з тендітною душею. І саме тому такий значний психологічний вплив на нього має неприйняття його ні чоловіками як друга, ні дівчатами як коханого.

Олесь змінює свою думку про революцію, коли бачить всю слабкість української армії, він починає шкодувати, що не приєднався до

червоногвардійців: «Ті хоч б'ються, грабують, а ці лише відступають без бою, та ще й до того ж розходяться» [2, с. 36}. Герой прагне виглядати справжнім чоловіком, бути дієвим та потрібним суспільству, зробити щось визначне, тобто зламати стереотипне бачення самого себе як маленької, нікому не потрібної людини. Водночас, змальовуючи слабкість гайдамаків, В. Підмогильний звертається до історичних подій, у контексті яких показує втрату українцями власної ідентичності та руйнування останніх надій на побудову самостійної країни. Автор зображує гайдамаків як «похмурих людей», які втратили сили в нерівній боротьбі, до того ж більшість із них боролася з більшовиками не за ідею, а прагнула збагатитися грабунком.

Після зображення бою з червоногвардійцями В. Підмогильний посилює психологічний аналіз внутрішнього світу головного героя. В епізоді розстрілу отамана гайдамаків образ Олеса розкривається по-новому: він заздрить мужності та стриманості вояка перед смертю, прагне й сам зберегти свою гідність, але в той же момент раптово його думки повертаються в минуле, він згадує шкільні роки і його життя до революції. У цьому внутрішньому ретроспективному поверненні прикметним є образ вчителя Андрія Петровича, який щоразу розпочинав політичні змагання у класі питанням: «Ну, панове, як же наша революція?». Це питання є наскрізним у творі й стосується українців, які вирішили відвоювати власну самостійність та незалежність. Це питання постає як символ пам'яті про вічне змагання української нації за власну ідентичність.

Безсилу армію гайдамаків В. Підмогильний протиставляє жорстоким переможцям - червоногвардійцям. Ставлення останніх до Одеса, у свою чергу, порівнюється зі ставленням до нього однокласників: «У той же час було приємно бачити, що він несподівано звернув на себе увагу. Олесь з радістю думав, що червоногвардійці ставляться до нього не байдуже, а зі злістю» [2, с. 41]. Автор досліджує причинно-наслідкові зв'язки відчуженості людини від суспільства й прагне зрозуміти, що вплинуло на формування в героя саме такого деструктивного сприйняття власної сутності. Виявляється, що це звичайна увага: увага як важливий елемент розуміння людиною власної значущості, ідентичності та потребності.

Розуміння Олесем своєї природної сутності змінює і його світобачення, що розкрито в його рефлексіях. При цьому з новим самоусвідомленням героя поєднується символ неба як втілення високих почуттів та чистоти: «Воно здалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо» [2, с. 41]. До нього приходять усвідомлення: щоб бути особливим, не обов'язково кидатися в криваве побоїще, а треба просто бути самим собою. Отже, автор шляхом аналізу психології екзистенціальної людини відкриває

шлях до розуміння своєї сутності через екстремальну ситуацію, якою стала революція, й утверджує гуманістичну ідею про цінність особистості в будь-якому суспільному вимірі.

У роздумах героя виокреслюється ряд морально-етичних проблем та протиставлення життя смерті. Крізь простір його думок наскрізно проходить ідея Бога як втілення найвищої влади над людиною, як орієнтиру в духовному очищенні людини від гріхів. У контексті ідейно-тематичного простору новели як елемент катарсису важливою є молитва. Вона стоїть опозиційно до прокльонів, які герой часто використовує як єдиний засіб покарання суспільства, що його не сприймає. Молитва для Олеса стає засобом спокутування гріхів, переосмислення вчинків: «Ось везуть мене на смерть... Чого ж я не радію? Я ж шукав смерті. Дурень, хіба людина мусить шукати собі смерті?! [2, с. 41]. Герой розуміє важливість свого життя лише тоді, коли життя в нього хочуть забрати. Тож автор показує складну колізію людської екзистенції, коли людина, хоч і усвідомлює всю свою безпорадність перед Богом та суспільством, прагне зберегти життя як найвищу цінність. Отже, мотив смерті стає центральним у визначенні людини революції: через пошук загибелі у вирі кривавих подій герой усвідомлює власну унікальність і життя стає для нього необхідністю й водночас простором для підтвердження своєї необхідності в суспільстві: Думка про смерть, цілком реальну та неминучу (і саме в той момент, коли розуміння цінності життя дійшло до найвищої точки), уводить героя в панічний стан. Ключовою в змалюванні цього стану є художня деталь - холод: «Олесь почував, як почали холонути ноги. Спершу пальці на ногах, потім литки, кульша, живіт і груди. Холод, як хвиля, котився з долу до верху» [2, с. 44]. Холод як ознака страху та близькість смертельної небезпеки надають нового забарвлення внутрішнім монологам Олеса, у яких гарячі молитви й звертання до Бога переплітаються з уривками думок про власне життя. Постає складна взаємодія семантичних образних полів: холод і страх поєднуються зі сльозами, які є проявом внутрішнього психологічного надриву Героя: <Захотілось ридати. <...> Холодний піт виступив у нього на чолі <...> Думки метелицею бігали, ворушились і зникали» [2, с. 45].

Кульмінація твору - розстріл Олеса. Психологізм зображення героя досягає апогею: герой мучиться від усвідомлення цінності свого життя, любові до нього та скорої смерті. Його думки змішуються: вони спрямовані в минуле, майбутнє і теперішнє. Він страждає від очікування й розуміння, якщо його життя обірветься, то його існування на землі завершиться. Невідворотність смерті робить останні хвилини найбільшою мукою в житті 18-річного хлопця: «Увесь він - напружене чекання. Серце нервово билось, але Олесь не чув його: він боявся прослухати команду: «три», жахнувся, що залп застане його неспо-

дівано» [2, с. 47]. Проте Олеся не розстрілюють, а просто б'ють і відпускають, і це є розв'язкою всієї екзистенційної колізії внутрішнього пошуку героя: смерть піднесла любов до життя на найвищий рівень, а подароване життя стає свідченням існування маленької людини в тому суспільному вимірі. Автор замикає художній простор новели на єдиному бажанні героя-померти.

Таким чином, В. Підмогильний у новелі «Гайдамака» розробляє складний гуманістичний концепт людини-революціонера в контексті проблеми буття та його цінності. Автор акцентує на усвідомленні людиною власної унікальності та доводить, що варто жити й боротися за своє право на існування за будь-яких обставин. Мотив смерті допомагає письменнику розкрити екзистенцію людини у вирі революційних подій і усвідомлення нею цінності життя. Мотив Бога, який є наскрізним у творі, будується на протиставленні різних зв'язків людини й Бога: беззастережна віра в Бога як втілення найвищої влади над людством та зневіра у ньому й пошук нових орієнтирів у житті (революційні ідеї). Людина революції у В. Підмогильного самотня, сумнівається у власних силах, не знаходить свого місця в суспільстві, але відкриває новий шлях до усвідомлення своєї Сутності.

Які В. Підмогильний, М. Хвильовий теж утверджує у своїх творах важливу гуманістичну ідею про цінність людини, її унікальність та суспільну важливість, про героїзм сміливців, які пожертвували власним життям заради революції, а також багатогранно показує маленьку людину у вирі революційних подій, аналізуючи її особисті переживання, внутрішні страхи та болі, надії та сподівання. Важко не погодитися з думкою літературознавця Я. Поліщука, який кваліфікує «художню прозу М. Хвильового як таку, що не дається для масового читання, але утворює специфічну, елітарну лектуру, доступну для вибраних» [3, с. 159].

Цікавою й непростою для прочитання та аналізу є новела М. Хвильового «Кіт у чоботях», у якій автор поєднав властиву йому на ранньому етапі творчості лірично-імпресіоністичну манеру письма з глибоким осмисленням суспільно-політичних та морально-етичних, проблем. Саме завдяки легкій імпресіоністичній манері М. Хвильовий створює тривимірний образ жінки-революціонера, синтезуючи в ній слабку жінку, відчайдушного борця та комуніста. Через образ головної героїні Гапки-Жучка показано не лише трагедію жінки в революції та маленької людини, а й утверджено подвиг таких борців за світле майбутнє та їх соціальну важливість.

Героїня новели М. Хвильового (на відміну від героя новели В. Підмогильного) - не випадковий учасник революційних подій, вона стала ним цілком свідомо, причиною тому її трагедія як матері - вбивство її Маленького сина. Головна героїня Гапка - це жінка зі склад-

ною долею, з тяжкою раною на серці, яку загоїти неможливо, маленька унікальна істота. Автор підкреслює це виразними емоційними зворотами, що сповнені теплоти та ніжності: «Гаптований - запашне слово, як буває лан у вересні або трави в сіновалах - трави, коли йде з них дух біля плавневої осоки» [4, с. 45]. Але у вирі революційних подій героїня втрачає свою унікальність: вона стає «товариш Жучок», «кіт у чоботях». Як кіт у чоботях героїня є вояком, борцем за світле майбутнє, вона втратила духовні орієнтири й переживає злам своєї свідомості в нових соціальних умовах: «Товариш Жучок - це тільки «кіт у чоботях» із жвавими рухами, з бузинковим поглядом, що ходить по бур'янах революції і, як мураль, тягне сонячну вагу, щоб висушити болото» [4, с. 47]. Образ «болота» виступає в новелі символом глибокої суспільної несправедливості та абсурдності існування людини в такому світі. Йому протиставляється образ «сонячної ваги» - уособлення внутрішньої сили героїні, її віри у свої сили та сталість переконань. Незважаючи на всю силу цієї жінки, її духовну міць, автор характеризує її, використовуючи зменшувано-пестливі форми та дитячо-наївну м'яку тональність: «бузинковий погляд» героїні, її кирпатенький носик («головка від цвяшка»), і навіть революція, яка стала центром світосприйняття головної героїні, у М. Хвильового не червона, а запашна «червінкова», «Жовтнева таїна».

Життя «кота у чоботях» обмежено хронологічними рамками: «зав'язка - Жовтень, а розв'язка - сонячний вік» [4, с. 47]. Тобто ця маленька жінка, яка стала воякою на теренах революції, є виключно «продуктом» революції. Її життя важливе лише на шляху до світлого майбутнього. Вона - героїня, яка просто вигідна тоталітарній системі, цікава їй як маріонетка. Зумовили трагедію цієї жінки події жовтневої революції, яка перетворила її на бездушну машину, запрограмовану на віру в «загірну комуну».

Товариш Жучок - героїня партійна, «паходной Ленин», секретар ком'ячейки. Вона може дістати паливо для потяга й врятувати сотні безпомічних чоловіків, вона кухарка, вона комуністка. У зображенні головної героїні автор не розділяє три основні її складові, тому вона поєднує в собі і внутрішній біль Гапки, і бойові рани «кота у чоботях», і комуністичні ідеї товариша Жучка. Домінантою у психологічній характеристиці героїні є її глибокий внутрішній сум: «Тоді кирпатенький носик розказав, що їй не 19, як ми думали, а цілих 25 літ, що в неї вже було байстря і це невеличке байстря - повісив на ліхтарі козак. Це було на Далекім Сході, але це й тепер тяжко» [4, с. 56]. Смерть дитини, трагедія нереалізованого материнства накладають відбиток на долю героїні й на особливості її світосприйняття. Партійна діяльність - єдиний простір для її реалізації в постреволуційному суспільстві, але цей етап теж формує характер жінки, вмотивовує її дії: «...

вона бігала, метушилась, збирала жінок, улаштовувала жіночі зібрання, де говорили: про аборт, про кохання, про право куховарки (Ленін сказав)» [8, с. 55]. Раптом героїня зникає. Автор не робить жодних пояснень, а лише констатує факт: «Товариш Жучок № 1 - нема. Зник «кіт у чоботях» у глухих нетрях республіки. Зник товариш Жучок» [4, с. 57]. Незважаючи на те, що так трагічно обривається новела, М. Хвильовий говорить про «маленький подвиг» у масштабах Всесвіту й великий - у масштабах особистості. Зникнення Жучка № 1 супроводжується появою багатьох нових товаришів Жучків, але для автора лише «кіт у чоботях» має значення як трагічний символ жінки-революціонера

Письменник назвав новелу «бур'яною піснею», присвячену їдким людям-революціонерам, як Гапка, які хоч і були маленьким елементами величезної революційної кривавої машини, але саме завдяки ним творилася історія. М. Хвильовий возвеличив маленьку людину, показав її важливість і так само, як і В. Підмогильний, зумів проінняти весь свій твір глибокою гуманістичністю й вірою в перемогу людини над життям.

Отже, герої В. Підмогильного і М. Хвильового мають як спільні, так і відмінні риси. Насамперед їх об'єднує участь у революційних подіях, але найголовніше - це їх роль у них, роль маленьких гвинтиків- елементів революційної машини. Вони беззахисні, не потрібні нікому, крім самих себе, але шукають виходу з кризи власного світосприйняття. Щоправда, шукають по-різному: Олесь убагає вихід у смерті, а Гапка - у житті. Олесь не знаходить свого місця у світі, і в цьому його трагедія, а Гапка стає вояком, а згодом - членом ком'ячейки, але трагедія її у втраті власної ідентичності як жінки й матері. У центрі світосприйняття Гапки революційні ідеї, віра в майбутнє, а світосприйняття Олеся зосереджене на своєму житті, яке спочатку для нього не є вартісним, але внаслідок життєвих колізій він змінює своє ставлення до нього, проходить певний етап катарсису, переосмислює власні вчинки, але в кінці твору знову повертається на початкові екзистенційні позиції. В. Підмогильний розробляє концепт людини у своєрідному глибоко психологічному ключі. Завдяки майстерному поєднанню динамічної зміни подій, перетину теперішнього часового простору з минулим та внутрішніх монологів героя автор розгортає багатопланову картину трагедії маленької людини, яка, зрозумівши цінність свого життя, знову втрачає бажання жити, розуміючи приреченість на страждання в недосконалому світі. М. Хвильовий, на відміну від В. Підмогильного, не застосовує глибокого психологічного аналізу душі своєї героїні, не подає її внутрішніх монологів, які б відтворили її духовний світ та душевні стани. Тому в плані внутрішніх переживань та їх впливів на світосприйняття Гапка-Жучок не розкривається

повністю. Але в той же час, використовуючи імпресіоністичну манеру письма, М. Хвильовий короткими штрихами (епітетами та порівняннями) подає характеристику своєї героїні. Таким чином, і В. Підмогильний у новелі «Гайдамака», і М. Хвильовий у новелі «Кіт у чоботях» розробляють гуманістичний концепт людини в революції, чому сприяють використання різних художніх прийомів та специфіка побудови художнього простору творів.

Список використаної літератури

1. Мовчан Р. Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Раїса Мовчан // Дивослово. - 2000 - № 1. - С. 52-56.

2. Підмогильний В. П. Історія панівги: [оповідання, повість] / Валер'ян Підмогильний. - К.: Веселка, 1991. - 173 с.

3. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект: монографія / Ярослав Поліщук. - К.: Академвидав, 2008. - 304 с.

4. Хвильовий М. - Синій листопад: [повісті. Оповідання. Новели] / Микола Хвильовий. К.; Молодь, 1993.-416 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2010

УДК 821.161.2-31.-09

Т. І. Кріль

(м. Кам'янець-Подільський)

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ШУКАНЬ ОСТАПА ВИШНІ КАМ'ЯНЕЦЬКОГО ПЕРІОДУ (на матеріалі історичного роману «Горенько»)

Розглянута проблема творчого експерименту Остапа Вишні раннього періоду 1919-1920 рр., його жанрово-стильові пошуки відповідно до авторських інтенцій та специфіки читацької аудиторії. Обґрунтовані образна концепція твору та палітра зображально-виражальних засобів.

Ключові слова: жанр, література, публіцистика, роман, памфлет, ідея, форма, обряд, заголовок, структура, образ, розділ.

Рассмотрена проблема творческого эксперимента Остапа Вишни раннего периода 1919-1920 гг., его жанрово-стилевые искания в соответствии с авторскими интенциями и спецификой читательской аудитории. Обоснованы образная концепция сочинения и палитра изобразительно-выразительных средств.

Ключевые слова: жанр, литература, публицистика, роман, памфлет, идея, форма, ритуал, оглавление, структура, образ, раздел.

The article deals with the problem of creative experiment of Ostap Vyshnia during early period 1919-1920, his genre and style searching in accordance with author intentions and specific of readers. Image conception of the story and diversity of representative and expressive means are proved.

Key words: genre, literature, publicistic writing, novel, lampoon, idea, form, ritual, title, structure, image, part.

Заявлену в заголовку проблему будемо розглядати на стикові літератури та журналістики через специфіку твору, узятю для аналізу. Остап Вишня (далі П. Грунський, під таким псевдонімом відомий гуморист друкувався в кам'янецькій пресі в 1919-1920 роках) назвав «Горенько» історичним романом, що й зумовило дослідницьке зацікавлення в з'ясуванні жанрової приналежності твору та його стильової специфіки.

Визначення жанру твору є проблемою актуальною й до кінця не вирішеною в сучасному літературознавстві й журналістичнознавстві. Спираючись на дослідження М. Бахтіна, Н. Бернадської, М. Васьківа, Ю. Грабовича, Б. Іванюка, Н. Копистянської, Н. Тмарченка, у яких подане сучасне розуміння жанру, зазначимо, що, хоча теоретичні наголоси у його диференціації різні, - науковці однастайні в тому, що жанр - «література в мікрокосмі: це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань, <...> жанр у його конкретному історичному контексті існує в певній системності, у певному силовому полі інших жанрів...» [4]. «Жанр завжди той і не той, завжди новий і старий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру... Жанр - представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку. Саме через це жанр і здатний забезпечити єдність і неперервність цього розвитку» [12, с. 289]. Суголосним наведеному трактуванню є твердження дослідника публіцистики А. Капелюшного, що «<...> публіцистика, література, інші види творчості поєднують в собі явища, проаналізувати котрі можна тільки спираючись на методологію поєднання об'єктивних і суб'єктивних факторів» [11, с. 49].

З огляду на сказане, вважаємо необхідним з'ясувати основні критерії, за якими визначають приналежність твору до певного жанру. Це є важливим, оскільки дасть змогу зрозуміти інтенції автора й засвідчить цікаві повороти жанрового руху. П. Грунський задекларував свій твір як «роман історичний». Публіцист у передньому слові зізнався, що «...зроду не писав романів...», й обіцяє: «Даю слово, що я їх надалі ніколи писати не буду. ...Прошу мені на цей раз пробачити, бо, підкреслюю, я цього більше робити не буду» [5] (надалі цитати, що не

мають посилянй, будуть подаватися за дим джерелом). У традиційному розумінні роман - великий за обсягом епічний твір, метанаратив, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість на фабульному та сюжетному рівнях розвитку конфліктних ліній, ускладнений хронотоп, поліфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу [7, с. 342].

У прозовому творі «Горенько» автор виходить за межі жанрових канонів роману, про що свідчить невеликий обсяг твору (6 розділів, що менше за обсягом, ніж дві сторінки газетного випуску), його поліфонія (заголовок «Горенько» із підзаголовком «Ой за кого ж мене маєш, що так серце моє краєш! Ой!», що у свою чергу є епіграфом до твору, ліричний відступ у вигляді новели). Та найвиразнішим елементом, який дає підстави говорити про тяжіння твору до жанрів публіцистики, зокрема фейлетону, є іронічно-саркастичний стиль викладу матеріалу.

Як слушно зауважує дослідник романістики 20-30 рр. М. Васьків у ««Горенько» П. Губенка як пародія на роман», твір за жанровою суттю є дуже близьким до памфлету й фейлетону. Обґрунтовуючи свою думку, літературознавець подає декілька ознак, характерних для фейлетонного жанру: актуальність тематики, малий обсяг та зміст, застосування позалітературних жанрів (указ, який видають старости нареченого). Серед причин, які могли вплинути на обсяг твору, М. Васьків називає цілком об'єктивні обставини. Однією з них була заборона польською цензурою друку того чи іншого матеріалу або й цілого випуску. Таке часто траплялося з багатьма творами, у тому числі й творами Павла Губенка за різних урядів [2, с. 87]. На нашу думку, незавершеність «Горенька» могла також бути спричинена вимушеною втечею «невгамовного» фейлетоніста до Києва, а звідси неможливістю продовження публікацій.

За висновком М. Васьківа, «твір Павла Губенка переконує у тому, що не тільки роман може абсорбувати чи пародіювати особливості інших жанрів, але так само й інші жанри здатні вбирати в себе чи пародіювати особливості роману <...> наявність елементів епічної наради, певного, хай і не дуже чіткого сюжету, спроби в окремих фрагментах дотримуватися реалістичності дають підстави назвати цей твір Павла Губенка оповіданням-памфлетом чи повістю-памфлетом» [2, с. 89-91].

На користь цієї думки З. Нестер у «Поетиці памфлету» називає його «прикордонним» жанром і зазначає, що тяжіння того чи іншого твору до художньої чи публіцистичної літератури значною мірою залежить від обдарування письменника, його задуму [10, с. 14].

Дослідження О. Почапської також підводять нас до диференціації «Горенька» як памфлету. На такий факт указує формальність: «У періодичних виданнях 1917-1921 рр. памфлет, на відміну від фейлетону, друкувався без будь-яких рубрик, що у випадку з тим самим фейлетоном, як правило, визначало жанр твору» [11, с. 75]. За нашими спостереженнями, фейлетони П. Грунського кам'янецького періоду друкувалися саме під такою рубрикою. Хоча, зазначає науковець, могло бути й навпаки. Пояснюється це тим, що до початку 20-х років ХХ ст. не існувало чіткої межі між памфлетом та фейлетоном.

Автор оповідання-памфлету повинен зважати, за твердженням З. Нестер, на закони цієї епічної сюжетно-композиційної структури. У зв'язку із зазначеним, ідея-задум не проявляється в «чистій», абстрактній формі. Вона існує в образі й виявляє себе через нього. І хоча, як зазначає дослідниця, образ дещо втрачає своєї багатозначності, але завдяки цьому проблема, яку порушує автор, постає у всій повноті та викінченості [10, с. 14].

П. Грунський утілює ідею-задум у сюжетну розповідь, стилізуючи її під обряд сватання. Використовувався він сатириками переважно для підкреслення продажності (як правило, політичної) чи своєрідного приниження окремих військово-політичних лідерів. Як зазначає О. Почапська, для сатиричної публіцистики 1917-1921 рр. було притаманним використовувати українську народну обрядовість [11, с. 41].

«Горенько» - це твір про переломний період у житті українського народу, про час політичних змін та реформувань, про широкий спектр людських оцінок щодо них. Так, об'єктом комічної інтерпретації стали події та їх наслідки 1918-1920 років, зокрема укладання Берестейського миру 9 лютого 1918 року, за яким Україна визнавалася країнами Четвертого Союзу як незалежна держава. Однією з умов договору було зобов'язання УНР поставляти у країни Німеччини та Австро-Угорщини сільгосппродукцію та промислову сировину. Узявши за основу цей історичний факт, Павло Грунський із властивою йому іронією вдається до художнього його осмислення. Автор уміло переносить політичні події на побутове тло, провівши всі сюжетні лінії через ритуал сватання до дівчини Маринки.

На думку Ю. Лазебника, дослідника літературної майстерності журналістів, заголовок є такою частиною твору, яка повинна органічно виходити з сюжету й бути його крилатим виразом. І, як продовжує її З. Нестер, «автор повинен ще в заголовку дати зрозуміти, якій проблемі він присвячує твір» [10, с. 18]. П. Грунський називає твір «Горенько, або Ой, за кого ти мене маєш, що так серце моє краєш! Ой!». Образ, задекларований у невеличкій початковій структурі, стає основним компонентом оповіді, зумовлює її побудову та зміст. Викорис-

тавши народну пісню, автор натякає читачеві, що мова діде про нещасне кохання, тема життєва й інтригуюча. Це спричиняє зацікавлення нею читача. Адже, як відомо, у публіцистиці це є першочерговим завданням автора. Дослідники сатири й гумору Ф. Білецький, В. Косяченко, Ю. Лазебник, Б. Мінчин, З. Нестер, О. Почапська та інші є од-і ностайними в думці, що провідну роль у сатирі відіграє талант митця, бо «від його сили й глибини, від індивідуальних його особливостей в першу чергу залежить сила, глибина і яскравість сатиричних образів, їхня ідейна і емоційна наснага, ефективність їхнього впливу на розум і душу людини, неповторна своєрідність» [9, с. 39-40].

У своїх жанрово-стильових пріоритетах та інтенціях П. Грунський значною мірою орієнтується на читача, його політичний та загальноосвітній рівні, бо від цього залежить, чи буде донесено основну мету. Оскільки рівень політичної компетенції населення низький, що засвідчують історичні факти, свою майстерність публіцист проявляє у виборі зрозумілої форми викладу матеріалу за допомогою сміху, через різноманітні засоби зображення, впливаючи на емоції читача. У передньому слові П. Грунський аргументує свій задум. Уже в цих перших рядках виявляється творча манера автора - іронізування: «Тепер же, через незалежні від мене й моїх родичів обставини, я пишу цей роман, пишу тому, що мені нудно. Чому мені нудно, я оповідати не буду, бо це нікого, крім декого, не торкається. Взагалі пишу».

Перечитуючи переднє слово, відчуваємо, що автор не може відкрити нам усієї правди. Припускаємо, що така втаємниченість зумовлена певними об'єктивними обставинами. Варто звернути увагу на час публікації - лютий 1920 року, уже через місяць молодому фейлетоністу доведеться таємно втікати з Кам'янця до Києва. Отже, те, що наболіло, чого автор не може стримувати більше в собі, аж йому «нудно», і хоче поділитися цим із читачем, не дозволяє йому бути відвертим через острах переслідувань. Підтвердження цим думкам зустрічаємо в першому розділі: «В повітрі пахло кабінетом, резедою і моїм арештом». На думку М. Васьківа, автор у власному міркуванні про написання роману опосередковано висловлює гумористичне бачення специфіки роману як жанру, який сідають писати тільки тому, що авторові «нудно» [2, с. 90]. І, як зазначає дослідник, можна тільки здогадуватися, що малося на увазі під «нудністю»: чи то розважальний характер роману, який мав розрадити автора у невеселий період, чи то великий обсяг роману, від чого його писання і читання стає «нудним».

Заголовок та передмова інтригують читача, але водночас проймають якимось невимовним смутком, природу якого важко пояснити. Песимістичного настрою додає внутрішній стан автора, який виявляє себе в слові «нудно». Ще не читаючи роману, ми вже в очікуванні безрадісного розвитку сюжету.

Письменник сцена за сценою, розділ за розділом, уводить читачку внутрішній світ своїх переживань. Уміло використовуючи художньо-стилістичні засоби в зображенні дійсності, автор розгортає перед нами панораму повоєнного життя українців: «Сонце застрайкувало, як робітники в експедиції заготовки державних паперів, і ні за які гроші, навіть гривнями, не хотіло посилати свого проміння на окуповану чужоземним військом землю, коли-не-коли, мов м'ясна страва в їдальні полтавців та Слобожан, визирне воно із-за обрію. Визирне,, всміхнеться, кивне головою і раптово зникне, дратуючи і без того знервовану людність». Так оповідач у художньо сконструйованій дійсності передає цілу низку складних і болючих проблем: окупація, грошова та продовольча кризи, реакція людей на ситуацію, що склалася в країні.

Здається, природа також солідарна з людьми: «Віяв зимний, вогкий <...> вітер, від якого дуло й тріскало річку, а зрештою, понесло, ніби її вхопила страшенна різачка». Вітер є символом змін, але вони несприятливі, бо річка, як символ народних мре* неспокійна. Нарешті - її прориває й хаотично несе - у цій вдало використаній автором метафорі впізнаємо тривожні революційні події повоєнного періоду.

Натяком на господарювання у країні німців є таке змалювання природи із влучним використанням тропа: «Снігу не було. Та в тій країні він майже ніколи й не нада. Лише без упину там падають марки». Нагромаджуючи слова, автор, досягає ефекту зімкнення протиріч у кінці фрази. Так фінал стає виразним, акумулює увагу читача. Написане нібито задля гумору відкриває серйозні, почасти жакливі речі. Як-от - «коні, корови, свині, кури, гуси, качки, гиндики, коти, собаки й люде хотіли їсти». Усе те ржало, мукало, хрюкало, «... а люде грали на біржі й мерли від плямистого тифу».

Добре лише одному, «дипломату», який має будинок на заході. Звідти він повертається на схід і, «<...> вип'явши груди, гучним голосом, бадьоро, упевнено й весело гаркне: «Яка краса - відродження країни!» Звертаючись до історії, здогадуємося, ідо прототипом «дипломата» став Олександр Олесь,; оскільки у часи УНГ він представляв інтереси країни за кордоном. Зі молодечим максималізмом автор ставиться до політиків та подій. Він прагне відчутніх змін, стадії, результатом боротьби, на яку так сподівався народ. Публіцист не може змиритися зі зволіканням уряду. Свій настрій автор передає, змальовуючи гнітючу картину. Не затишок у всьому, ніде немає гармонії й обіцяного процвітання. Завершує розділ Павло Груньський словами «Наради продовжувалися».

Власне, як бачимо, сюжету в першому розділі немає. Його складають нарис про суспільно-політичну ситуацію в країні, пейзажні, обшири, подано детальний опис життєвих реалій. Проте цей розділ має

особливе призначення - підвести читача до сприймання та розуміння наступних частин роману. Він розділяє твір концептуально й проблемно на дві частини - до підписання мирного договору та після нього. З другого розділу суттєво змінюється стиль роману, його тональність та колорит. На місце ліричних інтонацій, відступів уводиться сюжетна лінія сватання Маринки.

Одна з характерних ознак роману - поліперсонажність. Серед галереї дійових осіб виділяються знатний шляхтич Свирід Бандура, його єдина донька Маринка, головний управляючий маєтком Іван Господу Помолімся, коханий Маринки Максим Повстаненко та старости. У романі фігурує чимало епізодичних осіб, які лише називаються в мові значущих персонажів чи в тексті автора. Така кількість фрагментарних персонажів підсилює ефект панорамності, синкретичної цілісності у змалюванні життя українців, їх побуту, традицій.

Письменник знайомить нас із Маринкою, молодою дівчиною, «... щойно лише почала на вулицю виходити». Автор переносить ознаки стану країни на час підписання договору і втілює їх в образі Маринки. Так, упізнаємо негаразди й хвороби в портретній характеристиці героїні: «За останній час, положим, схудла, поблідла і волосся на голові вилізло - переслабувала на тиф. Але вигляд мала все ж приємний: і очі гарні, чорні, блискучі, і брівки, й ніс». Із цього ідентифікуємо образ головної героїні твору Маринки, яка є алегоричним уособленням України того часу. Звертаючи увагу на алегоричність образу, М. Васьків зауважує, що для літератури 20-х років стане традицією символічне втілення України в жіночий образ і наводить приклад імовірності такої символіки в «Блакитному романі» Г. Михайличенка, творчості М. Хвильового, «Вертепові» А. Любченка та ін. Дослідник підсумовує, що як у «Гореньку» П. Губенка, так і в інших творах ці жіночі образи посідають пасивну позицію, вони не здатні самотійно вирішувати власну долю, не наділені вольовим характером, натомість їх долю вирішують чимало інших персонажів [2, с. 89].

Сватається до неї «молодий шляхтич, сусіда Бандури». І хоча він знатний і старовинного роду, проте Маринка його не любить. Він їй навіть осоружний. Та проти волі батьків годі іти. Соціальний імідж жениха високий, чого не скажеш про його соціумну оцінку. Автор так схарактеризовує його риси в образі й поведінці: «Дуракуватий, положим, трошки... Задавався він страшенно. Старі люде кажуть, що то не задавання, а гонор».

Жених раціональний і прагматичний. Ці риси характеру проявляються у всьому - у ставленні до нареченої, до сватання. Ніхто не знає, чи кохає він Маринку, але, за словами жениха, усі говорили, що кохає. Балачки про сватання точилися давно, та конкретно нічого не

відбувалося. «А щоби молодий не відцурався, посилали йому частками посаг». І він до цього так звик, що уже й сам прислав свою челядь до Бандури і «... потроху вивозив його добро». У цій іронії впізнаємо перипетії при підписанні Берестейського мирного договору. Із вищезазначеного здогадуємося про втілення в образі нареченого Павла Скоропадського, який був ставлеником німців.

Ще одним із фактів, над якими так влучно автор іронізує в романі, утілено в образі Максима Повстаненка, який, на нашу думку, уособлює владу більшовиків. З історичних джерел знаємо, що УНР всіма силами намагалася утримати більшовиків від вторгнення на українські території. Очевидним є факт, що для цього й було укладено Берестейський мир.

М. Васьків зауважує, що це може бути будь-яка інша політична сила, оскільки в той час повстанцями називали найчастіше стихійно утворювані військові з'єднання, які симпатизували УНР і боролися за національну незалежність України [2, с. 89].

У романі татусь не дозволяє Маринці бачитись із Максимом: «І самі не дозволяли, та й челяді наказали, щоб пильно слідувала і Максима не підпускала на гарматний вистріл до двору». А Маринка давно зиркала оченятами в бік Повстаненка. Прагнучи показати її закоханість, автор робить це завуальовано, тільки змальовуючи її стан при зустрічі з коханим: «Так у Маринки серце тільки: - тьох! тьох! тьох! І червоніє, і біліє, і тремтить уся».

Розвиваючи сюжетну лінію кохання Максима і Маринки, Павло Грунський прагне показати своє ставлення до подій, що відбуваються. Ми відчуваємо симпатію автора до такого союзу. Як зазначає один із авторів розвідки про Остапа Вишню, з розвитком подій змінюються й погляди автора на них. Так, у перших своїх фейлетонах він висміює денікінщину та гетьманщину, а пізніше (період зими 1919 - 1920 років), розчарувавшись у дієвості УНР, виступає з гострою критикою її політики зволікання, вказує на промахи та невдачі у діяльності. У фейлетонах з'являється типовий для більшовицької пропаганди сюжет про безбідне існування українського уряду та його відірваність від потреб населення, що в більшості випадків не зовсім, відповідало життєвим реаліям [6, с. 229].

Цікавим у романі є епізод безпосередньо сватання. Автор дотепно змальовує характерографічні картини української ментальності. Сатирик засуджує пасивний спосіб мислення українця, нездатність до дії, безініціативність. Ці глибоко-національні риси Павло Грунський зображає в розгортанні сюжетної лінії сватання.

Сватів довго чекали, задобрювали як могли жениха, та коли й насправді настав час сватання, то виявилося, що «зі старих нікого не було вдома». Події, зображені у творі, дійсно мали місце. Уряд УНР

і президент М. Грушевський змушені були виїхати в лютому 1918 в Сарни, поближче до німецької й австрійської дипломатичних місій. Це призвело до того, що німецько-австрійські частини та повстанці на чолі з С. Петлюрою і генералом Прісовським вступили до Києва 28 лютого. Президент і уряд не зустрічали їх там, а прибули тільки на наступний день, тобто гості прибули швидше за господарів до столиці [2, с. 89].

На господарстві керував «управляючий Іван Господу Помолимся». Проте він не знав, що відповідати сватам, бо жодних розпоряджень з цього приводу не отримував. І єдине, що він уважав правильним у ситуації, що склалася, - «відтягати справу». Проте й такий маневр виявився невдалим, бо старости були «рішучий народ. Сміливий. Ходять собі бенкетують. ...Годуй їх, наповуй їх». Як зазначають історики, спочатку прихід німців був прихильно зустрінутий населенням України: вони знищували анархію, заводили лад і порядок. Проте, освоївшись та користуючись перевагою в збройній силі, ро- били, що хотіли, не звертаючи ніякої уваги на місцеві адміністрації. Австрійські коменданти їздили по селах за продуктами харчування (пригадаємо, Що це була одна з умов договору) та іншими речами без відома повітових комісарів, брали в селян товар, не сплачуючи відповідної ціни, часто обдурювали їх [8, с. 21-23].

Павло Грунський досить прозоро натякає читачеві на уособлення пана управителя, назвавши його Господу Помолимся й не змінюючи власного імені прототипа. Ним, звісно, є Іван Огієнко, міністр ревіти та сповідань.

Тоді Іван спробував виголосити промову, але сам нашкодив справі. Реакцією на його звернення став документ шлюбного договору. Відповідно до цього документа сила законів між донькою та батьками припинялася, дівчина стала тепер «лише Маринкою», челяді дозволено «перестати повнити обов'язки від імені дотеперішніх властей».

Використання позалітературних жанрів притаманне для публіцистики, адже включення елементів нехудожнього стилю з естетичною метою є одним із засобів створення гумористичного та сатиричного образу [14]. Імітування офіційно-ділового стилю (промова Івана Господу Помолимся, а також указ, який видають та затверджують старости) дають підстави говорити про тяжіння твору до жанру фейлетону. Віднести досліджуваний твір до зазначеного жанру дає підставу визначення фейлетону Б. Стрельцовим, у якому автор наголошує на сатирично-гумористичній, почасти белетристичній природі фейлетону. Науковець називає його художньо-публіцистичним Жанром, у якому комічна сутність негативних явищ і ситуацій дійсності розкривається шляхом інверсійної, асоціативної розробки теми, із використанням прийомів інакомовлення [13].

Тому, розмірковуючи в «Романних формах» щодо ідентифікації жанру «Горенька», М. Васьків указує на складність жанрового вододілу й приходиться до висновку, що остаточно творові можна дати таке визначення, як оповідання-памфлет-фейлетон або ж повість-памфлет-фейлетон [2, с. 91].

Завершується роман прощанням Маринки з батьками. У розпачі, зі слізьми на очах вона вибігає з хати. Настрої дівчини автор передає ліричним відступом, яким і закінчується роман. Символічними є в: цьому фрагменті вітер та дзвін. Перший передає протест, порив до звільнення, крик серця. Другий - глибокий сум та безповоротність подій. У той же час ми відчуваємо покірність та примирення з долею. На нашу думку, П. Грунський ще не бачить тієї політичної сили, яка змогла б здійснити прагнення українства в державо- та націєтворенні, тому Маринка залишається одна й подальша доля її невідома.

«Рванув вітер ... І з дзвіниці катедрального собору почулося тихе, тихе, таке лагідне та безмилне, як душа в поета Рульки: - Бумм!!! Вечоріло...». Одночасно прочитується іронічний підтекст щодо кафедрального собору та натяку на поета Рульку. Адже під таким псевдонімом ще із студентських років друкувався І. Огієнко, учений- державотворець та церковно-релігійний діяч [3, с. 325]. На період написання пародії на роман, Огієнко займав посаду міністра освіти та сповідань Української Народної Республіки, призначений урядом Директорії. Викривальним та підсумовуючим є розділ шостий, де Павло Грунський лаконічно, образно-публіцистично завершує: «Усі, кому нічого було робити, кляли Берестейський мир».

Цікавим є використання антропонімів, які служать виразним засобом утілення історико-філософської системи уявлень про дійсність і життєвий ідеал письменника. Завдяки їм ми можемо простежити створення автором збірного соціального типу в поєднанні з образом явищ та ситуацій, який асоціюється у свідомості читача як загальноприйнятий образ суспільної поведінки, й одночасно - як критерій її оцінки. Принагідно зауважимо, що кожен із персонажів мав свого реально існуючого прототипа, усі учасники подій є алегоричними фігурами.

З-поміж усіх антропонімів, ужитих у творі, прізвища героїв є найбільш стилістично забарвленими. Так, когнітивне поле антропоніма Бандура асоціюється із чимось виключно українським, достоту національним. Прізвище Повстаненко дає нам зрозуміти, представником якого класу є цей герой. Крізь призму антропоніма ми бачимо суспільно-політичні події, розуміємо складну діалектику стосунків між персонажами.

Отже, апелюючи до всіх вищезгаданих розвідок у царині сатирично-гумористичних жанрів та їх специфіки, цілком аргументовано можемо диференціювати досліджуваний твір як оповідання-памфлет-фейлетон. Як засвідчує аналіз творчого доробку Остапа Вишні кам'янецького періоду, звернення до памфлету є одиничним, проте значно розширює творчі горизонти автора. Зазначаючи широту жанрової гами творів Т. Шевченка, Ю. Грабович указує, що кожен жанр, у якому творить Кобзар (або, швидше, який він відкриває, він послідовно, стихійно не дотримується канонічних форм), набирає естетичної досконалості і, так би мовити, завойовує новий ґрунт для української літератури [4]. Таке зауваження вважаємо припустимим і для творчих експериментів П. Грунського в публіцистиці досліджуваного періоду (1919-1920 років), жанрово-стильова палітра якого є розмаїтою та багатогранною. У своїй творчій манері сатирик зумів поєднати суто художню дійсність (мислення образами) й публіцистично-журналістське мовлення (використання логічних суджень, газетної стилістики, прямо вираженої думки).

Список використаної літератури

1. Будзей О. Остап Вишня і Кам'янець: Дебюти І О. Будзей // Подолянин. - 2006. - 27 жовтня. - С. 7.
2. Васків М. Романні форми в українській літературі 1920-30-х років: монографія / Микола Васків. - Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О. А., 2009. - 325 с.
3. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVІ-XX ст.) / Олексій Дей - К.: Наукова думка, 1969. - 557 с.
4. Грабович Ю. Функції жанру і стилю у становленні української літератури II До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Ю. Грабович. - К.: Основи, 1997. - Режим доступу: <http://www.litopys.org.ua/hrabo/hr.htm>
5. Грунський П. Горенько / Павло Грунський // Трудова громада. - 1920. - 16 лютого. - С. 1-2.
6. Завальнюк О. Минуле і сучасне Кам'янця-Подільського: політики, військові, підприємці, діячі освіти, науки, культури й медицини: Історичні нариси / О. Завальнюк, О. Комарніцький, В. Стецюк. - Вип. 2. - Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. - 452 с.
7. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. - К.: ВЦ «Академія», 2007. - Т. 1. - 608 с.
8. Лозовий В. Сприйняття селянством більшовиків та радянської влади у період української революції 1917-1921 рр. / В. Лозовий // Університет. - 2006. - № 5. - С. 21-23.
9. Мінчин Б. Сатира на службі комунізму / Борис Мінчин. - К.: Наукова думка, 1964. - 203 с.
10. Нестер З. Поетика памфлету. На матеріалі українського радянського памфлету / З. Нестер - К.: Наукова думка, 1973. - 238 с.
11. Почапська О. Українська сатирична публіцистика Наддніпрянщини періоду національно-визвольних змагань 1917-1921 рр.: монографія / О. І. Почап-

ська; [наук. ред. І. В. Крупський). - Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2009. - 160 с.

12.Сивокін Г. Літературний жанр і читачі. У вимірах сприймання // Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Сивокін. - К.: Фенікс, 2006. - С. 277-294.

13.Стрельцов Б. Фельетон: Теория и практика жанра / Б. Стрельцов. - Минск: Изд-во БГУ, 1983. - 63 с.

14.Шевчук М. Елементи ділового стилю як засіб комічного у творчості Остапа Вишні (жанротворчий аспект) / М. Шевчук. - Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8483/97/>

Надійшла до редколегії 20.01.2011

УДК 821.161.2.09

О. Д. Сінченко

(м. Київ)

**РЕЦЕПТИВНЕ МОДЕЛЮВАННЯ В РОМАНАХ
«ІНТЕЛІГЕНТ» ЛЕОНІДА СКРИПНИКА
ТА «ГОЛЯНДІЯ» ДМИТРА БУЗЬКА**

У статті проаналізовано моделі експериментального «лівого» роману Леоніда Скрипника й Дмитра Бузька. Розглядаються авторські текстуальні стратегії, спрямовані на формування читача нової української літератури.

Ключові слова: стратегії, автор, читач, футуризм.

В статье анализируются модели экспериментального «левого» романа Леонида Скрипника и Дмитрия Бузька. Рассматриваются авторские текстуальные стратегии, направленные на формирование читателя новой украинской литературы.

Ключевые слова: стратегии, автор, читатель, футуризм.

The article analyzes the model of novel experimental «left» by Leonid Skrypnyk and Dmitry Buzko. Considered copyright textual strategy aimed at forming a new reader of literature.

Key words: strategy, author, reader, futurism.

Вивчення експериментальної Прози 1920-х років в українському літературознавстві, як і в цілому авангардизму, вже має усталену традицію. Достатньо назвати бодай імена О. Ільницького, Н. Бернадської, М. Васьківця, Я. Цимбал, А. Білої та ін., щоб означити широкі тло

дослідницьких концепцій та інтерпретацій того явища, яке досі лишається на маргінесі вітчизняної культури. Водночас саме жага експериментаторства характеризує цілу епоху т. з. «розстріляного відродження», вагому частку якої становить творчість представників «Нової генерації», бо саме «неофутів» Леоніда Скрипника, Дмитра Бузька, Гео Шкурупія, поруч із Майком Йогансенем, який не входив до угруповання, слід визнати творцями української авангардистської прози. Поставивши за мету розглянути авторські текстуальні стратегії спрямовані на формування читача нової української літератури, зупинимось на романах Л. Скрипника «Інтелігент» (1928) та Д. Бузька «Голяндія» (1930) як таких, що вповні репрезентують настанову «неофутів» на створення нової читацької спільноти.

Під псевдонімом Левон Лейн на сторінках журналу «Нова генерація» (1927. - № 1-3; 1928. - № 1-8) Л. Скрипник надрукував свій екранізований роман «Інтелігент» у шести частинах із прологом та епілогом. Окрім цього роману, прозову спадщину Л. Скрипника складають дві частини незакінченого роману «Епізоди з життя чудної людини» та оповідання «Матеріали до біографії письменника Лопуцьки». Маючи інженерну освіту, він, проте, став теоретиком кіно й літератури та одним із чільних представників журналу «Нова генерація». У творчості Л. Скрипника відбився пошук нових читацьких стратегій. Роман «Інтелігент» з'явився на хвилі експериментування й засвідчив нові стилістичні та жанрові модифікації, яких українська література до того не знала. Теоретик кіно Л. Скрипник апробує в літературі новий принцип побудови нарації, а саме - «кадрування», за допомогою якого досягає динамізму, не властивого реалістичній літературі. Кадровість зумовлює й динамізацію синтаксичних конструкцій - Тут переважають називні речення. Автор вибудовує ландшафт роману в такий спосіб, щоб працював досвідний горизонт читача. Перед нами - лінійний розвиток життя героя від моменту його зачаття до моменту формування в ньому чоловічого характеру. Його освіта й входження в соціальний світ, психологічні етюди в шостій частині роману - все те, до чого звик читач реалістичного роману. Водночас відбувається постійна руйнація горизонту сподівань реципієнта, починаючи з жанрового експериментування: перед читачем не просто роман, а спроба екранізованого роману, де відбувається синтез суміжних мистецтв і відмінних поетик.

Конус кіноапарата фокусує увагу читача на «кадрах» тексту і, як на плівці, вервечка монтажних кадрів має перетекти в цілісну картину. У романі 35-річний відтин життя героя передано за ,2 години. Кадри передбачають контурність, схематизм оповіді, «пустоти» якої має заповнити досвід читача. Гра шрифтів сприяє візуалізації тексту читачем, і Л. Скрипник прагне до візуалізації слова в романі: «Великі труд-

німці Для мене - добрати слів, таких вразливих, щоб навіть вашу натреновану зорову фантазію *примусити цими словами побачити* (виділення - О. С.) те, що відбувається на екрані» [3, с. 3].

Експеримент з візуальним образом у цілому характерний для футуризму, у якому йшлося про нове одночасове сприйняття художнього тексту на всіх його формальних рівнях. Подібні графічні ігри зустрічаються не лише у вітчизняній літературі (Михайль Семенко, Андрій Чужий), але й у європейському авангарді (Блез Сандрар і Гійом Аполлінер). Навіть, здавалося б, далекий від футуристичних експериментів І. Багрянний вдається до гри шифрами у віршованому романі «Скелька».

У творі Л. Скрипника можна виділити три функції шрифтів: великий - для передачі візуального наративу фільму; шрифт, який є частиною структури фільму, його текстуальним супроводом, адже, за свідченнями автора, фільм - німий; і малий шрифт, за допомогою якого передається авторський Коментар. Малий шрифт має й алегоричне навантаження, бо візуально автор прагне передати ефект шепотіння. «З увагою слухайте й мене, хоч я й говоритиму тільки пошепки, на вухо,' дрібним шрифтом» [3, с. 8]. Така відмінність шрифтів дає можливість читачеві адекватніше зануритися в складну архітектоніку тексту.

Л. Скрипник зосереджується не так на читачеві, до якого голос автора в тексті постійно апелює, як на глядачеві й слухачеві. Початок роману визначає характер гри з читачем: це фільм і його коментар одночасно.

Отже, маємо «фільм-оповідь» як спробу відобразити сюжет у кадрах, і звуковий коментар автора. Звідси – несподіваний ракурс сприйняття й конкретизації образів, прагнення зосередити увагу читачів на візуальному. Автор покладає особливі сподівання на глядача-читача, того, якого «наділив здібністю бачити думки й почуття [...] героя» [3, с. 35].

Наративна прагматика тексту обумовлена прийомами відчуження. Текст функціонує в межах Протиставлення функцій автора: з одного боку - він є режисером фільму, - відповідальним за зображення й підбір акторів, з другого - автором коментарів та, загалом, цілого роману. Роль автора-коментатора збігається із позицією «генетичного» автора, письменника як творця і режисера, й образу автора в тексті – метаавтором. Рольова гра авторськими масками зумовлює також складну маніпуляцію масками уявних читачів одночасово є імпліцитними й експліцитними читачами роману. Окрім деміургічних функцій, автор перебирає на себе також роль читача. У такій позиції він не може повернути перебіг подій фільму, але може зумовити його сприйняття читачем, до якого звертається. Герої рома-

ну, своєю чергою, є лише образами, акторами, відповідно до намірів режисера. Їх імена не мають семантичного навантаження, вони функціонують у творі лише як умовні номінативи, а ім'я Інтелігента взагалі не називається. Отже, вибудовується схема, в якій референція номінативів - «автор», «читач», «герой» - губиться в мережі означників.

Під час читання витворюється ілюзія синхронної присутності автора: «...звертайтеся до мене. Я, автор і ваш друг, увесь час поруч вас» [3, с. 8]. Автор намагається викликати довіру в читача, для того, щоб потім, коли читач зрозуміє суть обману, посміятися над ним. Його коментування твору - підступне, вихолощені твердження - суперечать усталеним поняттям про мораль, критикується все, що є позитивним. Образ автора роману не асоціюється в читача з особою самого Л. Скрипника. Автор роману безпосередньо звертається до читача, вступає із ним у діалог, уявно передбачаючи його реакцію на свої репліки. Такий художній прийом розмови з читачем - досить давній, він дає змогу авторові викликати довіру в читача, зробити колізії свого тексту впізнаваними й ближчими до читачевого життєвого досвіду, до якого автор постійно апелює. Імперативні звертання «зітхніть і ви, любий мій читачу!...» [3, с. 27]; «покричіть, дорогий читачу!»; «ви все помітили в цій юрбі?.. Дехто з вас безперечно був там, скільки я пам'ятаю...» [3, с. 81] активізують роль читача як учасника художньої дії. Емпіричний читач стає персонажем твору, виконуючи роль, запропоновану йому автором.

У романі постійно диференціюється й конкретизується роль читача, відбувається її розподіл за гендерними і становими, професійними й інтелектуальними ознаками. Автор апелює до полірецептивності читачького загалу, звертається до читачів і читачок, адресуючи їм окремі фрагменти тексту, до цензорів і набірників з проханням не правити його текст, до читачів «свідомих» і «догадливих», просто до «дорогих читачів». Модус автора постійно змінюється - від друга читачів, їх прискіпливого викривача, до автора роману, простого глядача й коментатора фільму. Звертання до читачів сповнені парадоксами й каламбурами: «Чи подобається вам, мій дорогий читачу, м'який, як віск, студент? - Мені дуже подобається... Ми його більше не побачимо, і це мені теж дуже подобається...» [3, с. 53] або «Ви пробували коли-небудь жувати вату? - Спробуйте... Граніт іноді буває подібний до вати...». Цитування довільне, а численні посилання й алюзії витворюють досить широке інтертекстуальне тло роману.

У творі Л. Скрипника постійно фігурують імена Арістотеля, Зигмунда Фрейда, Олександра Островського, Дмитрія Мережковського, слова з народних приказок, бульварних романсів, літературних творів. У тексті є ряд цитацій і відкритих посилань на твори Федора Достоевського, наприклад, згадка про Соню Мармеладову. Можна при-

пустити, що тематично й проблемно роман розгортається в руслі романів Достоевського.

Рецептивний досвід читача стає важливою передумовою для створення досвіду прочитання самого твору: «Ви вже знаєте, в яких випадках режисер вживає затемнення...» [3, с. 56]. Такий досвід читача автор використовує й у полемічних цілях для підриву досвідної рецепції, яка склалася під впливом художніх настанов реалізму XIX століття.

Темі рецепції мистецтва присвячений весь пролог роману. Автор описує ситуацію сприйняття слухачами опери, вибудовуючи на цьому ефект дзеркала. Складається враження, що читачі роману мають упізнати себе в героях-слухачах. Вчинки персонажів супроводжуються алюзіями на літературні твори, причому ілюзорність цих натяків підкреслено.

У творі Л. Скрипника простежується загальна доктрина футуристів щодо раціоналізації мистецтва, уникання задоволення, а також прагнення до антипсихологізму. Так, наприклад, зворушливість у творі, видима чуттєвість і психологізм постулюються як моменти авторської стратегії: «Ви не будете, сподіваюсь, вимагати від мене нового зворушення при такому прояві святої матірньої любови: я досить дав зворушливості з приводу цього на початку першої частини... Цілком досить! А проте - видовисько, звичайно, зворушливе...» [3, с. 65]. Новий тип зв'язку між автором і читачем, який прагнули налагодити футуристи, виходив не з мистецтва, а з життя. Установка Л. Скрипника на те, щоб читач побачив героя роману у власному житті, зумовила деструкцію цілісного образу Інтелігента: «Моему дорогому героеві - тисячі років. Він змінив багато, багато імен. Його останнє ім'я - зовсім недавнє, і належить воно далеко не йому винятково» [3, с. 145]. Отже автор натякає на «типовий» спосіб життя інтелігента, а дія роману не завершується, а переходить у життя самих читачів. Така установка автора підтверджується тим, що замість звичного слова «кінець» зустрічаємо «і т. п.», а також загальну редукцію набутого читачами досвіду прочитання тексту. «Можна бути одвертим. - Річ у тому, що це - не зовсім кіно. Я ж вас просив лише уявити собі, що ви в кіні, і я не знаю навіть, чи ви моє прохання виконали.... Коротко кажучи - це зовсім не кіно» [3, с. 145].

Отже, автор вказує на фіктивність художнього світу, стверджує його умовність і неподібність до життя. Увесь роман є поступовою деконструкцією горизонту сподівань читачів, його дезорієнтацією й перенесенням уваги читачів з мистецької сфери на життя. У творі Л. Скрипника знайшла своє місце й теза про мистецтво як орієнтир у житті. Роман «Інтелігент», який можна сприйняти як соціальний памфлет і розмістити у вузьких рамках плакатної літератури, вод-

ночас став не лише вдалим зразком антипсихологічного роману, але й класичним прикладом експериментальної, ігрової прози, тенденції якої охопили всю європейську літературу XX століття.

Не менш вдалою спробою створення експериментально-деструктивного роману став роман Дмитра Бузька «Голяндія» (1930). Автор також належав до активних учасників «Нової генерації». Роман «Голяндія» можна назвати художнім маніфестом деструктивного роману, теорію якого так наполегливо розробляли автори журналу, зокрема О. Полторацький.

Написанню роману передувала стаття Д. Бузька («Нова генерація». - 1927. - № 1) «Проблематична «проблемність» (протест читача)», у якій автор зазначав, що «нахил до глибоких проблем у белетристиці є, безперечно, наслідок низького рівня нашої матеріальної культури, слабого розвитку техніки, коли ще принципом поділу праці (диференціації) не просяклась свідомість суспільства, і тому є широкий простір для дилетантського всезнайства, для хамськи-сміливого наскоку на читача; з виглядом справжнього мудреця й філософа» [1, с. 59]. Тому важливо визначити межі «літературності». Художня література, на думку Д. Бузька, не повинна займатися проблемами філософії, економіки, політики. Через призму такої настанови можна зрозуміти увесь саркастичний пафос твору. Надмірна увага до читача співіснує із задекларованою автором неурою до читача. Твір несе в собі ознаки літературної пародії на твори радянського періоду про село. Водночас «Голяндія» - не лише художній твір, а й теоретичний трактат про те, чим є роман і, в цілому, література. В основі сюжету - стандартна для того часу історія створення комуні з усіма її позитивними героями й злісними куркулями, змовами й перемогою радянської ідеї.

Автор руйнує будь-які сподівання на реальність зображуваного в творі. Позаяк, на його думку, художня правда - фікція, тому письменник не має вигадувати ніяких «правд». Д. Бузько піддає критиці поняття правдоподібності як основного принципу побудови художнього твору, проголошеного пролетарськими письменниками. Опис подій автор супроводжує розширеним коментуванням деструктивного характеру. Сам автор знімає із себе відповідальність за те, про що береться розповідати: «Я - вітер. Мінливий і непевний. Погано це, але - що ж зробиш? - я такий» [2, с. 242]. Така стратегія цілком послідовно впроваджується в текст.

Реалістичність зображення, на думку Д. Бузька, не є наслідуванням реальності. Автор руйнує звичку читача ототожнювати героїв з реальними людьми. Щоб довести умовність літературних персонажів, Д. Бузько переносить у роман героя іншого свого твору «Лісовий Звір» - Яновського, відкрито граючись із читачем. Іронія автора спрямована на подолання моментів ідентифікації, руйнування ілюзій

у свідомості читача. Умовність - одна з головних деструктивних рис роману «Голяндія». Умовними є герої, умовним є сюжет, який з волі автора може змінюватися, умовним є сам жанр роману і його читач.

Д. Бузько руйнує канонічне реалістичне уявлення письменників ХІХ століття (І. Нечуй-Левицький, П. Мирний) про роман, згідно: з яким події мають розгортатися за умовами життєвої правди. Від письменника вимагалось дотримання принципів міметичності, конкретики художніх образів, а також повчання читача. Вважаючи, що такі вимоги обмежують саму специфіку літератури, Д. Бузько говорив: «мені здається брутальним насильством над самою суттю літератури, що їй повинна бути властива певна абстракція, певне узагальнення, певна незалежність од конкретності мистецтв образотворчих» [2, с. 288].

Залучення емпіричного читача до активної співдії в романі визначальне для Д. Бузька. Твір перенасичений відкритими звертаннями до читача й побудований за принципом контрасту. Саме поняття роману як жанру й найбільш адекватної форми реалістичного письма автор намагається зруйнувати, натомість, апелюючи до репортажу як до можливої альтернативи. Роман, на думку Д. Бузька, неспроможний відбити такі складні соціальні процеси реального життя, як колективізацію. Своє переконання він засвідчив і в статті «Стежкою самоаналізу. Моя літературна праця»: «основа цього «роману» - щире авторове визнання неспроможності звичайними засобами звичайного роману подолати тему-матеріал: с.- і. Комуна, колективізація села» [2, с. 74].

Іронічність такого самовиправдання можна розкрити, якщо знову повернутися до аналізу роману «Голяндія»: «Проблема, читачу, насамперед - проблема. Бо ж мистецтво - то не розвага. То не лимонад, як це стверджує шановний професор і хороший хлопець-спортсмен Майю Йогансен. Як це лимонад? Е, ні, пробачте! Красне письменство - це є особливий спосіб висвітлювати й розв'язувати світові проблеми» [2, с. 267]. Отже, автор і не намагався у своєму творі подати життя комуни, навпаки, зовні дотримуючись ідеологічних рис колгоспних романів, він вдається до їх деструкції.

Д. Бузько перераховує ознаки традиційного роману (наявність конфлікту, фабула, становлення характеру героя в дії) з тим, щоб зруйнувати їх у своєму тексті. Особливо це стосується поняття «авторське натхнення», яке викликало дискусії серед тогочасних літературознавців. Д. Бузько як представник авангардизму вказує на умовність цієї дефініції, відкрито висміюючи у своєму романі натхнення як таке. Ось як описує автор секрети творчості Гео Шкурупія: «Гео так іноді пише свої твори: він каже, що натхнення до нього приходить саме тоді, коли Гога перекидає йому на рукопис каламар, одно-

часно молотячи батька кулаками по носі, - вже випереджав мене, пишучи для свого роману «Двері в день» розділ - професорську лекцію про Дніпрелъстан» [2, с. 270]. Як і футуристи в цілому, Д. Бузько заперечує натхнення, протиставляючи йому майстерність письменника і підриваючи розуміння теургічності письменницької творчості. Письменник як ремісник, як фокусник - ось чому він надає перевагу: «Я - ні революційний, ні пролетарський... Просто собі - Касфікіс, та й годі. Штукарюю й пояснюю: спритність рук і ніяких чар» [2, с. 381]. Улюблений прийом автора - дискутувати з читачем, ділитися з ним секретами свого ремесла, вказуючи відкрито на свої наміри.

Роман має дві сюжетні лінії: «одна - колективізація села Сокільного. Друга - романтичний трикутник Петро, Гафійка, Тамара» [2, с. 333]. Любовна лінія, за наміром автора, має розважити нудний опис життя комуни. Тут письменник полемізує зі стереотипами, закладеними в свідомість читача творцями виробничих романів. Він виступає Проти читача, для якого література й наука - тотожні речі. Автор чітко вказує на те, що колективізація - царина для справжнього дослідника господарських взаємин, а не для літератора. Д. Бузько вказує на те, що читач занурений у стереотипи, які впливають на його сприйняття художніх творів. Це дає йому можливість залучати художню пам'ять читача до активної роботи у створенні персонажів свого роману. Так, описуючи почуття свого героя Петра, Д. Бузько відсилає читача до романів В. Підмогильного. «Я, правда, не певний щодо таких почуттів у Петра. Але посилаюся на нашого солідного письменника, на Підмогильного. Він у своєму «Місті» такі почуття докладно розвинув» [2, с. 389].

З іншого боку, письменник вказує на те, що естетичний досвід читачів, сформований традиційними авторами, до яких він зараховує І. Нечуя-Левицького й Б. Грінченка, нічого не може додати до зображення Гафійки й Петра. Кориснішими в даному випадку, на його думку, можуть бути твори О. Купріна й В. Винниченка. Активізуючи в свідомості читачів творчість вказаних авторів, Д. Бузько таким чином полемічно формує художній контекст, необхідний для розуміння свого твору читачем. Проте, попри численні механізми прочитання тексту, які пропонував Д. Бузько робітничій читацькій аудиторії, його твір залишився незрозумілим і нечитабельним. Автор щонайменше дбав про чітку сюжетну лінію й більше зосереджувався на деструкції основних принципів міметичного роману.

Отже, аналіз запропонованих до розгляду в статті експериментальних романів 1920-х років - «Інтелігент» Леоніда Скрипника та «Голяндія» Дмитра Бузька лише засвідчує потребу розгляду всієї авангардистської прози під кутом зору деструкції традиційних художніх засобів, творення нових літературних жанрів і пошуків син-

тезу різних мистецьких прийомів, спрямованих на видозміну рецептивного горизонту сподівань. Це дає змогу увиразнити місце тих, чи інших творів в історико-літературному процесі. Так, роман «Інтелігент» Л. Скрипника засвідчив нові стилістичні й жанрові модифікації, яких українська література до того не знала, і став першою спробою екранізованої оповіді. Другий із аналізованих романів - «Голяндія» Дмитра Бузька - своєрідна художня маніфестація деструктивного роману. Експериментування з формою й гра з читачем як конструктивний принцип наративної структури прозового тексту домінує у світовій літературі впродовж усього XX століття. В українській літературі ці тенденції відновлюються лише в 1960-х роках у формі «химерного» роману, тому увага саме до художніх експериментів 1920-х років створює можливість переосмислити вітчизняну літературу крізь призму витворюваних нею ж самою ігрових інтенцій.

Список використаної літератури

1. *Бузько Д.* Проблематична «проблемність» (Протест читача) / Дмитро Бузько // *Нова генерація*. - 1927. - № 1. - С. 58-59.
2. *Бузько Д. І.* Чайка. Голяндія: Романи / Дмитро Бузько. - К.: Дніпро, 1991. — 394 с - К.: Дніпро, 1991. - 394 С.
3. *Скрипник Л.* Інтелігент. Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом / Леонід Скрипник. - Х.: Пролетарю, 1929. - 146 с.

Надійшла до редколегії 25.01.2011

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бандура Т. Й. - кандидат філологічних наук, викладач Південноукраїнського національного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса);

Біляшська В. П. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету, ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Васьків М. С. - завідувач, професор кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка (м. Кам'янець-Подільський);

Гонюк О. В. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Горобець О. В. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Городнюк Н. А. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Дашко Н. С. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри видавничої справи та міжкультурної комунікації факультету систем та засобів масової комунікації Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Дуб К. С. - кандидат філологічних наук, доцент (м. Дніпропетровськ);

Заверталнж Н. І. - доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Калініченко О. В. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, основ психології та педагогіки ХНМУ (м. Харків);

Каніболоцька Л. С. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Кропивко І. В. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Ленська С. В. - доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка (м. Полтава);

Мисливець Н. М. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Нестелєв М. А. - асистент кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету (м. Слов'янськ)

Олійник Н. П. - кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ)

Полохова Н. В. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Полякова С. В. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Сівкова А. В. - студентка 3 курсу факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Тараненко А. В. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Терехова І. О. - кандидат філологічних наук, ст. викладач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського (м. Сімферополь);

Тимошенко Т. С. - аспірантка філологічного факультету кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (м. Харків);

Тішкіна О. М. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Хамедова О. А. - кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету (м. Донецьк);

Харлан О.Д. - доктор філологічних наук, доцент, зав. кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету (м. Бердянськ);

Хом'як Т.В. - кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри української літератури, декан філологічного факультету Запорізького національного університету (м. Запоріжжя);

Цюп'як І. К. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та політичної теорії ДВНЗ «Національний гірничий університет» (м. Дніпропетровськ);

Шахова К. І. - студентка 3 курсу факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ);

Яценко А.М. - студентка факультету систем та засобів масової комунікації Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ).

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

М. В. Поляков ВАЛЕР'ЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ: НА ПЕРЕХРЕСТЯХ ІСТОРІЇ ТА СУЧАСНОСТІ	3
І. С. Попова ГОСТРОТА ЗОРУ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО	6

Розділ І. **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА ПРОЗИ** **ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО**

Т. Й. Бандура ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЗМУ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ОПОВІДАННЯХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО	9
В. Гонюк ОНТОЛОГІЧНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ В ПОВІСТІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ОСТАП ШАПТАЛА»	16
Н. А. Городнюк СЕМІОТИКА ОДЯГУ В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО»	22
Л. С. Каніболоцька ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКІВ, «ПОЧАТОК» І «ФІНАЛ» ЯК РАМКОВІ КОМПОНЕНТИ В ОПОВІДАННЯХ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО ...	34
В. Кривков ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ В. ПІДМОГИЛЬНОГО.....'	40
С. В. Полякова СВОСРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ПОШУКІВ ВЛАСНОГО «Я» В МЕЖАХ ОПОЗИЦІЇ «МІСТО-СЕЛО» В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «МІСТО» ТА ПОВІСТІ ВАЛ. ШЕВЧУКА «МІСЯЦЕВА ЗОЗУЛЬКА ІЗ ЛАСТІВ'ЯЧОГО ГНІЗДА»	47
А. В. Сівкова, О. В. Гонюк ТЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»	60
А. В. Тараненко СВОСРІДНІСТЬ РЕЧОВОЇ ДЕТАЛІ В СИСТЕМІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ (на матеріалі прози В. Підмогильного та В. Близнеця)	66
Т. В. Хом'як ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ГОЛОДУ НА УКРАЇНІ У 1921-1922 РОКАХ В «МАЛІЙ» ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО	77
К. І. Шахова, Н. П. Олійник ПОЕТИКА НАЗВИ ОПОВІДАННЯ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «СТАРЕЦЬ» ..	86

**Розділ II. ДИСКУРС КАТАСТРОФІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
20-30-х рр. XX ст. І ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО**

О. В. Горобець

МОТИВ «БОЛЮ ДУШІ» У ВІДТВОРЕННІ ПСИХОЛОГІЇ ЧОЛОВІКІВ У ТЕКСТАХ «ПОВІСТЬ БЕЗ НАЗВИ» В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «ДЕТЕКТОР» М. МАТІОС	96
---	----

Н. І. Заверталюк

ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ 20-х років XX ст. У ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО Й ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО	107
---	-----

В. Калініченко

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО	120
---	-----

Н. М. Мисливець

СТРУКТУРА ТРАГІЧНОГО У ТЕКСТІ «СИН» В. ПІДМОГИЛЬНОГО	127
--	-----

О. Терехова

ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА М. КОСТОМАРОВА	134
--	-----

О. Д. Харлан

КАТАСТРОФІЗМ ЯК СЮЖЕТОТВІРНА ОСНОВА ПРОЗИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО І БРУНО ШУЛЬЦА	139
---	-----

**Розділ III. ПРОЗА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ
ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ 20-30-х рр. XX ст.**

П. Біляцька

ПОСТАТЬ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ 20-30-х рр. XX СТОЛІТТЯ В ОЦІНЦІ І. ДЗЮБИ	152
---	-----

М. С. Васьків

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ ЯК ТВОРЧИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ МЕТОД І ЯК МОДА (на прикладі творчості В. Підмогильного)	158
--	-----

В. Ленська

ЕСТЕТИКА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ У МАЛІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО	165
--	-----

М. А. Нестелєсв

ПСИХОБІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО	170
--	-----

Н. В. Полохова

ПРОБЛЕМА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ САМОТНОСТІ В РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»	178
---	-----

Т. С. Тимошенко

МІСЬКИЙ СОЦІУМ ЯК ЧИННИК АКТИВІЗАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ПОШУКІВ ЛЮДИНИ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ ПРОЗІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО	185
---	-----

О. М. Тішкіна

ПСИХОЛОГІЗМ ЗОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇВ В ОПОВІДАННЯХ «СИН» В. ПІДМОГИЛЬНОГО Й «ІДЕАЛЬНИЙ БАТЬКО» Л. ЯНОВСЬКОЇ	195
---	-----

А. Хамелова	
ВАЛЕР'ІН ПІДМОГИЛЬНИЙ І БОРИС АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ:	
ПОЕТИКА ДІАЛОГУ	202
К. Цюп'як	
ПСИХОАНАЛІТИЧНА НОВЕЛА ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО В	
ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ	204
І. К. Цюп'як, К. С. Дуб	
АВТОБІОГРАФІЧНИЙ СИНЕРГЕН ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО :	
В ПСИХОАНАЛІТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ	217
А. М. Яценко, Н. С. Дашко	
КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ РЕВОЛЮЦІЇ В НОВЕЛАХ «ГАЙДАМАКА»	
В. ПІДМОГИЛЬНОГО ТА «КІТ У ЧОБОТЯХ» М. ХВИЛЬОВОГО	224
Т. І. Кріль	
ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ШУКАНЬ ОСТАПА ВИШНІ	
КАМ'ЯНЕЦЬКОГО ПЕРІОДУ	
(на матеріалі історичного роману «Горенько»)	232
О. Д. Сінченко	
РЕЦЕПТИВНЕ МОДЕЛЮВАННЯ В РОМАНАХ «ІНТЕЛІГЕНТ»	
ЛЕОНІДА СКРИПНИКА ТА «ГОЛЯНДІЯ» ДМИТРА БУЗЬКА	243
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	252

Наукове видання
ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
 (до проблем поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 12

Українською та російською мовами

Редактори Є. В. Бугайова

Технічний редактор В. А. Усенко

Коректори Є. В. Бугайова

**Підписано до друку 07.11.11. Формат 60х84 ¹/₁₆. Папір друкарський. Друк
 плоский. Ум. друк. арк. 14,88. Ум. фарбовідб. 14,88. Обл.-вид. арк. 17,6. Тираж
 100 пр. Вид. 6 1546. Зам. №**

Свідоцтво держреєстрації ДК № 289 від 21.12.2000 р.

ДП «Видавництво ДНУ»,
 пр. Гагаріна, 72, м. Дніпропетровськ, 49010

Друкарня ДНУ, вул. Наукова, 5, м. Дніпропетровськ, 49050