

Валентина Сасенко

ПОЕТИКА КІНОПОВІСТІ О.ЖОВНИ “ВИЗРІВАННЯ”

Сполучення педагогічної діяльності і майстерності художнього творення образів — не рідкісне в українській літературі (Б.Грінченко, В.Сухомлинський). Тим більше, що в нашому культурному просторі багатство функцій мистецтва досі підпорядковувалось переважно одній — служінню суспільному обов'язкові: “Література — підручник життя”. Згідно з цим одні з рольових варіантів завмирили, інші набували гіпертрофованого вигляду. Постмодернізм дещо видозмінив ситуацію, прагнучи спільним знаменником зробити функцію гри, апелюючи й до бібліотерапевтичного начала.

Талановито це вмів робити Олександр Жовна — відомий письменник, який, проте, не полишає свого фахового покликання. Зараз працює вихователем будинку-інтернату, педагогом. “Однак, був час, коли доля зіграла зі мною невеликий “жарт”: я захворів, спанікував і... поїхав до Новомиргорода “помирати”. Як бачиш, — сказав митець в інтерв'ю Володимирі Панченкові, — вижив. Але перебратися до Києва вже, певно, не зміг, чи звик, приріс до свого Новомиргорода назавжди”.

Він — член СПУ, постійно друкується у ж. “Вежа”, “Вітчизна”, “Дзвін”, “Дніпро”, “Донбас”, “Кур'єр Кривбасу” та ін. Відзначаючи місце О.Жовни в сучасному літературному

Слово і Час. 2003. №6

процесі, В. Панченко зауважив, що його зіперта на певну літературну традицію проза помітно "виділяється серед прози багатьох його ровесників, заклопотаних власним авангардизмом та дещо нервовим припізнілим рівнянням на західний постмодернізм"¹.

Окреме видання творів письменника, зібраних у другій його збірці "Вдовушка", не вичерпує всього творчого доробку О.Жовни. Так, у "Кур'єрі Кривбасу" 2000 р. побачила світ "мелодраматична феєрія для кіно" (це жанрова авторська ідентифікація твору, написаного ще 1995 р.) під назвою "Визрівання"². А ще знято кінофільм за мотивами повісті "Партитура на могильному камені", доля якого не склалася, за словами митця у "Плутаному інтерв'ю" (інтерв'ю Надії Черненко під час презентації фільму "Партитура"). Ось що сказав автор: "Здавалося, мені неймовірно повезло. В часи повального занепаду кінематографа в Україні вдалося віднайти гроші і, зрештою, зняти повнометражний художній фільм. Знаю, що він представляв кіно України на фестивалях в Росії, в Польщі. Знаю з польської телепрограми, що краківське телебачення демонструвало "Партитуру" на своєму каналі. В Україні про це не знають ні на кіностудії, ні в Міністерстві культури, ні сам режисер. Коли ж побачить фільм український глядач, очевидно, не знає ніхто"³.

Як прозаїк О.Жовна має стале письменницьке реноме в сучасному літературному процесі. І хоч беззастережно його не можна віднести до неоавангардизму, бо посідає завжди "позатусовочну" позицію, але факт присутності О.Жовни в українській сучасній прозі надто помітний і помічений, бо автор відзначений декількома преміями — зокрема, він лауреат премії "У свічаді слова" Євгена Бачинського (США), всеукраїнського конкурсу романів і кіносценаріїв "Коронація слова — 2001" (кіносценарій "Експеримент").

Його творчий доробок — це зразок необарокової і готичної літератури зі значними домішками меніппейності, з використанням архетипних моделей і традиційних зліпків культури, що засвідчує постмодерну орієнтацію митця й інтертекстуальну природу його творчості, як і багатьох інших митців посттоталітарної доби. І все ж чи не найпомітнішим способом єднання традиції і новаторства в прозі О.Жовни є бароково-готичні відлуння, трансформовані на змістовому рівні у містичний вимір характерів і ситуацій, а на формальному — в творчому методі митця, у його конкретних прийомах і засобах письма. Так, це виявляється у схильності до фантазування та залученні до власних стильових тенденцій фольклорної традиції, різноманітних фантастичних елементів.

Кіноповість "Визрівання" дає цікавий матеріал для підтвердження висновків про культуру творчості письменника, в якій органічно зійшлися властивості белетристичної нарації і прийоми мистецтва кіно. Простежити результативність такого синтезу й художнього пошуку О.Жовни — завдання цієї розвідки, присвяченої поетиці твору.

Авторське жанрове визначення твору як мелодраматичної феєрії для кіно є свідомою рецепційною настановою, правомірність якої доводиться всіма змісто- та формотворчими елементами тексту. Драматичність як родова ознака цілком витримана стилістикою подачі художнього матеріалу, що максимально деталізується чіткими хронотопними атрибутами, представленими авторськими ремарками на початку кожного епізоду. Архітектоніка твору візуально простежується у відокремленні фабульних фрагментів (вони нагадують кадри кінострічки), найчастотнішим прологом до яких є називні речення, що вказують на місце та час дії: "Південне місто", "Сонячний день. Подвір'я міліції", "Безлюдний берег" "Місто, Ломбард", "Двері палати" тощо. Такими ж лаконічними є портретно-візуальні характеристики дійових осіб, що доповнюються інтонаційно-жестовою конкретизацією і моделюють внутрішній світ героїв та реальну дійсність у зримо вагомих образних рядах. Ритміка сприйняття, що задається типами реченнєвих конструкцій, внутрішньо підтримує темп фабульного розгортання подій, в якому причинно-часовий зв'язок мотивів, на перший

¹ Панченко В. Запрошення до потойбіччя: Інтерв'ю // Жовна О. Вдовушка. — Кіровоград, 1996. — С. 4.

² Там само. — С. 34.

³ Тут і далі цит. за вид.: Жовна О. Плутане інтерв'ю. Розмову провела Надія Черненко // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — №129. — С. 9.

погляд, не вимагає глибокої зосередженості, бо є традиційним, знайомим, навіть банальним, як і низка епізодів, сюжетно стягнутих у вузли, що демонструють сагу про життя (нагадує казку про Попелюшку, тільки в чоловічому варіанті), та ще й у декораціях, максимально наближених до сьогоденних суспільних катаклізмів.

Але зовнішня простота фабульної моделі латентно інкрустується сюжетною своєрідністю введення ретардаційних мотивів (*дитинство, галюцинація, видіння*), що є принциповим у розкритті ідейного змісту та вирішенні одвічної проблеми — митець і суспільство. Жива, рухлива структура твору дозволяє комбінувати образні картини, пов'язані з враженнями від реальності, у своєрідний тематичний колаж, скріплений смисловим підтекстом символів, емоційним тлом переживання та певним внутрішнім сюжетом. Цікавою є така закономірність вживлення мотивів, що відбувається на тлі музики або ж асоціативно пов'язується з певним музичним твором. Видіння головного героя починаються 1) *космічною мелодією*, що текстуально розмежовує реальне та химерне; 2) “з радіоприймача в кабінеті тихо ллється мелодія сімдесятих років двадцятого століття *“Как прекрасен этот мир”*”, що саркастично сприймається як пародія на те, що відбувається за вікном; 3) “тихий ритмічний стукіт, схожий на стукіт серця, долинає десь здалеку. Це перші звуки *“Родины”* — у виконанні ДДТ⁴”, яка є своєрідним гімном бездомних друзів художника; 4) ще одна улюблена пісня — *“Куда уходит детство?”* (27); 5) “десь здалеку лине ледь сумна, однак світла мелодія — то *голос Едім Піаф*”; 6) образ Ліки супроводжує пісня *групи “АББА”* (47); 7) містичний зв'язок між бездомною компанією (Люська, Шиш, Кутя і Зіновій Гердович) та Женею, що перебуває за океаном, уособлено так само мелодією — “Іглз” співали “Отель “Каліфорнія” (49).

Композиційно твір обрамлюється мотивами дитинства, майже однаковими за образною системою, але нетотожними за функціональним навантаженням. Кільцева композиція, як у вінку сонетів, є прозоро підкресленою не лише змиканням початку і кінця твору, а й способом сюжетного розгортання ідеї визрівання людської душі, що візуально позначається символом *кола*. Згадаймо Архімедове: “Не руш моїх *кіл*”. До речі: коло для давніх греків — “не тільки форма запису думки, а й символ цілості та суверенності духовного життя взагалі”⁵. Прикметно, що перший епізод має подвійну текстову мотивацію. Він (якщо брати до уваги найтипівший у кінематографії часовий зв'язок подій) може розглядатися як авторська ретроспекція до фабульної зав'язки, що поєднується *однаковим місцем подій (берег моря)* та *типом ситуації (втеча)*. Таким чином, *ситуативне дублювання посилює* динаміку візуальних образів. Окрім того, початковий фрагмент тексту близький до реалістичного сюжету як за образною системою (неалегоричною), так і за діалогізованою стилістикою. Видіння ж головного героя подаються монологічно, на тлі “космічної музики”.

Подальша фабульна самостійність, автономність і відокремленість від першого фрагмента дозволяє розглядати початковий мотив у координатах внутрішньої дії, яку формують видіння-картини митця. Фінальний епізод, що повторює зачин твору, принципово різниться прозорою авторською вказівкою на символіку видіння: “І знову космічна мелодія звучить...” (60), а це засвідчує відкритість фіналу “Визрівання”, художню незавершеність внутрішнього розвитку подій, бо чи не всі видіння головного героя адекватно й статично переносяться в сюжети його картин.

Винятком є портрет лейтенанта, творений з натури, а не з видіння. Ось як це подається в епізоді своєрідного поєдинку митця й лейтенанта: “Лейтенант мовчки киває. Дивиться на художника. Художник на лейтенанта. Починає малювати. Мовчазна сцена. Двоє чоловіків напружено дивляться один на одного. Між ними наче б відбувається поєдинок поглядів, боротьба почуттів, переконань, моральних та етичних позицій. Художник малює

⁴ Жовна О. Визрівання: Мелодраматична феєрія для кіно // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — №127. — С. 19. Далі подаємо сторінку в тексті.

⁵ Забужко О. Новий закон Архімеда // Між видихом і вдихом. — Кур'єр Кривбасу. — 2000. — №127. — С. 61.

квапливо, енергійно. Художник простягає лейтенанту папір. Лейтенант дивиться на портрет. Потім на художника.. Обое все ще тяжко дихають. Художник дивиться на обличчя міліонера. Здається, на короткий час воно ніби переінакшилось, схудло і вишляхетнилось" (17–18). Не менш цікава *інтродукція до сцени поєдинку*, подана у формі діалогу: співрозмовники діють ніби механічно, не чуючи один одного, бо живуть у не співмірних замкнутих світах, коли міліонер (низькорослий, грубий за статурою) допитує художника, щоб покарати його за порушення спокою відпочиваючих (бігав пляжем оголений). Уже тут конфлікт сторін (захеканих міліонерів, які його наздоганяють, і дивної компанії голодранців — "серед них троє чоловіків і жінка із синцем під оком на облізлій інвалідній колясці, яка верещить: "Не трож, собаки лягаві! — Мусор — кричить хтось із голодранців" (13), представлений у гротескній формі, оголює психоаналітичні глибини несумісності митця і зомбованого суспільства з його рольовими й морально-етичними стандартами:

"Дільниця міліції. За столом начальник — товстий, лінивий, з віддишкою лейтенант. Його шия зрівнялась з обличчям, маленькі доброзичливі очі дивляться в протокол. Лейтенант щось пише. В столі у нього пиріжки, він їх їсть. Не піднімаючи очей, лейтенант запитує:

— Фамілія?

На лаві сидить голий чоловік у наручниках — порушник з пляжу. Очі його закриті.

— Боттічеллі... — ніби у сні промовляє він.

— Бо-ті-че-лі... — записує міліонер. — А на грузина не схожий геть. Ім'я?

— Сандро... — так само сонно говорить затриманий.

Лейтенант стенає плечима, запитує.

— Рік народження?

— Тисяча чотириста сорок п'ятий...

Міліонер пише й це, щось наспівуючи. Молодий сержант, один з тих, хто затримував порушника на пляжі, худий, з довгим грушоподібним носом і швидкими очима, наблизившись до начальника, з виглядом змовника, намагаючись не порушувати субординації, шепоче йому на вухо:

— Товаришу лейтенант, товаришу лейтенант... Боттічеллі не грузин, — таємниче говорить Гречко.

— Чому? — дивується лейтенант.

— Він художник. В середні віки жив. Італієць.

— Хто?

— Погляньте на рік народження... — шепоче Гречко.

Лейтенант дивиться в протокол. Розуміє жарт і після паузи самоаналізу раптом заливається щирим сміхом.

— Так ти не грузин?! — весело запитує він. — А я пишу, — продовжує реготати лейтенант.

— Чуєш, Гречко? Ну, купив... Да-а. Ну, купив... А я повівся... Да-а... Запрацював я з вами.

В отпуск пора... Гречко, а що це він голий? — полишаючи реготати, раптом стурбовано цікавиться лейтенант. — Найдіть йому брюки. Неудобно...

— Ну, ти купив мене... Боттічеллі... Чотириста сорок п'ятий... А я пишу. Да-а, повівся я, навішав ти мені лапші. Ти, виявляється, алкаш з юмором. Не простий, значить. Я юмор уважаю. А може, у тебе бєлка? В елтепешку тобі, брат, пора. Чуєш — ліщиця, може? Я тобі з путьовкою поможу. Га?!" (14–15).

І тоді, коли художник перебував у трансі, бачачи свої картини-видіння (як із землі виросла людська голова), буденний лейтенант-пиріжкоїд цілком перебував у приземленому просторі своєї відгородженої від культури й духовності душі, нездатної сприймати ірраціональні явища.

Наративна конструкція кіноповісті збудована так, що відображене стає дійсністю, завершеність "нереального сюжету" про "*ліс шибениць*" стає не фактом мистецтва, а реальною спробою самогубства художника: "Він іде крізь туман, крізь безліч великих петель, що, здається, звисають звідкілясь із неба. Це зашморги шибениць. Він торкається

до них обличчям, і вони погойдуються в тумані. Їх так багато, цілий ліс із шибениць. Але Женя іде далі. Здається, він щось шукає. І ось, згодом, знаходить. Це теж шибениця, але не схожа на всі інші, вона червоного кольору. Женя стискає її руками, і в той же час все зникає — туман, шибениці. Залишається лишень одна, за яку він тримається руками. Вона підвішена до стелі в його кімнаті. Тьмяно світиться засиджена мухами електрична лампа, на абажурі напис: “Лампочка Ілліча”. Женя стоїть на стільці з закривавленим обличчям, злиплим волоссям, в забрудненій кров’ю сорочці”⁶. Окрім того, цей внутрішній кульмінаційний момент за спільністю релігійної символіки поєднується із сюжетом фінальної картини “Розквітлий хрест”, після продажу якої на аукціоні “Сотбі” космічна мелодія повертає головного героя у минуле дитинство. Розв’язка, прикметна для мелодрами, має, проте, філософський підтекст, висловлений у малярському полотні, що в статистиці передає бурю почуттів, яку пережив художник, коли його врятувала від смертельної кулі Люська, пожертвувавши власним життям. Цей заключний акорд у романтично-реалістичній історії про щасливих голодранців, у яких, у супереч бездомності, так багато людського, й художника, що творив “надзвичайні сюрреалістичні малюнки пером”, полотнам якого властива “нетривіальна філософія” (38), добре репрезентує глибинний зміст, подвоєний спареністю й діалектикою літературного і живописного, музичного і кінематографічного начал: “Звуки дивної космічної мелодії змінюють “Родину” і знову відносять Женю, а тепер, здається, і його друзів в інший світ, світ казковий, неземний. Розсіюється туман, і очам відкривається величезний дерев’яний хрест. Він височить на горі у висохлій високій траві. Десь із неба злітається безліч білих птахів. Вони сідають на хрест один біля одного. Їх так багато, що згодом весь хрест мовби розцвітає білими квітами. Жива картинка раптом завмирає і стає статичною” (60).

Текст оповіді свідомо подано за принципом *параболи*, алюзійно актуалізуючи притчу про блудного сина. Хлопчик тікає з дому до моря, “десь здалеку, над пагорбом, де видніються крихітні будиночки, лунає жіночий голос: — Женька-а-а!... Женька!.. Вернись, одінь штани! Безстидник! Женька!... ” (13). Але спочатку цей підтекстовий образ дому (“...Вернись...”) приглушується ідеєю сорому (“...одінь штани! Безстидник!”) і конкретизується — “Іди додому, безстидник!” (60). Символічно прозорими в такому контексті є мотиви *бездомності* (друзі художника) та *втечі*, бо саме таким способом найчастіше герої змінюють місце свого перебування: від матері, від міліції, з лікарні... — до моря; від норм, обов’язків, устоїв суспільства — у первісну стихійну силу життя.

Однією з найпоширеніших функцій *сно-видіння* як художнього прийому є індивідуалізація героя, специфіка його характеру, що дає можливість образно проілюструвати *підсвідомі*, незримі, потаємні процеси психічної діяльності. “В інтроспективному плані сон — це не що інше як випадкова зустріч персонажа з самим собою, своєрідне побачення його свідомості з несвідомим комплексом уявлень; ця властивість сновидіння завжди виявляє такий зміст душевних переживань героя, що увіч прихований не тільки від інших діючих осіб, а й від нього самого, непередбачувана природа якого глибоко вкорінена в присмеркових таїнах суб’єктивного світовідчуття”⁷. У процесі сну, який супроводжується видіннями, людині надається можливість побачити себе, іноді у зовсім несподіваному образі, почуватись іншою, а це збагачує психічний досвід суб’єктивного усвідомлення об’єктивним спостереженням над самим собою. Видіння головного персонажа Євгена Кир’янова, хоча й називаються в тексті *снами*, відмінні від цього природного фізичного стану інспіративним характером виникнення, що є тотожними до періодичних нападів гіпнотичного трансу. Оскільки на початку видіння завжди звучить *космічна мелодія*, що задає певний настрій, налаштовує організм до суголосного ритму, то сон героя справді сприймається як “обійми Морфея”, наслані химерою потойбічного царства Аїда — Гіпнотом, одним із синів богині Ночі (другий — Танатос), що в грецькій міфології є уособленням сну. Досліджуючи психоаналітичні теорії гіпнозу, Леон Шерток припускає можливість

⁶ Жовна О. Вдовушка. — Кіровоград, 1996. — С. 31.

⁷ Нечаєнко Д. Сон, заветных исполненный знаков. — М., 1991. — С. 27.

виникнення аутогіпнозу, а також перебування в стані “штучного сну” без впливу сторонньої особи (гіпнотизера). На підтвердження автором наводиться гіпотеза Kubie, яка пояснює феномен виникнення подібних до неземної істоти Євгенових видінь образів: “Відчувається присутність чогось... що є невлотним, невидимим та невідомим, що сприймається свідомістю, але частіше залишається неусвідомленим, підсвідомим. Це можуть бути образи покровителів раннього дитинства або образи пізнішого періоду, що мають авторитет і владу... По суті йдеться про *перенесення* в чистому вигляді (науковий термін на позначення трансформацій психіки, що виникають аутогенно, анонімно, неперсоналізовано. — В.С.), навіть якщо є відсутнім об’єкт, реальний або уявний, усвідомлений чи неусвідомлений, якому можна було б надати функції покровительства, до чого з метою самозахисту поступово звикаємо у дитинстві. Такими, ймовірно, є походження і сутність давнього фанатизму ангела-охоронця, істоти, яка повинна піклуватися про мене, коли я сплю, беззахисний”⁸. Як твердять психологи, дитячі відчуттєві образи справляють вирішальний вплив на формування особи суспільної, бо саме в цей період вона дізнається про соціальні та морально-етичні табу, реакцією на порушення яких є покарання, а також на прищеплення почуття сорому. Імперативна необхідність перевірки соціальних догм проявляється здебільшого у людей зі здатністю до критичного й творчого мислення, сильних емоційних переживань, тому майже біологічна потреба росту, розвитку неординарної особи ламає прокрустове ложе суспільних інкубаторів для вирощування стандартних людей, а пригнічування духовних потреб призводить до появи руйнівних та сомнамбулічних поривань, ненависті до будь-якої норми. Символіка картин, створених головним героєм, прояснює його ставлення до світу — ідея росту, природного для всього живого, замінюється ідеєю селекції, штучного окультурення: “Туман чи дим пливе над землею, стелиться розірваними шматками, видно якусь рослинність, листя папороті, лопушиння. Чується якийсь глухий звук. Лезо сапи розрихлює землю. Чиясь рука виринає бур’ян. На грядці росте щось кругле, крізь дим важко розгледіти, що саме, може, диня чи гарбуз. Та ось дим потроху розвіюється. І ось видно, що з землі виросла людська голова... Якась рука рве навколо неї бур’ян, потім знову розрихлює землю сапою” (15). Містичний сюжет цього видіння, що нав’язливо переслідує художника, дублює його реальне світовідчуття, виступає аналогом психофізичного існування людини в суспільстві, а процес усвідомлення своєї функції в ньому дорівнює періоду “визрівання”, коли ілюзії — своєрідний гіпнотичний стан — розсіюються, людина dorостає до розуміння своєї несвободи, що жахає її та спонукає до втечі: “Крізь дим видно поле, все усяне людськими головами, що проросли з-під землі. Деся вони лише пробилися крізь поверхню, а деся хтось вже виріс з-під землі по груди, хтось до колін, ще далі хтось, певно, остаточно дозрівши, втікає зі свого поля на народження” (30). Образи *сапи, леза* за своєю функцією близькі до нищівних засобів “соціалізації” людини, що мають на меті підготувати кожного до тієї ролі, яку йому належить виконувати. Режисура цього дійства досить продумана й апробована, а той, хто відмовляється від маски, лишається поза світом.

Невипадковою з позицій такого інтерпретаційного підходу до розуміння символіки твору є постать Шекспіра, з яким художник після спроби самогубства вимагає приватної зустрічі: “Я хочу бачити Шекспіра!!! — намагаючись вивільнитися, кричить Женя. — У мене до нього важлива справа! Я вимагаю впустити до мене Шекспіра” (33). Трагічний парадокс ситуації подається автором не як божевільність самої ідеї, а як безкінечність можливостей того, хто відчуває себе “господарем поля”, тому всі “мислимі і немислимі бажання” йому під силу, бо він — головний. Але художник прагне намалювати (*побачити справжнє*) обличчя того, хто світ назвав театром, а людей у ньому — акторами, а перед ним Шекспір-маска, якого він не впізнає.

Параболічність як домінантна риса текстуальної конструкції проявляє себе інтонаціями Меніппової сатири, що діє як модель перекомбінації масок — діють особи, потрапляючи

⁸ Шерток А. Гипноз. — М., 1992. — С. 48.

в резонанс обставин, змінюють свій соціальний статус: художник стає славетним і багатим, головний лікар — бездомним алкоголіком. Якщо за цим принципом розглядати семантику першого видіння, то виникає несподівана гіпотеза про *апелятивне дублювання образів*, що лежить в основі кіноповісті. На перший погляд, образ неземної істоти з *пташиним* дзьобом протиставляється “рослинності” (разом з людською головою) за *різними сферами існування* — небо і земля, за *статичністю* (рослини мають коріння) та *дієвістю* (всі рухи, до моменту втечі, виконує істота). Але існує єдина деталь, яка внутрішньо поєднує ці символи, — етимологія назви рослини, яку так старанно викоплює птахоподібна істота, *папороть*: “Тим, хто колись давно давав рослині назву, її листя здавалося схожим на крило птаха, а крило тоді звалось *портъ* (від слова *прърати* — “літати”)⁹. Правомірність функціонування подальших асоціативних зв’язків підтверджується наявністю спільних сем як мінімальних одиниць лексичного змісту образів: *істота* (*птах*) — *папороть* (*рослина*) — *рослина-голова* — *Літаюча голова*; *сапа* — *лезо* — *відрізати* — *Берліоз* (“Майстер і Маргарита” М.Булгакова).

Варіації на тему булгаківського “Майстра і Маргарити” відчуваються імпліцитно, на рівні інтонацій, призвук яких посилюється сюжетною подібністю: 1) високий елегантний іноземець з *ледь помітним акцентом* купує картину художника; 2) художник потрапляє у лікарню для божевільних; 3) закохується у нещасливу в шлюбі жінку, яка намагається йому допомогти; 4) іноземець допомагає закоханим. Про присутність *надприродних сил* *поряд з художником* свідчать не тільки своєрідність містичних образів видінь-навіювань, що переходять у незвичайні сюрреалістичні малюнки, в яких, за словами головного лікаря, відображено “новаторство у графічному мисленні”, “нетривіальна філософія” (38), а й власне булгаківські “докази”: *головний біль* (про який говорив Ієшуа у відповіді на питання Понтія Пілата) супроводжує галюцинації головного героя і *лес* (як мовчазний свідок розмови Пілата та Ієшуа, зображення голови пуделя на тростині Воланда): “Женя сидить на лаві з аркушем паперу, щось малює. Біля його ніг розвалився кумедний рудий пес” (35). Однаковою для обох творів є логіка верифікації ідейного змісту, в романі “Майстер і Маргарита” правомірність існування нереальних фактів доводиться від супротивного: репрезентацією існування антагоністичного образу.

Інтертекстуальність, яка дається взнаки в сюжетних паралелях, доповнює якісне сприйняття твору, а рефренність фрази про те, що, “*здається, це вже було*”, підтверджує правомірність такої інтерпретації образної системи, при аналізі котрої відразу постають знайомі літературні асоціації. Наприклад, портретна характеристика одного зі “свободолюбивих людей *конкордистських* поглядів” (а тут вже алюзія з філософських теорій та художньої практики їх утілення в творчості Володимира Винниченка) подається за принципом маски: “Найстарший з них — колишній актор з великим носом, глибокими мудрими очима і розкішними густими бровами. Дуже схожий на актора Зіновія Гердта. Здається, це він сам і є. Його навіть звали Зіновій Гердович Бажановський” (19). Послідовність асоціативних рис портретної характеристики актора, який виконував роль одного з персонажів І.Ільфа та Є.Петрова, поступово оформлюється як відкрита ремінісценція, на що вказує також звукова схожість прізвищ: Бажановський-Паніковський. Кутя (Семен Семенович Кутін) та Шиш асоціюються з Адамом Козлевичем та Шурою Балагановим не тільки за аналогією до першого порівняння, а й за подібністю зовнішніх рис (“Шиш — третій з чоловічої компанії, наймолодший, зовні схожий на жіночий велосипед, худий і довгий *рудий хлопець*, який не пам’ятає своїх батьків, тому що їх у нього ніколи не було” (19) та внутрішніх мотивів поведінки, що розкриваються у відомій діалогічній ситуації про те, що кожному з них треба для щастя:

— “Все буде добре. Скоро я стану великим художником, зароблю багато грошей, і тоді ми зможемо здійснити всі свої мрії. Кутя, ти що б хотів?

⁹ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865. — Т.1. — С. 48; Див. також: Топоров В. Растения // Мифы народов мира: Энциклоп. — М., 1992. — Т.2. — С. 368–371; Иванов В., Топоров В. Птицы // Мифы народов мира. — Т.2. — С. 346–349.

- Я? — дивується Кутя. — Що мені хотіти, я старий...
- Але ж машину б ти хотів?
- Ну, машину! Машину, ясно.
- Ну от. У Куті буде новий шикарний автомобіль. А у Шиша...Тобі чого, Шиш?
- Мені б грошей побільше...—замріяно бурмоче Шиш" (29).

Фінал щасливої розв'язки подій у контексті цих літературних паралелей сприймається як пародійне втілення в життя надії Командора на те, що закордон нам допоможе: завдяки втручання впливового англійця художник стає багатим і славнозвісним.

Найпосплідовніше прийом *дзеркальності*, *маски* простежується в системі художнього аналізу жіночого образу — легковолосої білявки Ліки. Етимологія її імені від божественного, світлого, сонячного парадоксально переплетена із символікою "*волосатої риби*", що не прояснюється в тексті як власне авторська семантизація, а навпаки — прямо вказує на необхідність художніх асоціацій до цього символу, виведених із попереднього контексту: "... з точки зору людини, що *тямить у мистецтві* (Курсив мій. — В.С.), чи не нагадую я тобі волосату рибу?" (39). Це внутрішнє ототожнення Ліки не знімається в подальшій розмові, доповнюючись новими відтінками: "*У волосатої риби постіль на дні океана*"; "*Я почуваю тут себе німою рибкою, у якої в жилах тече холодна кров, яка навік приречена жити в такому ж холодному кам'яному гроті*" (39). Навіть у послідовності репрезентації цього образу помітним є протиставлення таких топосів, як грот (будинок лікаря) — океан, але "риба" залишається. І це не просто візуальна метафора. Це — глибокий підтекст, який дешифрує психологію і таїні долі героїні, що, як та риба, викинута на сушу, повільно вмирає, дуріючи від нестачі водної, природної для неї стихії. Її порятунок — зустріч із художником, який повернув її до власних правил: жити з любов'ю. Те, що алегоризується в цьому образі, є *постійною рисою Лікиного характеру, його суттю*. Звертаючи увагу на полімодальність релігійних образів, Д.Нечаєнко пише про те, що риба "в давній міфології вважалася символом *життя, плодючості*, тому середньовічні тлумачі снів бачили у ній метафору плотських бажань"¹⁰. Химерний, містичний підтекст несе в собі також сам факт природного для цього персонажа "існування" в двох площинах — реальній та ілюзорній: майже водночас у неї і у видіннях художника з'являються однакові образи, а "реальна" поява Ліки в тексті відбувається після зустрічі з її прототипом у видінні: "Повільно стихає космічна музика. Наростає шум води. Затумаюється і зникає дивний живопис. Однак в останній момент встигає промайнути жіночий силует, вірніше, це лише образ, щось легке, прозоре, наче марево" (19). Отже, вперше Ліка являється художникові на пограниччі дійсності та галюцинації, на межі химерного та реального. Вона стає для нього близькою, бо схожа неймовірно на ту, бачену, але чи не є це просто віддзеркаленням?.. Підкреслена авторська увага до її зовнішності дозволяє побачити привабливий, але шаблонний для кінематографічної естетики жіночий ідеал. Ця надмірна типовість створює ефект штучності, ляльковості, що підтримується характерними деталями поведінки: "Солом'яне волосся її було легким, проте не прибраним. *Здавалося, все було зроблено навмисне, з викликом, вона була п'яною*" (38); "В її очах несподівано з'являються сльози. *Вона дуже щиро, майже по-дитячому заливається слізьми і йде до своєї кімнати*" (39), що нагадує поведінку перед дзеркалом. Люська саме так її і сприймає, бо хотіла б у зовнішності Ліки відчувати себе, пережити щасливу метаморфозу — з каліки, що "мандрує" в інвалідній колясці, перетворитися на привабливу жінку, в яку безтямно закоханий художник. "Дзеркальність" Ліки навіть в її музичних уподобаннях — музика квартету "АББА", назва якого є паліндромом, аббревіатурою з дзеркальним відображенням. Любовний трикутник *художник — Ліка — лікар*, що є обов'язковим рушієм зовнішнього конфлікту мелодраматичного жанру, бере свій початок в італійській трагікомедії масок. Ця схожість — у ситуативній актуалізації схеми П'єро (мрійник, поет) — Коломбіна (ідеал для поета, коханка Арлекіна) — Арлекін (злодій), характеристика чоловічих образів у якій є традиційною. Ім'я головної героїні в такому контексті насторожує звуковою подібністю до слова "лікар". Хоча така етимологія і є неправомірною, але не випадковість збігу очевидна ("Ліка — моя дружина"). Виникає логічне припущення про амбівалентність цього образу з позицій *авторської*

¹⁰ Нечаєнко Д. Цит. вид. — С. 127.

характеристики. Сюжетна розірваність першого видіння художника, в якому в останній момент несподівано промайнув силует жінки, неначе *поряд* з космічною істотою, а не *серед* рослиноподібних голів, доповнює новими асоціативними зв'язками повторений семантичний ланцюг, в який вплітається ім'я героїні: власник (господар) поля — головний лікар — дружина лікаря — Ліка. Поява художника в житті Ліки звільняє її із зачарованого кола залежності від свого чоловіка, який не врятував її від жахливих спогадів (“У мене загинули батьки. В один день. *Літак*, в якому вони були, вибухнув, не злетівши. Я й тепер бачу, як по злітній смузі котяться величезні уламки палаючого заліза” (47—48), але ця свобода ілюзійна, бо не зникає невловима присутність птахоподібної істоти (“з висоти пташиного польоту їх автомобіль (художника і Ліки, що вітає від чоловіка. — В.С.) мчить лівою смугою шосе” (43), що оформлюється у “великий білосніжний лайнер” (57).

Властива творові Олександра Жовни інтертекстуальність розширює темпоральні межі зображення фокусуванням різних смислових площин відомої і водночас щоразу нової історії героя креативного типу, що, проходячи випробування життям і стражданням, відкриває теорію визрівання людини, екзистенційного віднайдення себе в цьому розчахнутому світі й способів її художньо-образного втілення, мистецького осягнення. Міфологеми *моря, чистого / брудного, первозданності природи / штучності суспільних умовностей* мають багато семантичних варіацій, що опрозорюють різні полюси химерної наративної тканини твору, в якому властива повісті виховання дидактичність повністю усунена. Замість відкритих педагогічних акцентів — притчеподібні філософеми, сповнені екзистенційного смислу. Тут ніби присутнє третє око, що проникає в товщу підсвідомого, яке часто керує людською поведінкою, спонукаючи до непередбачуваних дій, невмотивованих учинків. О.Жовна вдається до необарокових прийомів (гри світла й темряви з її різноманітними кутами зору, тяжіння до нескінченності розв'язок, несподіваних зламів), до кінематографічної зміни ракурсів зображення, універсальної, поліморфної жанрової форми, котра моделює одвічну містерію життя як осучаснений вертеп із різноманітними поверхами світобудови, до коливань між сакральним і профанним. Послугуючись синтетичною естетичною системою, що на рівні мікрообразу втілюється в синестезійності, автор витворив особливе мораліте, в якому химерно зійшлися антиномічні суперечності, раціональне й ірраціональне, спрямовані до інтуїтивного пізнання світу й самопізнання. Ці мистецькі комбінації здатні вплинути на становлення людини творчої і самодостатньої, мислячої і відповідальної, бо здатної до влади над собою, діючої за покликом розумного серця: “В серця глянь свого печери!.. Найпотрібніше тобі ти знайдеш лиш у собі” (Г.Сковорода). Виходячи з необарокової поетики, письменник добре скористався ключем магічного реалізму, який А.Макаровим у книжці “Світло українського бароко” маркований як “реалізм мрій, бажань, роздумів, складних психологічних станів з превалюванням поетики фантастичних контрастів світла і темряви, дематеріалізуванням реального і матеріалізацією уявного, переплетінням реалій внутрішнього й зовнішнього просторів”¹¹. Що саме необарокова тенденція дається взнаки у прозі О.Жовни, яка ще тяжіє і до кінематографічності, підтверджує знавець цієї проблеми Валерій Шевчук, котрий, аналізуючи бароково-готичні відлуння в українській прозі к. XIX—XX ст. (його ідеї пізніше продовжила Наталя Шумило), посилається й на досвід сучасного митця: “Необароковість заслуговує на особливо пильну увагу з огляду на процеси модернізації української прози кінця XIX—XX ст. так само, як і новітня готична новела з її метафізичними мотивами, з оживленням речей, скульптур, картин, ікон, інтересом до перетворення людини в неживий предмет або тварину і навпаки — з живої істоти чи предмета в людину, до світу покалічених (божевільні чи знервовані персонажі. — В.С.), психічно хворих, мерців, упирів, різних русалок, до зв'язку між буттям і небуттям”¹².

¹¹ Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 61.

¹² Шевчук В. Із темних джерел життя: Українська готична новела XX століття // Літ. Україна. — 1995. — №45. — С. 3; Див. також: Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. // Слово і Час. — 2000. — №9. — С. 6—15.

Як бачимо, Олександр Жовна не тільки активно використовує прийоми з арсеналу необарокової та неоготичної поетики як інкрустації, вставки в реалістичне письмо, а й вдається до символізації й метафорики, щоб оголити правду про розчахнутий світ і безмежно складні випробування, крізь які проходить творча людина в суспільних лабіринтах буття, прагнучи сягнути самототожності й самовладдя в пошуках пасіонарних ідеалів. І в кіноповісті “Визрівання” маємо саме ту взаємоузгодженість між авторськими (і загальнолюдськими!) ідеями та можливостями поетикальної всеозброєності, що виникає на перетині традиції і новаторства, незалежно від термінологічних означень (постмодерна манера, інтертекстуальність), яка робить твір не тільки читабельним (і придатним до кінематографічної версії — для неї в певному смислі й призначався), а і явищем сучасної української літератури в її знакових варіаціях і художніх прямуюваннях. Цілком імовірно, що саме така (фантастично-ірреалістична) метафорика потрактування модусу зрілості/незрілості людини і внутрішніх пружин його дії, в річищі якого постійно працює Олександр Жовна, прийоми одивнення відкривають істину повніше, ніж декларативні проповіді про добро і зло чи пафосна риторика, якої не бракує у вітчизняному мистецтві зламної епохи на межі тисячоліть.

м. Одеса