

*150-літтю Одеського національного
університету імені І. І. Мечникова
і 75-літтю кафедри української
літератури —*

п р и с в я ч у ю

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Валентина Саєнко

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

КОМПЕНДІУМ

О д е с а
«Астропринт»
2014

УДК 821.161.2“199/201”(075.8)

ББК 83.3(4Ук)6/7я73

С14

Рецензенти:

Н. І. Заверталюк, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара;

М. В. Пащенко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Друкується за ухвалою вченої ради філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова (*протокол № 8 від 29 травня 2014 року*)

Саєнко В.

С14 Сучасна українська література : компендіум / Валентина Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2014. — 352 с.
ISBN 978—966—190—947—1.

«Сучасна українська література» — компендіум (короткий підручник), розрахований на вивчення лекційно-практичного курсу, що читається студентам Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, як і інших вузів України, з метою осмислення постмодерного етапу літературного процесу. Структурно посібник складений з чотирьох розділів: 1) *Програма курсу*, 2) *Практичні заняття*; 3) *Рекомендована література*; 4) *Вибрані тексти лекцій*, присвячені найрепрезентативнішим письменникам і їх творам, які унаочнюють особливості розвитку вітчизняного мистецтва межі тисячоліть.

Адресується студентам університетів і педінститутів, викладачам гімназій, шкіл і любителям українського Слова.

УДК 821.161.2“199/201”(075.8)

ББК 83.3(4Ук)6/7я73

ISBN 978—966—190—947—1

© Саєнко В., 2014

З М І С Т

1. Робоча програма навчальної дисципліни	7
2. Практичні заняття	22
3. Рекомендована література	35
4. Вибрані лекції	
4.1. Жанрова своєрідність «Повісті про сімдесят літ» Ана- толія Дімарова	46
4.2. Два береги ріки творчості Ірини Жиленко: сучас- на поезія і проза	64
4.3. Твір-симбіонт «Номо feriens»: родо-жанрові особли- вості книги Ірини Жиленко	86
4.4. Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матрію- поль»	97
4.5. Історичний роман М. Вінграновського «Северин На- ливайко»: особливості образної системи і поетика композиції	154
4.6. Літературно-філософський дискурс Валерія Шевчука про вітальні проблеми й апокаліптичні випробування сучасної людини (художня своєрідність збірки «У че- реві апокаліптичного звіра»)	196
4.7. Як і куди рухається сучасний український пост- модерн? Ключ до превентивної відповіді — роман Василя Шкляра	233
4.8. Шевченкові інкрустації у романі «Чорний Ворон. Залишенець» Василя Шкляра	238
4.9. Losi Genius Бориса Нечерди	257

4.10.	Що записано в Книгу життя і творчості Бориса Нечерди критиками і літературознавцями...	271
4.11.	Стилістична майстерність Євгенії Кононенко (збірка «Колосальний сюжет»)	312
4.12.	Книга, яка «завжди розгорнута посередині». Збірка Анатолія Глушака «AVE EVA»	322
4.13.	Поетика кіноповісті О. Жовни «Визрівання».....	327
5.	<i>Іменний покажчик</i>	343

1. РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

	Сучасна українська література
	<i>(шифр і назва навчальної дисципліни)</i>
напряму підготовки	6.020303 філологія
	<i>(шифр і назва напрямку підготовки)</i>
для спеціальності	українська мова і література
	<i>(шифр і назва спеціальності (тей))</i>
спеціалізації	8.0230301
	<i>(назва спеціалізації)</i>
інституту, факультету	філологічного
	<i>(назва інституту, факультету)</i>
Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова	

Сучасна українська література. Робоча програма навчальної дисципліни для студентів за напрямом підготовки філологія, спеціальністю українська мова і література.

Розробник: **Саєнко Валентина Павлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

© Саєнко В. П., 2014

© Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2014

1.1. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Найменування показників	Галузь знань, напрям підготовки, освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчальної дисципліни	
		денна форма навчання	заочна форма навчання
Кількість кредитів — 2	Галузь знань 0203 Гуманітарні науки (шифр і назва)	Нормативна (за вибором)	
	Напрямок підготовки 6.020303 філологія (шифр і назва)		
Модулів — 2	Спеціальність (професійне спрямування): 7.02030301, 8.02030301 українська мова і література	Рік підготовки:	
Змістових модулів — 3		2-й (ден.)	1—2-й (з/в)
Індивідуальне науково-дослідне завдання (назва)		Семестр	
Загальна кількість годин — 81		3-й	2-й, 3-й
		Лекції	
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних — 2 самостійної роботи студента — 2	Освітньо-кваліфікаційний рівень: бакалавр, спеціаліст, магістр	18 год.	14 год.
		Практичні, семінарські	
		12 год.	— год.
		Лабораторні	
		— год.	— год.
		Самостійна робота	
		42 год.	50 год.
		ІНДЗ: 15 год.	
Вид контролю: залік			

1.2. МЕТА ТА ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Курс сучасної української літератури для студентів філологічного факультету є системно-історичним і складається з лекцій та практичних занять. Програма, за якою складено орієнтовне плану-

вання лекцій, практичних занять, містить високохудожні твори українських письменників різних жанрів, написані сучасними авторами. Акцентується увага як на творчості письменників старшого покоління і знакових творів Ліни Костенко, Василя Стуса, Ірини Жиленко, Дмитра Павличка, Івана Драча, Бориса Олійника, так і на творчості молодшого покоління — представників літературних груп БУ-БА-БУ, «Пропала грамота», «ЛуГоСад», «Нова дегенерація», ОЧІ. При цьому акцентується увага на загальнолюдських цінностях, проповідуваних українськими авторами, а також на міжнародному резонансі сучасних творів українських майстрів слова (наприклад, творчості Ліни Костенко і Василя Стуса, Юрія Андруховича і Валерія Шевчука, Василя Шкляра і Юрія Щербака, Марії Матіос і В. Даниленка). Такий підхід дасть змогу молодим людям — студентам гуманітарного факультету — утвердитися в думці про престиж національної літератури в загальносвітовому контексті, переконатися, що українська література не тільки самобутня й цікава, але необхідна для розуміння сучасних життєвих реалій та ситуацій і орієнтації в навколишньому світі. Вона здатна виконувати й інші функції: ігрову та бібліотерапевтичну, наприклад. Задля цього передбачено введення до програми оглядових розділів і залучення до аналізу матеріалу про найпрезентабельніших представників сучасної історико-культурної епохи — епохи постмодернізму — з її розмаїттям стилів і літературних шкіл. Таким чином можна позитивно вплинути на формування світогляду, інтелекту, моралі, зокрема національної свідомості майбутніх спеціалістів-філологів, їх естетичних смаків, сприяти тим самим вихованню у студентів стійкого інтересу до рідного письменства у подальшому житті.

Мета курсу — формування у студентів систематизованих знань про сутність культурних явищ, прикметних для сучасного літературного процесу в Україні, та їх зближеності з європейським мистецьким контекстом. У зв'язку з цим:

1. Особлива увага приділяється історико-теоретичним та проблемним аспектам розвитку сучасної української літератури, спираючись на засвоєні знання і навички з попередніх курсів — літературознавства, давньої літератури і розвитку мистецтва XIX століття, що вивчаються паралельно з сучасною літературою.

2. Окремі питання практичного характеру пропонуються студентам для самостійного опрацювання як на практичних заняттях, так і шляхом написання рефератів-доповідей, що зараховуватимуться як ІНДЗ.

3. Зміст теоретичних і методологічних питань, що розглядаються, продумано згідно з існуючими в сучасному літературознавстві підходами і методами аналізу текстів та врахуванням специфіки культурно-історичної епохи постмодернізму. Задля здобуття студентами навичок системного літературознавчого аналізу художніх текстів у розділі «Вибрані лекції» цього компендіуму виклад матеріалу здійснюється з акцентацією на естетичних засадах вивчення творів, що є предметом осмислення як на практичних заняттях, так і в лекційному курсі.

Завдання курсу:

— ознайомити студентів із тенденціями та рисами, що притаманні сучасній українській літературі; новими поетичними, прозовими творами кінця XX — початку XXI ст., а також зразками сучасної літературної критики та есеїстики;

— навчити аналізувати художній твір з погляду найновіших літературознавчих підходів та методик в оцінці текстів та визначити роль і місце окремого автора в сучасному літературному процесі, особливості його творчого світу;

— розвинути уміння і навички аналізу художнього тексту.

Компетенції, якими має оволодіти студент у процесі вивчення дисципліни.

Відповідно до вимог результативності навчання студент повинен **знати:**

— тенденції розвитку сучасної української літератури (класичну, традиційну та авангардну);

— зміст художніх творів сучасної української літератури з метою з'ясування проблематики та ідейно-тематичних аспектів запропонованих для вивчення творів;

— необхідну кількість літературно-критичних джерел;

— механізми літературознавчого аналізу художнього твору;

уміти:

— аналізувати художній твір з погляду найновіших літературознавчих підходів та методик в оцінці твору;

— визначати роль і місце окремого автора в літературному процесі, з'ясовувати специфіку художньої манери письменника та його внеску в розвиток сучасної літератури;

розуміти:

— закономірності літературного розвитку на сучасному етапі, як і особливості національного прямування постмодернізму;

— зв'язок між літературними явищами та оригінальністю кожного з них з тематологічного, естетичного та системного погляду;

— основні тенденції літературного розвитку в контексті історико-суспільних явищ для орієнтації в навколишньому світі й тих зрушеннях, що відбуваються в духовному житті України.

1.3. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Змістовий модуль 1. *Українська література на межі тисячоліть, наприкінці XX — 10-х і 20-х років XXI століття, провідні тенденції її розвитку на новому етапі культурно-історичної епохи — епохи постмодернізму*

Поняття про постмодернізм і його підтечі в європейському культурному розвитку та особливості його вияву на національному українському ґрунті. Розмаїття літературно-художніх шкіл і плюралізму творчих ініціатив, явлених в українській літературі кінця XX — початку XXI століття. Гетерогенність сучасного літературного процесу як своєрідний аналог і повтор мистецької ситуації першої третини минулого віку. Визначення провідних закономірностей і тенденцій сучасного літературного прямування. З'ясування завдань вивчення наукової дисципліни «Сучасна українська література» в контексті нової і новітньої української літератури та її періодизації.

Тема 1. Поняття «сучасна література», її особливості в контексті української культури, класичної і новітньої літератури. Можливі методики вивчення поточного літературного процесу межі тисячоліть. Актуальність курсу у фаховій підготовці філологів, його зміст і завдання.

Тема 2. «Література як свічадо, в якому тремтить ритм національної душі» (Дмитро Донцов): пошуки майбутнього.

Тема 3. *Поезія на сучасному етапі* — головні тенденції (класична й авангардна), мотиви, особливості поезики (огляд).

Тема 4. Художні і культурологічні обрії неокласичної поезії Ліни Костенко: аналіз збірок «Сад нетанучих скульптур», «Вибране», циклу «Інкустації», віршованого роману «Берестечко» як явища сучасної культури та зразків класичної поезії.

Тема 5. Ідейно-естетичні відкриття знакової поезії Василя Стуса, що являють собою органічне поєднання неомодернізму українських шістдесятників і найкращих надбань світової інтелектуальної творчості. Три аспекти аналізу поезії Василя Стуса: 1) хронологія життя, яка вкладається в декілька скромних дат; 2) хронологія творчості; 3) особливості поезики.

Тема 6. Сучасний поетичний авангард. Специфіка вияву поезії постмодернізму. Розмаїття літературних груп, що нагадує літературну ситуацію 20-х років ХХ століття. Літературні групи БУ-БА-БУ, «Пропала грамота», «Нова дегенерація», ЛуГоСад, ОЧІ тощо.

Змістовий модуль 2. *Провідні тенденції розвитку прози кінця ХХ — початку ХХІ століття. Культурні й естетичні новації у прозі Анатолія Дімарова, Павла Загребельного, Валерія Шевчука та Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Ірини Жиленко, Світлани Кириченко, Євгенії Кононенко, Леоніда Кононовича, Юрія Покальчука, Олеса Ульяненка та інших майстрів художнього слова.*

Тема 7. Проза Анатолія Дімарова межі тисячоліть з погляду тематології та зміни естетичної парадигми («Мадюдя», «Боги на продаж», «Прожити й розповісти», «Поема про камінь»).

Тема 8. Художній світ Павла Загребельного 90-х років. Аналіз повістей і романів «Попіл снів», «Гола душа», «Юлія, або Запрошення до самовбивства», «Стовпотворіння».

Тема 9. Жанрові модифікації в сучасній українській прозі.

Тема 10. Особливості розвитку *інтелектуального детектива* («Я, зомбі», «Тема для медитації» Леоніда Кононовича; «Ключ», «Кров кажана», «Елементал», «Чорний Ворон. Залишенець» Василя Шкляра).

Тема 11. *Художньо-документальна проза і мемуаристика* («Номо feriens» Ірини Жиленко, «Ми зустрічалися очима на сонці» Володимира Дрозда, «Прожити й розповісти» Анатолія Дімарова, «Люди не зі страху» Світлани Кириченко, «Рубали ліс» Лариси Крущельницької та інші).

Тема 12. *Фантастично-сатиричні романи і твори-містифікації* («Матріополь» Валентина Тарнавського, «Свідок» Варвари Жукової, «Час смертохристів» Юрія Щербака).

Змістовий модуль 3. *Зустріч літературних поколінь, сходження/контroversії традиції і авангарду в тематиці та її естетичному вирішенні. Нові зрушення у прозі, її естетичної системи*

Тема 13. *Неоготична і необарокова проза* Валерія Шевчука («У череві апокаліптичного звіра»).

Тема 14. Розвиток сучасної української *новелістики* («Повії теж виходять заміж» Євгенії Кононенко).

Тема 15. Твори-симбїонти в сучасній українській прозі («Ви-зрівання» Олександра Жовни).

Тема 16. «Я, зомбі» і «Тема для медитації» Леоніда Кононови-ча як твори-симбїонти.

Тема 17. *Міфопоетичний роман і повість-парабола* («Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда» Валерія Шевчука, «Квадро» Бо-риса Нечерди, «Фіропа єси» Антона Морговського, «Сталінка», «Хрест на Сатурні» Олеся Ульяненка).

Тема 18. Проза Юрія Андруховича в контексті постмодернізму.

1.4. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин											
	Денна форма					Заочна форма						
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб.	інд.	ер.		л	п	лаб.	інд.	ер.

Модуль 1

Змістовий модуль 1. *Українська література на межі тисячоліть, напри-кінці XX — 10—20-х років XXI століття, провідні тенденції її розвитку на новому етапі культурно-історичної епохи — епохи постмодернізму*

Тема 1. Поняття «су-часна література», її особливості в конте-кті української куль-тури XX століття і новітньої літерату-ри. Можливі методи-ки вивчення поточно-го літературного про-цесу межі тисячоліть. Актуальність курсу у фаховій підготовці філологів, його зміст і завдання	6	4				2	2	2				
Тема 2. «Література як свічадо, в якому тремтить ритм націо-нальної душі» (Дми-тро Донцов): пошуки майбутнього	3	2				1	—					

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб.	інд.	ер.		л	п	лаб.	інд.	ер.
Тема 3. Поезія на сучасному етапі — головні тенденції, мотиви, особливості поезики (огляд)	6	2	2			2	4	4				
Тема 4. Художні і культурологічні обрії неокласичної поезії Ліни Костенко: аналіз збірок «Сад нетанучих скульптур», «Вибране», циклу «Інкустації», віршованого роману «Берестечко» як явища сучасної культури та зразків класичної поезії	8	4	2			2	4	4				
Тема 5. Ідейно-естетичні відкриття знакової поезії Василя Стуса, що являють собою органічне поєднання неомодернізму українських шістдесятників і найкращих надбань світової інтелектуальної творчості. Три аспекти аналізу поезії Василя Стуса: 1) хронологія життя, яка вкладається в декілька скромних дат; 2) хронологія творчості; 3) особливості поетики	4	2				2	2	2				

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб.	інд.	ер.		л	п	лаб.	інд.	ер.
Тема 6. Сучасний поетичний авангард. Специфіка вияву поезики постмодернізму. Розмаїття літературних груп, що нагадує літературну ситуацію 20-х років ХХ століття. Літературні групи БУ-БА-БУ, «Пропала грамота», «Нова дегенерація», ЛуГо-Сад, ОЧІ тощо	5	2				3	2	2				
Разом за змістовим модулем 1	32	16	4			12	14	14				
Змістовий модуль 2. Провідні тенденції розвитку прози кінця ХХ — початку ХХІ століття. Культурні й естетичні новації у прозі А. Дімарова, П. Загребельного, В. Шевчука та Марії Матіос, Ю. Андруховича, Оксани Забужко, Ірини Жиленко, Євгенії Кононенко, Л. Кононовича, Ю. Покальчука, О. Ульяненка та інших майстрів художнього слова												
Тема 7. Проза Анатолія Дімарова межі тисячоліть з погляду тематології та зміни естетичної парадигми («Мадюдя», «Боги на продаж», «Прожити й розповісти», «Поема про камінь»)	4					4						
Тема 8. Художній світ Павла Загребельного 90-х років. Аналіз повістей і романів «Попіл снів», «Гола душа», «Юлія, або Запрошення до самовбивства», «Стовпотворіння»	4					4						

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб.	інд.	ер.		л	п	лаб.	інд.	ер.
Тема 9. Жанрові модифікації в сучасній українській прозі. Романи й оповідання Марії Матіос	4	2				2						
Тема 10. Особливості розвитку інтелектуального детектива («Я, зомбі», «Тема для медитації» Л. Кононовича; «Ключ», «Кров кажана», «Елементал», «Чорний Ворон. Залишенець» Василя Шкляра)	4					4						
Тема 11. Художньо-документальна проза і мемуаристика («Номоферієнс» Ірини Жиленко, «Ми зустрічалися очима на сонці» Володимира Дрозда, «Прожити й розповісти» Анатолія Дімарова, «Люди не зі страху» Світлани Кириченко)	2					2						
Тема 12. Фантастично-сатиричні романи і твори-містифікації («Матріополь» Валентина Тарнавського, «Свідок» Варвари Жукової, «Час смертохристів» Юрія Щербака)	2		2									
Разом за змістовим модулем 2	20	2	2			16						

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб.	інд.	ер.		л	п	лаб.	інд.	ер.
Змістовий модуль 3. Зустріч літературних поколінь, сходження традицій і авангарду в тематиці та її естетичному вирішенні. Нові зрушення у прозі, її естетичної системи												
Тема 13. Готична і необарокова проза Валерія Шевчука («У череві апокаліптичного звіра»)	2			2								
Тема 14. Розвиток сучасної української новелістики («Повії теж виходять заміж» Євгенії Кононенко	2			2								
Тема 15. Творисимбіонти в сучасній українській прозі («Визрівання» Олександра Жовни)	4			2			2					
Тема 16. «Я, зомбі» і «Тема для медитації» Леоніда Кононовича як творисимбіонти	4						4					
Тема 17. Міфопоетичний роман і повість-парабола («Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда» Валерія Шевчука, «Квадро» Бориса Нечерди, «Фіропа еси» Антона Морговського, «Сталінка», «Хрест на Сатурні» Олеса Ульяненка)	4						4					
Тема 18. Проза Юрія Андруховича в контексті постмодернізму	4						4					

Закінчення табл.

Назви змістових модулів і тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб.	інд.	ер.		л	п	лаб.	інд.	ер.
Разом за змістовим модулем 3	22		6			14						
Усього годин	72	18	12			42	14	14				
Модуль 2												
ІНДЗ		15	—	—		—		15	—	—	—	
Усього годин	87						29					

1.5. ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Учбовим планом не передбачено	
2		
	Усього годин	—

1.6. ТЕМИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Художня своєрідність віршованого роману Ліни Костенко «Берестечко».	2
2	Ідейно-естетичний аналіз роману Валентина Тарнавського «Матріополь».	2
3	Художня своєрідність збірки Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра».	2
4	Ідейно-естетичний аналіз «мелодраматичної феєрії для кіно» (авторське визначення) «Визрівання» Олександра Жовни.	2
5	Ідейно-естетичний аналіз збірки Євгенії Кононенко «Повії теж виходять заміж».	2

Закінчення табл.

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
6	Поезія Оксани Забужко як явище сучасної української літератури. Збірка «Автостоп» у русі наукової і літературної творчості поетеси.	2
	Усього годин	12

1.7. ТЕМИ ЛАБОРАТОРНИХ ЗАНЯТЬ

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Учбовим планом не передбачено	
2		
	Усього годин	—

1.8. САМОСТІЙНА РОБОТА

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Підготувати повідомлення на тему: «Жанр повісті у творчості прозаїків-«шістдесятників» на зламі XX—XXI століть».	6
2	Написати рецензію на роман сучасного українського прозаїка, що побачив світ протягом 2010—2014 років (за власним вибором).	8
3	Підготувати доповідь на тему: «Проблемні виміри сучасної літературної критики та есеїстики».	8
4	Підготувати доповідь на тему «Особливості трактування антивоєнної теми в оповіданнях «За мить щастя» Олеся Гончара, «Вишневі ночі» Бориса Харчука, «Август» Юрія Покальчука, «Гер Переможений» Любові Пономаренко: зіставлювальний аналіз».	8
5	Написати літературне есе про новелістику Анатолія Дімарова, Євгенії Кононенко, Юрія Покальчука, Любові Пономаренко, Бориса Харчука, Володимира Даниленка (на вибір).	12
	Усього годин	42

1.9. ІНДИВІДУАЛЬНЕ НАУКОВО-ДОСЛІДНЕ ЗАВДАННЯ

Індивідуальне науково-дослідне завдання передбачає виконання певної роботи, пов'язаної з науковим пошуком і осмисленням проблем історії української літератури. Вибір належить зробити самому студентові.

№ з/п	Тема, завдання ІНДЗ	Оцінювання роботи
1	Написати реферат про сучасну мемуарну прозу, наприклад, про один із розділів «Люди не зі страху» Світлани Кириченко.	5 балів
2	Написати рецензію на збірку сучасного українського поета (за вибором), наприклад, на зб. «Все поруч» Івана Малковича.	5 балів
3	Підготувати доповідь на тему: «Жанр радіоп'єси та кіносценарію в контексті сучасного мистецького життя».	5 балів

1.10. МЕТОДИ НАВЧАННЯ

- Інформаційно-рецептивний;
- евристичний;
- проблемного викладу;
- проблемно-пошуковий;
- дослідницький;
- самостійна робота студентів.

1.11. МЕТОДИ КОНТРОЛЮ

- Поточне оцінювання усних відповідей на практичних заняттях та виконаних письмових завдань, що виносяться на самостійне опрацювання;
- тестові контрольні роботи (поточні та модульні);
- індивідуальні співбесіди консультативного характеру;
- підсумковий контроль рівня засвоєння змісту дисципліни.

1.12. РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ СТУДЕНТИ

Модуль 1																	Модуль 2	Сума	
Поточне тестування та самостійна робота																	ІНЗ		
Змістовий модуль 1						Змістовий модуль 2						Змістовий модуль 3					15		
Т 1	Т 2	Т 3	Т 4	Т 5	Т 6	Т 7	Т 8	Т 9	Т 10	Т 11	Т 12	Т 13	Т 14	Т 15	Т 16	Т 17			Т 18
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	4	4	4	4	5			4
																	15	100	

T1...T18 — теми змістових модулів

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проєкту (роботи), практики	для заліку
90—100	A	відмінно	зараховано
82—89	B	дуже добре	
74—81	C	добре	
64—73	D	задовільно	
60—63	E		
35—59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
0—34	F	незадовільно з обов’язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов’язковим повторним вивченням дисципліни

1.13. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

1. *Саєнко Валентина*. Матеріали до курсу «Історія української літератури ХХ століття»: Практичні заняття / Валентина Саєнко. — 3-тє вид. — Одеса : Астропринт, 2008. — 200 с.

2. *Саєнко Валентина*. Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь»: Лекція / Валентина Саєнко. — Одеса : Друкарський дім, 2009. — 56 с.

2. ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ

Практичних занять розроблено більше, ніж за планом, не випадково: викладач і студенти зможуть інтенсивніше реалізувати свій творчий вибір в освоєнні текстів. Окрім того, пропонується декілька варіантів тем і питальника різної складності для практичних занять по творчості Ліни Костенко (це зроблено з урахуванням рівня підготовки студентської аудиторії).

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1 (в а р і а н т 1)

Художня своєрідність віршованого роману Ліни Костенко «Берестечко»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. «Берестечко»: історія чи сучасність?
2. Поняття про віршований роман. Його специфіка, жанрові особливості, історія і теорія питання.
3. «Берестечко» як твір-симбіонт.
4. Композиція твору, зовнішня і внутрішня (структура твору і часопростір, хронотоп).
5. Тропи та їх роль у системі поезики Ліни Костенко.
6. Синестезія і її роль у художній структурі «Берестечка».

Література до практичного заняття

1. *Ліна Костенко*. Берестечко. — К. : Укр. письменник, 1999. Або будь-яке інше видання.
2. *Савенко В. П.* Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса : Маяк, 2002. — № 11. — С. 196—219.

3. *Саснюк В. П.* «Маруся Чурай» Ліни Костенко в контексті літературної світової традиції // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса : Маяк, 2001. — № 8. — С. 182—206.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1 **(в а р і а н т 2)**

**Тема: «Поетика віршованого роману «Берестечко»
Ліни Костенко»**

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поняття про віршований роман, його специфіку, жанрові особливості: історія і сучасність.
2. «Берестечко» як твір-симбіонт.
3. Синестезія як якість поетики «Берестечка»: акустичні, зорові, дотикові, больові, ароматичні враження, синтез образів.
4. Композиція «Берестечка»: зовнішня і внутрішня (структура і часопростір).
5. Роль музичної форми в архітектоніці роману.
6. Тропи та їх функції у системі поетики Ліни Костенко.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2

**Тема: «Проблематика і поетика збірки
«Сад нетанучих скульптур»**

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поняття про цикл. Аналіз циклу «Невидимі причали»: мотиви, пафос, жанрові різновиди, художня своєрідність, поетика назви, композиція розділу, образна система.
2. Розділ «Душа тисячоліть шукає себе в слові»: органічна єдність поеми-балади «Скіфська одіссея», драматичних поем «Сніг у Флоренції», «Дума про братів неазовських»; тематичні обрії, особливості втілення «історії мислячої» (М. Ільницький), екстраполяція на сучасні проблеми; національні характери, засоби їх творення, зв'язок з попереднім циклом на рівні змісту і форми.
3. Композиція збірки, принципи її організації в художню цілісність.

4. Міфологема саду. Багатозначність назви, її розшифровка, зв'язок із «Садом божественних пісень» Г. Сковороди, культурологічний контекст як висота духовності.

5. Образна система. Форми вираження авторської свідомості.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3

Тема: «Поетика циклу «Інкустацій»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Проблема жанрового означення «Інкустацій»: збірка чи цикл? Чому? Аргументація «за» і «проти» літературознавчих версій про специфіку художньої системи.

2. Поетика назви та її органічне втілення в художній системі «Інкустацій». Мотиви циклу й естетичні особливості їх втілення.

3. Образна система: образ дороги, мандрів, життя «на колесах». Національні й культурологічні символи в художній інтерпретації Ліни Костенко.

4. Структурна організація. Лірична композиція.

5. Форми вираження авторської свідомості.

6. Особливості віршування і ритмомелодика «Інкустацій».

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4

Поезія Ліни Костенко

Тема: «Історичний роман у віршах «Маруся Чурай»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Проблематика роману, її актуальність. Історія і сучасність. Традиційність і новаторство ідей. Філософія української ідеї і культури.

2. Типологія характерів.

3. Образ автора в романі «Маруся Чурай».

4. Символи у романі.

5. Своєрідність жанрової структури. Особливості культурологічного віршованого роману. Композиція.

6. Строфіка, римування, ритмомелодика.

7. «Маруся Чурай» і «Берестечко»: типологічне зіставлення.

Література до практичних занять «Творчість Ліни Костенко»

1. Антонішин Світлана. Місія слова // СіЧ. — 1990. — № 12. — С. 22—27.
2. Бажан Микола. Поема про кохання і безсмертя // Літ. Україна. — 1980. — 4 березня.
3. Базилевський Володимир. Поезія як мислення // Дніпро. — 1990. — № 3.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа времени. — М. : Худ. л-ра, 1986.
5. Бокій І. Чолом сягати неба // Молодь України. — 1981. — 7 лютого.
6. Брюховецький В'ячеслав. Ліна Костенко. Нарис творчості. — К. : Дніпро, 1990. — 262 с.
7. Брюховецький В'ячеслав. Потреба слова // Жовтень. — 1981. — № 5.
8. Бубнис В. Какие книги не забываются // Вопросы литературы. — 1976. — № 5.
9. Гольберг Марк. «Душа тисячоліть шукає себе в слові». Роздуми над книгою Л. Костенко «Сад нетанучих скульптур» // Жовтень. — 1988. — № 6. — С. 106—109.
10. Гордасевич Галина. Під галактик очима карими // Жовтень. — 1989. — № 4.
11. Довгалецький Милетій. Поетика (Сад поетичний). — К. : Вища школа, 1973. — 307 с.
12. Забужко Н. Я. Вивчення роману Л. Костенко «Маруся Чурай» // Українська мова та література в школі. — 1989. — № 11, 12.
13. Забужко Оксана. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. — К., 1992. — 116 с.
14. Загребельний Павло. Література як міра часу і величі людини: Доповідь на VIII з'їзді письменників України // Літ. Україна. — 1981. — 9 квітня.
15. Гльницький Микола. Якби знайшлась неопалима книга // Безперервність руху. — К. : Рад. письменник, 1983.
16. Костенко Ліна. Маруся Чурай. — К., 1979, 1982; Сад нетанучих скульптур. — К. : Рад. письменник, 1987; Вибране. — К. : Дніпро, 1989.
17. Коцюбинська Михайлина. Мої обрії : в 2 т. — К. : Дух і літера 2004. — Т.1. — С. 135—154.
18. Коцюбинська Михайлина. Про поезію поезії: метафора в сучасній українській поезії // Дніпро. — 1967. — № 3.
19. Кошарська Галина. Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності. — К. : Akademia, 1994. — 165 с.
20. Кошарська Галина. Ще один підхід до поезії Л. Костенко // СіЧ. — 1996. — № 8—9. — С. 49—52.
21. Краснова Людмила. Грані поетичної майстерності Л. Костенко // СіЧ. — 1995. — № 7. — С. 45—53.
22. Краснова Людмила. «Летючі катрени» Л. Костенко // Дивослово. — 1997. — № 5—6. — С. 35—36.
23. Кудрявцев Михайло. Особистості і історія, митець і час: ідейна проблематика поетичної драми «Сніг у Флоренції» // Українська мова та література в школі. — 1998. — № 2.

24. *Макаров Анатолій*. Історія — сестра поезії // Література і сучасність: Літературно-критичні статті. — К. : Рад. Письменник, 1984. — Вип. XIV.

25. *Муратов Ігор*. Коментарі до уривку з поеми «Берестечко» // Прапор. — 1989. — № 6.

26. *Никанорова Олена*. «Душа не створить бутафорський плід» // Дніпро. — 1981. — № 3.

27. *Никанорова Олена*. Поезії одвічна висота. — К., 1986. — 183 с.

28. *Онищук Н. Л.* Костенко // Вітчизна. — 1991. — № 1. — С. 166—171.

29. *Охріменко Павло*. Сила художньої правди // Жовтень. — 1980. — № 11.

30. *Панченко Володимир*. Нетанучі скульптури Л. Костенко // Вітчизна. — 1988. — № 8.

31. *Пахаренко Василь*. Нарис української поетики (До нових підходів у вивченні літератури) // Українська мова та література в школі. — 1997. — № 29—32.

32. *Пономаренко І. В.* Палімпсести Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства : зб. наукових праць. — Дніпропетровськ : Навчальна книга, 1998.

33. *Пономаренко І. В.* Філософська лірика Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства : збірник наукових праць. — Дніпропетровськ : Навчальна книга, 2001. — Т. 11. — С. 60—67.

34. *Пономаренко Інна*. «Геній — це не дар, а шлях...» Своєрідність віршованого роману «Маруся Чурай» крізь призму конфліктобудови і поетики жанру // Українська мова та література. — 2003. — Число 17. — С. 13—16.

35. *Пономаренко Інна*. Полтава проти Марусі Чурай (Своєрідність віршованого роману «Маруся Чурай» крізь призму конфліктобудови і поетики жанру) // Українська мова та література. — Київ, 2002. — № 4.

36. *Прісовський Євген*. Оновлена пам'ять // Вітчизна. — 1988. — № 8.

37. *Саєнко Валентина*. «Євгеній Онегін» Олександра Пушкіна і «Маруся Чурай» Ліни Костенко: довгі хвилі культури // Історико-літературний журнал. — Одеса : Астропринт, 2002. — № 7. — С. 183—199.

38. *Саєнко Валентина*. Ліна Костенко і Леся Українка: традиція, контекст, художня своєрідність // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць. — Одеса : Маяк, 2002. — Випуск 10. — С. 241—250.

39. *Саєнко Валентина*. Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць. — Одеса : Маяк, 2002. — Випуск 11. — С. 196—219.

40. *Саєнко Валентина*. У просторі метаісторії // Українська мова та література. — Київ, 2003. — Число 17. — С. 8—12.

41. *Саєнко В. П.* Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі // Вісник Житомирського педагогічного університету. — Житомир, 2004. — С. 164—168.

42. *Саєнко В. П.* Міфопоетична природа і народнопоетичні алюзії в структурі художніх текстів Ліни Костенко // Мова та стиль українського фольклору. — К. : ІЗМН, 1996. — С. 127—140.

43. *Саєнко Валентина*. Міфопоетична природа творчості Ліни Костенко // Біблія і культура : збірник наукових праць. — Чернівці : Рута, 2001. — С. 207—215.

44. *Саєнко В. П.* Поетична культурологія Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства : зб. наукових праць. — Дніпропетровськ : Навчальна книга, 1998. — С. 80—90.

45. *Саєнко В. П., Пономаренко І. В.* Синестезія як якість поезики Ліни Костенко // Слов'янський збірник. — Одеса : Маяк, 1997. — Випуск IV. — С. 136—151.

46. *Саєнко В. П.* Своєрідність розвитку української філософської поезії ХХ століття: контекстуальна спорідненість материкової і діаспорної літератури. Ліна Костенко й Олена Теліга // Актуальні проблеми літературознавства : збірник наукових праць. — Дніпропетровськ : Навчальна книга, 2002. — Т. 12. — С. 5—16.

47. *Саєнко В. П.* Система жанрів у поезії Л. Костенко // Роди і жанри л-ри : зб. наукових праць. — Одеса, 1997.

48. *Саєнко В. П.* Цикл у системі жанрів Ліни Костенко: погляд крізь «Інкуrustації» // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наукових праць. — Одеса : Маяк, 1999. — Випуск 5.

49. *Слоньовська О.* «Найтяжча кара звалася життям» (До вивчення роману у віршах «Маруся Чурай») // Дивослово. — 1994. — № 4. — С. 34—37.

50. *Ткаченко Анатолій*. Мистецтво слова. — К. : Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.

51. *Фізер Іван*. Шедеври поетичної літоисторії Л. Костенко // Сучасність. — 1998. — № 1.

52. *Чекан О., Чекан Ю.* «За дивним зойком слова» (Роздуми над поезією Л. Костенко) // Київ. — 1993. — № 1. — С. 136—140.

53. *Шелест В.* Образні асоціації в поезії Л. Костенко // Дивослово. — 1994 — № 2. — С. 72—76.

54. *Яковець А.* Маруся Чурай: міф чи втрачена реальність? // СіЧ. — 1997. — № 10. — С. 44—46.

55. *Янченко А.* Любов і небо Марусі Чурай // Вітчизна. — 1983. — № 1.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5 (в а р і а н т 1)

Тема: «Художня своєрідність збірки В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поетика назви і багатство смислів у трактуванні світу і людини на зламі століть.

2. Композиція збірки і жанрова специфіка твору. Це цикл оповідань чи збірка?

3. Образ-концепт блукання людини по череву апокаліптичного звіра — сучасного апокаліпсису.

4. Колір як художній чинник в інтерпретації духовності/бездуховності.
5. Неоготичні та необарокові елементи і їх функції у збірці.

Література до практичного заняття

1. Саєнко В. П. Апокаліптичний звір ізсередини // Українська мова та література. — К., 2004. — № 31—32. — С. 19—28.
2. Шевчук В. У череві апокаліптичного звіра. — К. : Український письменник, 1995. — 203 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5
(в а р і а н т 2)

**Тема: «Збірка «У череві апокаліптичного звіра»
В. Шевчука на перехресті модернізму і постмодернізму»**

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Поетика назви і вияскравлення головних мотивів збірки.
2. Структура збірки, особливості її композиції та зумовленість історичною проблематикою і жанровою специфікою кожної одиниці тексту.
3. Неоготичні та необарокові елементи як якість поетики.
4. Колористика в системі поетики збірки.
5. Іменна та кабалістична символіка.

Література до практичних занять
«Творчість Валерія Шевчука»

1. Антонич Богдан-Ігор. Національне мистецтво. — Львів : Карби, 1933.
2. Багрій Романа. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого // Сучасність. — 1988. — № 11.
3. Берегуляк Анна. Магічний реалізм та літературний міф — зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? // Сучасність. — 1993. — № 3.
4. Білоцерківцев Наталка. Інтелектуальні візерунки в душі Умберто Еко // Березіль. — 1997. — № 5—6.
5. Дзюба Іван. Українська культура в контексті української культури. Вступна стаття до видан.: Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К. : Либідь, 1993.
6. Дончик В. Г. Український радянський роман. Рух ідей і форм. — К. : Дніпро, 1987. — 428 с.
7. Дяченко Валерій. Пензель художника слова // Слово і Час. — 1992. — № 6. — С. 51—57.

8. *Єфремов Сергій*. Історія українського письменства. — Вид. 4-те. — Мюнхен, 1989. — Том II.
9. *Желковский А. К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма : сб. статей. — М. : Сов. писатель, 1992. — 432 с.
10. *Жулинський Микола*. Наближення: Літературні діалоги. — К. : Дніпро, 1986. — 278 с.
11. *Жулинський Микола*. ...І метафори реального життя. Розмова з Валерієм Шевчуком // Наближення. Літературні діалоги. — К. : Дніпро, 1986.
12. *Забужко Оксана*. Література і тоталітаризм, або Ще раз про музику після Освенціма // Літ. Україна. — 1990. — 23 серпня.
13. *Забужко Оксана*. Філософія і культурна притомність нації // Сучасність. — 1994. — № 3.
14. *Залеська-Онишкевич Лариса*. Шлях вічного повороту // Сучасність. — 1996. — № 1. — С. 93—96.
15. *Ільницький Микола*. Людина в історії. Жанрові структури сучасної історичної прози // Жовтень. — 1988. — № 2.
16. *Квіт Сергій*. Стильові здобутки сучасної української прози // Світовид. — 1996. — Число III (24).
17. *Колесниченко-Братунь Наталя*. «Старший боярин» Т. Осьмачки і традиції європейської прози // Дзвін. — 1995. — № 4.
18. *Корогодський Роман*. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135—153.
19. *Корогодський Роман*. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому. Вступ. Стаття до видан.: Валерій Шевчук. Стежка в траві. Житомирська сага : в 2 т. — Х. : Фоліо, 1994. — Т. I.
20. *Костенко Ліна*. Геній в умовах заблокованої культури // Літ. Україна. — 1991. — 26 вересня.
21. *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К. : Либідь, 1994. — 384 с.
22. *Кошелівець Іван*. Роман як жанр // Сучасність. — 1981. — № 11.
23. *Лебедев Ю. В.* Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840—50 годов // Проблемы теории и истории литературы. — Ярославль : Изд-во Ярослав. гос. мед. ин-та. 1972. — Вып. 36. — С. 26—71.
24. *Майдаченко Петро*. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 13—20.
25. *Макаров Анатолій*. Світ образу. — К. : Рад. письменник, 1977. — 268 с.
26. *Медвідь В'ячеслав*. Поєднав традиційну оповідь з модерном... Літературна полеміка // Літ. Україна. — 1997. — 30 січня.
27. *Мовчан Раїса*. Світ так само не ввіймав його // Українське слово. — 1999. — № 33.
28. *Мовчан Раїса*. Український модернізм 1920-х: Портрет в історичному інтер'єрі. — К. : Стило, 2008. — 541 с.
29. *Онишко Олександр*. Реальність химерного // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197—200.
30. *Павлишин Марко*. Канон та іконостас. — К. : Час, 1997. — 445 с.
31. *Павлишин Марко*. Українська культура з погляду постмодернізму // Сучасність. — 1992. — № 5.

32. *Пахльовська Оксана*. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Стаття І. Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? Стаття ІІ. Соціум та особистість в українській культурній ментальності: концепція, конфлікт, еволюція // Сучасність. — 1994. — № 1—2.

33. *Подорож без кінця*: У світі пригод і фантастики. Історія і поетика жанрів: Літературно-критичні статті. — К. : Радянський письменник, 1986. — 279 с.

34. *Покальчук Юрій*. Традиції Гоголя і «магічний реалізм» // Вітчизна. — 1984. — № 4.

35. *Покальчук Юрій*. Українська література і література країн Латинської Америки // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. — К. : Наукова думка, 1988. — Т. 3.

36. *Рябчук Микола*. Книга добра і зла за Вал. Шевчуком // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 176—179.

37. *Рябчук Микола*. «Міська новела» в двох особах // Вітчизна. — 1981. — № 9. — С. 204—207.

38. *Рябчук Микола*. Поле пристрастей людських (Штрихи до портрета Валерія Шевчука) // Українська мова та література в школі. — 1984. — № 6. — С. 27—33.

39. *Сподарець Володимир*. В магічному кристалі химерного жанру (Вал. Шевчук «На полі смиренному») // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса : Маяк, 1997. — Вип. 2.

40. *Таран Людмила*. Будні та свята літописця. Розмова з Валерієм Шевчуком // Гороскоп на вчора і завтра. — К. : Рада, 1995.

41. *Тарнашинська Людмила*. Бути митцем, а не його тінню... // Всесвіт. — 1995. — № 7. — С. 174—177.

42. *Тарнашинська Людмила*. Візія України у постмодерному фокусі, або Що на обрії // Літ. Україна. — 1996. — 10 жовтня.

43. *Тарнашинська Людмила*. Закон піраміди, або Чи існує формула ідеального «я» // Дніпро. — 1990. — № 12.

44. *Тарнашинська Людмила*. Парадигма добра і зла, або Листок із дерева пізнання Валерія Шевчука // Art Line. — 1997. — № 4.

45. *Тарнашинська Людмила*. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і Час. — 1988. — № 6. — С. 46—51.

46. *Тарнашинська Людмила*. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі (Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 117—127.

47. *Фащенко В. В.* Герой і слово. Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х рр. — К. : Дніпро, 1986. — 211 с.

48. *Фенько Наталія*. Ірраціональне в художньому світі Вал. Шевчука і жанрові особливості його історичних повістей // Роди і жанри літератури. — Одеса : Астропринт, 1997. — С. 203—204.

49. *Фролова К. П.* Субстанції незримой вогонь... (про поетику художнього твору): Літературно-критичний нарис. — К. : Дніпро, 1983. — 134 с.

50. *Фрэйзер Д.* Золотая ветвь: исследования магии и религии. — М. : Политиздат, 1986. — 703 с.

51. *Цилевич А. М.* Сюжетно-композиционное единство как выражение целостности художественного произведения // Целостность художественно-

го произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк : Изд-во Донецкого гос. ун-та, 1977. — С. 15—17.

52. *Пирсе А.* Художественный образ романского и готического соборов // Искусство. — М. : Просвещение, 1987. — С. 130—135.

53. *Черноиваненко Евгений.* Литературоведение в ситуации Fin De Siecle // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. — Одеса : Астропринт, 2003. — С. 307—320.

54. *Шевельов Юрій.* Україна — Європа — культура — посмішка // Літ. Україна. — 1992. — 5 листопада.

55. *Шевчук Валерій.* Мисленне дерево. Роман-есе про стародавній Київ. — К. : Молодь 1989. — 360 с.

56. *Шевчук Валерій.* Із темних джерел життя. Укр. готична новела ХХ ст. // Літ. України. — 1995. — № 4—5. — С. 3.

57. *Шевчук Валерій.* Універсальна картина світу в творчості письменників українського Бароко // Україна. Наука і культура. — К. : Знання України, 1994. — Вип. 28.

58. *Вайль П.* Мемуары: дискуссия / Пауль Вайль // Иностранная литература. — 2000. — № 2. — С. 274.

59. *Шевчук Валерій.* У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. — К. : Український письменник, 1995. — 203 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 6

Тема: «Ідейно-естетичний аналіз роману В. Тарнавського «Матріополь»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Проблематика роману:
 - а) естетичні питання й особливості їх трактування;
 - б) морально-етичні проблеми;
 - в) соціологічні акценти у романі;
2. Жанрова специфіка твору. Наскільки відповідає авторське визначення жанровій формі твору?
3. Особливості композиції роману.
4. Назва твору і її смислове наповнення у тексті твору.
5. Античні мотиви у романі В. Тарнавського.

Література до практичного заняття

1. *Антонишин Світлана.* Від Матріополя до Щурополя, або Антиутопія в стилі ретро // Київ. — 1993. — № 7. — С. 113—116.

2. *Сасенко В. П.* Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь»: Лекція. — Одеса : Друкарський дім, 2009. — 56 с.

3. *Даниленко Володимир.* «Лісоруб у пустелі»: письменник і літературний процес.

3. Даниленко Володимир. Розвідник прийдешнього: післямова до кн. // Тарнавський В. Порцеляновий острів. Повісті, оповідання. — К. : Преса України, 2013. — С. 403—414.

4. Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Укр. письменник, 2003. — 238 с.

5. Харчук Роксана. Сучасна українська проза. — К. : Академія, 2008. — 248 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 7

Тема: «Ідейно-естетичний аналіз мелодраматичної феєрії для кіно (авторське визначення) «Визрівання» Олександра Жовни»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Обґрунтованість/необґрунтованість авторського жанрового визначення в контексті змісту і формотворчих елементів.

2. Час і простір у кіноповісті і функція хронотопу.

3. Особливості трактування мотивів дитинства і втечі та проблематика твору.

4. Видіння, сон, галюцинація як форми психоаналізу.

5. Інтертекстуальність і неоготичність, необароковість як ознаки поетики твору.

6. Імена героїв у системі характеротворення. Роль музичного супроводу.

7. Образи, символіка кіноповісті (образ моря, штучності суспільних умовностей, лева, сапи).

Література до практичного заняття

1. Жовна Олександр. Визрівання // Кур'єр. — 2000. — № 127. — С. 13—60.

2. Саєнко В. П. Поетика кіноповісті О. Жовни «Визрівання» // Слово і Час. — 2003. — № 6. — С. 43—52.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8

Тема: «Ідейно-естетичний аналіз збірки Євгенії Кононенко «Повії теж виходять заміж»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Структура збірки і її зумовленість логікою художньої думки (контroversійне трактування феміністичної проблематики, заявлене назвами розділів «Там» і «Тут»).

2. Особливості психологічного аналізу в новелі «Земляки на чужині».

3. Морально-етичні й екзистенційні питання в новелі «Тридцять третя соната» (в двох частинах): співвідношення «любові і смерті», «любові і грошей».

4. Особливості новелістичної композиції твору «Нові колготи».

Література до практичного заняття

1. *Даниленко Володимир*. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. — К. : Академвидав, 2008. — 352 с.

2. *Кононенко Євгенія*. «Мої тексти — для зайнятих людей»: Розмова з Анітою Грабською / Євгенія Кононенко // Альманах «ЛітАкцент». — 2008. — Вип. 2. — С. 448—453.

3. *Кононенко Євгенія*. «Крива творчості має йти вгору»: Розмова з Галиною Тарасюк / Євгенія Кононенко // Українська літературна газета. — 2009. — № 12—13. — С. 7.

4. *Короненко Світлана*. Проза Є. Кононенко / Світлана Короненко // Слово і Час. — 2005. — № 6.

5. *Пономаренко Вікторія*. Проза Є. Кононенко: особливості поетики / Вікторія Пономаренко // Актуальні проблеми сучасного літературознавства. — Дніпропетровськ : Навчальна книга, 2003.

6. *Саєнко В. П.* Матеріали до курсу «Історія української літератури ХХ століття»: Практичні заняття / В. П. Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2009. — 200 с.

7. *Саєнко В. П.* Українська модерна поезія 20-х рр. ХХ ст.: ренесансні параметри / В. П. Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2005. — 251 с.

8. *Харчук Роксана*. Сучасна українська проза. Постмодерний період: Навчальний посібник / Роксана Харчук. — К. : Академія, 2008. — 248 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 9

Тема: «Поезія Оксани Забужко як явище сучасної української літератури. Збірка «Автостоп» у контексті наукової і літературної творчості поетеси»

Питання, які виносяться на обговорення:

1. Загальна характеристика поетичної творчості в контексті літературної діяльності «Диригент останньої свічки», «Автостоп».

2. Поетика назви збірки «Автостоп»:

а) діалектика руху і гальмування;

б) ремінісценції, що заголовком і поетичною цілісністю викликаються.

3. Структура збірки.

4. Екзистенційні мотиви і сучасні алюзії на українську дійсність (образ дороги до пекла або як «кривавляться людські душі») (Юрій Шерех).

5. Парадигма трагічної української історії в художньому витлумаченні авторки збірки.

6. Розділ 2 як літературна сповідь і як щоденник «межа допущеності приватного в описі людської думки, сприймання й поведінки в найінтимнішому» (Юрій Шерех).

7. Аналіз поезії «Задзеркалля. Пані Мержинська» як образу-концепта збірки.

Література до практичного заняття

1. *Шерех Юрій*. Куди пролягає траса // Забужко Оксана. Автостоп. — Київ : Український письменник, 1994.

2. *Агеева Віра*. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. — Київ : Факт, 2003. — Розд. 6. — С. 255—296.

3. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

БАЗОВА

Тексти (поезія)

1. *Андрусяк Іван*. «Нова деґенерація», «Я помираю вас. Така печаль», «Гортанні крики божевільних».
2. *Андрухович Юрій*. «Елегія 60-х», «Ніжність».
3. *Білоцерківець Наталка*. «Готель Централь», «Ми померем не в Парижі», «Куртка телячої шкіри».
4. *Вольвач Павло*. «На нас, лиман і степ, де проступа орда», «Мене там зроду не було», «А може це і називають щастям».
5. *Герасим'юк Василь*. «Прийшли в ночі», «Ми на камінь поклали мечі».
6. *Жадан Сергій*. «Пластунка N», «Тарас Григорович Шевченко».
7. *Жиленко Ірина*. «Євангеліє від ластівки».
8. *Костенко Ліна*. «Берестечко», «Сад нетанучих скульптур», «Інкустації», «Річка Геракліта».
9. *Малкович Іван*. «Антонич», «Жінка з вужами», «Зближалося на 30 літ», «Я загубив свій ключ...» та інші вірші.
10. *Неборак Віктор*. «Монолог з псячого приводу», «Клітка з пантерою».
11. *Павличко Дмитро*. «Покаянні псалми».
12. *Позаяк Юрко*. «Дума про слоника», «Я був у Ленінграді», «Нащадкам».
13. *Римарук Ігор*. «A la Villion», «Фрагмент», «А те, що живий, — серед ночі засвідчує страх».
14. *Руденко Микола*. «Заграва над серцем: Із недрукованих поезій».
15. *Стус Василь*. Поезії збірок «Дорога болю», «Зимові дерева», «Палімпсести».

16. *Федюк Тарас*. «Від'їзд. Парк Шевченка», «В музеї вкраси довгу свиту», «Вщухає зорепад», «Золото інків» (будь-яке видання).

Джерела публікації творів

1. *Жиленко Ірина*. Євангеліє від ластівки: Вибрані твори / Ірина Жиленко. — К. : Пульсари, 2006. — 488 с.
2. *Костенко Ліна*. Берестечко: історичний роман / Ліна Костенко. — К. : Укр. письм., 1999. — 156 с.
3. *Костенко Ліна*. Сад нетанучих скульптур: вірші, поема-багида, драм. поеми / Ліна Костенко. — К. : Рад. письм., 1987. — 202 с.
4. *Малкович Іван*. «Я загубив свій ключ...» та інші вірші // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. — К. : Рось, 1996. — С. 619—624.

Тексти (проза, есеїстика)

Обов'язкові

1. *Андрухович Ю. І.* Центрально-східна ревізія : есе / Юрій Ігоревич Андрухович. — Івано-Франківськ; Львів; Київ : Лілея-НВ, 2005. — 95 с.
2. *Андрухович Юрій*. Дванадцять обручів : роман / Юрій Андрухович. — К. : Критика, 2003. — 320 с.
3. *Андрухович Юрій*. Московіада : роман жахів / Юрій Андрухович. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. — 138 с.
4. *Вінграновський Микола*. «Северин Наливайко».
5. *Гуцало Євген*. «Ментальність орди: Статті».
6. *Даниленко Володимир*. «Кохання в стилі бароко», «Капелюх Сікорського» (на вибір).
7. *Дашвар Люко*. На запах м'яса / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. — 364 с.
8. *Дімаров Анатолій*. Боги на продаж: Міські історії / Анатолій Дімаров. — К. : Рад. письменник, 1988. — 512 с.
9. *Дімаров Анатолій*. Мікроновели / Анатолій Дімаров // Київ. — 2006. — № 4. — С. 34—63.

10. *Дімаров Анатолій*. Прожити й розповісти: Повість / Анатолій Дімаров // Березіль. — 1998. — № 7—8. — С. 22—140.

11. *Дімаров Анатолій*. А що їх жаліти! : триптих / А. Дімаров // Літературна Україна: газета письменників України. — 2008. — № 17. — С. 4.

12. *Жиленко Ірина*. «Homo feriens» / Ірина Жиленко; передмова Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — 816 с.

13. *Жовна Олександр*. «Визрівання».

14. *Загребельний Павло*. Один із творів 90-х років: «Гола душа», «Юлія, або Запрошення до самовбивства», «Попіл снів» (за будь-яким виданням).

15. *Зарівна Теодозія*. Дівчинка з черешні : повість / Теодозія Зарівна // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 165. — С. 20—54.

16. *Зарівна Теодозія*. Каміння, що росте крізь нас : роман / Теодозія Зарівна // Березіль. — 1999. — № 9—10. — С. 14—117.

17. *Зарівна Теодозія*. «Солом'яний вирій».

18. *Іваничук Р.* Домороси : Студентський роман / Р. Іваничук // Кур'єр Кривбасу. — 2010. — № 242—243. — С. 4—116; Іваничук Р. Хресна проща : романний триптих. — Львів : Піраміда, 2011. — 282 с.

19. *Іваничук Р.* Орда. Псалом : романи / Р. Іваничук. — Л. : Просвіта, 1992. — 198 с.

20. *Кононенко Євгенія*. Повії теж виходять заміж : новели / Є. Кононенко. — Л. : Кальварія, 2004. — 160 с.

21. *Кононенко Євгенія*. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — 200 с.

22. *Кононович Леонід*. Тема для медитації : роман / Леонід Кононович. — Львів : Кальварія, 2005. — 271 с.

23. *Кононович Леонід*. Я, зомбі; Довга ніч над Сунжею : романи / Леонід Григорович Кононович. — Київ : Джерела М, 2000. — 350 с.

24. *Костенко Ліна*. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. — 413 с. — (Перлини сучасної літератури).

25. *Матіос Марія*. Апокаліпсис : оповідання / Марія Матіос // Літературна Україна. — 2006. — 9 листопада. — С. 4—5.

26. *Матіос Марія*. Армагедон уже відбувся / Марія Матіос. — Львів : Піраміда, 2011. — 112 с.

27. *Матіос Марія*. Москалиця. Мама Маріца — дружина Христофора Колумба : книга-перевертень / М. Матіос. — Львів : Піраміда, 2008. — 64 + 48 с.

28. *Матіос Марія*. Солодка Даруся / Марія Матіос. — Львів : Піраміда, 2005. — 176 с. (два твори на вибір).

29. *Мушкетик Ю. М.* Гетьманський скарб : роман / Ю. М. Мушкетик; авт. передм. О. В. Мишанич. — К. : Спалах: ЛТЛ, 1993. — 432 с. — (Український історичний роман).

30. *Роздобудько Ірен*. Гудзик : роман / Ірен Роздобудько. — К. : Нора-Друк, 2011. — 240 с.

31. *Роздобудько Ірен*. Зів'ялі квіти викидають : роман / Ірен Роздобудько. — К. : Нора-Друк, 2006. — 208 с. — (Популярні книжки).

32. *Роздобудько Ірен*. Оленіум : комедія абсурду. — Х. : Фоліо, 2007. — 158 с. — (Серія «Література») (один твір на вибір).

33. *Тарнавський Валентин*. Матріополь : Фантаст. роман / Валентин Тарнавський. — К. : Укр. письменник, 2003. — 237 с.

34. *Тарнавський В.* Порцеляновий острів : Повісті, оповідання. — К. : Преса України, 2013. — 416 с.

35. *Ульяненко Олесь*. Сталінка / Олесь Ульяненко // Сучасність. — 1994. — № 9. — С. 21—76 (або окреме видання).

36. *Шевчук Валерій*. «У череві апокаліптичного звіра», «Темна музика сосен», «Жінка-змія» (два з текстів на вибір).

37. *Шкляр Василь*. «Чорний Ворон».

38. *Щербак Юрій*. «Час смертохристів: Міражі 2077 року», «Час тирана» (один текст на вибір).

Допоміжні тексти

1. *Андрухович Софія*. Сьомга : Роман / Софія Андрухович. — Київ : Нора-Друк, 2007. — 349 с.: портр.

2. *Андрухович Ю. І.* Таємниця: замість роману / Юрій Ігоревич Андрухович. — Х. : Фоліо, 2007. — 478 с. — (Література).

3. *Андрухович Юрій*. Зліва, де серце : оповідання / Юрій Андрухович // Прапор. — 1989 — № 7.

4. *Андрухович Юрій*. Перверзія : роман / Юрій Андрухович. — Львів : Класика, 1999. — 290 с. — (Сучасна проза).

5. *Андрухович Юрій*. Рекреації : роман / Юрій Андрухович. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. — 104 с.

6. *Антипович Тарас*. Хронос : роман / Тарас Антипович. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. — 200 с. — (Доросла серія).

7. *Брати Капранови*. Щоденник мови секретарки / Брати Капранови. — К. : Гамазин, 2011. — 400 с.
8. *Винничук Юрій*. «Діви ночі».
9. *Вольвач Павло*. «Кляса».
10. *Гусейнов Григорій*. «Станційні пасторалі».
11. *Дашвар Люко*. Рай. Центр / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2009. — 269 с. (один текст на вибір).
12. *Дашвар Люко*. Мати все / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2010. — 334 с.
13. *Денисенко Лариса*. «Танці в масках».
14. *Жадан Сергій*. «Депеш мод».
15. *Жовна Олександр*. «Провінційна історія», «Партитура на могильному камені» (або будь-які інші).
16. *Забужко Оксана*. «Польові дослідження з українського сексу».
17. *Кокотюха Андрій*. Шлюбні ігрища жаб : Кримінальні повісті та оповідання / Андрій Кокотюха ; авт. передм., вступ. слово С. Павличко ; післямова О. Черногуза. — К. : Смолоскип, 1996. — 183 с.; «1347 кроків по алеї».
18. *Морговський Антон*. Фіропа еси / Антон Морговський // Сучасність. — 1996. — № 12.
19. *Морговський Антон*. Фіфті-фіфті, або У кропиві згвалтований: Роман (філософсько-еротичний конспект) / Антон Морговський. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997.
20. *Нечерда В.* Квадро : роман // Сучасність. — 1995. — № 11 (415). — С. 9—60; № 12 (416). — С. 10—67; також: http://chtyvo.org.ua/authors/Suchasnist/1995_N11_415/; також http://chtyvo.org.ua/authors/Suchasnist/1995_N12_416/.
21. *Прохасько Тарас*. Інші дні Анни / Тарас Прохасько. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. — 96 с.
22. *Тарнавський Валентин*. «Дерево життя», «Дисертація».
23. *Ульяненко Олесь*. «Дофін сатани».
24. *Шкляр Василь*. «Елементал», «Ключ».

ДОПОМІЖНІ ДЖЕРЕЛА

1. *Андрухович Ю.* Бу-Ба-Бу: Вибрані твори / Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак ; упоряд., авторський проект, бібліограф. відомості та прим. В. Габор. — Львів : Піраміда, 2007. — 392 с.

2. *Вечеря на дванадцять персон*: Житомирська прозова школа. — К. : Генеза, 1997. — 544 с.
3. *Дивовид*: Антологія української поезії ХХ століття / упорядкування, передмова, довідки про авторів І. Лучука. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2007. — 784 с.
4. *Квіти в темній кімнаті*: Сучасна українська новела / упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленко. — К. : Генеза, 1997. — 432 с. — (Літературний проект студії 1 + 1).
5. *Тексти*: Антологія прози / упорядник А. А. Кокотюха. — К. : Смолоскип, 1995. — 299 с.
6. *Українські літературні школи та групи 60—90-х рр. ХХ ст.* : антологія / авторський проект Василя Габора. — Львів : Піраміда, 2009. — 618 с.

КРИТИЧНІ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ДЖЕРЕЛА

1. *Агеєва Віра*. Жінка-авторка як інопланетянка : [Про Оксану Забужко] / Віра Агеєва // Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. — К. : Факт, 2002. — 208 с. — С. 199—205. — (Літературний проект «Текст + контекст». Знакові літературні доробки та навколо них).
2. *Агеєва Віра*. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Агеєва Віра. — К. : Факт, 2003. — 320 с.
3. *Бадзьо Ю.* Літературні декорації та живі парості таланту: (Оповідання Володимира Дрозда) / Ю. Бадзьо // Слово і Час. — 1994. — № 11—12. — С. 44—53.
4. *Базилевський Володимир*. Від історії до філософії: про роман «Чорний Ворон» / Володимир Базилевський // Літературна Україна. — 2009. — № 41 (5329), 10 грудня. — С. 7.
5. *Баран Є.* До розмови про «ранні» дев'яності / Євген Баран // Іменник: Антологія 1990-х / упор. А. Кокотюха, М. Розумний. — К. : Смолоскип, 1997. — С. 210—223.
6. *Білоус Петро*. Прозаїки житомирського кола (житомирський феномен) / Петро Білоус ; головний редактор і упорядник Г. Цимбалюк. — Житомир, 2007. — 416 с.
7. *Бондар-Терещенко І.* Український симулякр: Про дві парадигми сучасної літератури / І. Бондар-Терещенко // Іменник: Ан-

тологія 1990-х / упор. А. Кокотюха, М. Розумний. — К. : Смоло-
скип, 1997. — С. 229—246.

8. *Герасим'юк Ольга*. Передмова / Ольга Герасим'юк // Даш-
вар Люко. Мати все / Люко Дашвар. — Харків : Клуб сімейного
дозвілля, 2012. — С. 5—6.

9. *Герасименко Н.* У пошуках романтичного ідеалу (сучасна
традиційна українська лірико-романтична проза) / Н. Герасимен-
ко // Слово і Час. — 2000. — № 8. — С. 66—70.

10. *Гросевич Т.* Анатолій Дімаров: «Я ціле життя жив, як во-
яки ОНУ-УПА, під псевдо: [інтерв'ю з письменником Анатолієм
Дімаровим] / Т. Гросевич // Літературна Україна. — 2010. —
№ 445 (5377), 9 грудня. — С. 1—5.

11. *Гундорова Т.* Постмодерністська фікція Андруховича
з постколоніальним знаком питання / Тамара Гундорова // Сучас-
ність. — 1993. — № 9. — С. 79—84.

12. *Даниленко В.* Золота жила української прози / Володимир
Даниленко // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова
школа. — К. : Генеза. — 1997. — С. 5—12.

13. *Даниленко Володимир*. Лісоруб у пустелі: Письменник і лі-
тературний процес / Володимир Даниленко. — К. : Академвидав,
2008. — 352 с.

14. *Даниленко Володимир*. Розвідник прийдешнього: піс-
лямова до кн. Валентин Тарнавський. — К. : Преса України,
2014.

15. *Дашвар Люко*. Коли пишу українською, я ніби відкриваю
для себе Україну: Письменниця про свій прихід в літературу та
улюблені книжки: [інтерв'ю з Яриною Скуратівською] / Люко Даш-
вар // День. — 2012. — № 102—103, 15—16 червня.

16. *Дзюба І.* Течія перегачена, але не зупинена // Українське
слово: Хрестоматія української літератури та літературної крити-
ки ХХ ст. : у 4 кн. — К. : Рось, 1994. — Кн. 3. — С. 535—537.

17. *Дроздовський Дмитро*. Сучасна література наголошує на
зв'язках з історичною, соціальною, політичною дійсністю: Про лі-
тературний 2011-й — від антидержави до антиутопії / Дмитро
Дроздовський // День. — 2012. — № 3—4, 13—14 січня. —
С. 23.

18. *Енциклопедія постмодернізму* / за ред. Чарльза Е. Вінк-
віста, Віктора Е. Тейлора ; пер. з англ. Віктор Шовкун. — К. :
Основи, 2003. — 503 с.

19. *Жулинський М.* «Яким корінням живе дерево?» // Укра-
їнське слово. Хрестоматія української літератури та літературної

критики ХХ ст. : у 4 т. — К. : Рось, 1994. — Т. 3. — С. 506—513.

20. *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / Оксана Забужко. — К. : Факт, 2001. — 340 с.

21. *Зборовська Ніла.* Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики / Н. Зборовська // Слово і Час. — 2005. — № 6. — С. 57—68.

22. *Ілля В.* Модернізм, постмодернізм, авангардизм на нашому ґрунті: Чим є новаторство в поезії? / Валерій Ілля // Основа. — 1997. — № 11. — С. 113—122.

23. *Качуровський І.* Поезія Ліни Костенко // І. Качуровський Променисті сільвети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 645—675.

24. *Коваль Р.* Золоті букви Василя Шкляра. Про роман «Чорний Ворон. Залишенець» / Роман Коваль // Літературна Україна. — 2009. — №(5329), від 10 грудня. — С. 7.

25. *Констанкевич І. М., Сірук В. Г.* Сучасна українська література: стилі, покоління, творчі індивідуальності : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / Ірина Констанкевич, Вікторія Сірук. — Луцьк : Вид-во Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2012. — 327 с.

26. *Короненко Світлана.* Олесь Ульяненко: радіоепізод із біографії / Світлана Короненко // Літературна Україна. — 2012. — № 6 (5435), 9 лютого. — С. 10—11.

27. *Логвиненко О.* Розмова тіней, або Куди веде читача клубок хитросплетінь сьогочасної української прози? / О. Логвиненко // Літературна Україна. — 2000. — 24 лютого. — С. 3.

28. *Макаров Анатолій.* Поетика літературної фантазмагорії / Анатолій Макаров // Вітчизна. — 1986. — № 11. — С. 168—173.

29. *Марко В. П.* Аналіз художнього твору : навчальний посібник / Василь Марко. — К. : Академвидав, 2013. — 280 с.

30. *Масенко Л.* Визначальні мотиви «Польових досліджень з українського сексу» / Л. Масенко // Слово і Час. — 1997. — № 2. — С. 28—31.

31. *Матіос Марія:* «Я не Стефаник у спідниці, я — Марія Матіос у спідниці» // Книжник review. — 2003. — № 7. — С. 3—5.

32. *Пахаренко Василь.* Українська поетика / Василь Пахаренко. — Видання третє, доповнене. — Черкаси : Відлуння-Плюс, 2009. — 403 с.

33. *Про що мовчить сучасний український роман?* Можливості найуніверсальнішого жанру в наші дні: Круглий стіл «ЛУ» // Літературна Україна. — 1997. — 20 березня. — С. 3.

34. *Саєнко В. П.* «Повість про сімдесят літ» Анатолія Дімарова як явище сучасної української культури / В. П. Саєнко // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : збірник наукових праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. — Одеса : Астропринт, 2003. — С. 254—269.

35. *Саєнко В. П.* Апокаліптичний звір ізсередини / В. П. Саєнко // Українська мова та література. — Київ, 2004. — № 31—32. — С. 19—28.

36. *Саєнко В. П.* «Маруся Чурай» Ліни Костенко в контексті літературної світової традиції / В. П. Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. — Одеса : Маяк, 2001. — № 8. — С. 182—206.

37. *Саєнко В. П.* Поетика кіноповісті. О. Жовни «Визрівання» / В. П. Саєнко // Слово і Час. — 2003. — № 6. — С. 43—52.

38. *Саєнко В. П.* Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі / Валентина Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. — Одеса : Маяк, 2001. — Випуск 8. — С. 182—206.

39. *Саєнко В. П.* *Як і куди рухається сучасний український постмодерн?* Ключ до превентивної відповіді — роман Василя Шкляра / В. П. Саєнко // Історико-літературний журнал. — 2002. — № 7. — С. 275—280.

40. *Саєнко В. П.* Два береги Ріки творчості Ірини Жиленко: Сучасна поезія і проза / Валентина Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць. — Одеса : Маяк, 2001. — Випуск 7. — С. 19—28.

41. *Саєнко В.* Матеріали до курсу «Історія української літератури ХХ століття»: Практичні заняття / Валентина Саєнко. — 3-тє вид. — Одеса : Астропринт, 2005. — 200 с.

42. *Саєнко В.* Поетична культурологія Ліни Костенко / Валентина Саєнко // Актуальні проблеми літературознавства : збірник наукових праць. — Дніпропетровськ : Навчальна книга, 1998. — Т. 3. — С. 80—90.

43. *Саєнко В.* Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь»: Лекція / Валентина Саєнко. — Одеса : Друкарський дім, 2009. — 56 с.

44. *Саєнко В.* Шевченкові інструкції в романі «Чорний Ворон. Залишенець» Василя Шкляра / Валентина Саєнко // Зб. праць

Міжнародної (38-ї) наукової Шевченківської конференції. — Черкаси, 2011. — С. 311—330.

45. *Салига Т.* Між традицією і модерном. Штрихи до портрета Василя Герасим'юка / Т. Салига // Дзвін. — 1996. — № 9. — С. 123—130.

46. *Слабошпицький М.* Один із багатьох уроків: До 85-ліття Анатолія Дімарова / Михайло Слабошпицький // Літературна Україна. — 2007. — № 18 (5206), 17 травня. — С. 1—4.

47. *Харчук Р. Б.* Сучасна українська проза. Постмодерний період : навчальний посібник / Р. Б. Харчук. — К. : Академія, 2008. — 248 с.

48. *Шерех Ю.* Куди пролягає траса? Передмова / Юрій Шерех // Оксана Забужко. Автостоп : Поезії. — К. : Український письменник, 1994. — С. 3—10.

ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ

Газети: Літературна Україна, Критика, Українське слово, Слово Просвіти та інші.

Журнали: Березіль, Вітчизна, Дзвін, Дніпро, Київ, Книжник-Review, Кур'єр Кривбасу, Література плюс, Пектораль, Склянка Часу*Zeitlgas, Слово і Час, Сучасність, Четвер та інші.

ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ

1. Газети, журнали, аудіокниги, навчальна література, книги, електронні рідери // <http://www.bookland.net.ua>

2. Друг Читача — книжковий ресурс, який розповідає про українські книжки, новини українського ринку, анонсує цікаві події, рецензує книжки // <http://vsiknygy.net.ua/>

3. Журнали:

Березіль // <http://www.berezil.kh.ua/>

Дніпро // <http://www.dnipro-ukr.com.ua/>

Кур'єр Кривбасу // <http://courier.at.ua/>

*Склянка Часу * Zeitlgas* // <http://zeitglas.io.ua/>

4. Інтернет-часопис про культуру // http://kut.org.ua/books_a0186.php

5. Сайт Братів Капранових // <http://www.kobzar.com.ua/>

6. Сайт Юрія Андруховича // <http://www.andruhovych.info>

7. Українська література ХХІ ст. // <http://ukrlit.blog.net.ua/>

4. ВИБРАНІ ЛЕКЦІЇ

4.1. ЖАНРОВА СВОБІДНІСТЬ «ПОВІСТІ ПРО СІМДЕСЯТ ЛІТ» АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

Ті, хто відчув потяг до неомодернізму чи прийшов до активного творчого життя в шістдесяті, вступили в пору ювілеїв. У сучасній українській літературі є цілий пласт творів, які активно працюють у несподіваних функціях і контекстах: як ювілейні присвяти зразка одухотвореної іменної культури з орієнтацією на конкретного адресата поетичної рефлексії і як художній образ нової генерації творців-письменників, літературознавців, правозахисників, художників, політиків, «незакомплексованих і неушкоджених на полі честі», естетично вишуканих, з високим рівнем інформованості, шляхетних людей зразка українського інтелігента» (Р. Корогодський). І кількісно, і якісно цілісний, цей шар української літератури без спрямлень і спрощеності подає палімпсести нашого буття в історії ХХ століття. Пошлемося на один приклад такого типу поезії — вірш Ірини Жиленко «Ювілейне. Михасі Коцюбинській», наведені уривки з якого хай послужать епіграфом і мелійним камертоном до роздумів, тут висловлених:

Такі багаті ми на ювілеї!
От і сьогодні ювілей у нас.
Брехня, що всі перевелися феї.
Ще є в нас добрі феї за душею,
Оті, що вміють завертати час.
 О мої славні, сиві корифеї!
 Лишімо молодь язички чесати.
 А нас нехай сентиментальні феї
 На крилах віднесуть у шістдесяті.
Бо ми живі, закохані, відважні,
І — гей та вйо! І вісь та вйо! — пароль.
І наша бідність від багатств — багатша.
Й неволя вільнодумніша од воль.

Пересвяткуєм свято шістдесятих.
Погріємося в дружньому теплі.
І знов перед дорогою присядем.
Іван, Славко, обидва Василі,
Веніамін, і Аллочка, і Віктор,
Старенький Кочур на ірпінській лаві, —
вони лишилися в тім краю навіки,
залишені на Бога і на Славу.
А ми вернулись в наші ювілеї,
до наших фоліантів і вендет.
Удармо лихом в землю, корифеї!
І — гей та вйо! І вісь та вйо! — Вперед!

Ще одна форма буття так званої ювілейної літератури (хоч такого поняття в теорії літератури немає!) — серія поліморфних за структурою і жанровим принципом творів, якою збагатилася українська література межі тисячоліть. Це твори, неканонічні з погляду жанрової полісемії: в них сходяться автобіографія і мемуаристика, витончена художня проза і точність документалістики, параболічність і особливого роду дидактичність (сказати б — педагогічність), візійність і ліризм, словесна майстерність і вигадлива наративність, щоденниковість і ще щось, котре залишається поза кадром наукової обсервації, оте «трохи більше», що надає шарм індивідуального бачення світу у філософських вимірах, крізь призму безкінечності, характерна «плавучість форм» (Іван Дзюба). Хіба не ці характеристики слід віднести до «Номо feriens» Ірини Жиленко, «Люди не зі страху» Світлани Кириченко, «Ми зустрічалися очима на сонці» Володимира Дрозда, «На березі часу. Мій Київ. Входи́ни» Валерія Шевчука із його постійної серії «Vita Memoriae», «Шістдесятники поза пафосом» Романа Корогодського і, нарешті, творів Анатолія Дімарова. Хіба не в цих зразках сучасного українського мистецтва долається «творча депресія від того, що вже все відбулось у світовій літературі поза межами власного національного простору... Вносячи свій текст у текст буття культури, сучасний літератор має щось протиставити можливості повтору, можливій неоригінальності. І власне, єдине, що може бути справді оригінальним, — індивідуальна реальність»¹ (підкреслення моє. — В. С.). Але є ряд письменників, які індивідуальної реальності досягають іншим способом, аніж чисті постмодерністи, що вдаються до епатажу і гри

¹ Зборовська Н. Реальність суб'єктивності та абсолют тексту / Ніла Зборовська // Світо-вид. — 1996. — № 3. — С. 117.

з уламками культури, широкого застосування центона як головного принципу нарації. І Анатолій Дімаров з їх кола.

У контексті прози Анатолія Дімарова диалогія автобіографічних творів, перший з яких «Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ», а другий — «Поема про камінь», — своєрідний ключ, що відмикає тайни художнього світу такого простого, на позір, ясного і неускладненого стилю митця, котрий, ні з ким і ні з чим не воюючи за перше — «призове» — місце в літературі, став неокласиком, патріархом української культури. Він щасливо врівноважує полюси сучасного мистецтва, що балансує на гострому пограниччі між традицією і постмодернізмом, між старим і новим у літературі. І, будучи при цьому вихованцем і спадкоємцем національної і світової мистецької школи з її «класичною пластикою і контуром строгим» (М. Зеров), примножив молодечий порив у невідоме і незвідане, відкрив новаторські шляхи в українському письменстві. А тому-то є гарантом естетичного поступу сучасної літератури, що переживає затяжний і затятий період переходу, модернізації своїх анналів, щоб стати новою культурно-стилістичною епохою з усіма прикметами сталості і довершеності в ланцюгу змін і перетворень. Отже, постануть Анатолія Дімарова і його сучасна проза — знакові. За цими знаками добре розпізнаються як поверхові, так і внутрішні пласти української літературної цивілізації, що не стоїть осторонь універсальних законів мистецького пересотворення світу з інших позицій, з прагненням досягти гармонії і краси.

Про що ж говорить книга «Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ»? **Які** проблеми сучасності і **як** вона озвучує? **Що** відкриває у внутрішньому світі і долі однієї, хай і неординарної, людини, які стають фактом історії? **Як** сполучаються такі різні грані, як філософія (в тім числі — і філософія чину), культурологія, етика й естетика, суспільна й індивідуальна психологія і соціологія в художньо-документальному просторі тексту?

Відповідь (не канонічна, а пошукова) на ці та інші (не поставлені в межах цієї роботи) питання — в особливостях поетики твору, в художній структурі і логіці її складових, у підтексті та формах його опрозорення, в жанровій своєрідності, у показово діючій тріаді *автор—герой—наратор*, у прикметному ладі мовлення, в органічній вписаності в контекст національної літератури і виході за її межі, цебто у суголоссі звучання з оркестром європейських пошуків нового слова в новий час.

Художня аура автобіографічної прози А. Дімарова — твердий горішок для системного аналізу його особливим чином сконструйов-

ваного письма, в якому розпізнавальних знаків моделювання майже не залишено для цікавого слідопита, який прагне влізти в авторську душу і там укоренитися. При цьому здається, що автор — як на долоні, бо так доступно для різних типів читачів виписана його мистецька парсуна, що ілюзія переселення і спорідненості душ героя і споживача тексту — зі знаком цілковитого взаєморозуміння, взаємопізнання, повного розчинення один в одному і гри за канонічними правилами. Але чим і містифікує свого читача автор твору «Прожити й розповісти» з підзаголовком «Повість про сімдесят літ», так це зовнішньою простотою розповіді (наче так само міг би й він про себе виповісти), за якою внутрішня складність аналітичної роботи філософа, соціолога і психолога, майстра мистецьких імпровізацій і, як модно нині говорити, приколів, що не забуває ні на мить про головну функцію автора — перебуваючи у позиції позазнаходжуваності, зберігаючи свою суверенність, поставити на кін героя, здатного не тільки оживити художнє полотно візіями своїх душевних станів і духовних перипетій, але й заговорити відчуттями, потребами й мовою кожного з нас, нині сущих.

«Повість про сімдесят літ» Анатолій Дімаров написав до власного ювілею. Але цією функціональністю значення твору не обмежується, бо логічно випливає з усього еволюційного розвитку письменника (в останньому він сам мудро і дотепно, гірко й іронічно наводить лад, розставляючи крапки над тим, що було і є і чому так сталося). Магією авторського слова вичакловуються у «Повісті про сімдесят літ» і вимір світу у форматі однієї долі, і типологічні сходження в інтерпретації людинознавчих колізій, котрими роздиралося радянське суспільство впродовж XX століття. Про тотальний психологічний стан пересічного громадянина у книзі «Прожити й розповісти» цілі розсипи висловлювань: прямих, завуальованих, контрверсійних, але правдивих: «Навіть тоді (коли безмежно вірив у пропагандистські гасла. — *В. С.*) крамольні думки приходили в голову. Я не ділився з ними ні з ким, намагався пошвидше їх спекатись. З дитинства звик жити, оглядаючись»¹.

Книга Анатолія Дімарова цікава багатьма гранями, але передусім — діалектикою прозріння: «Процес прозріння був не тільки болісним, але й довгим. Про все це чесно розповідає Анатолій Дімаров, щораз *послугуючись двома вимірами подій — як воно бачи-*

¹ Дімаров А. Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ. — К. : Дніпро, 1997; Частина третя і четверта / Анатолій Дімаров // Березіль. — 1998. — № 3—4. — С. 23.

лося тоді і як бачиться сьогодні. Так можна зрозуміти набагато більше. З вершини нинішнього дня справді на всі боки видно у минуле, однак є там речі, що їх збагнути можна тільки підсвічуючи тодішньою системою уявлень, а також тогочасним станом суспільства з його панівними стереотипами, з жорстко дозованою системою інформації»¹ (курсив мій. — В. С.). Через те злиття і розходження часових планів, лінійного і циклічного хроносу, прикметне для книги «Прожити й розповісти», вихоплює з потоку життя не лише темні і ясні сторони індивідуально-авторської екзистенції, але й втаємничує ті правила досягнення повноти буття й особистої гуманітарної аури, випростання і світіння душі, її пряmostояння (В. Стус), що досягаються плеканням плоду духовності, пріоритетності чесної самооцінки і спокути за самообман, незалежно від його генезису.

Наративна структура збудована за принципом винесення на орбіту універсального мислення про світ і його атомарний склад — людину — за допомогою ракетноносіїв, що спалюються, входячи в складні і нові атмосферні шари. Але при цьому авторська самотність і чесність спектрального аналізу всього того, що відбулося з людиною за фатальних 70 літ ХХ ст., постає на короткій відстані до кожного серця, що сприйматиме цю палку й іронічну, просту і вигадливо-химерну розповідь про муки творчості, радість життєвої снаги і водночас розп'яття людини. Так складається художня автентичність автора, героя і подій, в яких пізнається філософія чину і формується широкий діапазон душі, здатної досягти форми «цілого чоловіка» (Іван Франко) і багатючих рефлексій про світобудову і власне місце в ній.

Хоча автор і герой у багатьох позиціях зливаються (чи точніше — наділені феноменом двоїпостасності), що властиво для автобіографічного твору, але не меншою частотністю позначені суверенні поля їх специфічної взаємодії. Бо автономний голос коментатора подій, безстороннього критика і сповідальника власних гріхів (вольних і невольних) накладається на партитуру звучання тонів серця Іншого, представленого широко у численних персоналіях. Деталізованість хронографа збігається з ліричністю оповідача, даючи в результаті багатство медитативних інтонацій, у межах якого еволюціонує характер головного героя. Весь простір 70-літнього життя особливого типу персонажа заповнений ущертъ та-

¹ Слабошпицький М. Дімаров подає приклад. Післямова / Михайло Слабошпицький // Анатолій Дімаров. *Прожити й розповісти*. — К. : Дніпро, 1997. — С. 318.

кими епізодами, які повернула пам'ять чи які постали з розповіді дорослих і передусім — мамусі, такими фактами, що, жваво виписані, цікаві з погляду не лише однієї долі, але покоління двадцятих, життя котрого було укинута у казан, який можна порівняти хіба що з пекельним, як його малюють народна уява і християнські догмати про покарання за гріхи. Отже, зрима патологія, пов'язана з канонами нової людини за радянським стандартом, художньо інтерпретується у двох вимірах — особистісному і типологічному. І робиться це з такою літературною майстерністю, естетичною філігранністю, що читач не тільки пізнає багато сторінок вітчизняної історії, але, переживаючи катарсис, по-справжньому оновлюється, здобуваючи мудрість жити за порадами білого янгола на правому плечі. Рухливі, як у кіно, зблиски філософськи окрилені і осмислених миттєвостей створюють поспіль живу картину буття, підняту до рівня універсуму, з якого не стерта печать Дімарова — письменника і людини, який «схожий на свої книги» (М. Слабошпицький).

Кожен з епізодів виписаний з чаром, що магнетично діє на читача, незалежно від його характеру і досвіду, зміцнюючи молоду душу уроками праведності і моральності, а стару — надією, що добро має шанс на перемогу в одвічному двобої зі злом.

Невидимим боком тексту є спосіб поєднання візій героя про давно минулі часи й аналітичного проникнення у гарячу магму сьогодення, гаряче виверження порід із сучасних нуртуючих вулканів. І складно одним словом охарактеризувати, як авторові вдається розповіддю про сімейні історії тримати увагу неослабно впродовж чотирьох книг, що складають «Прожити й розповісти». Але досвід специфічно дімаровського жанру правдивих історій, їх наративного стрижня — публічної оповідності / сповідальності — набув кінетичної енергії вже давно. Є підстави вбачати протожанровою моделлю сучасних мемуарних книг письменника три розлогі прозові цикли, що містили одне і те ж ключове слово в заголовку — «Сільські *історії*», «Містечкові *історії*», «Міські *історії*», — об'єднані в єдине ціле символом занепаду людини в застійні часи: «Боги на продаж». «По-всюдно владарювала груба й ница проза життя, виступали особливо непривабливі й шокуючі його гримаси. Це таки справді історії, але не тільки людських доль, а й історії хвороб на зразок дальтонізму душі, еґоцентризму, агресивного цинізму, патологічної жорстокості. В них переважають темні, похмурі барви й речі називаються своїми іменами — ніяких евфемізмів чи сором'язливого розмивання тонів. Такі деталі, такий тон повісткування цілковито епатували цнотливого читача, вирощеного в інкубаторі соціалістично-

го реалізму. Герої Дімарова — переважно маргінальні особистості й духовні провінціали, істоти з розтрощеною духовною конституцією та процвітаючі пройдисвіти. В часи «розвинутого соціалізму» зустріч з ними була як зустріч з інопланетянами, оскільки їхнє існування навіть і не підозрювалося в нашій літературній реальності. Виявилось, це не релікти, не маленький паноптикум, а по суті... велетенські масиви суспільства, галерея художньо виразних фізіономій із соціуму»¹.

Сутність цього своєрідного триптиха і своєї творчої манери, зреалізованої в ньому, А. Дімаров пояснив так: *«Я хотів би, щоб їх сприймали як життєві історії, як щось невігдане, кимось переказане — деś у під'їзді, у дворі чи в міжміському автобусі. І щоб у них не було письменника... мусить бути певна нотатковість, певна сухість і лаконічність. Хочу, щоб слово сприймали не як письменницьке, а таке, що належить сусідові чи зовсім незнайомій людині, котра запрогла виговоритися...»*² (курсив мій. — В. С.).

Достеменність подібних «історій» як жанрової моделі вибудовувалася на підмурівку художньої аскетичності, відсутності навіть натяку на літературщину, життєву чи мистецьку ілюзійність, відхід від естетичних практик видавати бажане за дійсне, піднесення на патетичні котурни і ретушування красивостей, витворення імітацій позолотою облізлої поверхні словоблудливого тексту.

Дуже вагомим різновидом дімаровської жанрової форми «історії», про практику і теорію котрої він і подбав, є проза поліморфного типу, яку автор величає мемуарами. І в цій сфері у сучасного прозаїка наявна впроваджена у мистецький обіг літературна школа, що виникла на перетині традиції і новаторства, особливостей національної і світової культури нарації, збудованої на дискурсі правдивості і документальності, які могутньо підпираються філігранною художністю.

Ще древні вважали, що пізнати себе — чи не найскладніша справа, тим більше, що миттєвості життя минають і швидко наступає час, коли доводиться міняти білого чи вороного коня на гнідого, коли зустрічаємо підсумкову пору. І на це немає ради. Було б не вірно думати, що у третю пору свого життя людина поринає в спо-

¹ Слабошпицький М. Дімаров подає приклад. Післямова / Михайло Слабошпицький // Анатолій Дімаров. Прожити й розповісти. — К. : Дніпро, 1997. — С. 316—317.

² Там само. — С. 316.

гади, пригадування, повернення в минуле і виникає пов'язаний з ними художній автобіографізм — ознака зрілості митця чи підсумкового періоду творчості. Мистецькими фактами спростовується така версія. Візьмімо автопортрети молодого Шевченка, який і загинув не старим, різноманітні автовізії від давнини до сучасності як культурний феномен, ряд біографічних книг, написаних молодими письменниками про себе, про своє життєве становлення і літературне визрівання («Страждання молодого Вертера» Гете створено у 28-річному віці). Так виник продуктивний жанр автобіографічної повісті, новели чи роману, ознакою якого є збіг автора і героя, особливо еластичний дует між ними, який характеризується нерозривністю, спареністю систем постачання, рефлексіями, роздумами, емоціями, — феномен літературних близнят.

Прикметно, що художнє підживлення з власної криниці буття (досвіду творчої індивідуальності, її відчуттів, розмислів, емоцій, страждань і радості, генеалогічного дерева, яким вона може чи не може пишатися) має місце у всіх видах мистецтва. Це психологічний і творчий феномен, який по-різному дається взнаки. Так, Ліна Костенко у бесіді з Майклом Найданом як перекладачем своїх поезій англійською, дуже точно висловила цікаву ідею, пояснивши і психологію творчості: коли дорослій людині важко, коли вона страждає, то повертається спогадом у дитинство, бо там радісне сприйняття світу летіє через край, там розкрилися душі і відчуття повного щастя. Про віднаходження втраченої рівноваги у вірші Ліни Костенко «Мені снилась бабуся...» чи не найкраще сказано за допомогою стилістичного прийому порціяції, популярної у постмодерністському письмі. Глибокий зміст цієї поезії, різнобічну інформативність і експресію укладено в лаконічну форму:

Мені снилась бабуся. Що вона ще жива.
Підійшла як у церкві. Засвітила слова.
І свят вечір у хаті, і з медом кутя.
Всі зайці ще вухаті, і я ще дитя.
Стіни білі-пребілі, і натоплена піч.
Інкустований місяць в заворожену ніч¹.

Багатоферментний склад мемуаристики («Дар Евдотеї» Докії Гуменної, «Третя рота» Володимира Сосюри, «Щоденник» Аркадія Любченка, «Зустрічі і прощання» Григорія Костюка), що веде

¹ Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Український письменник, 1989. — С. 541.

свій родовід і від античного діаріуша з його хронологічністю, нотатністю пережитих і побачених історій, суб'єктивністю, емоційністю, монологічністю й орієнтацією на публічність, має практично невичерпний набір жанрових домішок чи різноманітних модулів, які створюють тип маргінальних (суміжних) жанрів, що найчастіше актуалізуються в перехідні культурно-стилістичні епохи, як і під час змін життєвих віх. Так було на зорі ХХ століття, так є і в пору міленіуму.

І це одна з причин, чому книга Анатолія Дімарова «Прожити й розповісти», яку він скромно назвав повістю про 70 літ, — явище сучасної літератури, в межах якої має місце мемуарний бум чи прикметний літературний синдром кінця ХХ ст., причому не лише в українській, але й світовій культурі, бо «Non Fiction цікавіша (не кажучи про те, що терапевтичніша) за белетристику»¹, бо «найчитабельнішим жанром є біографія»². Недарма книги Ірини Жиленко й Анатолія Дімарова названо серед кращих на другому з'їзді письменників незалежної України, як і мемуаристику — оголошено чи не найвагомішою тенденцією в сучасному літературному процесі: «Якість цієї літератури досить різна, мета — також різна, але передовсім це безкорисливий намір незрідка трагічним досвідом авторського життя прислужитися нащадкам. Чимало цінного принесла художня мемуаристика до скарбниці національної культури, зі зрозумілих причин розкрившись як повноправний прозовий жанр саме нині. Та й чи могла мемуаристика розквітнути раніше, коли твори цього жанру передбачають власноручні спогади про визначальні події минувшини, безпосереднім учасником яких був автор? А що цікавого і повчального для нащадків міг пригадати на схилі літ зі своєї біографії, скажімо, спадковий український кріпак, упосліджений заводський роботяга-голодренець чи зайшлий з Московщини чиновник-випивоха. Власне, українська мемуаристика народилася тільки в останнє десятиліття, коли всі громадяни здобули рівне право на власні спомини»³.

І хоч у наведеному судженні є полемічний заряд, але відкрите право «бути щирим, щирим, щирим» (І. Франко) А. Дімаров виборов, подолавши соцреалістичні стереотипи ще коли звернувся

¹ Вайль П. Мемуары: дискуссия / Пауль Вайль // Иностранная литература. — 2000. — № 2. — С. 274.

² Там само. — С. 204.

³ Під знаком відродження і правди. Про творчу та організаційну роботу Національної Спільноти письменників України за 1996—2001 роки // Літературна Україна. — 2001. — 11 жовтня. — С. 3.

до роману про сім'ю, а не виробництво, коли, занурившись у власний родовід, позбувався синдрому «жити, оглядаючись». У «Повісті про сімдесят літ» автор пояснює генезу появи книги «Прожити й розповісти» невимовністю знання і виповідання своєї долі через інстинкт самозбереження, коли уже в 20-ті роки Україна потерпала від тоталітарного режиму. Правда історія роду відновлена саме в цій книзі, хоч спроба написати про це раніше була, ставши генеральною репетицією перед вагомим внеском у національну культуру: «Набагато пізніше я довідався, що мамуся поміняла старі наші метрики (Анатолія і Сергія Дімарових. — В. С.) на нові, у яких ми були вже не Гарасютами, а Дімаровими (мамусине прізвище, коли вона була дівчиною), і не Андроніковичами, а Андрійовичами. Мамуся заявила в суді, що старі загубилися, і пред'явила свідчення трьох добрих людей, що ми такі Дімарови, та ще й Андрійовичі і що батько наш — тяж учитель, а не куркуль, репресований радянською владою. І я схиляюся низько перед мамусею, перед її світлою пам'яттю за святу цю брехню, що врятувала нас од пекельного тавра, яке горіло б на наших лобах до самої старості. А то й від холодних сибірських снігів. Отак — живим у могилу — і поховали ми в печальний той вечір свого татуса (А мати, рятуючи дітей, сказала: «Татусь не приїде ніколи. І ви не признавайтесь нікому, що у вас є татусь. Кажіть, що помер»))»¹. Своєрідною приступкою до книги «Прожити й розповісти» була низка автобіографічних творів, перелік яких дає сам А. Дімаров: «Отут у подальшій своїй розповіді я стикаюся з великою складністю. *Річ у тому, що я уже писав про власне дитинство: сорок років тому* (Боже, як летить час!) *видав «Через місточок», згодом «Блакитну дитину», а ще пізніше «Маскуліна, феміна, нойтра»...* А коли нашкрібав *«Ать-два!..»* (редакторів перелякала на смерть крамольна ця назва, вони замінили її на безлику «Як воно в піхоті»). Коли написав і цю повістину, вже не про шкільні роки, а про службу в армії, то об'єднав усі чотири повісті в грубеньку книжку з загальною назвою *«На коні й під конем»*, і книга ця, потовчена безжалісно редакторами й цензурою, була видана десь двадцять років тому і давно вже забулася. *Але совість не дозволяє мені повторювати написане й видане, тому в оцих своїх спогадах писатиму лише про те, що не ввійшло до згаданої книжки»*² (підкреслення моє. — В. С.).

¹ Дімаров А. *Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ* / Анатолій Дімаров. — К. : Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — С. 29.

² Там само.

Отже, специфічне обдарування А. Дімарова і властивий йому синдром «попелу Клааса», який для письменника є надзвичайно важливою темою, творчим і оголеним нервом усієї мистецької праці, породили серію поліморфних творів з питомим автобіографічним струменем, в яких через правдиві фамільні історії виповідається українська доля не лише ХХ ст., бо заглиблення в інші хронологічні пласти не спорадичне, а системне в усій «Повісті про сімдесят літ». І відчутно, що це голос цілої України, якій болять усе, що з нею відбувалося з погляду ментального на перетині між життям і смертю, в катастрофічні роки і десятиліття.

І хіба не катастрофа, що руйнувалися сім'ї і заради порятунку дітей матері давали їм інші прізвища й по батькові, втікали з насиджених місць світ за очі, змушені були переховуватися, а батьки постійно втікати, бомжувати? Достеменність фактів з життя конкретних людей пронизує і вражає неперепутним щемом трагічності, коли йдеться, скажімо, про такий епізод, як, «не перехрестившись навіть на образи, навіть чудернацької шапки не знявши (угорі — гострий шпичак, попереду нашита велика зірка)»¹, розправлялася нова влада з мирянами, одвічними гречкосіями, забираючи все, руйнуючи, знищуючи, словом — розкуркулюючи, одриваючи від землі і праці на ній. Що ще так уражає в саме серце знанням правди, як не дімаровський коментар-резюме з численних аналогічних історій?! «Отут і настав час пояснити, чому я народився на хуторі, що лежав недалеко од Миргорода, а не в самому Миргороді, як писав потім, дорослий, у численних анкетах (рік народження, прізвище, ім'я, по батькові, хто мої батьки та їх соціальне походження, — від класовопильних отих запитань ніщо не повинно було приховатись). Чому я майже все своє свідоме життя замітав слід нещасливого свого народження, яке пекучим тавром лежало на мені ще з дитинства. Чому я не ношу прізвища, яке мав би носити, чому навіть по батькові називаюсь не так, як мав би називатись, коли б народився і ріс у нормальній державі. Чому я боявся навіть думати про те, щоб побувати на своїй батьківщині, ступити у двір, по якому колись бігав малим, відвідати кладовище, де лежать мої прашури, де була обірвана, безжалісно й нагло, ниточка роду мого, обірвана й затоптана в землю»².

¹ Дімаров А. Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ / Анатолій Дімаров. — К. : Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — С. 16.

² Там само. — С. 9.

І ця фамільна історія, хоч і унікальна, але постає на вістрі типологічного узагальнення: «Я народився на хуторі Гараськи (від того хутора не лишилося, напевно, і сліду, а від нашої садиби той поготів)», — з боєм написано у книзі документальній, але й художній за вищими критеріями. — Народився в сім'ї гречкосія Гарасюти Андроніка Федоровича, якому судилося замкнути весь рід гречкосіїв, що не ходили в походи, не шарпали чужих берегів, не стріляли з мушкетів та не рубали шаблями, проливаючи людську кров, як водицю, а знали тільки плуга та чорну зорану землю, яка з року в рік, з століття в століття щедро вбирала їх старанну працю, родячи хліб і до хліба. Чи не тому в мого татуса були вуса, як стигла пшениця, а очі сірі й терплячі, як у того вола»¹. На генетичному рівні сприйнявши народну мораль, яка найбільше шанує лицарів і добродіїв, А. Дімаров, користуючись мінімальними літературними засобами, досягає семантичної повноти твору, спрямованого на розкриття ряду текстів у тексті, зокрема — «тексту пам'яті».

І зроблено це неймовірно правдиво, з життєвою достеменністю. «Характеризуючи свою поетику й естетику в цих творах (різнопланових «історіях». — В. С.), він, гадаю, міг би повторити слова Каміло Хосе Сели з його передмови до роману «Вулик»: «Усі, хто намагається прикрасити життя блазеньською маскою літератури, брешуть. Недугу, що роз'їдає душі, недугу, у якої стільки імен, скільки прийде нам у голову, не можна зцілити грілками примиренства, пластирями риторики й поезії. Роман мій не претендує дати щось таке більше — ні, далєбі, щось таке менше, — ніж зображення шматка життя, розповідь про який ведеться крок за кроком, без недомовок, без дивних трагедій, без жалісливості — як іде саме життя, саме так, як іде життя. Хочемо ми того чи не хочемо. Життя є те, що живе в нас або поза нами; ми лише його носії, його, як кажуть фармацевти, основа»².

Трагічні сторінки книги «Прожити й розповісти» чисто дімаровським способом несподіваного застосування непересічного гумору і жартування, в якому вгадуються національний первень і,

¹ Дімаров А. *Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ* / Анатолій Дімаров. — К. : Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — 315 с.; частина третя і четверта / Анатолій Дімаров // Березіль. — 1998. — № 3—4. — С. 10.

² Слабошпицький М. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги / Михайло Слабошпицький // Літературна Україна. — 2002. — 23 травня. — С. 6.

сказати б, характерництво ще козака Мамая чи традиції «Енеїди» І. Котляревського, пересипані веселими епізодами, сповненими світла, радості і романтики вітаїзму. Не можна не пристати на думку М. Слабошпицького, що «вся» «мала проза» Дімарова останніх літ (його улюблені етюди, новелети і оповідання; він принципово й послідовно ффрагментизує та ескізує, прагнучи повсюдно посилити відчуття незавершеності змальовуваного) несе на собі виразну печать прихованої полеміки з поетичною школою української прози. Не випадково в котромусь із інтерв'ю Дімаров назвав цю прозу безнадійним літературним анахронізмом. Він рідко висловлюється саме на теми теорії літератури, але якщо вже висловлюється, то це звучить на рівні «вірую» і «заперечую»¹.

Так, розпочавши «Повість», як і годиться, зі стародавнього міфу про народження (щоправда, не в капусті, а в кропиві: «— Чому в кропиві? — питав я вражено: кропива росла у нас край городу, у вишнякові, така висока й жалька, що до неї й підступитися було боязко. — Бо ти так допік тій нещасній лелеці, що вона вже й не знала, як тебе спекатись»², автор мемуарної книжки вибудовує автохтонність і натуральність характеру головного героя буквально з перших слів: «Мене й охрестили не так, як людських дітей. Мамуся завжди про цей випадок починала із того, що на мені не трималася жодна пелюшка. — Як ти вмудрявся од них вивільнитись, один Бог знає. Бувало, так уже обв'язу, так спеленаю, що тільки голівка й стирчить, а відійшла, обернулась — знову голий-голісінький. Як черв'ячок. Татусь уже й колиску опустив до самого низу, щоб не убився, — падав же стільки разів! А тут як нечистий під руку штовхнув: покласти тебе на столі, а не в колиці. Обернулась до печі, бо там саме кипіло, а за спиною — гуп! Лежиш, весь посинів. Не дихаєш... На мій крик і заскочив до хати татусь... Скільки я пам'ятаю свого татуся, він, коли був в доброму настрої, завжди наспівував псалми. Співав упівголоса, звертаючись не до людей, до Бога, — віра його була глибокою й щирою, я ні в кого не бачив такого просвітленого обличчя, як у мого татуся, коли він ставав до молитви. Молитву творив щоранку й щовечора, а заходячи до хати, щоразу хрестився до образів. Татусь заскочив до хати і, побачивши мене, бездиханного, ухопив велике корито,

¹ Слабошпицький М. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги / Михайло Слабошпицький // Літературна Україна. — 2002. — 23 травня. — С. 6.

² Дімаров А. Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ / Анатолій Дімаров. — К. : Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — С. 3.

поставив на стіл. Налив крижаної води, забрав мене з мамусиних рук.

— Во ім'я Отця... Сина... Святого Духа... Хрещається раб Божий Анатолій... — Татусь найбільше злякався, що я помру нехрещений»¹.

Феєрверк блискуче виписаних епізодів, що цілком заслуговують і на статус мікронovel чи поезій у прозі, кожна з яких наділена своїм тембром голосу і створена за амбівалентною хронотопічною моделлю, каскад імпровізацій і жартів, очищаючих душу сліз, її болісного крику і різнопланових деталей та реплік, сцен і мізансцен, поєднання верху і низу в долі маленької людини, кинутої у вир несправедливості, з зашморгом на шиї, спрямовані на достовірно точне і художньо переконливе трактування рухливої картини українського світу й унікальності душі, неповторності креативної особистості, — все це працює на драматургію тексту Анатолія Дімарова з потужною еманациєю доброї енергетики. «Великий життєлюб, вигадливий містифікатор (його витівки вже давно стали літературним фольклором) і рідкісно цікавий, дотепний оповідач — оце і є Дімаров, у своїх, сказати б, найхарактерніших першоелементах. Два томи його мемуарів «Прожити й розповісти» potwierдили, що таким він був завжди, хоч за це не раз і не два йому дуже перепало в житті — ускладнювалася його службова кар'єра, на ледь уловимий пунктир переходила літературна біографія і навіть страждала репутація, бо літературні вельможі, побоюючись його непрогнозованості й винахідливості у витівках, не допускали до літературної і шкільної молоді, щоб він їх не «псував»².

Кожний, хто доторкнеться до цього перемагаючого руїну свята життя і культури, спроектованого і виконаного майстром, безперечно, збагатиться духовно і змінить оптику, щоб по-новому перепрочитати історію власного народу, здавна спотворених її сторінок. Говорячи у своїй професорській лекції про дефект головного дзеркала, спрямованого на Україну та її проблеми, посилаючись на світовий досвід спеціального створення аури нації та державницького самоствердження, Ліна Костенко виділила декілька причин і наслідків нашої історичної амнезії, яка долається лише культурою, художнім словом, бо «в початках сотворіння світу було Слово. В початках со-

¹ Дімаров А. *Прожити й розповісти: Повість про сімдесят літ* / Анатолій Дімаров. — К. : Дніпро, 1997. — Частина перша і друга. — С. 4.

² Слабошпицький М. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги / Михайло Слабошпицький // *Літературна Україна*. — 2002. — 23 травня. — С. 6.

творіння нації теж повинне бути Слово»¹. Своїм мистецтвом відповідаючи на актуальний запит часу повернути історичну пам'ять народів та «накреслити шляхетні обриси своєї культури»², Анатолій Дімаров у своїй книзі демонструє широкий діапазон комунікативних інтенцій, що зв'язують приватне життя самого письменника з «національними фізіогноміями», за Кантом, відбитими «більш чи менш об'єктивно в сумі своїх антропологічних характеристик і на підставі домінуючих дефініцій духовно-історичного порядку»³. Повертаючись до історії свого роду, вияскравлюючи своїх батьків, що «передали своїм синам почуття гордості бути незалежними й залишили їм у спадок саму тільки шаблю з девізом: «Перемогти або загинути»⁴, автор книги спростовує «московську схему світової історії» (В. Оглоблін).

Ідею важливості пошитого одягу для нації, в якому вона виглядала б якнайкраще, дуже добре сформулювала авторка роботи «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала», посилаючись на приклади зі світової практики, в тім числі і російської: «В часи чергової смуги монах Філофей сидів у якомусь псковському монастирі і шив Москві на виріст теорію «третього Риму». І хоч він себе називав: «невежа в премудрости», але добре тямив, що робить... Він ставив Москві її державницьку оптику. І вона таки добре її побільшувала ось уже стільки століть. Потім митрополит Макарій писав не яку, а «царственну книгу». І виникала генеалогічна легенда про походження московської царської династії від «Августа-кесаря», звичайно ж, з пересадкою в Києві у князя Володимира. І хоч би як пручалася реальна історія, а російські історики — як ілюзійністи, вони виймуть те, що ніколи там не лежало. І це буде «московська схема світової історії», як писав професор Оглоблін. І поламати цю схему дуже важко. А місця для України в оцій схемі нема»⁵.

Не претендуючи на звання історичного романіста, а всього тільки мемуариста, Анатолій Дімаров у «Повісті про сімдесят літ» крізь призму індивідуального бачення занепаду української родини, правдиву фамільну історію складає відповідну оптику для цілого народу, що впродовж ХХ ст. пережив декілька штучних голодоморів, розкуркулення, що калічили душу і послаблювали генофонд; війни, тоталітарний тиск, що деформували ментальність. Якби не

¹ Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. — К. : Academia, 1999. — С. 26.

² Там само. — С. 22.

³ Там само. — С. 23.

⁴ Там само. — С. 27.

⁵ Там само. — С. 25—26.

дімаровський приклад, *що* відчуває людина в таких умовах життя, якби не документальна точність і художня достеменність письма у «Прожити й розповісти», важко було б збагнути всю трагедію українського роду, представлену зовсім по-іншому в підручниках з історії. Та й що сприймається серцем і так глибоко, як не формат однієї долі, вимальованої художньо переконливо за принципом айсберга чи палімпсеста, глибина яких проглядає на рівні семантики і поетики тексту просто-таки непересічно й унікально, як своєрідна національна іпостась принципово вагомих моральних і духовних екзистенціалів. І завдяки цьому автор вступає у діалог з Ліною Костенко, яка практично (своєю творчістю) і теоретично (глибокими науковими розвідками) реставрує потоптану національну пам'ять, виділивши головні опори — у Слові, в пам'ятках культури, що мають витривалість нетанучих скульптур і здатні резонувати через віки.

«Прожити й розповісти» — за тональністю звучання книга світла. Врівноважена вона і своїми двома контрверсійно спрямованими принципами — документально точним зображенням історично знакових подій і естетичною вивіреністю і доцільністю кожного художнього штриха, за допомогою якого опуклішими постають як галерея постатей героїв, правдиво виписаних, так і калейдоскопічно різnorідних, але системно представлених алюзій та ремінісценцій з життя та літературного процесу. Вони не просто охудожнюються — матеріалізуються в слові. Теплому і суворому, прямолінійному і контрверсійному, інтелектуально високому і простецькому, багатому на відтінки зображення та вираження і термінологічно чіткому.

Згадані якості книги «Прожити й розповісти» викликали до життя поліморфізм його форми: «...він структурований як метатекст, де сполучені «текст(-ти) сьогодення» і «текст(-ти) пам'яті», струмені щоденниковий та мемуарно-автобіографічний. При тому, що мемуари та автобіографія в строгому тлумаченні є різними жанрами, навряд чи можна заперечити споріднену чи навіть близьку природу мемуарної та автобіографічної оповідних стихій. Далеко не останньою, а може, й першою чергою така близькість визначається спільною для обох форм свідомою «сконструйованістю»¹. Отже, у структурно-семіотичному тлумаченні книги Анатолія Дімарова, де поряд, а де перемежовуючись, ідуть сучасна компонента й автономний «текст пам'яті», — яскраві образки, шкіци, малюнки, орна-

¹ Барабаш Ю. Фрагмент світової історії у форматі особистої долі. Кілька причинків до «Щоденника Аркадія Любченка» / Юрій Барабаш // Сучасність. — 2002. — № 3. — С. 107.

ментальні візерунки, нанесені суто дімаровським і водночас національним пензлем, вишиті на канві достеменного хронотопу. «Цей останній являє собою певну систему «текстів у текстах». Можна ви-членувати дві головні складові цієї системи.. Це текстовий шар автобіографічної пам'яті — дитинство, батьківський дім...»¹ «Текст пам'яті» літературної у «Повісті про сімдесят літ» представлений вельми широко. Це і миготіння письменницьких імен, постатей, облич (їх так багато, що й годі перерахувати, а не те що проаналізувати!), спогади, подробиці окремих епізодів спілчанського життя і взаємостосунків, різнопланові міркування, рефлексії, оцінки, професійні зауваги. Отже, справді вийшов рухливий текст із багатьма складниками, кожен з яких по-своєму оригінальний і цікавий, бо самодостатній і водночас органічний у цілісній системі.

Книга Анатолія Дімарова — явище сучасної культури ще і з погляду проблеми жанрових трансформацій у новітній літературі, «народження нових жанрів — «симбіонтів», як і з точки зору «виявленої авторової психологічної двоїстості, прихованого телеологічного підтексту твору, більшою чи меншою мірою усвідомленої цілеспрямованості»². Дімаровський розмисел про життя і літературу, про історію і ментальність України, про психологію вірності батьківським порогам не обмежується мемуарною чи автобіографічною функціями. Він має пряме відношення до універсуму. І в цьому — його суть як явища сучасної культури, як книги модерної і талановитої в усіх структурно-семіотичних якостях. Бо, крім тексту «Прожити й розповісти», прирощення смислу відбувається за допомогою підтексту і надтексту, якими митець оперує, поминувши літературний етикет. Уособлюючи еталон добросовісності у ставленні до літературного ремесла, «такі індивіди, як Дімаров, роблять життя цікавішим і веселішим, розганяючи його монотонність і буденну нудьгу. *Навіть у побут вони вносять мистецький, карнавальний дух*. Виклад усіх тих сюжетів ще чекає для себе відповідної нагоди. Я вірю, що тоді народиться ще не знана читацьким загалом «Дімаровіада». Тільки в ембріоні вона заявлена самим автором у мемуарах «Прожити й розповісти»³ (курсив мій. — В. С.).

¹ Див.: Барабаш Ю. Фрагмент світової історії у форматі особистої долі. Кілька причинків до «Щоденника Аркадія Любченка» / Юрій Барабаш // Сучасність. — 2002. — № 3. — С. 106.

² Там само. — С. 107.

³ Слабошпицький М. Нам на нього пощастило. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги / Михайло Слабошпицький // Літературна Україна. — 2002. — 23 травня. — С. 6.

Та чи не найкраща поетична характеристика сучасного володаря прози, сумління української літератури, її піднесення на вищий щабель розвитку, трагіка і пересмішника, творця непроминальних художніх цінностей, інтерпретатора національної культури, яскравої особистості, що не знала боротьби поколінь, якого багато із нині знаних митців, починаючи від братів Тютюнників, називають хрещеним батьком, бо висвятив у велику культуру, належить перу Ірини Жиленко. Її з Анатолієм Дімаровим зв'язує особливий сентимент, Любов у Божественному смислі слова, що відкривається у поезії-присвяті, зразкові ювілейної творчості, до сьогодішнього буяння якої в українській сучасній літературі приклав руку митець, проживаючи і розповідаючи про всіх через себе, через автобіографічного типу героя у творі-симбіонті:

Дімаров — прози володаров,
і археолог, і чудій,
неімовірно популяров
в коші Жиленок і Дроздів.
Без всяких там
компліментаров
Скажу: хай не торкнеться тлінь
тих сторінок, котрі Дімаров
(наш легендаров! Планетаров!)
писав натхненно про Ірпінь.
Хай дорогенький наш Дімаров —
не під конем, а на коня!
Хай не бракує спонсуаров
і тих долларов у мошні.
Хай буде молодаров-яров.
Багатодаров! Каламбуров!
І ми з ним будем солідаров
при чарці і літературі.
Дай, Боже, жити — не тужити,
пра-пра-правнуків зростити!
Дай, Боже, три віки прожити.
Прожити — і розповісти»¹.

І щирі побажання авторові, якого люблять і шанують в Україні, висловлені Іриною Жиленко, хай не обмежаться словесним рівнем. Хай береже Вас доля і Боже натхнення і вже у засвітах! А творча спадщина хай буде набуток української і світової літератури на довгі роки і десятиліття!

¹ Жиленко І. Поезії / Ірина Жиленко // Слово і Час. — 1994. — № 3. — С. 75.

4.2. ДВА БЕРЕГИ РІКИ ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО: СУЧАСНА ПОЕЗІЯ І ПРОЗА

Мистецтво поетичне — це погляд птаха на землю.

Не завжди і не кожному дано такий дар, але людина все-таки вміє вивищуватися. Греки недаремно помістили Парнас на горі.

З роману-триптиха Вал. Шевчука «Три листки за вікном...»

Високі характеристики мистецтва поетичного (художнього), параметри якого ретельно обговорювалися ще в стародавніх і середньовічних поетиках, були тією константою, яка визначала як вічні цінності культури, так і авторсько-індивідуальні досягнення, той іменний фонд, що склався і закріпився за кожною зі світових літератур. В українському письменстві ХХ століття є ряд мистецьких осяянь, пов'язаних з художніми школами (неокласики, література рисорджименто 20-х років; шістдесятники; дев'яностики), з одного боку, і яскравими, — знаковими — творчими індивідуальностями, які феномен поступу культури собою виражали.

Ірина Жиленко — молодша за віком од інших шістдесятників, але плоть від плоті, дух від духу розпростореної ними гуманітарної аури, згадаймо, по-перше, й мемуарно-художню книжку **«Homo feriens»** («Людина святкуюча»), видруковану спершу не окремим виданням, а на сторінках журналу «Сучасність» (починаючи з 1997 року і закінчуючи 1999-м), а потім окремою книгою у видавництві «Смолоскип»; по-друге, поетичну збірку **«Пори року»** з підзаголовком «Вірші та поеми» (1999 р.) і, по-третє, найповніше видання вибраних творів з десяти книг, укладених самотньою українською поетесою у солідний том творів під єдиною назвою **«Євангеліє від ластівки»** (2000 р.). Саме цей прозово-поетичний триптих, як самодостатня і репрезентуюча художня система, представляє колосальний і багатоплановий інтерес, у тім числі й науковий, до феномену Ірини Жиленко як негослоної, але святкової поетеси, що вміла викохати власний *«мистецький астероїд»*. (Чи не прозорою в цих словах авторки «Євангелія» є алюзія з «Маленького принца» Антуана де Сент-Екзюпері, герой якого приручив маленьку планету і творив на ній свято любові й відданості їй, плакаючи все живе і неживе, мале й велике так само ніжно, як одну-єдину любов троянду?)

Ірина Жиленко у поетичному й аналітичному есеї «Не розбийте мій ліхтар! Замість автобіографії», розпочатому з самоцитатації «*Бо коли слізьми заллюсь / я — ліхтар, і вальс, і сміх, / я, котра за всіх сміюсь / і свічу, свічу за всіх, / коли я уже заплачу — то над нами крук закриє. / І ні світла, ні гітар, / Ні в ногах земної тверді. / Не розбийте мій ліхтар! / Не задмухайте безсмертя...*», свій творчий характер, який називає «мій астероїд», пояснює так: «*Отже, мій астероїд, одноосібний. Мій кут, потаємний і затишний, обраний добровільно. Обраний чи не від тієї миті, коли в дім, на вулиці Паньківській, де я народилась (Київ, 1941. — В. С.), вцілила бомба, але не розірвалася. Вона пробила поверху і залягла глибоко в землі (чому? Бог не дав?), лишивши од підлоги крихітний карнизик, на якому, як ластівки, дивом дивним утримались трирічна майбутня поетеса з бабусяю. Карнизик. Куток. Над прірвою. Мені цього рятівного карнизу вистачило на все життя. Іншим тісно. І голова паморочиться. Нещасні люди! А для мене (такої маленької, тихої, вже відживаючої) цей світ занадто величезний і просторий. Величезний світ, в зелених хвилях якого я гублюсь, як коник у траві, і сюрчу... І — ніколи (за найбільшого державного тиску) не відчувала себе «рабинєю». Держава — сама по собі, а я — сама по собі. На своєму карнизику. Мабуть, це вроджене — розідеологізованість. Пам'ятаю, як ридма ридало школярство і вчителство на мітингу в день смерті Вождя. А я — ну хоч би слезинку могла би зронити! Вже на мене підозріливо косувала піонервожата. А вірна подружка шепотіла: «Ірко, а ти послинькай очі...». Масовим гіпнозам ніколи не піддавалась і не піддаюсь» [З, № 9, книга 1,17] (підкреслення моє. — В. С.).*

І цей образ-символ **власного астероїда і карнистика для ластівки**, що характеризує інтравертний характер поетеси («*Бо завжди, від самої юності я була такою — закритим бутонем — і цвіла досередини*» [З, 21]), проявляє творчу палітру І. Жиленко та її поетику. Та й сам матеріал дослідження — своєрідний триптих, кожний елемент якого є ключовим, — дає прекрасні можливості для осягнення культури сучасної творчості, що виросла з епохи шістдесятництва. Ось чому предмет аналізу в даній роботі саме ці твори Ірини Жиленко — імпровізований прозово-поетичний цикл. І хоч низка критиків уважала характер творчості Ірини Жиленко надто камерним, інтимним, вимагаючи від поетеси публіцистичності і рекомендуючи їй підвищити голос, вона залишалася вірною власним інтонаціям і своєму покликанню. Добре це чи погано — покаже час. Але в найновішій публікації про поезію шістдесятників, скон-

центрованою в інтерв'ю Володимира Базилевського «Ефект розімкненого кола» (розпитував Василь Слапчук) має місце така думка: «Міг би поділитися заувагами й щодо тих, хто «втрапив у світло юпітерів». Жиленко знали і знають. Але не обійшлося й без певних перекосів. *За феноменальною легкістю її письма — тим більш вражаючого, що проросло воно на асфальті,* — якщо й не прогледіли, то принаймні *зауважили не відразу вміння говорити про складні речі.* Частково винна в цьому й вона сама. Кажу про різнобій форми й змісту в окремих її речах»¹ (курсив мій. — В. С.).

Книга Ірини Жиленко «Номо feriens» прикметна пластичним дуєтом між особистістю автора й оповідача, внаслідок чого такого типу творчість *«служить каталізатором мислительного процесу»* автора, для котрого власне життя стає новою точкою відліку для *«межового буття»* [10, 96], а поетика авторського «я» характеризується художньою специфічністю. І показово, що автобіографічно-мемуарні твори, які склали поважний пласт у сучасній літературі — «Номо feriens» І. Жиленко, «Пришестя» й «І ми зустрічались очима на сонці» В. Дрозда, трикнижка А. Дімарова «Прожити й розповісти», «Діти Ніоби» С. Майданської тощо, — не тільки активно резонують у читацькій аудиторії, але й викликають найбільшу довіру і симпатію мудрою документальністю, розчиненою у художній системі, служать прикладом успішного виборсування з-під канонів облуди і фальші, яких багато спожито з літературою соцреалізму, обкладеною з усіх боків глянцевою плівкою і туманом, крізь які проглядає не багатоманіття стилів і художніх змагань, а монологічний (авторитарний) тип культури, що віддзеркалює бажане, а не реальне, будучи унітарною і прагматично зорієнтованою на потреби суспільства.

Знаковою як в сучасній українській літературі, так і в творчому доробку неголосної, але самобутньої поетеси Ірини Жиленко є книга «Номо feriens» («Людина святкуюча»). Вона несподівано ламає канони, в яких звикла працювати Ірина Жиленко і якою звикли сприймати її читачі, відмовляється від уже надбаного, обкатаного й індивідуально традиційного (саме для її творчої індивідуальності!) і виходить на новий рубіж, що є вагомою сходинкою і в усій українській культурі 90-х.

Водночас «Номо feriens» є твором цілком закономірним, хоч і нестандартним, з багатьох поглядів. Адже це прозова книга пое-

¹ Базилевський В. Ефект розімкненого кола / Володимир Базилевський // Літературна Україна. — 2014. — 21 серпня. — С. 7.

теси, яка перейшла до іншої творчої іпостасі й увійшла в гавань, де раніше не зупинялися кораблі її творчості, бо до того вона не зверталася до прози та ще й до такої розлогої (в розумінні кількісної характеристики) та питомої за вагою і пошуковістю в сучасному літературному житті. Ще один аргумент на користь появи цієї книги в перебудові мистецького горизонту — це жанрова модифікація, що характеризує дану книгу, яка є не «чисто» мемуарною, і не «чисто» художньою. Це саме поліморфна якість, яка визначає і нову Ірину Жиленко, і нову українську літературу на рубежі тисячоліть, що дозволяє з кінця віку не тільки окинути оком попередні десятиліття, але й виважено осмислити долю і місце свого літературного покоління в національній культурі. Для Ірини Жиленко це покоління шістдесятих — знамените, воістину модерне, бунтівливе, що круто змінило рух української літературної цивілізації.

Саме тому книга «*Homo feriens*» і ностальгійна, і футурологічна водночас, бо в ній органічно сходяться два промені зору. Один з них спрямований на те, що було в 60-х роках, як мінявся курс літературного життя в умовах хрущовської відлиги і жорстоких приморозків, що згубили цвіт літературного покоління або змусили замовчати, піти в підпілля у власній державі. Другий промінь зору ніби проглядає майбутнє, дає орієнтири наступному розвитку Держави Слова, бо філологічні викладки Ірини Жиленко, її літературно-критичні оцінки минулого та сучасного в розвитку мистецтва ХХ ст. настільки кваліфіковані і точні, ґрунтовні і переконливі, що відкривається таїна мистецтва, яка завжди чарує і приваблює, змушує жити водночас у вимірах минулого і майбутнього, вдумливо переживаючи і теперішній час.

Поліжанровість книги Жиленко — ще одна грань її естетичного багатства і розмаїття, що органічно вписується в нинішні потреби української культури вирватися із лабет провінціалізму і стати на рівень із розвинутими світовими літературами. Саме тому в мемуарах поетеси органічно зішлися поезія, проза і драматургія, крилатість думки і крилатість слова, своєрідний вогонь в одязі, що пульсує в кожному рядку, в кожній сентенції авторки «*Homo feriens*». Це не просто легке і цікаве читиво, але книга, що дає поживу для розуму, характеризується точністю дефініцій, оцінок, достовірністю фактів і переконливою документальністю. Саме тому це органічний документ епохи і мистецького життя 60-х рр., поданий в сучасній, сказати б постмодерній, інтерпретації, якому віриш, бо в ньому є фундамент знань, є художня логіка, є надтекст, котрі ве-

дуть до істини і пізнання світу в їх філософській глибині і багатовимірності смислових відтінків.

Словом, книгу Ірини Жиленко можна довго хвалити, так само високо оцінювати, як пересічний читач, що сприйняв її близько до серця, але завдання автора даної роботи в іншому — осмислити своєрідну мистецьку інтерпретацію особливостей літературного покоління шістдесятих. Безперечно, мемуари вирости з того, що Ірина Жиленко — органічна частка цього покоління, активний діяч руху, що постійно знаходився не на периферії подій, а в їх центрі, що знав його зблизька, увібравши всю ту гуманітарну ауру, яку створило це покоління митців, відблиски якого, як космічне світло, доходять з далекої туманності минулого.

Безперечно і те, що ця книга Ірини Жиленко — ностальгія. Це ностальгія не тільки за молодістю, що збіглася з приходом у літературне життя нового покоління, але й за тим духовним і національним піднесенням, що спровокували шістдесятники своєю безкомпромісною позицією серед тоталітарної культури. Як пише Ірина Жиленко: *«І наша ностальгія за початком 60-х рр. — це ностальгія не тільки за молодістю, за ренесансом «відлиги», але й за єдністю наших спільних шістдесятницьких зусиль, за найпершими словами дружби, і першими поглядами любови»* [3, 1997. — № 9. — С. 26].

Через те ця книга правдива в окремих деталях, і в усьому ладові, який настроює на хвилю шістдесятництва, дає змогу зануритися в глибини того світу, з якого вийшли шістдесятники і який вони створювали за своїм образом і подобою.

Особливості покоління представлено принаймні в двох ракурсах (їх, звісно, більше). Перший з них — це підсумовуючі думки про знаковість і сутність шістдесятницького руху не лише в літературі, але й мистецтві, науці, політиці, державних потенціях — в усьому тому спектрі духовних змагань, що були рушійними силами в життєдіяльності і культуротворчій роботі шістдесятників.

Другий напрямок — осмислення духовних плодів покоління крізь призму творчих індивідуальностей. І тут не тільки широкий спектр імен, робіт, характеру і специфіки міжособистісного спілкування, всього того інтимного і громадського клімату, яким жили і в якому творили молоді митці.

Підсумовуючі думки, здається, випадають із загального ладу книги «*Homot feriens*». А між тим вони органічно виходять з мемуарно-художньої тканини тексту і здобувають форму узагальнень,

які виросли на ґрунті ремінісценцій, спогадів, згадок про форми здобуття життєвого і творчого досвіду.

Вдруге (після неокласиків) у ХХ ст. емоцією опору проти національної і духовної вторинності українства, проти тотальної заблокованості культури наснажили свою творчість митці, яких можна означити *«всеукраїнською планетною системою шістдесятих»* (Ірина Жиленко). Оцінюючи в мемуарній книзі *«Homo feriens»* цей рух національної інтелігенції і характеризуючи мистецьку долю багатьох представників цього літературного покоління, в першу чергу свою, Ліни Костенко, В. Стуса, В. Симоненка, І. Світличного, Є. Сверстюка, А. Горської, Ірина Жиленко вводить у свою розповідь такий прикметний мотив: *«Примітивна людина не любить віддавати належне своїм великим сучасникам (особливо — за життя), бо комплексує і вочевидь маліє од самого порівняння з ними. Вона не розуміє, що, тільки збагнувши і високо поцінувавши високий дух (звівши очі горі!), низько вклонившись йому і його стражданню — можна зрости над себе (стати врівень із тим високим духом. Я не комплексую. Я горда, що знала (і знаю!) цих людей, а отже, маю в душі могутнє підґрунтя для життєвого оптимізму. Бо якщо людина — така, і якщо вона здатна на таке — то для людства ще не все втрачено і можна з надією дивитися в майбутнє. Я горда з того, що належу до людського роду — хай йому не буде переводу! Є своєрідне відчуття легкості знизу вгору — на людину, дерево, собор. Немов перекладаєш на того, хто вищий, вагу свого нелегкого земного неба. І як важко, мабуть, бути отим вищим, бути на горі... «Вершин сама їх висота вражає громом» (Сенека) [3, 1997. — № 9. — С. 42].*

Високі моральні екзистенціали, співвіднесені з філософією буття людини на землі, з вибором власного шляху, — ось той внутрішній стрижень, що тримає всю конструкцію художньо-мемуарної книги, яка, за всієї розсипаності на окремі епізоди, своєрідного монтажу часово-просторових фрагментів, розташованих за принципом кола, безкінечної сув'язі, справляє враження моноліту, забезпеченого композиційною майстерністю і пластикою діалогічного поєднання Автора і Ліричної Героїні. Саме ліричної героїні, хоч за теоретичними канонами, її наявність виправдана в ліриці, а не в прозі, але наративні моделі, застосовані в *«Homo feriens»*, помножують сповідальність і щирість оповіді, в якій сходяться в єдиний потік авторські рефлексії і ремінісценції, що постають на духовному і сердечному полі душі, й образні асоціації, котрі мають матеріальне вираження у світовідчутті й ідеалах героїні твору, тобто в худож-

ньому її втіленні, розгорнутому на автобіографічному матеріалі, документально точному підґрунті життя і долі конкретної особистості — Ірини Жиленко — і всіх тих, котрі по дорозі їй стрічалися. Через те не тільки в пластичному дуєті перебувають Автор і Герой, але накладаються різні часові плани в осмисленні як подій приватної долі, так і персоніфікованої історії цілого покоління, названого поколінням ідеалістів, що за визначенням І. Жиленко, створили «Країну поезію». Не наводячи глянцю, авторка «Номо feriens» з проникливістю художника й аналітика вивчає індивідуальні топи цієї країни, як і спільні закони її існування. Не тільки Київ, але весь Радянський Союз раптово вибухнув поезією. Причиною тому була «відлига». *«Спричинив вибух ще і той факт, що в життя прийшли «ідеалісти» — тобто жертви радянської педагогіки. Державі було вигідно виховувати в своїх громадянах альтруїзм, жертвовність, безсрібництво, самовідданість — аж до самозабуття. Але головне — скромність»* [3, 1997. — № 10. — С. 17]. Поетеса розкриває невидимий бік айсберга держави, яка постановила собі за мету одурити своїх громадян, бо людей, які до самозречення вірили в «справедливість суспільства» і в «велич» людини, було легше грабувати і нацьковувати на «ворога»: *«Отже, ми, в своїй більшості, були життєрадісні ідеалісти, сповнені віри в майбутнє — беззбройні й беззубі. За 15 років без війни і крові (кров у нашій державі лилась потаємно, як Либідь) ціна людського життя піднялась високо, а отже — і ціна культури. Люди спрагло вбирали в себе поезію, музику, кіно. На початку 60-х вживався вислів: «У поезію ідуть ешелонами...». Це справді було так. З ентузіазмом і апломбом набивалися ми у ті ешелони, займали місця — хто сидів, хто стояв, а хто й висів на підніжках. Свисток — ешелони рушили... Які страшні катастрофи спіткали ті ешелони, спустошуючи їх, нищачи, пускаючи під укіс?! Чому так мало нас вціліло до кінцевої станції?.. А скільки (за висловом Б. Свєрстюка) «зістрибнуло з підніжок»! Євген мав на увазі політику, а я — поезію, але в житті нашого покоління одне з одним так круто замісилось, що вже не відділити одне від одного. І до нашої кінцевої станції наближаються тільки ті, що вижили як люди, як поети. Вагони наші містять й чимало живих трунів, обвішаних державними відзнаками, обтяжених добробутом і нечистою совістю»* [3, 1997. — № 10. — С. 17].

В наш час часто дорікають Іванові Дзюбі й багатьом іншим шістдесятникам за те, що вони у своїх виступах, книгах, статтях не руйнували комуністичного ідола, а тільки відстоювали свою люд-

ську й національну гідність. Вони не могли бути суспільними руйнівниками у чистому вигляді. *«Я не настільки тісно йшла пліч-о-пліч з тим рухом, щоб спостерігати процес «спішення» із Пегасів, тобто з'ява чистих політиків. Але і тоді я вже відчувала, що, наприклад, В'ячеслав Чорновіл, при всій його любові до літератури, мистецтва взагалі, був уже таким справжнім політиком — руйнівником системи. Отже, з одного боку від ранніх шістдесятників відбрунькувалися політики, а з другого боку — мистці. Політики будували тіло держави, а мистці — її душу»* [3, 1999. — № 2. — С. 58]. Були вони всі нутром своїм літераторами, а отже — ідеалістами, даремно і в таборах, за колючим дротом, писали вони не так якісь політичні програми, як свої волелюбні вірші.

Авторка «Homo feriens» уміло поєднує правду життєву і правду художню, коли гіркі і солодкі плоди свого власного досвіду розглядає в контексті онтологічних універсалій, на перетині декількох поглядів: із позиції *«позаприсутності»* (М. Бахтін), з одного боку, а з іншого, — магічною лампою освітлює внутрішньоутробне бачення проблем шістдесятників і всіх творчих особистостей, що його складали. Це вдале поєднання погляду зблизька і здалеку, знизу і зверху, справа і зліва, у ретроспективі й перспективі. Через те книга Ірини Жиленко створює ефект палімпсесту, в якому органічно сходяться пульсуюча історія і гаряча сучасність, довготривалі спостереження й експрес-аналіз, перебіг подій і їх наслідки. І все пропущено крізь призму точної і животрепетно зацікавленої обсервації, діалектики душі, представленій в течії неблаганного часу, який викликає не лише ностальгію, але й породжує мудрість. Багатоманітні авторські оцінки й ролі — то іронічні, то осяяні смутком і відчуттям свята життя — як сповідальні інкрустації вправлені в загальний плін розповіді, що характеризується об'єктивованістю і суб'єктивно-ліричним офарбленням: *«Найбільша моя скорбота — за тими, кого замордувала держава, злі люди і нещаслива доля. Тобто бивця їх поза ними. Облітало наше небо, зірками малими і великими так густо, аж очам було срібно, сиво і плачно. Бо митець, письменник, як ніхто інший, позбавлений почуття самозбереження»* [3, 1997. — № 10. — С. 17].

І хоч авторський голос формально і вербально превалює, але полілогічна структура книги дається взнаки і в нанизуванні епізодів на архітектонічний стрижень, і в застосованих наративних моделях, переакцентуванні часово-просторових координат і обсягу «Я» автора і героя: *«І хоч важко дишеться, хоч перша-ліпша щука за-*

грожує заковтнути, а намул скаламученої доби породжує чудовиськ і диктує свій плебейський рівень та свої підлі цінності — я не відчаююсь, їм теж не по зубах моя радіснодушність і мій романтизм, заповіданий мені поколінням «шістдесятників» [3, 1997. — № 9. — С 14].

Міняються й інтонаційні варіації — від високої патетики, що не нівелює щирість і дитинність індивідуального світобачення, до карнавально-сміхових мікросюжетів, які демонструють як театр одного героя, так і театр абсурду всередині і навколо людей творчих, доля яких розгорнута на авансцені книги. Завдяки цьому постають широкі інтерпретаційні можливості, прикметні для твору «Homo feriens», що переріс межі мемуарів і піднявся до рівня філософської прози, відправився зі станції «історико-біографічний жанр» і прибув на станцію «поліморфний роман», «романізована біографія», в якому синтезовано досвід не лише вітчизняної культури («Художник», «Музикант» Тараса Шевченка, «Романи Куліша», «Аліна і Костомаров» В. Домонтовича, «Зачарована Десна» Олександра Довженка, «Гуси-лебеді летять» Михайла Стельмаха), але й світової («Страждання молодого Вертера» Гете, книги Сартра, Антуана де Сент-Екзюпері).

Та «Homo feriens» — твір, замішаний на багатьох дріжджах і продуктах, написаний поетесою, що вміла гарно оповідати (за авторським іронічним визнанням: *«Брехухою я була і в школі. Невиправною. Історії про себе розповідала неймовірні... Брехуха я і понині, але тепер я вже знаю, що цей чудесний порок не є брехня. Брехня — це коли з вигодою. А я все життя брехала (перепрошую, фантазувала — фонтанувала) безкорисливо»* [4, 19]). А тому репрезентує не тільки ту логіку, що митець протягом життя пише одну книгу і живить її кров'ю власного серця, але й одне надзвичайно цікаве явище, відкрите Романом Корогодським: Ірини Жиленко *«поезія, залишаючись однолінійною, у своєму зерні ховає багатоголосся найрізноманітніших відтінків, переходів, настроїв. Голоси сплітаються у примхливі форми фуг, вони, обігруючи одну сповідально-смутну мелодію, наповнюють її таким багатством барв, нюансів, найтонших відтінків (їх можна виявити, лише постійно вчитуючись у текст і перебуваючи на одній хвилі з автором), що виявляєш, на свій подив, у Жиленко — БАХА»* [3, 1999. — № 2. — С. 66—67]. Саме це багатоголосся найрізноманітніших відтінків помітне в усьому: чи то в мотивах творчості, чи в переходах від сонячного до дощового настроїв, чи в багатовимірності художніх площин у зображенні життєвих блис-

кіток, чи то у використанні кентавричної форми прозопоезії (адже в прозовій книзі повноважний представник і поезія: цитується десь 50 віршованих текстів, в тім числі і М. Вінграновського, і Ліни Костенко, і Є. Плужника, і В. Симоненка, і Є. Сверстюка... etc.), чи то в жанровій природі твору, який не назвеш чистими мемуарами, хоч сама авторка так його декілька раз величає. Та ще додає таку характеристику: *«якщо у молодості немає нічого, крім сподівань, то у старості — нічого, крім спогадів. Життя немолодої людини — це лише примноження спогадів. І хай не ремствують на нас молоді люди за хворобу мемуаристики. Страшно (та, мабуть, і злочинно) забрати із собою все, що знав, бачив, любив»* [3, 1998. — № 10. — С. 53]. І підкріплює віршованим епіграфом до другого розділу «Між останнім листком і першою сніжинкою...» книги Другої:

*Коли ти живеш так давно і усмак,
як пані оця в сивині срібношмарій,
що пальцями тихо відстукує такт —
питань вже немає.
А є мемуари!* [3, 1999. — № 1. — С. 27].

«Пори року» і «Євангеліє від ластівки», як і книга «Номо feriens», та ще одна прозова перлина — «Не розбийте мій ліхтар!» (Замість автобіографії)», — є хронотопом дороги, якою пройшла поетеса через терни до зірок, цінуючи кожную мить життя *«Час неспроможний убити людину, яка ніколи не «вбивала час». З панею Нудьгою я не знайома»* [4, 17]), шануючи своє покликання: *«Людство — це не математична сукупність мертвого і живого. Людство — це культура, аура духовності творців, що пронизує віки, відблиск раю в людській душі. І тільки в культурі наше виправдання, а, можливо, і наш порятунок — перед Богом і всесвітом»* [4, 16]. І тут своєрідне продовження і розвиток аналогічної ідеї Ліни Костенко, розвинутої в усій творчості — і поетичній, і науковій. (Див. професорську лекцію, прочитану в Києво-Могилянській академії на тему: «Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала».)

Емоційним камертоном прозової творчості Ірини Жиленко, як і попередніх збірок, найбільше налаштованим на мелодію любові як одвічної універсалії людства і культури, є поезія зі збірки «Вечірка у старій винарні» (1994 р.), за яку вона була вшанована Національною премією ім. Тараса Шевченка. Серед прекрасних поезій є одна, яка, за виразом Анатолія Дімарова, вдаряє в серце

і душу, вражає безпосередністю жіночого ліризму, переплетінням земного з небесним, культурою словесного образу, діалогічною градацією, оксиморонним звучанням, ювелірністю фоніки і композиції. Цей вірш нагадує молитву, бо любов возведена в «сан Господен»:

ЛЮБОВ

*Була я пташкою — і ти мене спіймав.
І небо взяв у придане за мною.
Я стала квіткою — І ти мене зірвав.
Та й досі пахне дім у нас весною.
Я стала яблуком.
Зостався по літах
лиш смак медовий на твоїх вустах.
А я тепер у срібному вінці.
Тепер я свічка у твоїй руці.
Тобі ще світло? Але ж день мине.
Для чорних днів прибережи мене.
Не задмухни.
Бо взята тишиною, —
уже не буду я тобі жоною...
Я буду тінню, голосом, луною.
Тож будеш ти крізь темряву людську
на голос мій незряче йти за мною.
І кликати...
Але кого? Яку?
Ту пташку, що і спіймана — літала?
Ту квітку, що і зірвана — цвіла?
Те яблуко, що дітьми проростало?
Ту свічку, що і згаснувши була?
Кого ти кликатимеш, друже мій,
тривожно?
Ким я була?
І ким я буду, Боже?
Господь мені всміхнеться: «Не жалій
і не тривожся. Буде все, як треба.
Пташина знов цвістиме на землі.
А квітка знов цвістиме на землі.
І в яблука є ціль, і місце є.
А свічка зійде в Царствіє мов...»
— А що ж із ним залишиється, Господь,
в тих чорних днях,
у світі зловорожім?
— Твоя любов, дитя, твоя любов...
І милість Божа.*

Збірка «Пори року» поєднується з «Номо feriens» і «Євангелієм від ластівки» мотивом одвічної природної циклічності зміни форм

і стилів життя, що для кожної особистості є одкровенням, проявом знано-незнаного відчуття, несподівано-сподіваним стресом, що пригнічує і лікує водночас, дає рівновагу духу і веде до причалу мудрості, коли приходить усвідомлення кроків Бога в душі (Ліна Костенко). У цій поетичній збірці перехрестя земного і небесного, пориву («ins Blau») і тяжіння землі, увиразнюється в «синьому» періоді ліричної героїні, яка візуальне і загалом синестезійне сприйняття осені співвідносить з порою людського життя. «Пори року» і вибране з десяти книг («Соло на сольфі» (1965 р.), «Автопортрет у червоному» (1971 р.), «Вікно у сад» (1978 р.), «Концерт для скрипки, дощу і цвіркуна» (1979 р.), «Дім під каштаном» (1981 р.), «Ярмарок чудес» (1982 р.), «Останній вуличний шарманщик» (1985 р.), «Дівчинка на кулі» (1987 р.), «Чайна церемонія» (1990 р.), «Вечірка у старій винарні» (1994 р.) репрезентоване спільним заголовком «Євангеліє від ластівки», мереживом типових для Ірини Жиленко мотивів, вибудоване за продуманою композицією, в якій беруть активну участь ряд принципів, серед яких лінійний і ретроспективний, закон градації, антитетичності й інтегрованості; поліфонічності, зумовленої як сталою точкою зору автора і ліричної героїні, так і багатством інших променів зору, характеризуються динамічною єдністю, що зумовлює діалог і полілог окремих текстів, збірок, глибинних пластів змісту і форми, в них закладених і представлених через художній код, який має печать творчої індивідуальності, — словом, широкої інтертекстуальної палітри, їй властивої.

Прикметою таланту Ірини Жиленко-поетеси і гарної жінки з вродливою, але не сентиментальною душею — є постійність, вірність усьому, що вона любить і чому поклоняється. А це, за її напівжартівливою, але більше серйозною класифікацією, — «А — діти, Б — вірші. Діти — це безсумнівно, це справа життя, яку треба робити. А творчість — суцільна невідомість і невпевненість. За якими критеріями, як визначити, що ти справді займаєшся чимось достойним? У будь-якій професії можна не хапати зірок, без творчих сплесків сумлінно виконувати свої обов'язки і за це себе поважати. В творчості критерії жорстокі. Або ти — геній, створюєш справжнє, те, що відгукнеться й залишиться. Або ж ти — ніщо, мильна булька... Втім, що би я не думала про свої вірші, не писати їх не можу. Це — доля» [5, 10]. Це приклад з інтерв'ю. А ось із поезії:

Освітлює лампа старенький диван.

Зітхає затоплена в сутінках скрипка.

*І золотом віри в казкові дива
обведено очі канаркам і рибкам.
Дім мій ніколи не знав нудьги.
Діти. Канарки. Ямби. Верлібри.
Чарки, кольорові, немов колібри.
Друзі. І вороги.
Чого ж нема — те, певно, й непотрібно.
Ішли б за вікнами ясні сніги.
Летів би квіт з акацій, лип, каштанів.
І кожен день смеркав би, мовби танув
у синім океані тишини.
Та бачив би собачка ситі сні.
Та м'яко золотився на світанні,
всміхаючись, підкови оберіг.
Все інше — зайвина.
А отже — гріх.
Отут, на зламі двох лихих сторіч
(неначе є сторіччя не лихії),
довіжливо всміхаюсь я навстріч
Різдвяній Зірці і людській надії*

(«Тихе віяння») [1, 493].

Через те мотив долі в широкому спектрі значень є чи не найголовнішим і знаходить у поезії І. Жиленко багато інтерпретацій. За всієї інваріантної сталості тематичної моделі, що має печать Жиленківської якості, багатоголосся вступає в силу і під впливом інтонаційної різноманітності, і настроєвої (чи не музикально звучущої) гами, й імпровазаційних можливостей вірша та складових його поетики, і позатекстових критеріїв — розуміння вічності, посилення на біблійні, особливо — євангельські, істини, тиха вдячність Богові, самосповідь — молитва як стан душі, що прагне вступити в контекст з людством. Цей мотив вічності постає не на котурнах, не на велелюдних перехрестях, а з самого духовного єства і виправданий велетенською роботою мислі і почуття, книжною мудрістю, любов'ю до музики, що виражає те, що не можна сказати словами, глибокою вірою в те, що *«Богом для кожної людини мусить бути інша людина. Як ти ставишся до людей, так ти ставишся до Бога. Чи не в цьому істина? Бог — це є наша спільність, наша спільна душа. Все повинно виявлятися у вчинках. А це потребує набагато більше душевних сил та енергії, ніж бити поклона в церкві. Мабуть, тому багатьом людям і важко без догми-віри, важко самотійно думати і діяти. Мені більше до душі свобода від будь-яких догм, не боюся протягів мислі, прагну сама шукати й аналізувати. Вдосконалення людства, безперечно, по-*

лягає тільки в тому, що кожен мусить самовдосконалюватися» [5, 11]. І ця теорія від Ірини Жиленко не механічно прикладається до практики — її віршів, — а складає науку мислення і почуття, що розлита в усій її творчості — чи то поетичній, чи то автобіографічній, чи то в художній мемуаристиці, чи то «в корені квадратному» гуманістичних імпульсів, які читач від них отримує. Не запозичена мудрість, а здобута в постійному труді душі, що не лінується, — ось лейтмотив духовних змагань поетеси і єдино можливий шлях до самовдосконалення, до єдності з людьми, а значить — з Богом. У всіх — таких особистісних візіях вічності, прозаїчних відчуттях і переживаннях, життєвих ситуаціях, що виливаються на папір як природна реакція на світ і власні буттєві колізії, — стільки загальнолюдського темпераменту, стільки мужньої ніжності, як і інших оксюморонно характерологічних станів, що мають статус універсалій, збудованих з крихкого, але неперebutного матеріалу душі. Через те кожен штрих, деталь конкретного вечора чи лікування стресу, зими для двох чи моєї безсонної ночі, мого дому чи фіранки, оспіваної у віршах, стають вираженням зникаючої вічності, що торкається всіх, перелитої в старе вино поезії, в якому багато сонячного світла, яскравих барв і емоцій літа, краси незникового життя, мистецьких інтенцій, людської і природної енергії, що змінює форми свого існування. Це той «самотній мед» (М. Зеров) творчості, що смакотою живить голодного і гірчить, коли він заривається. Це ті щільники душі, в яких вариться поезія і проза життя, здійснюється його одвічна і циклічна драма, в якій кожен сам собі режисер, і актор, і суфлер, і глядач, що переживає катарсис. За індивідуальним горизонтом відкриваються безмежні світи — земні і небесні, — верх і низ, космічна музика, що виростає з соло на сольфі, з простої мелодії і звучить як соната без патетики. Тому кожна метафора, багатозначний символ і просте слово обертаються в тихе віяння, поліфонію і контрапункт, а покликання поетеси — бути провідником природного відчуття краси світу, зрозумілого для всіх:

Люблю у собі безсловесність поезії.

А віршів своїх не люблю.

Бо — слова.

Навчитись би вірші писати без слів.

Як пише їх час — сивиною на скроні,

Як пише мороз свої вірші на склі,

Як доля вирізьбляє їх на долоні.

Яка б поетеса була я — овва! —

Всяк рота б роззявив і солодко млів.

А тут, що не вірш — то, звиняйте, слова.

*Ми так потомились од слів!...
 Було й мені, що славою кропило,
 пухленьку руку успіх пхав до вуст.
 Не висвятило і не зачепило. Сміюсь...
 Колись мій маленький синок спитав:
 — Мамцю, а со таке поетеса?
 Пояснила. Розчарувався: — Та...
 Я думав, со ти плинцеса... І все ж я — принцеса.
 І все ж я — інфанта,
 мадам Інфантильність
 зі снами рожевими.
 До смерті інфанти
 не вирости з бантів.
 Ніколи не будь Королевою.
 Старенька принцеса... Яка це печаль!
 І смішно, і жалко, і сумно.
 Та цьому не зарадиш, на жаль.*

(«Тихе віяння») [1, 498, 500].

Отже, в кожному епізоді сучасної творчості — соната без патетики, висока духовна організація, та без романтичного флеру. Органіка в усьому, вrostання в земні радощі, святковість душі ліричної героїні, що лікує стрес красою:

ЛІКУЮ СТРЕС

*Дивлюся вгору на веселий рай
 передосінніх київських балконів,
 де сальвії, красолі і левкої
 цвітуть аж через край!
 Сиджу на лаві і лікую стрес
 багряним, жовтим і ліловим квітом.
 Якби тим квітам доточити літа —
 вони би доцвілились і до небес.
 А біля мене пес лікує стрес
 чим бог послав — звичайно, через мене.
 Сказав би пес
 (якби був джентльменом)
 усе, що думає про поетес.
 А зараз — що думає про квіти.
 Але не скаже. Бо таки джентльмен.
 «Якби оцю сосиску доточити...
 Щоб довжиною — з метрополітен!
 Оце-то був би рай і без небес!» —
 сказав би пес, залікувавши стрес.
 Що є життя? Приливи і відливи
 небес і квітів, віршів і зарплат.
 І оболонське темно-каре пиво*

*І золотий, як сонце, сервілат.
І тихе, світле, ніжно-золотисте
передосіннє надвечір'я міста.
Балжони. Лава. Поетеса. Пес.
Лікую стрес [1, 4].*

Яку б поезію не взяли зі збірки «Вечірка у старій винарні» чи «Пори року», чи з усього «Євангелія від ластівки», але відчуття небесного раю в душі, оберненої до людини в земній її іпостасі, залишає стійкий слід, будучи духовним пророцтвом (М. Драй-Хмара), що пробивається крізь твердь буднів і цвіте, не завдяки, а всупереч їм. Ще й як переконує автокоментар Ірини Жиленко: *«Я вважаю себе далеко не отим кабінетним поетом, котрий не відає, яке тисячоліття надворі. По-моєму, я завжди любила життя, дружила з ним і не боялася його. Читачі у листах твердять: з моїх віршів можна скласти повне уявлення про моє життя, мій побут, звички, погляди. Все це, як то мовиться, колами розширюється й стосується доби та часу. Інша річ, що я все-таки інтимна поетеса. Не в значенні любовної лірики — віршів про кохання в мене якраз дуже мало. А в тому, що мене цікавить окрема людина, її духовний світ»* [5, 9] (підкреслення моє. — В. С.). І ще одне свідчення — спершу друга з 60-х років, а потім уже доктора філології, знавця бароко Анатолія Макарова: *«Розроблювана Іриною Жиленко поезія «приватного життя» не мала нічого спільного із офіційними уявленнями про родину як «державну одиницю» або «осередок суспільства». Для її ліричної героїні дім був маленьким островцем серед моря офіційної брехні, екстериторією, де діють закони взаєморозуміння. У ті роки створювався своєрідний артистично-інтелігентський образ дому, формувалося нове уявлення про життєве середовище, нове мистецтво інтер'єру. Тут усе мало говорити про прагнення забути про реальне життя за стінами дому. Переважали химерні атрибути: екзотичні мушлі, старі, часом биті вази, меблі, репродукції давніх картин... Все це ставало символом незалежності від існуючої реальності, демонстрацією зречення сірих «радянських буднів». У тогочасному живописі особливо цінувався так званий «музейний стиль», завдяки якому створювались інтер'єри, що відносили глядача далеко від побутових вражень у «антикварний», тобто естетично насичений світ: зразки такого мистецтва й у поезії Ірини Жиленко»* [9, 9—10].

Але й діставалось поетесі за цей естетизм і свідомий відхід від радянських стандартів у світ мистецьких ілюзій — *«ритмів для*

*аеробіки під латаною парасолькою», у світ казок, підглянутих у шпаринку, в прогулянку по краю. Так творилася герметична поезія, що речі проглядала через рожеві окуляри, сприймаючи навколишнє дитинними очима, з вірою в чудеса («нас люблять чудеса»). І «Пори року», і «Євангеліє від ластівки», і «Номо feriens», і «Не розбийте мій ліхтар!» — поетично-філософське відкриття того, що є життя: *«Не по самих трояндах пройшла я життям. Але зараз, коли відпливло моє велике і добре літо і надійшла велика осінь — не хочу говорити про страждання, яких завдавали мені і люди, і доля, і держава. Так, були дошкульно, і були під серце, але моє серце стало вже гумовим, як веселий міцний м'яч. Вм'ятина вирівнюється, і я знову посміхаюсь, і молюсь Богові своїми віршами — бо тільки так і вмію молитися. Не випрошую того, чого не маю, а дякую за те, що є. Бог любить вдячних. Бог дає людям просте людське життя, як гаму в сім нот. Симфонії з них мусимо творити самі. Життя — надсильний подвижницький труд і творчість. По роботі ж — вмиротвореність і тихе осяяння. Але тільки по роботі»* [4, 20].*

Навіть смуток у збірці «Пори року» світлий, офарблений у густий синій колір (синій гіацинт, букет фіалок, синій блокнот), пов'язаний із семантикою духовного; озвучений меланхолічним, осіннім з іронією блюзом і мелодією цвіркуна за коминком; навіяний відчуттям свята Воскресіння (Великодня) і першого снігу та Різдва.

Але є й архітектурне **враження від книги**, що нагадує застиглу **музику і готичний стиль** своєю **проекцією** в небеса і строги-ми геометричними формами, що проглядає і в композиції збірки, складеної з чотирьох розділів — «Синій гіацинт», «Сонцестояння», «Літня жінка восени», «Поеми», — в яких поезія життя природи і людини сходяться і звучать в унісон. Це образ Душі, що добровільно підкоряється безжалісній музі, каторжному і радісному труду творчості. Тим більше, що в пору «*синього гіацинту*» *«важче стає працювати — зростає відповідальність. Це такий труд скажений, коли задля строфи списуєш цілий зошит»* [5, 9], а тоді лише виходить або «Автопортрет у червоному», як названо збірку 1971 року, або автопортрет у синьому, як у збірці «Пори року», в якій лірична героїня, всупереч номінації «літня жінка восени» видобуває «зі старого капелюха безліч різноколірних стрічок» [4, 24] і робить це граціозно, філігранно і щедро. Що ж, ефект Попелюшки на святі життя чи не головний поетичний мотив і сучасної творчості поетеси. Ідея весняного оновлення і в зрілості є наскрізною в усіх чоти-

рбох циклах збірки «Пори року», і в самій назві, і в системі поетичних текстів, розташованих за принципом симетрії й асиметрії, що дає відчуття рівноваги, коли з журбою радість обнялась, як у двох поезіях, якими відкривається розділ «Синій гіацинт», запрограмований на оптимізм:

Перший вірш:

*...І мене не стане на землі,
Переплачуть і забудуть рідні.
Лиш тоненька книга на столі
жалібно і сиротливо зблідне.
Обережно розгортайте. В ній
спить душа — метеликом на шпильці.
І прозорі сухоцвітні крильця
тихо осипаються вві сні... [4, 21].*

Другий вірш під назвою «Великдень. Синій гіацинт», що є діалогічним продовженням першого:

*Вночі був дощ. І я вві сні
Так гірко плакала чомусь.
Чи то відлунили в мені
Ті безнастанні «хлоп» та «плюсь»...
А нині день такий хороший.
Зелена площа. Білий цирк.
На сир не вистачило грошей,
то я купила гіацинт.
Берет і синя пелерина
синіли з кожної вітрини.
Як гіацинт після дощу —
Так я — після плачу.
І сонце гіацинтом синім
цвіло... Чи одзивалась в нім
вся моя синь, все воскресіння,
ще й синього берета німб.
Мабуть, у Бога сині очі
і в них до мене інтерес.
Мабуть, він дуже-дуже хоче,
щоб я вдостоялась небес.
Тому так синьо — негасимо
за мною з неба назира
і душу наливає синню...
О Боженьку, невже пора?.. [4, 23].*

Є у збірці «Пори року» й одвічний Жиленківський казковий елемент, який вона називає Андерсенівським: «Знову я пишу про зиму, золотий сніг, годинниковий бій... Кажуть, Андерсен всі свої каз-

ки написав напередодні Нового року. А знаєте, чому? Тому, що тільки в різдвяні сутінки прочиняються Двері в те, чого нема... І — золотий протяг... Я створена для «андерсеніан», для радості і блиску звичайного мирного земного життя. Тільки це і співає моїм голосом. І тільки моїм. Все інше — загальне. Хор» [4, 24].

Смислові варіації поезії Ірини Жиленко постають на сталих образах-символах, які щоразу оновлюються, виражаючи коливання «довгих хвиль» культури, змушує сприйняти її творчість у своєрідній тріаді: традиція, контекст, художня своєрідність. Розвиток отримали образи сакралізованого свята; свічки; дерева; чудес; яйця-райця, підкресленого здоровою геометрією; синього гіацинту; сонця; зупиненого дощу; вікна; підківочки золоті; чумацького возу; рая; розсміяного серця; розбитого і розкритого серця; словечок іскристий друг; розбитого неба; квітучого неба; небесних іскор; скалок для дитячого калейдоскопа; храму, блідого лампіону герані; королівства дитинства; золотих і зелених зірок; фіранок, підсинених тайною; ярмарку чудес; дитинства як гетто щастя; експонату дитинства; життя шаленого фан; сонцестояння і серцестояння; дзеркала в сутінках; синіх зір. Усе разом створює мистецький ілюзіон краси й одухотвореності. «Символи, образи збірки — місткі й незатуманені, часом вони чи не напівфольклорні. «Пори року» позначені синтезом позірно простого, «незакучерявленого» викладу та глибоко своєрідної несподіваної думки. Парадокси, оксюмори, повднання (і надивовижу органічно) високого, піднесеного із буденним, низьким — улюблена гра авторки. «Силомиць зчеплені», кажучи за І. Франком, асоціації, різностильові повднання, формують неповторну тональність: «Так безсмертно брехали / Галчинський і Мельденсон...» [11, 47].

Усі образні ряди в сучасній поезії і прозі Ірини Жиленко, парадоксально зчеплені, окреслюють містерії життя, офарблені і духом новорічної казки, й апокаліптичної вистави, коли серце сее: «Нудотище. Акти. Акції. / Комп'ютери. Інша гидь. / Чим більше цивілізації — / тим більше нудьги» [5, 127]. «Тиха» поезія І. Жиленко від першої збірки до сучасної творчості характеризується вишуканістю, витонченістю переживань, що «виявлялося, з одного боку, в акмеїстичній романтизації буденності, а з другого, — у творенні часом далекого від реальності екзотичного світу казки, фантазії, мрії» [11, 4]. Цим вона схожа і не схожа на сучасних митців. Усе ж художній світ поетеси інтертекстуальний. Паралелі виникають і зникають, коли черпаєш з книги «Homo feriens» знання про Ліну Костенко, коли несподівано зчеплюються образні асоціа-

ції (міфологема саду/лісу, творчості, культури, сьомого неба дитинства), пов'язані з творчістю двох поетес. Навівши у своїй прозі вислів Сенеки *«Вершин сама їх висота вражає громом»* у зв'язку з пієтетним ставленням до шістдесятників, особливо ж — Ліни Костенко, авторка *«Номо feriens»* актуалізувала непоступливість духу поетеси і висоту її творчості, ограненої рукою майстра.

І це справді так: лицарський дух вершинної поезії Ліни Костенко не раз бито громом, але жодну свою збірку поезій вона не збудувала за адаптованими до суспільних потреб канонами. За визначеною композицією — *«вступний вірш, так званий «паровозик» або «поплавок»* — про Леніна, про партію, про з'їзд (черговий) і його «програму», про боротьбу за мир в усьому світі. За «паровозиком» причіплювся розділ *«суспільно-значимих віршів»*. До свят, до подій, дат, вірші-оди труду, мозолястим рукам і героям праці, вірші про подорожні враження, про те, що в *«житті завжди є місце подвигу»*, про рідний Київ і ще ріднішу Москву та ін. Наступним розділом ішли вірші сезонно-філософські. Тут якоюсь мірою дозволялась і «задумка». І навіть згадка про смерть (звісно, переможену життям). За ним вірші про щасливе материнство (батьківство), про своїх батьків (бажано з *«білої хатинки»*), про відповідальність перед грядущим людством. Ці вірші треба було писати сюсюкаючи і пускаючи слину на манер поетів-піснярів, які завжди були однаково примітивні — і тоді, і зараз. І останній розділ — про любов. Скромну, горду, не дуже драматичну і складну» [3, 1997. — № 9. — С. 48—49].

Що такий принцип організації поетичної системи з обов'язковим віршем — паровозиком на честь вождя чи партії є неприпустимим для справжнього мистецтва, Ірина Жиленко спростувала посиленням на авторитет Ліни Костенко, яка завжди мала мужність сказати:

*Поки геній стоїть,
втираючи сльози,
метушлива бездарність
отари свої пасе.
Дуже дивний пейзаж:
косяками ідуть таланти.
Сьоме небо своє пригинає
собі суча.
При майстрах якось легше.
Вони — як Атланти.
Держать небо на плечах.
Тому і є висота [7, 107].*

І це лише одна паралель, що свідчить про діалог поетес. А скільки ще тих золотих розсипів намито їх творчістю. Та й як же живе українській жінці в літературі? Ось свідчення І. Жиленко про себе: «І хоч би як я вихвицювала радісним телятком, а творчій людині народитись жінкою — лихо страшне і непоправне» [5, 1999. — № 1. — С. 46]. Ще виразніший документ, наведений у «Номо feriens»: «А Ліна сказала виболілу фразу: «Коли я бачу, що у людини запечалились очі, я вже не живу...». Зараз її втіха і порятунком лише у творчості. А яка вона прекрасна! Я люблю її красиву голівку з білявими патлами, яскраво сині очі, такі виразні, рухливі і прекрасні губи, люблю її нервовий фанатизм та її геніальність» [3, 1999. — № 1. — С. 28]. Та це тільки штрих, з якого може вирости окрема студія, спрямована на інтертекстуальні зв'язки Ліни Костенко й Ірини Жиленко.

Спеціальної розмови вимагає поетика сучасної творчості І. Жиленко, в якій зійшлися традиція і новаторство, словесна культура й образна своєрідність. Можна розпросторити розмову про синестезійність поезії І. Жиленко, яка скромніша, ніж у Ліни Костенко, але така, що райдужно освітлює художній світ митця, даючи змогу сконденсувати містку естетичну інформацію на малій площі тексту й наділити непересічною енергією індивідуалізованого і прекрасного синтезованого образу, зітканого з різних асоціацій — звукових і візуальних, кінетичних і органічних, смакових і ароматичних:

*О ті ночі! Хроматизми
електричок, жар гортензій,
фосфоризми і хвостизми
сірих мурок без претензій.
Ми блукаєм пізно-пізно
під годинниковий бій,
обминаєм на карнизах
теплих сонних голубів.
І така в душі акустика,
й супроводить кожен крок
кольорова світломусика
добрих київських зірок.
Але якось — зірка впала
(мо', грішила напропале?) —
продзвеніла і шкереберть! —
залишивши дірку в небі.
А у дірочку від зірки
небо зиркнуло сапфіром,
мовби хтось об сірку чиркнув
сірничищем неймовірним.*

*Синє-синє око неба,
око — павине перо...
Я злякалась: ой, не треба.
— Треба!— вигукнув П'єро.
Очі горі — і проріс!
Рвучко виріс із руїн.
І осліпла я од сліз
в тихій малості своїй*

(«Цвіркуні за коминком») [4, 109—110].

Не менш приваблива для аналізу і ювелірність письма, й особливості віршування, й жанрова вправність, і філігранна чеканка кожного слова, властиві поетесі.

Культура художнього слова, за всієї скромності засобів і урівноваженості інтонацій, дається взнаки як у поезії, що була природним покликанням Ірини Жиленко, яке вона успішно реалізувала в низці збірок, так і в прозі, долучившись і спричинивши бум мемуарної літератури, котра своєю не-фікційністю викликає особливу довіру.

Л і т е р а т у р а

1. Жиленко І. Тихе віяння... // Євангеліє від ластівки. — Харків : Фоліо, 2000. — 543 с.
2. Жиленко І. «Не розбийте мій ліхтар!» // Євангеліє від ластівки. — Харків : Фоліо, 2000. — С. 15—24.
3. Жиленко І. «Homo feriens» // Сучасність. — 1997. — № 9. — С. 12—87; № 10. — С. 16—70; Книга друга. — 1998. — № 9. — С. 12—49; № 10. — С. 44—56; 1999. — № 1. — С. 27—54; № 2 — С. 40—68.
4. Жиленко І. Пори року: Вірші та поеми. — К. : Український письменник, 1999. — 135 с.
5. Жиленко І. ...Що в сан господен я возвела любов і доброту : Інтерв'ю кореспондентові журналу «Україна» Наталії Зінець // Україна. — 1990. — № 2. — С. 8—11.
6. Жиленко І. Старе вино: Сторінка поезії // Літературна Україна. — 2000. — 6 січня — С. 4.
7. Костенко Л. Вибране. — К. : Дніпро, 1989.
8. Логвиненко О. Розмова тіней, або Куди веде читача клубок хитро-сплетінь сьогочасної української прози? // Літературна Україна. — 2000. — 24 лютого. — С. 6.
9. Макаров А. Золота свіча на підвіконні // Євангеліє від ластівки. — Харків : Фоліо, 2000. — С. 5—14.
10. Никанорова О. «Дочекалась я щастя жить...»: Штрихи до портрета Ірини Жиленко // Никанорова Олена. Поезії одвічна висота. Літературно-критичні нариси. — К. : Рад. письменник, 1986. — С. 94—124.
11. Яровий О. Сміслові контури поезії Ірини Жиленко // Слово і Час. — 2000. — № 10. — С. 45—49.

4.3. ТВІР-СИМБІОНТ «НОМО FERIENS»: РОДО-ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КНИГИ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

Творчість вимагає від письменника багатющого життєвого досвіду, який виливається в слово, спонуканою до життя природною талановитістю. Прикладом фіксації життєвого матеріалу письменником є щоденник, хоч ним і не обмежується, бо автентичні твори завжди викликають жвавий інтерес і особливо — до феномену автора.

В українській літературі відомі щоденники і твори автобіографічного жанру, котрі стали незамінними історичними та духовними документами, написані письменниками різних епох (Тарасом Шевченком, Остапом Вишнею, Олександром Довженком, Сергієм Єфремовим, Аркадієм Любченком, Василем Стусом, Уласом Самчуком, Павлом Тичиною). У наш час щоденники — це вже не щось нове й одиничне: жанрові модифікації і спектр різноманітних домішок до, буцімто, книги для себе значно розширився. І не тільки, щоб не втратити якісь думки, пам'ять про події та й не просто, щоб привернути до себе увагу. Зразком сучасних щоденників виступають записи в соціальних мережах, де не відмовляються «відкрити свою душу», представити її на людський розсуд навіть молоді українські письменники (Олеся Мамчич, Юлія Мусаковська, Олена Рибка). Але є і такі документальні матеріали, які важливої вартості для літератури не складають.

Гранично іншими постають щоденникові записи Ірини Володимирівни Жиленко, які послужили поштовхом до створення різнопланової та поліножанрової книги «Номо feriens». Ця проза поетеси писалася впродовж багатьох літ і друкувалася окремими порціями у журналі «Сучасність», книжкою ж вийшла 2011 року, за авторським підзаголовком названої скромно «Спогади». Вона являє собою, безперечно, художній набуток в українській літературі та важливий історичний документ, який дає змогу зазирнути за лаштунки часу, коли жило і творило славетне покоління шістдесятників. Але передусім це книга про природу і драму таланту митця, про знакові і буденні моменти з життя самої Ірини Жиленко: дитинство, юність, материнство та зрілість. Виникнення і реалізацію задуму книги поетеси пояснила так: *«...я написала (велику за обсягом) книгу, бо того хотіли мої друзі, спонукали, умовляли. Якби я могла передбачити масовий обвал мемуаристики, спричинений успіхом моїх публікацій, — я би відхрестилась від будь-яких «споминів». Мабуть, суспільство справді хворе*

нині на творчу імпотенцію і мемуарно-культурологічне базікання — єдина можливість самовиявлення. Спогади про себе і про людей — жанр особливий...»¹

Як бачимо, авторка вкладає у слово «спогади» надто великий зміст, розширюючи межі поняття. Літературознавство ж має відповісти на питання, який же конгломерат рис зібраний до купи, що є визначальним для феномену тексту, в тім числі і з погляду жанрології.

Одним із завдань, яке ставиться у цьому розділі компендіуму, є дослідження жанрової природи «*Homo feriens*», про що піде мова далі. Саме тому спеціально вивчається співвідношення документального та художнього начала у книзі Ірини Жиленко «*Homo feriens*». З цієї метою проаналізовано органічне злиття жанрових та родових форм, які складають основу твору-симбionта, що дає змогу узагальнити спостереження про жанрову природу талановитої книги.

Свою книгу авторка називає «*прозовою книжкою життя*», але до якого жанру можна віднести її з точки зору наукової думки і чи можна вважати її тільки «*прозовою*»? Однозначно: цей твір складний за своєю структурою, бо об'єднує в собі зразки не тільки різних жанрів документалістики, але й різних літературних родо-жанрових варіацій. «Поліжанровість книги Жиленко — ще одна грань її естетичного багатства і розмаїття, що органічно вписується в нинішні потреби української літератури вирватися із лабет провінціалізму і стати на рівень із розвинутими світовими літературами. Саме тому в мемуарах поетеси органічно зійшлися поезія, проза і драматургія, крилатість думки і крилатість слова, своєрідний вогонь в одежі слова, що пульсує в кожному рядку, в кожній сентенції авторки «*Homo feriens*». Це не просто легке і цікаве читиво, але книга, що дає поживу для розуму, характеризується точністю дефініцій, оцінок, достовірністю фактів і переконливою документальністю»².

Проблемі жанрової природи «*Homo feriens*» присвячена праця Людмили Касян, в якій ідеться про поєднання *художньої автобіографії* (розповідь про події власного життя, становлення своєї особистості) та власне мемуарів (спогадів про різні події та людей, які зустрічалися на життєвому шляху): «У книжці щільно переплетені

¹ Жиленко І. *Homo feriens* : Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 717.

² Сасенко В. Два береги Ріки Творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза / Валентина Сасенко // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць. — Одеса : Маяк, 2001. — Вип. 7. — С. 246.

два принципи зображення: автобіографічний — фокусування уваги на власній постаті, особистих життєвих колізіях, думках, почуттях — і мемуарний — відтворення певних історичних подій, ситуацій, настроїв, зображення конкретних людей. Для Ірини Жиленко як автора твору важливо не лише розкрити сферу власного духовного досвіду, психологічно побачити себе на відстані, неначе в дзеркалі, «перечитати себе у часі», а й оприаявити особисте проживання й переживання епохи»¹. Безперечно, наявність мемуарного та автобіографічного начала домінує, і зерно раціонального тут наявне, але не можна відкинути присутність у цій книзі щоденникових записів та епістолярію, як і зразків ділової документації, які підкреслюють достовірність твору. Саме ці названі і неназвані ознаки легко додаються до переліку рис жанрової специфіки.

Книга «Homo feriens» балансує на грані між літературністю та документальністю, одночасно належачи до обох зі сторін, які слід детально розглянути та вивчити на базі теоретичних джерел. До розряду документальних жанрів, ознаки кожного з яких наявні у книзі Ірини Жиленко, належать *мемуари, автобіографія, спогади, щоденник, епістолярій*. Відома польська дослідниця Р. Любас-Бартошинська з цього приводу наголошує: «Спогади, мемуари, автобіографія, щоденник — це поняття, які неодноразово вживаються як взаємозамінні, причому не лише в працях не істориків літератури чи в популярних статтях. І не завжди у висновках представників антинормативного напрямку, які вбачали в одному творі ознаки кількох жанрів»². Для вирішення поставлених завдань необхідно розглянути кожен жанр окремо та з'ясувати, яка з форм є головною та композиційно обрамлюючою для досліджуваного твору.

Почати слід з аналізу щоденникових записів, що лягли в основу книги та стали її об'єднуючим началом. Ось що пише з приводу цього Ірина Жиленко: *«Мої щоденники (а їх уже — 46 грубесних блокнотів) — стільники тих «Золотих краплин меду». Звісно, не без дьогтю, з яким золото медів моїх, слава Богу, не змішується. Існують автономно. Замолоду я приховувала від усіх, що веду записи. Комплексувала. Бо ж «міщанське, дамське заняття». І Володя (чоловік і письменник. — В. С.) трішки підсміювався з того. Але минали роки, і Володя дуже пошанував мене за*

¹ Касян Л. «Книга життя» Ірини Жиленко: «Homo feriens» в автобіографічно-мемуарному дискурсі / Людмила Касян // Слово і Час. — 2012. — № 6. — С. 42.

² Цит. за: Стаханюк Н. Щоденник письменника: аспекти дослідження / Наталя Стаханюк // Слово і Час. — 2012. — № 7. — С. 98.

терплячість, з якою я фіксувала події, думки, почування. Втім, яка там терплячість? Писати щоденник для мене — насолода, вірада і психотерапія. Це — дзеркало для душі...»; «Читаєш старі щоденники — ніби відриваєшся од землі і плывеш, блаженно, тривожно, крізь давні-предавні дні... Плывеш, ледь ковзнувши очима по лихих хвилинах, родинних істериках, кривдах і неймовірній втомі. Зате дні великого труду і щастя, екзальтація і тривога великих надій — вони незнищенні...»¹

У «Літературознавчій енциклопедії», автором-упорядником якої є Юрій Ковалів, вказано, що щоденник — це нотатки певного автора, які характеризуються хронологічністю записів та викладом від першої особи. І водночас щоденниками називають «...мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр, твори якого спрямовані на відображення побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Відомі три його різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий)»². Точно визначити різновид досліджуваного жанру щоденника у книзі «Homo feriens» важко, бо він має ознаки і документальності, і літературності, що розуміється як фікційність літератури. Якою є доля вигаданого, важко встановити, бо нормативність тут ні до чого. Авторка у книзі іронічно зізнається: «*Бреухою я була і в школі. Невиправною. Історії про себе розповідала неймовірні... Бреуха я і понині, але тепер я вже знаю, що цей дивовижний дар не вада. І зветься він інакше. Брежня — це коли вигідно. А я все життя брежу (перепрошую — фантазую, фонтаную!) безкорисливо*»³.

Щоденникові записи і фрагменти щоденникових записів Ірини Жиленко мають місце як у Книзі першій (розділи: IV. Венеціанське вікно, VI. Дощ над нашим коханням..., VII. «Intermezzo» на Лисій горі), так і в Книзі другій (розділи: За пазухою у Бога, II. Між останнім листком і першою сніжинкою, V. Знайдений щоденник, XIII. Яма, XIV. Пори року, XV. «Хочу свята!», XVI. Dies irie!, XVII. Вдома, XVIII. Цвітіння сивини, XIX. Мій Володя, XX. Епілог). Розділи IV, VI Книги першої та V Книги другої суцільно складаються зі щоденникових записів, у інших розділах, зазна-

¹ Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 720.

² Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — С. 593.

³ Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 38.

чених вище, наявні тільки уривки або записи подій, окремих дат, вилучених із щоденника. Частка щоденникового типу тексту посідає приблизно $\frac{2}{3}$ складу книги, як і жанр епістоли, який схожий на жанр щоденника. Обидва передбачають існування адресанта і адресата, але різниця їх у тому, що у щоденника адресат — це сам автор.

До епістоли відносять «різножанрові твори художньої літератури, в яких використовується форма листа чи послання, узалеженна законами художньої умовності»¹.

Ось як характеризує свої листи сама авторка: *«Публікую їх тільки тому, щоб не дати їм згаснути — це було б якщо не злочинно, то все ж — безвідповідальністю. Звісно, я змогла би вибирати ті окремі згадки, скласти їх до купи і на їхній основі написати щось набагато вагомніше (і коротше), ніж мої молоді листи. Але... Тоді втратилася б безцінність документалізму. Втратився б момент присутності й момент оживлення. Бо коли я приходила додому після зустрічі з Іваном Світличним або Віктором Зарецьким і записувала свої враження рукою, ще теплою від їхнього потиску, — такий запис уже якоюсь мірою — раритет»*².

Листам Ірини Жиленко до Володимира Дрозда належить особливе місце в композиції твору: вони надають книзі ознак інтимності та відкривають читачеві поетесу чутливу, неймовірно жіночну, закохану. І не зачаруватися подібною сімейною ідилією неможливо. Дрозд і Жиленко — це ті люди, шлюб яких укладається на небесах: *«Жодного «інакомислія». Всі мої думки і смаки були його думками і смаками. І навпаки... Я гадаю, що така наша подібність була результатом ідеалістично-книжкового виховання... Ми вирізнялися вразливістю чуттів, бажанням зберегти наше, особисте, сокровенне, в такій таїні, що про нього боялися навіть одне з одним говорити вголос. Розговорилися вже потім, у листах...»*³

Підтвердження цих почуттів можна знайти й у нотатках Володимира Дрозда: *«Познайомився з Іриною Жиленко на літературному вечорі у Спілці. Пішов її проводити. На сходах біля Синього базару того ж таки вечора я впевнено сказав їй, що ми*

¹ Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 2006. — С. 235.

² Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 321.

³ Там само. — С. 146.

одружимося. Ірина розсміялась. Другого вечора, коли я повторив свої слова, вона вже не сміялась. А на третій день ми подали заяви... Прийшов, побачив, переміг!»¹; «...повертатимусь обличчям до Ірини Жиленко і жартуватиму: «Як помру і прийдуть колеги прощатися, напишеш і повісиш коло труни один з моїх безсмертних афоризмів: «Чимало жінок любили Дрозда, але Дрозд любив лише Ірину Жиленко». І це правда»².

Інтенсивне листування між подружжям відбувалося в період Дроздової служби в армії (з 1963 по 1966 рік). Які тільки перевірки не влаштовував йому військкомат, навіть до психлікарні забирали! Хворобливого юнака, в «...якого щочоночі болить серце, який не може зійти на третій поверх, не заснавшись, який нічого не бачить за три кроки»³, забрали в армію на трьохлітній період. Цей бар'єр в декілька років і велика відстань між закоханими, за документальним (епістолярним) підтвердженням, тільки загартували їхні почуття та навчили справлятися з життєвими труднощами, якими важкими вони б не були. Саме тому розділи Книги другої сповнені листами, які відправляла майже щодня Ірина Жиленко Володимирі Дроздові: I. Vae soli, III. Ніч спала на квітах..., VI. Понеділок — легкий день, X. І знову — листи..., XI. І ще один епістолярний рік...

Окрім листів поетеси, в книзі «Homo feriens» є чимало інших епістол: Валерія Шевчука, Євгена Сверстюка, Леся Танюка, Опанаса Заливахи, Юрія Лисиці до Ірини Жиленко, Євгена Концевича, Романа Корогодського до Володимира Дрозда, Василя Стуса до подружжя Довганів, Бориса Антоненка-Давидовича та до його доньки Ярини Голуб. Ці зразки епістолярію надають достовірності творові, посилюють документалізм та в них постають і характерологічні риси адресантів. Так, у фрагменті листа Валерія Шевчука, який любив підстєбувати поетесу специфічним жартуванням, з'являються моменти його сентиментальності та мрійливості: «Вчора бачив два італійські фільми, в перерві між фільмами зустрів дівчину, красивішою від якої я ніколи в житті не бачив, а потім ходив зеленим парком і думав, і був трохи сентиментальний... І коли лягав спати, то не хотів засинати, слухав себе, слухав зелений, повний весняних запахів і якоїсь надії (в якій я не

¹ Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 145.

² Там само. — С. 147.

³ Там само. — С. 175.

можу ще собі признатися, тобто, якої я ще не знаю), повний м'якої і красивої зосередженості світ. В такі хвилини завжди кажем: «Це дивовижно!» То було вчора, сьогодні я звичайний, вранці їхав у тролейбусі разом з однокурсницею, вже відверто сміявся з неї...»¹.

Даються взнаки у книзі Ірини Жиленко і вкраплення рис автобіографічного жанру. Автобіографічність у літературі нерідко ставала об'єктом наукових досліджень таких учених, як М. Арнаудов, Л. Виготський, Б. Ейхембаум, Б. Мейлах, Ю. Тинянов, А. Цейтлін. Вагомий внесок у висвітлення особливостей цього жанру привніс сучасний дослідник Філіп Лежен. Він увів у літературознавство концепцію «автобіографічного пакту», що передбачає тотожність автора, наратора та героя в одній автентичній особі. Проблематикою автобіографічності займалися також і дослідники з Одеського національного університету — Г. А. В'язовський, В. П. Саєнко, Є. М. Черноіваненко.

Так, в авторефераті дисертації «Автор і герой. Проблема автобіографічності в прозовому творі»² Є. Черноіваненко виділяє низку ознак, які властиві тільки досліджуваному жанрові:

— здатність до реалістичного узагальнення життєвого матеріалу;

— психологічність зображення внутрішнього світу людини;

— нескутість жанровими рамками;

— діалектичність характеру взаємин персонажа і середовища;

— усвідомленість авторства.

Усі ці ознаки підкреслюють значимість автобіографії як жанру і як одного з чинників виникнення реалістичної прози.

В. П. Саєнко розрізняє власне біографію та художню біографію (до якої належить досліджуваний твір). Авторка дисертації зазначає, що, хоч вони і побудовані на знакових подіях і головних відомостях про автора, «...живляться одними і тими ж джерелами, фактами життя, але стиль викладу, побудова, методика розповіді, засоби — різні. Коли традиційна автобіографія характеризується простим переказом основних подій у хронологічній послідовності, то автобіографічна повість наскрізь емоційно насичена, мотивує вчинки і дії героя, розкриває психологічно багату картину розма-

¹ Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 117.

² Черноіваненко Е. М. Автор и герой. Проблема автобиографичности в прозаическом произведении : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Черноиваненко ; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко. — К., 1983. — 24 с. — Рос.

їтих почувань, змушує читача співпереживати і відчувати все те, що відчуває автор-герой»¹.

Як показує аналіз, автобіографізм пронизує всю книгу «Номо feriens», адже цей твір збудований на неперерічній історії життя Ірини Жиленко, написаний нею самою, в якій постає динаміка росту головної героїні: якою була у дитинстві, як часто закохувалася, як відпочивала душа у селі Халеп'ї та як вона любить свою сім'ю. Тут розкривається інший не поетичний бік автора-наратора, а життєвий: характер, звички, уподобання. А характер цей упертий, незалежний, хоч уся сила зосереджена в маленькій за зростом жінці: *«Це життя — моє, поки я у ньому є. Я у своєму житті, як у бульбашці повітря серед океану зла. Але адаптуватись до цього океану, відрошувати зябра — не буду. Та й не зможу. Не хочу запобігливо підлагоджуватись під «нове життя», під його моди, стереотипи, уподобання, форми і лексику»*²; *«Я не Леся, і не Ліна. Я — навіть не Ахматова. Я — Ірочка Жиленко, вузька-вузівська поетеса для своєї однієї тисячі читачів. Я люблю в людині лише чуттєвість, почуття...»*³; *«У кожного з моїх прихильників є «своя» Ірина Жиленко. Одним до вподоби Жиленко-філософ, другому — лірик, третьому — фея карнавалу з елементами хуліганства...Я завжди була «кішкою, що гуляла сама по собі»*⁴.

За різновидом, жанр автобіографії дається взнаки у формах психологізму у досліджуваному творі — як інтровертного, так і екстравертного, — що виражається в акцентуванні уваги в один момент розповіді на постаті центральної героїні, а в інший — на оточенні, в якому вона перебуває.

Ще однією, але не менш важливою, постає мемуарна грань твору, яка фігурує у тексті на рівні з автобіографічним та за допомогою якого фіксуються історичні події минулого. Ці два жанри мають спільну документальну основу, що їх дуже поєднує, але й різнить за

¹ Саєнко В. Творчість А. Я. Гаврилюка й антифашистська автобіографічна проза : дис. ... канд. філол. наук / Валентина Саєнко ; Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова. — Одеса, 1971. — С. 56.

² Жиленко І. Номо feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 716.

³ Коцюбинська М. «Нам є на що озиратися...» (Свято спогадів Ірини Жиленко) / Михайлина Коцюбинська // Жиленко І. Номо Feriens: Спогади. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 380.

⁴ Жиленко І. Номо feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 724—725.

низкою ознак. «Як правило, в мемуарах сконцентровано відомості про **зовнішню** сторону діяльності авторів, їх участь у суспільному житті, а також розповідається про видатних сучасників... На противагу цьому — автобіографічний жанр присвячується історії **внутрішнього** життя, **внутрішній** стороні розвитку особистості»¹.

Особливе місце у подіях книги «Homo feriens» відведено життю та долі покоління шістдесятників, завдяки чому пам'ять про них збережеться надовго. Тут постає ціла плеяда художників та письменників, з яких складалася творча інтелігенція 60-х років минулого століття. Так постають образи людей, які знаходилися під пресингом соціалістичної (тоталітарної) системи та постраждали від неї. Цей період (з 1960 по 1980 рр.) асоціюється з арештами, солдатчиною, заборонаю свободи слова та мітингами протесту. Але навіть страшні події не зламали духу того покоління та духу самої Ірини Жиленко: *«Я глибоко усвідомлюю той факт, що у страшні роки великодержавного бандитизму і щодо нації, і щодо культури, і щодо окремої людської душі — я була дуже щаслива. Бо доля обдарувала мене друзями не тільки мужніми і безстрашними, але й прекрасними своєю добротою, талановитістю, високим романтичним летом над буденщиною і меркантильністю. Звідки одразу такий букет людей воістину прекрасних? Григорій Кочур, Борис Антоненко-Давидович, Микола Лукаш, Михайлина Коцюбинська, вся родина Світличних, Алла Горська, Віктор Зарецький, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Василь Симоненко, Анатолій Перепадя, брати Горині, і чи не найдитинніший у своїй доброті, таланті і духовній красі Опанас Заливаха. Всіх не перелічиш...»*²

Авторка, мазок за мазком, створює картину пробудженої України, показуючи людей, що обстоюють свою гідність і національну ідентичність. Людей, що близькі їй духом — сильних, справедливих, волелюбних та щирих. У книзі змальовуються саме позитивні герої шляхом нанизування протягом твору деталей, рис характеру, поведінки, які Ірина Жиленко відтворює з особливою достеменністю і пієтетом. Важливим у цьому процесі виступає емоційно-чуттєвий бік сприйняття. Наприклад, літературний портрет Івана Дзюби: *«О, той Іван! У нього без перебільшення, був закоханий весь*

¹ Савенко В. Творчість А. Я. Гаврилюка й антифашистська автобіографічна проза : дис. ... канд. філол. наук / Валентина Савенко ; Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова. — Одеса, 1971. — С. 44.

² Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 151—152.

інтелегентський Київ. Коли цей вродливий, стрункий чоловік зі світло-наївними, аж мовби дитинними очима виходив на сцену — аудиторія завмирала. Іван був гладіатором і лицарем, а кожен його вихід на трибуну — поединком. Із глупством, косністю, підлістю, ошуканством. Ораторських прийомів не було. Ні громових розкатів голосу, ні ядучого сарказму — боронь Боже! Іван говорив спокійно і чемно. Дивлячись своїми наївними очима (і це був не прийом, Іван справді був великою дитиною і, як дитина, не знав ні милосердя до «голих королів», ні страху перед ними), Іван розкривав лицемірну «кухню» тодішньої лицемірної критики... За Дзюбу ми ладні були вмерти...»¹

Цікавою у мемуарному плані постає часопросторова побудова книги, яка вирізняється розгортанням оповідної структури тексту. Стиль письма авторки — асоціативний, тому їй вдається перестрибувати з одного часу в інший, виокремлюючи моменти свого життя за принципом важливості. Ірина Жиленко коментує це так: *«Починаючи писати книгу, я взяла собі за правило писати про те, про що саме зараз хочеться написати. Перестрибувати через роки і десятиріччя, знову повертаючись у шістдесяті. Адже... поети пишуть, як живуть і мислять — про все відразу і впереміш, бо для них сучасним є все: і літо 65-го, і весна 72-го, і нинішній день, і день, ще не прожитий»*².

Деякі розділи написані в теперішньому часі, тому події минулого постають крізь призму почувань зрілої жінки. Як правило, вони слугують коментарем або передмовою, яка інколи вкладається у межі цілого розділу: «І прийде сніг з очима золотими», «За пазухою у Бога». Вони не маркуються римськими цифрами, як інші розділи. В окремих моментах тексту авторці вдається зазирнути в майбутнє, дивлячись на себе зі сторони: *«...кожна моя прожита мить стає минулим і відходить. І вже завтра ця мить, цей дощовий присмерк, ця жінка в коротенькій чорній шкірянці стануть минулим. І я читатиму про цю мить у щоденнику. А кількість сторінок між нами все збільшуватиметься»*³. Справді, якщо простежити роки, про які йдеться у розділах, можна в книзі провести межі між окремими етапами життя поетеси та виокремити такі її іпостасі:

¹ Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 158.

² Там само. — С. 418.

³ Там само. — С. 259.

- Ірина — маленька дівчинка;
- Ірина — студентка-активістка (літстудія, вокальний гурток «Жайворонок» та танцювальний гурток «Веснянка»);
- Ірина — дружина Володимира Дрозда та матір двох дітей;
- Ірина — мудра самотня (по смерті чоловіка) жінка.

Розповідь про власне життя і коментування епізодів з історії ведеться від наратора, який має багатючий життєвий досвід, саме від імені теперішньої поетеси. Ось як вона себе репрезентує:

*«Коли ти живеш так давно і усмак,
як пані оця в сивині срібнохмарій,
що пальцями тихо відстікує такт, —
питань вже немає,
А є мемуари!»¹*

Прикметно, що тут є вказівка на мемуарні жанрові ознаки, сутність яких багато в чому ґрунтується на достеменних життєвих фактах. Мемуарам притаманна історична достовірність, документальність, що має місце в «*Nomo feriens*». Має місце і подвійний погляд на події, які описує письменник: як він сприймав їх раніше (з урахуванням життєвого досвіду) та як він сприймає їх пізніше, у момент творчої праці.

Щодо літературних родів, то кожен з них, більшою чи меншою мірою, представлений у досліджуваному творі: прозова оповідь, звичайно, складає більшу частину, але окрім цього, тут виділяються жанрові ознаки *новели* та *анекдоту*; лірика, що репрезентована поезією або уривками з поезій, серед яких вірші самої авторки, котрі виступають епіграфами чи не до всіх розділів, ліричними відступами, а також виконують підкреслюючу емоційний стан функцію; драматичне начало складає чи не найменшу частку твору, при цьому виконуючи роль олітературнення тексту.

З погляду на сказане вище слід зазначити, що книгу Ірини Жиленко «*Nomo feriens*» є резон розглядати у полемічному плані, бо підтверджується (за умови детального аналізу) синкретичність та дифузійність жанрової структури, що поєднує канонічні і неканонічні (нехудожні) жанрові форми, що вказує на жанрові ознаки твору-симбйонту.

¹ Жиленко І. *Nomo feriens*: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 258.

4.4. РОМАН-МІСТИФІКАЦІЯ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО «МАТРІЮПОЛЬ»

Самобутні письменники, оригінальні митці в сукупності творять ту духовну субстанцію, яку називають літературою. І щоб зрозуміти бодай якоюсь мірою, що ж являє сьогодні література, необхідно пізнати творчу особистість чи не кожного з тих, хто її продукує і виступає її конкретним індивідуальним уособленням і вираженням. Однією з таких творчих особистостей був і залишається Валентин Тарнавський (9 квітня 1951 — 9 липня 2008) — відомий письменник, журналіст, лауреат премії імені Андрія Головка, на жаль, досі мало поцінований, хоча був «розвідником прийдешнього».

Творчість письменника заслуговує на увагу вже тому, що вона дає достатні підстави для узагальнень про нові віяння, тенденції у нашій українській прозі періоду суспільного застою — у час активної дії покоління вісімдесятників, яке охрестили «тихим поколінням». Ці нові тенденції є достатнім свідченням того, що українська культура, і зокрема література, виходила зі стану заблокованості. Українська література межі тисячоліть уже не являє собою уніфіковану стильову єдність, розмаїтішою стала жанрова палітра: відновлено традиції фантастичного, химерного роману («Самотній вовк» Володимира Дрозда), умовно-фантастичного, химерно-гротескного (трилогія Євгена Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет»), філософського роману («Дім на горі», «Три листки за вікном» Валерія Шевчука), твору-антиутопії (в тім числі й антифеміністичного), зразків необарокової і неоготичної прози тощо.

Питомою властивістю цієї літератури є готичні риси, про які свого часу цікаву розвідку написав Валерій Шевчук. Як зазначено у «Літературознавчому словнику-довіднику» *Nota Bene*, «в українській літературі ХХ ст. готичність перетворюється у химерність, «з химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами». Елементи химерності притаманні творам Олекси Стороженка, Майка Йогансена, Івана Сенченка, Олександра Ільченка, Василя Міняйла, Володимира Дрозда, Павла Загребельного, Володимира Яворівського; прикладом химерного роману є дилогія В. Земляка «Лебедина зграя», «Зелені млини»¹.

¹ *Літературознавчий словник-довідник NB*. — К. : Академія, 1997. — С. 607.

Серед цієї плеяди письменників Валентин Тарнавський вирізняється жанровою і стильовою оригінальністю творчого світосприйняття і світовираження, високою культурою письма, що зумовило читабельність його творів.

Біографія прозаїка вкладається у кілька рядків. Народився 1951 року на Буковині (у м. Заставні, Чернівецької області). Закінчив Київський університет; працював журналістом, на видавничій роботі, в редакції журналу «Київ». Дебютував повістю «Міські мотиви» у журналі «Київ». 1983 року вийшла друком збірка під аналогічною назвою, до якої увійшли, крім однойменної повісті, оповідання «Пуд солі», «Довгограюча», «Уїк-енд», «Дерево життя», а також повість-фєєрія «Дисертація», яка перекладена російською мовою і має назву «Цвет папоротника».

Ранні твори Валентина Тарнавського написані по-різному. Так, «Міські мотиви» — в традиційній, конкретно-реалістичній манері письма, а «Дисертація» побудована на художній умовності, на фантастичних елементах.

Пізніше цей другий — умовний — струмінь подолає традиційну реалістичність письма, і з'являться твори, у структурі яких фантастика і химерність, елементи містифікації, сполучені з міфопоетикою, відіграватимуть провідну роль. Серед них — «Нуль» (надруковано в журналі «Київ», № 3, 1985), оповідання російською мовою «Фарфоровий острів» («Радуга», № 7, 1987), гостросюжетний фантастичний роман «Порожній п'єдестал» і роман-містифікація «Матріополь» (Київ, № 3—4, 1992, окреме видання вийшло в «Українському письменнику» 2003 року). Читачів і інтерпретаторів творчості митця порадувало перше посмертне видання творів Валентина Тарнавського «Порцеляновий острів» (Київ: Преса України, 2013), в якому зібрані повісті й оповідання (упорядник і автор післямови «Розвідник прийдешнього» Володимир Даниленко). Та це, звісно, не вся творча спадщина письменника-інтелектуала, який умів сатиричний дискурс одягти у міфологічні шати, надати йому універсального характеру, зберігаючи національну самобутність у поєднанні з блискучим знанням античності і культурних архетипів. Своєї черги чекають на перевидання і сучасну інтерпретацію 2 романи — «Порожній п'єдестал» і «Матріополь», які характеризуються не лише читабельністю і вмінням говорити про серйозні проблеми у контексті сміхової культури, але й актуальністю динаміки мистецьких досягнень української літератури по шляху європеїзації у сфері інтелектуального роману і твору-симбїонта.

Вивчення творчості Валентина Тарнавського розпочато рецензіями Володимира Панченка¹, Павла Рудякова², Михайла Стрельбицького³, Юрія Коваліва⁴ на збірку «Міські мотиви» та статтею Зіновія Легкого⁵ про роман «Матріополь».

Дослідження збірки «Міські мотиви» здійснювалося зазначеними авторами переважно на рівні тематики та аналізу системи персонажів з окремими зауваженнями щодо стилю і літературних впливів на письменника.

Висновок щодо героя, поставленого у центр зображення першої прозової збірки, є одностайним: це так званий «антигерой» (у «Міських мотивах» — Ю. Заброна, у «Дисертації» — Хома Водянистий). Усі рецензенти зійшлися на тому, що автора цікавлять процеси психологічної адаптації в урбаністичних умовах учорашніх сільських юнаків, які приходять на студентські лави, у лабораторії наукових закладів, на кафедри інститутів та університетів. Ці молодики будь-що, «правдами і неправдами прагнуть потрапити в омріяні «вищі сфери», у те казкове «задзеркалля», яке, одного разу відкривши перед нашими героями свої принади, кличе до себе обіцянкою легкого, розкішно влаштованого життя, високим становищем та комфортом»⁶.

Але не всі автори розвідок про ранню творчість прозаїка одностайні в оцінці її вартості. Д. Деркач, наприклад, вважає, що Валентин Тарнавський приєднався до існуючої у 80-ті роки міської тематики, нічого нового не внісши своїми творами. Критик дійшов такого висновку: «На початку 80-х рр. у кількох прозаїків з'являються твори — «Самотній вовк» Володимира Дрозда, «Молоко-молоко» Анатолія Дімарова, «Щастя» Юрія Щербака, «Аристократ із Вапнярки» Олега Чорногуза, «Міські мотиви», «Дисертація» Валентина Тарнавського, — головний герой яких — «маргінальна»

¹ *Панченко В.* Прості земні радощі / Володимир Панченко // Жовтень. — 1984. — № 7. — С. 122—125.

² *Рудяков П.* Мотиви чи мелодія! «Міські мотиви» В. Тарнавського: досягнення і прорахунки / Павло Рудяков // Прапор. — 1986. — № 12. — С. 152—162.

³ *Стрельбицький М.* Дебюти давніх проблем / Михайло Стрельбицький // Рік'83. Літературно-критичний огляд. — К. : Дніпро, 1984. — С. 89—90.

⁴ *Ковалів Ю.* У пошуках себе / Юрій Ковалів // Рік'84. Літературно-критичний огляд. — К. : Дніпро, 1985. — 198 с. — С. 57—59.

⁵ *Легкий З.* Ерос на руїнах власного храму / Зіновій Легкий // Дзвін. — 1993. — № 4—6. — С. 152—156.

⁶ *Панченко В.* Прості земні радощі / Володимир Панченко // Жовтень. — 1984. — № 7. — С. 123.

особистість — такий собі «сучасний Растиньяк з Вапнярки, який намагається завоювати столицю»¹.

Павло Рудяков побачив інше — у творчості Тарнавського «помітно відчутна орієнтація на творчий досвід Павла Загребельного»², яка проявляється у провідному принципі побудови «Міських мотивів» і «Дисертації» — дихотомії, постійній двочленній побудові кожного елементу оповіді. Це стосується і композиції його творів (відповідниками якої в українській літературі Павло Рудяков вважає композицію таких творів, як «Звенигора» Олександра Довженка, «Циклон» Олеся Гончара, «Диво», «Розгін» Павла Загребельного), і образної системи.

Увагу Михайла Стрельбицького привернув Валентин Тарнавський «ґрунтовністю побутописання, яка не суперечить ліризму»³. Його зауваження щодо стилю письменника виявляються цікавими: автор розвідки характеризує письмо Валентина Тарнавського як «розмашисте», підкресливши, що при уважнішому вчитанні розмашисте письмо Валентина Тарнавського відкриває свою журнальну основу. В цьому Михайло Стрельбицький вбачає водночас і силу, і слабкість письменника⁴.

Аналізуючи збірку «Міські мотиви», Юрій Ковалів не зупиняється на тематичному й образному рівнях, а вдається до більшої заглибленості у їх поетику. Цей автор помітив, що Валентин Тарнавський використовує красномовні прізвиська: *Заброда* з «Міських мотивів» забрів у задзеркалля цілком випадково, а *Водянистий* — зрікся себе, своєї селянської сутності, не набувши натомість нової форми⁵. Слушним і принциповим є його зауваження щодо стилю повісті-феєрії «Дисертація», в якій Валентин Тарнавський «вийшов за рамки побутописання, за межі конкретно-аналітичного стилю, вдаючись і до умовно-фантастичних елементів, і до іронії та гротеску»⁶.

¹ Держач Д. Валентин Тарнавський. «Міські мотиви» / Дмитро Держач // Дніпро. — 1984. — № 2. — С. 61—62.

² Рудяков П. Мотиви чи мелодія! «Міські мотиви» В. Тарнавського: досягнення і прорахунки / Павло Рудяков // Прапор. — 1986. — № 12. — С. 76.

³ Стрельбицький М. Дебюти давніх проблем / Михайло Стрельбицький // Рік'83. Літературно-критичний огляд. — К. : Дніпро, 1984. — С. 89.

⁴ Див.: Там само. — С. 89.

⁵ Ковалів Ю. У пошуках себе / Юрій Ковалів // Рік'84. Літературно-критичний огляд. — К. : Дніпро, 1985. — С. 57.

⁶ Там само. — С. 59.

З часу написання збірки «Міські мотиви» Валентин Тарнавський пройшов чималий шлях, прикметний своєю питомістю й актуальною пошуковістю. Результатом творчих пошуків прозаїка став роман «Матріополь». На одному з письменницьких зібрань цей твір було визнано одним з найкращих серед творів сучасної української літератури — літератури кінця ХХ століття.

Багатьма гранями роман Валентина Тарнавського — оригінальний і сучасний. «У найновішій українській літературі ми маємо справу з явищем, цілком протилежним до смертельної серйозності. Гумор, пародія, іронія, бурлеск, програмний антиестетизм, дегероїзація дуже часто диктують митцям бачення дійсності»¹. Ці новітні тенденції яскраво виражені у творі Валентина Тарнавського.

Роман «Матріополь» вийшов друком у той самий час, як з'явилися прозові твори Юрія Андруховича — «Рекреації» і «Московіада». Саме тоді і почалася дискусія щодо того, яким же терміном можна означити ці нові тенденції в українській літературі. Ця дискусія точилася на сторінках газет і журналів, зокрема у 1993—1998 роках у журналі «Сучасність» було надруковано статті Тамари Гундорової, Марка Павлишина, Олега Ільницького, Соломії Павличко, Івана Фізера.

Тамара Гундорова виступила прихильницею того, щоб тенденції, властиві українській літературі кінця ХХ віку, називати терміном «постмодернізм». На підтвердження цієї тези вона відкрила низку ознак: «заперечення монологізму, скептицизм та іронія, відкритість і толерантність, грайливість, антиєрархічність, змішування високої культури і низької, карнавальність, переступання меж, альтернативна реальність, пародійність, естетичний плюралізм, використання вставних жанрів, інтертекстуальність, деструкція та комерціалізація»². Марко Павлишин у своїх оцінках пішов далі, додавши приклади постмодерністського прочитання деяких творів попередніх років (передусім — Валерія Шевчука)³.

Опоненти Тамари Гундорової, серед яких і Олег Ільницький, схильні розглядати більшу частину українського письменства кінця ХХ віку як повторне відкриття власного замовчуваного впродовж десятиліть модерністського дискурсу. На підтвердження цьо-

¹ Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання / Тамара Гундорова // Сучасність. — 1993. — № 9. — С. 80.

² Там само. — С. 81.

³ Див.: Павлишин М. Що перетворюється в «Рекреації» Ю. Андруховича / Марко Павлишин // Сучасність. — 1993. — № 12. — С. 117.

го вони, порівнюючи молодих українських письменників з їхніми колегами — модерністами 10—20-х років і з західними постмодерністами, вбачали їх більшу подібність до українських модерністів 10—20-х років¹.

На протитягу цій думці Іван Фізер, окреслюючи культурологічну ситуацію межі тисячоліть, помітив таку особливість: постмодернізм нашого часу дійсно схожий, хоч далеко не тотожний з авангардом 20-х років, зокрема з дада і сюрреалізмом. Специфічну спорідненість постмодернізму з попереднім авангардом він вбачає у «спільності техніки та процедури»².

Олег Ільницький у своїй статті «Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача» до того ж підкреслив, що постмодернізм неможливо розглядати лише в літературному аспекті, адже він «є наслідком певних історичних обставин, специфічних культурних, мистецьких та соціальних чинників»³. Тим часом, на його думку, фактично Україна існувала і досі існує поза тими технологічними, інтертекстуальними й культурними явищами, які сприяли появі західного постмодернізму⁴.

Ігор Бондар-Терещенко, головний редактор часопису «Український засів», прокоментував цю ситуацію так: «Модерн і авангард (від Вороного до Семенка) — це дві кульмінаційні події у розвитку знекровленої під кінець минулого віку української культури, два неймовірних вибухи, які, змінивши мистецьке світобачення усієї планети, з часом почали потроху затихати. Таким чином і вивторився новий тип соціокультурного мислення, що поєднав у собі класику і модернізм, елітарність та маскультуру, згодом вигадавши собі приросток «пост». Нині маємо вже «національні входи», що за них стає поєднання загально постмодерністської проблематики з конкретним нашим постмодерністським світобаченням, що саме воно виозначає теперішню ситуацію. Нemoжливiсть нашого розриву із своїм минулим впливає на сюжети, коментарі, вибір жанрів»⁵.

¹ Ільницький О. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача / Олег Ільницький // Сучасність. — 1995. — № 10. — С. 114.

² Фізер Іван. Постмодернізм: POST / ANTE / MODO — термін із нульовим значенням / Іван Фізер // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 120—121.

³ Ільницький Олег. Трансплантація постмодернізму: сумніви одного читача / Олег Ільницький // Сучасність. — 1995. — № 10. — С. 112.

⁴ Див.: Там само. — С. 113.

⁵ Бондар-Терещенко І. Вступне слово / Ігор Бондар-Терещенко // Український засів. — 1995. — № 2. — С. 1.

Дія фантастичного роману Валентина Тарнавського «Матріополь» відбувається у двох вимірах — в світі реальному та ірреальному. У першому вимірі сюжетна канва пов'язана з долею одесита, студентство якого закінчилося виключенням з університету за написання віршів, що паплюжили «щасливу радянську дійсність», його плаванням за кордон і спробою провезти наркотики. Далі починається фантастичний світ — «художній світ, світ міфів, ілюзій, та утопій»¹, що відкриває глибинні шари авторських спостережень і висновків, художньо оформлених у вибагливій і водночас легкій, граціозній формі. В цьому вигаданому світі існують «привиди, безплотні сни, гра фантазії»². Цей ірреальний світ побудований на основі міфів античності, біблійних історій та міфів радянської дійсності, а також на використанні естетичного принципу інтертекстуальності.

Після виходу роману в світ було надруковано на цей твір рецензію Зіновія Легкого. Автор цієї — першої і чи не останньої — рецензії вбачає привабу і мистецьку силу роману в тому, що читач (який, звісно ж, належить посттоталітарному суспільству) «вжахнеться, і не раз, впізнавши в казці Валентина Тарнавського... себе ж»³. Зіновій Легкий, а разом з ним і читач, на думку автора рецензії, упізнає в унітазах і палаці Ейдос — горбачовську дачу на Форосі, у Святі Великої Революції — вседержавні урочистості сталінських часів і т. п.⁴

За його визначенням, «Матріополь» — це «спроба філософського осмислення соціалістичної доби кризь дещо незвичайні, умовні дієства і міфічні персонажі утопічного острова й Парнасу»⁵. Таким чином, автор рецензії на фантастичний роман (так визначив жанрову форму сам Валентин Тарнавський) вбачає в ірреальному світі Матріополя лише перший шар, з якого зітканий твір, а саме той, що лежить на поверхні, — пародіювання «щасливої радянської дійсності», і зводить увесь задум твору до найпростішого — «подзвону по тоталітаризму»⁶. Проте при пильнішому вчитуванні і спробі системного аналізу виявляється, що цим шаром «світ

¹ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 118.

² *Там само.* — С. 118.

³ *Легкий З.* Ерос на руїнах власного храму / Зіновій Легкий // Дзвін. — 1993. — № 4—6. — С. 152.

⁴ Див.: *Там само.* — С. 153.

⁵ *Там само.* — С. 156.

⁶ *Там само.* — С. 156.

міфів, ілюзій та утопій» не вичерпується. Проблематика і поетика твору є значно складнішою, ніж це здається по прочитанні роману. Адаже питому вагу мають у творі і нашарування, пов'язані з використанням здобутків античного часу, біблійних міфів, східних традицій, а також з дискусіями про шляхи мистецтва, зокрема літератури, в сучасному суспільстві, що надають творові форми містифікації.

Аналіз поетики роману на сучасному рівні вимагає глибшого проникнення в сам текст і розкриття його структури, закономірностей взаємодії частини і цілого, стильових тенденцій і комплексної системи творчих засобів Валентина Тарнавського, що і складає предмет і завдання лекції з курсу «Сучасна українська література», яка спрямована не тільки на спеціальне вивчення роману «Матріополь» як яскравого зразка сучасної літератури, але й на розуміння рис постмодернізму, без якого не обійтися студентській аудиторії при опануванні «Історії української літератури» та «Теорії літератури» з елементами компаративістики, як і курсу «Сучасна українська література».

Роман Валентина Тарнавського можна віднести до неоміфологічних творів ХХ ст. І розкриття особливостей міфологізму цього твору, властивостей його міфопоетики є необхідним не тільки для розуміння цього роману як витвору мистецтва, але й для осягнення нових тенденцій в сучасній українській літературі, пов'язаних з використанням міфів, що є породженням «колективного несвідомого», за Карлом-Густавом Юнгом.

Така проблема є новою, актуальною і невичерпною, бо широта і самобутність твору поки що залишились поза горизонтом ґрунтового дослідження. Актуальність цієї теми з'ясовується не тільки її нерозробленістю, але й потребою зануритися у секрети поетики, у специфіку цього **твору-симбіонта**, що має **виразний фермент містифікації**. Саме тому проблема вивчення особливостей міфопоетики, що вплинули на жанрову органіку роману Валентина Тарнавського «Матріополь», вимагає осягнення на сучасному рівні.

Ця лекція складається з двох розділів, структурно оформлюючих низку аспектів з'ясування теми. Перший розділ — «Поетика композиції» — розкриває композиційні особливості «Матріополя», пояснює доцільність поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність. Другий розділ — «Міфологема міста» — присвячено змістові й значенню однієї з найважливіших структурних одиниць роману, якою є *місто-держава-острів Матріополь*.

Згідно з поставленим завданням дана лекційна розробка ґрунтується на структуральному та герменевтичному аналізі тексту.

1. Поетика композиції

Художня досконалість кожного літературного твору зумовлена передусім надзавданням письменника виразити свій час і себе в ньому, через власну індивідуальність осягти екзистенційні основи буття, не відступити від правди, а якомога більше до неї наблизитися. Задля досягнення цієї мети в сфері поетики людство надбало чимало здобутків, що вклалися в систему літературних канонів. Отже, є канонічні прийоми створення художнього тексту і неканонічні (оригінальні, індивідуальні), що взаємодіють по-різному, призводячи щоразу до нових відкриттів у царині знаного, відомого раніше, надбаного. Так досягається індекс новаторства на ґрунті традиційного.

До канонічних скрижалів тексту належить композиція, без якої твір просто-таки не існуватиме, а розсиплеться на шматки, буде аморфним і нецікавим, сірим у літературному потоці. І якщо роман Валентина Тарнавського не такий, а навпаки — несподівано яскравий, іскрометний, то значна роль у цьому належить поетичній композиції.

Адже відомо, що глибинні взаємозв'язки тексту виразно постають саме при розгляді композиції, що виступає підсумком естетичного пізнання. «Тому аналіз композиції літературно-художнього твору опосередковується інтерпретацією його тексту, є шляхом до інтерпретації смислу цілісного твору, осягнення задуму письменника»¹. «Композиція (лат *composition* — побудова, складання, поєднання, створення) — побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичній цілісності, зумовленій логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами образного жанру, орієнтацією на адресата»².

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки термін «композиція» не має однозначного тлумачення: композицію іноді розуміють як чисто зовнішню організацію твору (поділ на розді-

¹ *Літературознавчий словник-довідник НВ*. — К. : Академія, 1997. — С. 372.

² *Там само*. — С. 371.

ли, частини, яви, строфи і т. п. — «зовнішня композиція»), іноді ж її розуміють як структуру художнього змісту, як його внутрішню основу («внутрішня композиція»). До недавнього часу змішувалися, ототожнювалися поняття композиції із такими елементами, як сюжет і фабула. Поняття трактували, подрібнюючи його: «Композиція літературного твору включає «розстановку» персонажів (тобто систему образів, подій, вчинків, «композиція сюжету»), способів зображення («власне оповідна композиція» як зміна точок зору на зображуване), подробиць обстановки, поведінки, переживань («композиція деталей»), стилістичних прийомів («мовна композиція»), вставних оповідань і ліричних відступів («композиція позасюжетних елементів»)»¹.

Передусім слід мати на увазі, що композиція дисциплінує процес реалізації творчого задуму письменника, забезпечуючи відповідність задумові всіх рівнів структури художнього твору. «Цю генеральну функцію композиція здійснює на *тематично-проблемному, сюжетно-фабульному і мовленнєво-мовному* рівнях твору, кожен з яких є проявом активності художніх суб'єктів — персонажів, дійових осіб, ліричних героїв, оповідачів, автора, адже тема вказує на коло зображених, представлених життєвих явищ, подій, які немислимі поза людиною. Сюжет і фабула характеризують динамічну сторону цих подій, їх розвиток через діяльність людей, наділених характерами, які у свою чергу, формуються і виявляються в обставинах (пейзажі, інтер'єри), а вчинки персонажів, дійових осіб, оповідачів зумовлюються внутрішніми мотивами (архетипами, потягами, уявленнями, думками, переконаннями, ідеалами), і все це разом передається мовленням суб'єктів художнього твору засобами мови, якою творить письменник»².

Проте деякі літературознавці розглядають композицію локально, визначаючи одиницею композиції відрізок тексту, в межах якого зберігається одна точка зору (того чи іншого персонажа або оповідача, або автора) чи один спосіб зображення: динамічна розповідь, статичний опис, діалог, пейзаж, портрет, інтер'єр, ліричний відступ.

Так, Борис Успенський вважає проблему точки зору центральною проблемою композиції твору мистецтва³. За його теорією, пе-

¹ *Літературознавчий словник-довідник* НВ. — К. : Академія, 1997. — С. 164.

² *Там само.* — С. 372.

³ *Успенский Б. А.* Поэтика композиции / Борис Успенський. — М. : Искусство, 1970. — С. 5.

редбачається, що структуру художнього тексту можна описати, «якщо дослідити різноманітні точки зору, тобто авторські позиції, з яких ведеться розповідь (опис), і дослідити відношення між ними (визначити їх сумісність чи несумісність, можливі переходи від однієї точки зору до іншої, що в свою чергу пов'язано з розглядом функцій використання тої чи іншої точки зору в тексті)»¹. У праці «Поетика композиції» Борис Успенський розглядає проблему точки зору в кількох аспектах: у плані оцінки, в плані фразеології, в плані просторово-часової характеристики і в плані психології, виділяючи водночас і деякі специфічні проблеми композиції художнього тексту — взаємовідношення точок зору на різних рівнях твору, залежність точки зору від предмета опису, рамка і фон художнього тексту.

Василь Фащенко, досліджуючи новелістичну композицію, замість терміна «точка зору» впровадив інший термін, що конкретніше і яскравіше розкриває суть цієї проблеми — «промінь зору»: «Складання художніх частинок, які відбивають подробиці буття в авторському світосприйманні, у систему, що являє собою створений у внутрішній завершеності окремий світ, починається, за словами Олексія Толстого (зб. «Алексей Толстой о литературе». — М., 1956. — С. 208—211), з встановленням центра зору: від кого, на що, і з якою метою»². Складання художніх частинок (словосполучень і фраз, що відбивають подробиці мовлення, вчинків, портрета, пейзажу тощо) в єдину систему починається, на думку дослідника, з променя зору. «І генеральним принципом організації тут є **метод зіставлення — протиставлення — зіткнення** (від фраз — до розділів, від малих образів — до великих)»³, що здійснюється заради підпорядкування частин цілому, яке Толстой назвав «фокусом» — внутрішнім образом твору.

Іншої точки зору дотримуються В. В. Виноградов, Л. І. Тимофєєв, В. Кайзер, В. В. Кожин, які одиницею композиції вважають «такий елемент, відрізок тексту, в межах якого зберігається певна форма, точніше певний спосіб чи ракурс літературного зображення — наприклад, динамічна розповідь, статичний опис (характеристика), діалог, репліка, монолог чи так званий внутрішній

¹ Успенський Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. — М. : Искусство, 1970. — С. 10.

² Фащенко В. В. Из студий про новелу. Жанрово-стилістичні питання (1917—1967 рр.) / Василь Фащенко. — К. : Рад. письменник, 1968. — С. 22.

³ Там само. — С. 29.

монолог, лист персонажа, ліричний відступ тощо»¹. Ці найменші одиниці об'єднуються у більші і складніші компоненти, серед яких виділяється сцена, як найсамостійніший компонент. «Сцена складається із цілого ряду форм зображення (опис, розповідь, діалог), у сцену можуть увійти пейзаж, портрет, зображення психічного стану героїв, їх розмов і т. п. Але протягом сцени так чи інакше зберігається один ракурс, витримується певна точка зору — автора, персонажа, стороннього спостерігача тощо»².

Проте таке тлумачення компонентів композиції важко назвати слушним, якщо звернути увагу на факт, підкреслений Борисом Успенським: можливі складні композиційні побудови, коли на різних рівнях аналізу виленовуються різні структури одного і того самого твору, це відбувається в разі незбігу плану оцінки з планом фразеології, плану оцінки і плану психології, просторово-часової і психологічної точок зору»³.

Зважаючи на те, що основна змістовність композиції втілюється не в окремих елементах, але у їх взаємодії, слід підкреслити, що усі її компоненти — як суміжні, так і віддалені один від одного — знаходяться у внутрішньому взаємозв'язку і взаємовідбитті. Тому композиція — це складна, перейнята багатосторонніми зв'язками єдність цих компонентів, створена в процесі творчості натхненням, а не шляхом розумового конструювання. Тому найбільш придатним для аналізу літературного твору на сучасному рівні є тлумачення терміна «композиція» з погляду його компонентного складу. «Композиція виражає взаємини, взаємозв'язок персонажів, сцен, епізодів, зображених подій, розділів твору; способів зображення і компонування художнього світу (розповідь, оповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, монолог, діалог, полілог, репліка, ремарка) і кутів зору суб'єктів художнього твору (автора, розповідача, оповідача, персонажів)»⁴.

Композиція багато в чому зумовлена жанровою своєрідністю твору, інтертекстуальною його моделлю. Так є і в конкретній ситуації — у зв'язку з аналізом поетики композиції «Матріополя», автор якого визначив жанр свого твору як «фантастичний роман».

¹ Кожинів В. В. Композиция / Вадим Кожинів // Краткая литературная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1966. — Т. 3. — С. 694.

² Там само. — Т.3. — 695.

³ Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. — М. : Искусство, 1970. — С. 135—143.

⁴ Літературознавчий словник-довідник НВ. — К. : Академія, 1997. — С. 371.

Це роман, сюжет якого ґрунтується на фантастиці, тобто уявний світ якого не відповідає наявному реальному світу або прийнятому, усталеному поняттю можливого. Художній образ у фантастичному романі виходить за межі мімезису, твориться шляхом моделювання письменником «нового» світу, «котрий живе за своїми законами й нормами, чи завдяки створенню автором двох паралельних світів — дійсного та ірреального, фантастичного»¹.

Витоки цього жанру знаходяться у середньовічному лицарському романі XIV—XV ст., котрий, у свою чергу, сягав глибин міфотворчої народнопоетичної свідомості. З руйнуванням міфологічної свідомості і наростаючим прагненням у мистецтві нового часу шукати рушійні сили буття в самому бутті вже в літературі романтизму з'являється потреба в мотивуванні фантастичного, яке так чи інакше могло б сполучатися із загальною настановою на природне зображення характерів і ситуацій. Найбільш стійкими прийомами такої вмотивованої фантастики є *сон, чутки, галюцинації, божевілля*. «Таким чином, створюється новий тип завуальованої, неявної фантастики (Ю. В. Манн), який залишає можливість подвійного витлумачення, подвійного мотивування фантастичних подій — емпірично або психологічно правдоподібного та ірреального»².

У романі Валентина Тарнавського представлені два світи — реальний і фантастичний, химерний світ Матріополя. Введення фантастичного світу в канву повіствування вмотивовується письменником за допомогою використання художньої деталі: Ілля вирішує перевезти *«тонкий пластиковий мішечок, в якому пересипалися жовтаві кристали — синтетичний опіум для народу, друге життя для тих, які не витримували в першому»*³, через митницю, проковтнувши його. Після цього *«темне черево»* розбурханого моря *«ковтнуло його»*⁴, і Ілля приходить до тями вже на невідомому острові. Перебування героя у дивному світі закінчується страстю. *«Ілля опинився на незримій межі між життям і смертю, де небо мінялось із водою, одкривало свої надра темне пекло, і враз отяжмився під пекучою ультрафіолетовою лампою в задущливій операційній, де схилився над ним знайомий, носатий судо-*

¹ Літературознавчий словник-довідник *НВ*. — К. : Академія, 1997. — С. 611.

² *Литературный энциклопедический словарь*. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — С. 462.

³ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 7.

⁴ *Там само*. — С. 21.

вий лікар, достаючи з горла пацієнта рожевий нудотний шланг, який висмоктав Іллю до дна. З височини долинули сердиті слова:

— Уже лунаєш? Мало не подох, контрабандист. Ледь відкачали»¹.

Виявляється, що перебування на острові, сам світ Матріополя, його персонажі і події — це виплід галюцинуючої уяви Іллі, лише сон. Але ця галюцинуюча уява — лише прозора оболонка, за якою відкривається *радянське сонцарство*. Це блискуче виписана містифікація, що дає змогу авторові «Матріополя» конструкції і риштування тоталітаризму, в яких мислячій людині немає місця, оприятити так колоритно та саркастично гостро і водночас приховано, що кожен, хто пережив цей час «соціалістичного піднесення», абсурдності соціальних приписів напередодні розпаду радянської імперії, пізнає його до найтонших подробиць. І створив свій роман-містифікацію Валентин Тарнавський не заради естетичної насолоди лишень (хоч і це є, бо ігрові функції твору працюють на повну силу), а передусім використовує цю форму, здавна відому, як «щит, що ним прикривається класовий боєць, виходячи на боротьбу за нову ідеологію. Цей щит, він гадає, допоможе йому якось протягти свою книгу чи свій твір мимо пильного ока урядової цензури та її органів»², — слушно писав академік Олександр Білецький, рецензуючи книгу Євгена Ланна «Літературна містифікація» (М. : ГИЗ, 1930. — 232 с.). Та в романі В. Тарнавського містифікація має подвійне дно — ще й виразний компонент — прикриття фантастичністю.

Досліджуючи природу фантастичного, Тетяна Чернишова зазначає, що «у східній і західній художніх традиціях відомі чарівні сни, під час яких герой ніби проживає життя, відлучившись із «цього», реального життя на дуже короткий час»³. Таким чином, використання форми сну, який починаючи з античних часів, створював ситуацію «іншого життя» і водночас маскував його ілюзорну, ірреальну природу, досягається незбіг часових планів — *часу у реальному світі (кілька годин)* і сюжетного часу — *особистої долі Іллі (11 діб)*.

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 237—238.

² Білецький О. Євгеній Ланн. Літературна містифікація / Олександр Білецький. — М. : ГИЗ, 1930. — 232 с. // Літературний архів: двомісячник літературознавства. — Харків, 1931. — Кн. I—II. — С. 206.

³ Чернышева Т. А. Природа фантастики / Татьяна Чернышева. — Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. — С. 125.

«Матріополь» з погляду зовнішньої композиції складається з двадцяти розділів, які, тісно переплітаючись, створюють чудернацьке плетиво твору. На тематичному рівні автор за допомогою композиції «з хаосу, плину подієвого матеріалу вибирає, розташовує окремі епізоди, відводить їм певне місце, чергує реальне з уявним, фантастичним»¹.

Реальний світ представлено в першому розділі, частині другого і в кінці двадцятого розділу. Фантастичний світ *Матріополя* постає у 2—20 розділах. Уже ця статистика дає уявлення про роль фантастично-містифікованого начала у трактуванні поставлених у романі проблем про абсурдність життя в умовах зіпсовано-перехнябленого суспільства, збудованого на скрижалях тоталітаризму і безглузлого підкорення ідеологемам про суцільну рівність і справедливість, коли цим і не пахне. З цього випливає ще один висновок, до якого підштовхує аналіз композиції, — роман Валентина Тарнавського — постмодерністський, бо поліморфний, збудований на принципах гри з уламками різних елементів культур.

Так, в основу композиції автором покладено **принцип кола**. Перший розділ складається з опису морської подорожі Іллі і низки епізодів з його особистого життя, які вмотивовують характер і подальшу поведінку героя. Використовуючи прийом ретроспекції — «нагадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому перебуває оповідач або персонаж епічного твору»², — автор творить «реальний минулий» художній час.

Фантастичний світ Матріополя, змодельований автором у 2—20-му розділах, подано через сприйняття «чужинця» — Іллі. Як у чарівних казках, герой починає «освоєння» цього світу, мандруючи ним. Мотив мандрів використано у 8, 10, 13, 16 та 17-му розділах. Подорожуючи, герой власними очима бачить усі острівні химери, і таким чином відбувається розгортання міфологеми міста-держави. Це розгортання здійснюється за принципом наростання, градації, яке реалізується зі «збільшенням напруженості та постійним повтором певних положень у підсиленому вигляді або на новому рівні»³.

Розділ **восьмий**, наприклад: Ілля виходить вдень на розвідку і бачить слізну молитву нещасної Іно про немовля і її покарання

¹ Шкловский В. Художественная проза: Размышления и разборы / Виктор Шкловский. — М. : Советский писатель, 1961. — С. 372.

² Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — С. 590.

³ Эйзенштейн С. Избранные статьи / Сергей Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1956. — С. 81.

на смерть за це **Вартою Цноти**. Прикметно, що містифікація даєть-ся взнаки на рівні номінації героїв (Діонісій, Ерос, Пан, Морфей. Ейдос...) — амазонок і богів з Матріополя — і на рівні образної системи, збудованої за античним зразком, з притягненням відповідної атрибутики — домашнього начиння (амфора, гімнасій), характерних ознак плотського і духовного життя (Музи).

Розділ **десятий** є продовженням цієї теми, реалізованої у двох аспектах — *реальному* (згвалтування **Пасіфасю** віслюка) і *символічному* (згвалтування природи острів'янами, порушення ними фундаментальних людських законів).

Розділ **тринадцятий** завершує тему алогічності буття у Матріополі: Даная приносить в жертву свого сина — і починає нову тему штучності, мистецького виплетення матріопольського життя.

Розділ **шістнадцятий**: автор очима Іллі подає панораму усього міста, виділяючи такі локуси: *в'язниця, Палац Щастя, Сонмісто, Проспект Революції, стадіон*.

У **вісімнадцятому** розділі подано топографічний зріз **Парнасу** — *палац, Фабрика Розмноження, Центр Трансплантації*, — після чого герой потрапляє в **Аїд**. Античним началом містифікується абсурдність недавнього минулого світоустрою радянського зразка з його перехнябленнями, алогізмом, фальшивими і трафаретними гаслами («Свобода, рівність, сестринство!» замість соціалістичного братства), роздутими всенародними святами — ритуалами, нісенітницями острівного життя, — з одного боку, позбавленого чоловічої половини і їх спеціальним винищенням, а з другого — полюванням на чоловіків, бо суспільство має ж виживати. Як пояснює Іллі його рятівниця Лідія, устрій Матріополя виглядає до краю регламентованим і, на перший погляд, гармонійним, тим часом є безглуздим: «Свобода, рівність, сестринство!» — ось наше гасло. Мир та злагода панують у нашому суспільстві! Кривна спільнота перетворює нас на велику рідню. Хіба можуть між рідних сестер завестися дрібні підступи, утиски, підлота, як, скажімо, між пасербиць? А всю свою нерозтрачену любов ми накопичуємо в душі і до останньої краплини віддаємо любій матусі Ейдос.

— *Фантастика*, — прошепотів Ілля. Однак серце муляло темне запитання: — А хлопчиків куди ви діваєте? Чому чоловік у вас — ворог народу?

Лідія урочисто-туманно виголосила:

— Хлопчики присвячують життя Музам.

— То що — у вас на острові владарюють самі жінки? — спинив її Ілля, лише тепер поволі й досить абстрактно осягаючи

абсурдну, вигадану божевільним розумом, белетристичну ситуацію, в якій опинився насправжки, діючою особою.

Щось він читав про це. Про войовничі племена амазонок, котрі одділялися від світу, будували держави. Проте здоровий глузд раніше списував усе на міфологію, дитинство людства, котре гралося в різні ігри. А тепер виявилося, що така цивілізація, її побічна історична гілка, загублена в морі, не тільки збереглася, а й процвітає в благоденствії. Мрію втілено в життя. Всього досягнуто. Про що мріяти далі?

— Так, у нас Матріополь — місто жінок, — спокійно, як звичну данність, потвердила Лідія.

— А звідки ж у нас беруться діти? — з тривожним передчуттям спитав Ілля.

— Мусив би здогадатись... Чоловіків штормом інколи викидає на берег, де їх підбирає Варта Цноти. Знайдений чоловік стає нашою спільною власністю, надбанням народу і йде на фабрику розмноження»¹.

Як бачимо, прозорі алюзії й ремінісценції створюють не просто фон, на якому відбувається фантастично-сатиричне дійство, а слугують способом карнавалізації і містифікації зовнішньої оболонки реального світу, за лаштунками якого вияскравлюється глибокий підтекст онтологічного (буттєвого) й аксіологічного (оціночного) планів життя совкового типу, пов'язаного з ним повсякденних, прикрашених філософемами й ідеологемами, реалій.

Найважливішими характеристиками, що «забезпечують цілісність сприйняття художньої дійсності і організовують композицію твору»², є художній час і художній простір. Адже літературно-художній образ своїм змістом відтворює просторово-часову картину світу, причому в її символіко-ідеологічному, аксіологічному аспекті. В літературно-художніх (і ширше — культурних) моделях світу вагоме місце посідають такі традиційні просторові орієнтири, як «дім» (образ замкненого простору), «простір» (образ відкритого простору), «поріг, вікно, двері» (межа між тим та іншим). Як зазначає І. Б. Роднянська, художня хронологія є символічною: «Взагалі давні типи ціннісних ситуацій, які реалізуються в просторово-часових образах (хронотопах, за М. Бахтінін), які виражають

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 57.

² Литературный энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — С. 487.

«взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ»¹ — наприклад, «ідилічний час» у рідному домі, «авантюрний» час випробувань на чужині, «містерійний час» лихоліть — так чи інакше збережені у редукованому вигляді літературою нового часу і сучасною літературою»².

Часопростір роману Валентина Тарнавського «Матріополь» має в своїй основі два начала — *реалістичне і фантастичне*. Фантастичне начало в творі уже в собі несе елементи архаїки і міфологічного хронотопу, причому міф виконує функції «організатора» композиційної структури твору, ідейно-художнього центру змодельованої в романі картини світу.

Виділяються ряд елементів **міфологічного хронотопу**, який виступає в **другому — двадцятому розділах** роману: ізоляція героя передбачає локалізацію простору і відповідно до цього увесь простір твору поділяється на дві сфери: перший — великий реальний світ, від якого герой відчужений («Світ воює з ним, він воюватиме з усім світом»³), другий — малий світ, у який занурюється герой.

Так виникає мотив перешкоди. Острів'яни «живуть за Сцілою і Харібдою», «це два чудовиська, які пропускають із товарами лише купців-гермафродитів»⁴. Ця просторова локалізація супроводжується екстемпоральністю — розвитком сюжету поза часовими рамками твору (не збігаються часові плани реального життя (кілька годин) і сюжетного часу роману (11 діб)). Проте міфологічний хронотоп руйнується в самій структурі твору: у двадцятому розділі відбувається повернення Іллі у реальний світ, розбитий простір відновлюється у своїй цілісності.

Міфологічний хронотоп другого — двадцятого розділів побудовано із вказівкою на найбільш **сакральні, максимально космологізовані точки** — *центр світу (ткацький комбінат, що розташовано в самісінькому центрі міста), початок у часі, який відтворюється в головному річному ритуалі (Свято Великої Сексуальної Революції)*, сакральні вагомих точок простору — *«святинь», «священних місць» (кладовище хлопчиків на узбережжі, стадіон, де відбува-*

¹ *Літературознавчий словник-довідник*. — К. : Академія, 1997. — С. 726.

² *Литературный энциклопедический словарь*. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — С. 487.

³ *Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський*. — К. : Український письменник, 2003. — С. 11.

⁴ *Там само*. — С. 32.

ється Свято Великої Сексуальної Революції, Парнас із Центром Трансплантації та Фабрикою Розмноження, Аїд).

Часопростір першого розділу розгортається у двох вимірах, які мають окреслені координати — **корабель**, на якому знаходиться Ілля, й **Одеса**. Час, таким чином, постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють *фабульно-сюжетний час* (пов'язаний із хронотопом корабля) і *оповідально-розповідний, нараційний час* (пов'язаний із хронотопом одеської Аркадії)¹.

Фабульно-сюжетний час першого розділу охоплює приблизно одну годину, **нараційний же час** («реальне минуле») **триває кілька років**. Валентин Тарнавський чітко окреслює час, подаючи фрагменти з життя головного героя: «одного разу ще підлітком»², «вступив до університету на філфак»³, «під кінець третього курсу Ілля геть закинув навчання»⁴, «цілий тиждень Ілля прожив, мов у сні» (епізод з Лією)⁵, «настала осінь, він знову пішов до університету»⁶, «напередодні Нового року... зателефонувала методистка з деканату і попросила зайти в терміновій справі»⁷, «Ілля терміново оформив академвідпустку, з переляку закінчив школу коків, а потім один старий материн товариш, капітан... оформив його на цей корабель», «рейс тривав майже п'ять місяців»⁸.

Нараційний час першого розділу охоплює усі пори року: «осіннє повітря пахло молодим вином»⁹, «одцвіли на бульварах акації... спека вже була нестерпною»¹⁰, «вдарили перші заморозки»¹¹, «сипала снігова січка, містом гуляв північний вітер»¹².

Художній простір першого розділу також не збігається з місцем розгортання подій і перебування персонажа: локальний хронотоп корабля розмикається у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади Іллі). Автор використовує прийом звернення до пам'яті

¹ Див. *Літературознавчий словник-довідник*. — К. : Академія, 1997. — С. 727.

² *Тарнавський В. Матріополь* / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 9.

³ *Там само*. — С. 11.

⁴ *Там само*. — С. 12.

⁵ *Там само*. — С. 15.

⁶ *Там само*. — С. 17.

⁷ *Там само*. — С. 18.

⁸ *Там само*. — С. 5.

⁹ *Там само*. — С. 11.

¹⁰ *Там само*. — С. 13.

¹¹ *Там само*. — С. 17.

¹² *Там само*. — С. 18.

персонажа як внутрішнього простору для розгортання подій; і психологією згадування мотивується уривчастий хід сюжетного часу, пов'язаного з минулим Іллі.

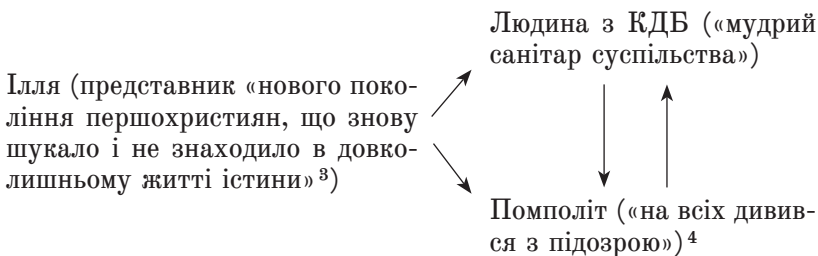
Вагомий пласт у композиції епічних і драматичних творів становить «питання про персонажів, їх кількість, порядок і способи введення у твір, роль в описаних подіях, групування у конфліктах, взаємини між персонажами, їхню типовість (винятковість), ставлення до прототипів»¹.

Наскрізним персонажем, образом якого пов'язані ірреальний і реальний світи, є Ілля. Усі інші персонажі так чи інакше причетні до нього, співіснують з ним у гармонії чи вступають у протиборство. Реальний світ та світ фантастичний подані автором відмежовано один від одного (існує нездоланна перепона між ними), проте водночас вони нерозривно пов'язані між собою, що Валентин Тарнавський умотивовує, використовуючи композиційний «прийом амбівалентності та оберненості, зворотності персонажів» (Лія — Лідія; людина з КДБ («санітар суспільства») — гриф; помполіт на судні — Циклоп; Сталін — «вусата матуся Ейдос»². Таким чином виявляється зв'язок розділу першого, який представляє реальний світ, з розділами 2—20-м, в яких змальовано аномальне матріопольське буття.

Персонажів реального світу можна поділити на дві групи:

▲ об'єднані зв'язком, в основі якого лежить любов (Ілля — матір, Ілля — Лія);

▲ протиставлені за моральними принципами



¹ Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — С. 373.

² Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 106.

³ Там само. — С. 15.

⁴ Там само. — С. 8.

Персонажі фантастичного світу теж діляться на кілька груп:

▲ «поєднувачка раніше непоєднуваного — життя і мистецтва» — Ейдос¹ та її доньки Музи (автор вводить цих персонажів уже з третього розділу, вони незримо присутні на острові в душах амазонок, активно діють Музи на чолі з Ейдос у 16-му розділі — Свято Великої Сексуальної Революції; у 17-му розділі — бенкет на Парнасі; **18, 19 розділи** присвячені ідеологічному двобою Ейдос з Іллею; у 20-му розділі на страті Іллі та Лідії знову фігурують Ейдос і Музи);

▲ **другу групу становлять персонажі, які причетні до служіння Ейдос і Музам:**

1. Арахна — головна слідча країни (15-й розділ).

2. Варта Цноти («галерні морячки»²) як захисники «принципів гармонії». Яскравою представницею Варти Цноти виступає **Пасіфая** — «найперша ревнительниця священних принципів»³. Варта Цноти на початку розвитку подій постає як знак, табуйоване зло із застережень Лідії; дійовою одиницею виступає у **восьмому розділі** (розправа над Іно), в **десятому розділі** (зґвалтування віслюка Пасіфаєю), в **одинадцятому розділі** (жертва Данаї), в **чотирнадцятому розділі** (піймано Іллею). Пасіфая, що перебирає на себе службові охоронні функції Варти Цноти, діє у **15—17-му розділах**: супроводжує Іллею до в'язниці, на стадіон через усе курне місто, на Парнас.

3. Горгона — типова представниця матріопольського життя, керованого Ейдос і Музами, наречена Лідії (**14, 15-й розділи**).

▲ **До третьої групи** входять «порушники священної гармонії»⁴:

1. Іно — слізно молила про немовля, материнство (8-й розділ).

2. Лісістрата — вкрала моток пряжі, щоб допомогти Лідії (7-й розділ).

3. Даная — принісши сина в жертву Музам, «пірнула у чан з кислотою»⁵.

Окремо на фантастичному острові стоїть постать Лідії, вона не належить до групи «жертв», тому що пішла на порушення матріопольських законів свідомо, вповні осягнувши «геніальну драматур-

¹ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 78.

² *Там само.* — С. 53.

³ *Там само.* — С. 88.

⁴ *Там само.* — С. 63.

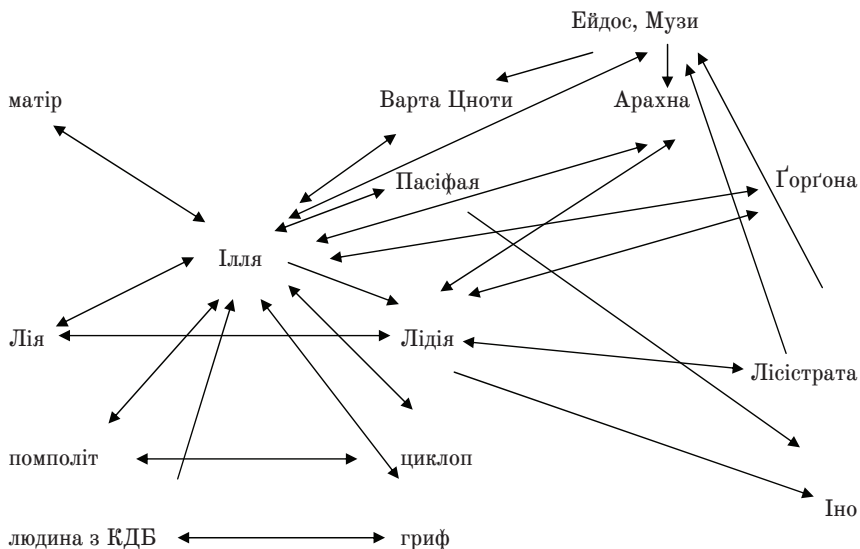
⁵ *Там само.* — С. 111.

гію цього буття»¹ і звільнившись від «ідейного керівництва Ейдос і Муз».

Взаємини між персонажами відтворює така схема:

Реальний світ

Фантастичний світ



Важливу композиційну функцію у творі виконують **образи зливи, дощу, грому**. Їх значення пов'язане із символікою цих атмосферних явищ: їх вживання у творі — композиційний прийом, що вказує на певні зміни або просторових координат, або зміни у свідомості і характерах персонажів, чи різкі зміни у їх долях.

У першому розділі: «Ілля, втупившись у пожовклу збілочку, ясно розумів, що він ніхто. Хіба могли його дрібні пристрасті пережити тисячоліття?»². Але «дмухнув з моря свіжий бриз... у височині зародилася хмара — фіолетова, біблійна, грізна... а тоді над самим дахом розкололося малахітове небо, випускаючи жадану зливу»³ — і в житті Іллі з'явилася Лія. З її появою щось змінилося

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 51.

² Там само. — С. 13.

³ Там само. — С. 13.

в ньому: «Вечорами він писав вірші, які почали з'являтися невідомо звідки»¹. Але Лія з'явилася і щезла, «щось трапилось із ним після того дивного випадку. Навідалася мати і не впізнала. Заріс, схуд, став схожим на розіп'ятого Христа»², а нові вірші не писалися.

У розділі *п'ятому* продовжується ця лінія: Лідія рятує Іллю від загрози втратити ногу за принципом: «Подібне лікуй подібним»³ — «і вийшов він з тієї пожежі звуглілий, але очищений. *Торохнув грім, і пішов теплий літній дощ*»⁴.

Показовим для розуміння **символіки зливи** є епізод з *одинадцятого розділу*. Лідія починає діяти за своїми бажаннями, порушує правила, не виходячи на роботу. Процес самоусвідомлення відбувається боляче, страшно: «Лідія обхопила голову, гойдаючись від нестерпних мук, тіло її зводила невідома сила... Хтось чорний, мов тінь, вирвався з неї, кинувся в двері, люто гупнувши за собою.

Лунко падали в кутку останні дощові краплі»⁵. **Злива**, таким чином, символізує очищення від усілякої скверни, моральної заангажованості і звільнення персонажів, усвідомлення ними своєї саможестності і свободи.

Подібне композиційне значення має і процес **умивання**: звільнення або очищення від чогось. Одужавши, Ілля підстрибом дібрався до басейна, черпнув у пригорщу блакитної льодяниці, змиваючи з себе рештки хвороби (*розділ восьмий*). Після пожертви Данаї «набрав у пригорщі води і **вмився**, деручи шкіру піском, щоб прийти до тями»⁶, очищуючись тим самим від згадки про злих кровожерних святих (*розділ тринадцятий*).

Сни у творі Валентина Тарнавського виконують антиципаційну функцію. «У літературі антиципація — композиційний засіб, суть якого полягає в тому, що автор від імені оповідача чи ліричного героя (або в інший спосіб) подає інформацію, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів. Антиципаційну функцію виконують у творах зачини, заспіви, віщі знаки, сні, пророцтва»⁷.

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 15.

² Там само. — С. 16.

³ Там само. — С. 48.

⁴ Там само. — С. 50.

⁵ Там само. — С. 95.

⁶ Там само. — С. 105.

⁷ Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1977. — С. 49.

Сном Іллі починається твір: «Засмаглий, п'яний від хитавиці повертався він пополудні до рятувальної станції рідною Аркадією, дивуючись від несподіваної метаморфози: вся вона перетворилася на велетенський, до горизонту нудистський пляж, де на золотистому піску лежали, сиділи, грали у волейбол самі жінки... Ілля був єдиним господарем всього жіночого виноградника!»¹. Розгортаючи цю тему, автор вибудовує цілу систему життя в Матріополі — життя войовничих амазонок, які винищили чоловіків, як клас, використовуючи «прийом повтору певного положення у збільшеному вигляді на новому рівні» (за С. Ейзенштейном)².

Цей же сон проектує ще один епізод з життя Іллі: *«лежав він на мокрій, зліпленій з піску грудастій бабі, що розсипалася під ним»*³ — спустошений і розгублений зникненням Лії Ілля «ненаситно збирав в усіх потроху образ тієї, що кинула його, жмакав і ліпив до купи, але все те любовне місиво розповзалося, лишаючи голий сучкуватий тапчан»⁴.

Другий сон, що наснився Іллі (4-й розділ), подає у символічному ключі інформацію, яка виходить на поверхню у **13—20-му розділах**. У сні Ілля потрапляє до «щасливого вічного міста» з «чудовими палацами культури, філармоніями, виставочними залами, де квітли усілякі мистецтва»; в усьому місті «самі собою на білосніжній скатертині з'являються найдки і напої»; проте людей у місті не було, як і не було місця, яке можна було б «поганити людськими нечистотами», — все влаштоване аж надто ідеально і досконало⁵.

Так само і в матріопольському житті — «егоїстична краса логіки жорстоко випихала з гнізда все ніби неповноцінне, що випадало з її канонів, штука загрозливо розвивалась заради штуки, картонна бутафорія знищувала живу природу. Чого варті були якісь дрібнички заради світлого, узагальненого і типізованого образу? І при вилуценні з маси летіли страшні тріски, ритуальне вбивство ставало красивою легендою, каструвалася гірша половина людськості»⁶.

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 3.

² Ейзенштейн С. Избранные статьи / Сергей Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1956. — С. 81.

³ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 4.

⁴ Там само. — С. 17.

⁵ Там само. — С. 44.

⁶ Там само. — С. 105.

Отже, Валентин Тарнавський використовує антиципацію не лише як композиційний засіб подачі інформації, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів, але і як спосіб зв'язку розділів. Таким чином, антиципація набуває ще і функції поєднання окремих частин у ціле в структурі твору.

У романі Валентина Тарнавського виразно постає тенденція до членування текстової тканини на розділи, яка базується на принципі єдності романного часу. Віктор Шкловський у своїй праці «Художня проза. Роздуми і розбори» так визначив принцип єдності романного часу: «Єдність часу, що є домінуючою в драмі, у романі виражається у **єдності часу епізоду, розділу**»¹.

Членування на розділи в «Матріополі» пов'язано з романним часом: розділ являє собою єдність, у якій час ніби замкнуто; між розділами час характеризується відсутністю будь-яких змін. Для досягнення цього автор використовує **мотив сну** персонажа. Мотивом сну, як часу між розділами, пов'язані 3—4, 4—5, 5—6, 6—7, 7—8, 8—9, 9—10, 15—16, 16—17, 17—18, 19—20-й розділи. Використанням мотиву сну зумовлені і добові зміни часу (ніч—ранок), що простежуються у розділах 4—5, 5—6, 6—7, 7—8, 9—10, 15—16, 16—17, 19—20-му.

Розділи 2—3, 3—4, 4—5, 5—6, 6—7, 7—8, 8—9, 9—10, 11—12, 12—13, 15—16, 17—18, 18—19-й пов'язані **єдністю місця дії** (просторова суміжність).

Простір змінюється у розділах 10—11 (кладовище хлопчиків → священна діброва), 13—14 (священна діброва → гімнасій), 14—15 (узбережжя → майдан перед в'язницею), 19—20-й (Аїд → дзеркальна зала на Парнасі). Просторові зміни зумовлені панорамним розгортанням моделі світу, представленої Матріополем.

Змінами, які відбулися у свідомості й досвіді персонажів, мотивується зв'язок між розділами 10—11-м (Ілля зрозумів суть матріопольського життя), 11—12-м (Лідія звільняється від ідейної вірності Ейдос і Музам), 17—18-м (Ілля зраджує собі на банкеті у Муз), 18—19-й (вбивство Ейдос — *«Він, який курки в житті не зарізав, сам, добровільно, з насолодою вбив людину. Це вже був не він»*²).

¹ Шкловський В. Художественная проза: Размышления и разборы. — М. : Сов. писатель, 1961. — С. 326.

² Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 219.

Важливе місце у композиції твору відіграє також **колір**. На кольоровій сумісності базується зв'язок 2 і 3-го розділів — «...а тоді стало **темно**» (2-й розділ) і «**Тінь хмаринки** набігла на берег» (3-й розділ)¹; на контрасті кольорів — 1 і 2 розділи: «**Темне** черево ковтнуло його» (1-й розділ) — «**Сяяло з ультрамаринового неба вмиг сонце**» (2-й розділ)².

Ряд розділів насичено кольоровою символікою. Свято Великої Сексуальної Революції, зображене у 16-му розділі, ніби пронизане **червоними** променями (червоний колір прапора Радянського Союзу, колір крові, колір застереження). **Червоний** колір (з варіантами — **рудий, малиновий, кривавий**) зустрічається, за підрахунками, 20 разів. Бенкет Муз, на який притягли Іллю, зображений у 18-му розділі, теж насичений червоним кольором (варіанти — **яскраво-червоний, рубіновий**), за підрахунками, — 8 разів.

Розділ перший — реальний світ, ностальгійні згадки Іллі — зображено у **золотистих тонах**. Превалюють такі кольори: **золотистий, бурштиновий, оливковий, жовтавий, медовий, жовтий** — усі разом вони створюють лагідний, спокійний світ (рідна домівка і все, що з нею пов'язане, ідеалізується на чужині). Цю гармонію не порушує сполучення з **зеленим кольором** (варіанти — **зеленавий, малахітовий, смарагдовий**), кольором спокою і злагоди і водночас небуття.

Проблема точки зору в романі вирішується автором вельми своєрідно. Носієм оціночної точки зору в творі є Ілля — він реально сприймає і оцінює події і персонажів. Отже, він виступає «актуальним носієм» оціночної точки зору. Для конкретного адресування до його точки зору використовується не власне пряме мовлення.

Точка зору оповідача в творі зафіксована у просторі, і місце оповідача збігається з місцем Іллі в романі, тобто автор веде репортаж з місця дії, але вустами персонажа. Хронологія подій подається так само з позиції Іллі (автор використовує внутрішній світ Іллі — його спогади — як часопростір розгортання подій у першому розділі). Отже, авторська оповідь супроводжується посиланнями на індивідуальну свідомість Іллі, оперуванням його сприйняттям (це стосовно плану психології).

Поведінка Іллі описується з точки зору всезнаючого спостерігача, цим пояснюється наявність одночасно внутрішньої і зовнішньої

¹ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 29.

² *Там само.* — С. 21.

(щодо об'єкта спостереження) точок зору. Автор солідаризується з героєм, «вживається в його образ». Поведінка інших персонажів подана з точки зору носія оцінки — Іллі. Але наявність зовнішньої точки зору стосовно Іллі свідчить про те, що однією з композиційних задач твору є показ його очима зовнішнього спостерігача, збоку, що здійснюється одночасно з метою його оцінки.

Борис Успенський зазначає, що «засобом характеристики твору може служити використання автором певного персонажного типу»¹.

У романі Валентина Тарнавського «Матріополь» виділяються такі персонажні типи:

а) персонажі, які не можуть виступати як носії психологічної точки зору, бо завжди описуються з точки зору стороннього спостерігача, — мати Іллі, помполіт, Горгона, Арахна, Тифона, Іно, Пасіфая, Лія;

б) персонажі, суть яких розкривається і з власної точки зору, і з точки зору стороннього спостерігача — Ілля, Лідія, Ейдос, Музи. Ці персонажі є носіями авторського сприйняття і його об'єктами.

У сценах, в яких постають конфлікти, зіткнення героїв, відчувається швидка зміна точок зору в плані просторових характеристик, що пришвидшує композиційний ритм твору.

Композиційного значення у романі «Матріополь» надано ліричним відступам та повторам, які є засобом гальмування сюжетного часу, підвищення емоційного напруження та способом вияву авторського «Я» (наприклад: «*О радости життя, чи є ти в думці, котра сама по собі лише нездійснена дія, єдина винагорода безсилому старому тілові*»² — розділ шостий). Наскрізнi повтори — «*Лідіє, де ти?*», «*Тінь я твоя, сонце моє...*» — виконують композиційно-інтегральну роль, і через них реалізується динаміка художнього образу цілісного твору.

Композицію роману Валентина Тарнавського «Матріополь» характеризує опозиційність і асоціативність, питому вагу складає смислова (підтекстова) співвіднесеність персонажів, подій, епізодів. Такого типу монтажна композиція дозволила авторові втілити сутнісні взаємозв'язки явищ, які безпосередньо не виявляються, а також глибинно відтворити світ у його суперечностях, мінливості та єдності.

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. — М. : Искусство, 1970. — С. 128.

² Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 53.

2. Міфологема міста

Проблема інтерпретації художнього тексту, такого складного і закодованого, як роман Валентина Тарнавського «Матріополь», породжена його несподіваним для сучасної літератури опертям на архетипи, пов'язані як із світовою культурою, так і з її національним еством. Після уважного критико-літературознавчого прочитання роману складається враження, що автор вдається до літературної гри, дуже легко і мудро оперуючи багатьма відстояними матрицями, що лежать в основі будь-якого мистецтва.

Такі висновки виникають на основі структурного аналізу тексту, зокрема його композиції. Валентин Тарнавський був наділений такою здатністю продукувати енергетику художнього слова, що міг на одному, здавалося би, мікрообразі витворити цілу художню систему роману, як це у нього прекрасно вийшло у «Матріополі», в якому він влучно вдався до міфологеми міста, що фігурує під виглядом екзотичного острова, розгорнувши цілу композиційно обґрунтовану логіку розвитку подій та характерів.

Місто у світовій літературі мислиться як своєрідна модель світу, як цілісність, об'єднана єдиним задумом і водночас безкінечно роз'єднана своєю багатоликістю. Це одна з найдавніших тем світової культури, так само як і поняття, закладене в її підґрунтя. Ще 2—3 тис. років до нашої ери вона вже існувала в літературі Давнього Єгипту, продовжувалася ця тема і в античності. Багато нового для розуміння міста як моделі буття дало християнство, для якого місто — це осередок гріха, пороку і розпусти (Вавилон, Содом і Гоморра).

В українській літературі, де перетворення сільської культури в міську остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом. Адже, зрозуміло, місто не є просто темою, топосом чи типом краєвиду. Місто є символом певного типу світовідчуття і самосвідомості як автора, так і його героїв. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, внутрішню дисгармонію.

Як зазначає Соломія Павличко, «в українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно і невпинно. Мовно

і соціально місто завжди було ворожим українцю»¹. Стереотипною була думка про те, що сільська за своєю природою українська нація стабільно й непорушно користується у мистецтві виключно селянською проблематикою. Тому, здавалося, їй була байдужа тема міста з його особливою організацією простору, з тим смисловим навантаженням, що є моделлю й аналогом світу з його безмежністю і водночас конкретністю. Ця думка може бути піддана доволі серйозній критиці, якщо задуматися над рядом творів з української класики попередніх культурних епох і літератури ХХ століття, які ламають цю виключно сільську традицію. Тим більше, що образ хати, дому в широкому значенні цього слова і міфологема міста входять до одного смислового ряду і є своєрідними духовними родичами, навіть спільниками, широко використовуваними в українському мистецтві. У 20-ті роки ХХ ст. починається освоєння цієї «terra incognita» й українською літературою: урбаністична проза твердо і впевнено заявила себе в творчості Валер'яна Підмогильного і Віктора Петрова (В. Домонтовича), Миколи Зерова і Миколи Куліша. «Їхнім містом був Київ, який ріс, змінювався, українізувався, бюрократизувався, радянізувався, модернізувався, витворюючи з тих, що в ньому вже жили, і з тих, що тисячами в цей час до нього попрямували, специфічно київський міський натовп»² 20-х років, що наповнює собою стихію міста.

Таким чином, кожному часу притаманне своє філософське і художнє осмислення цієї теми. Місту як моделі світобудови притаманні всі ті риси, які властиві міфопоетичній моделі світу.

В узагальненому вигляді модель світу визначається як «скорочене і спрощене відтворення усієї суми уявлень про світ усередині даної традиції, узятих в їх системному і операційному аспектах»³.

Міфопоетична модель світу відтворює позачасові і позапросторові стосунки людини і Всесвіту, тому завжди «орієнтована на граничне космологізування сущого: все причетне до Космосу, пов'язане з ним, виводиться із нього, перевтілюється і підтверджується співвідношенням з Космосом»⁴.

Будь-яка модель світу передбачає вияв і опис космологізованого *modus vivendi* і основних параметрів Всесвіту.

¹ Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — К. : Либідь, 1977. — С. 207.

² Там само. — С. 208.

³ *Мифы народов мира*. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — Т. 2. — С. 161.

⁴ Там само. — С. 162.

В енциклопедії «Міфи народів світу» виділяється кілька таких параметрів, за якими характеризується будь-яка модель світу. Серед них такі:

- 1) просторово-часові,
- 2) причинні,
- 3) етичні,
- 4) кількісні,
- 5) семантичні¹.

Цікаво простежити, як усі ці параметри виявляють себе у «Матріополі» Валентина Тарнавського (семантичні ж показники розкриватимуться в процесі опису інших параметрів, бо в художній літературі семантика образів є одним із чинників, які створюють матеріальне (словесне) і духовне (надтекстове) поле твору).

Найголовнішою характеристикою будь-якого утворення є його просторово-часові параметри, які створюють образ єдиного континууму (небо, рік, дерево світове і т. п.). Питання просторово-часових характеристик було розроблене ще Михайлом Бахтіним у праці «Форми часу і хронотопу в романі». Ним же було введено термін «хронотоп», який він визначив як «сутнісний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо засвоєних літературою»².

Важливим є вираження в цьому терміні нерозривності простору і часу. Бо в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Хронотоп як переважна матеріалізація часу в просторі є центром зображальної конкретизації для усього художнього твору.

Для міфопоетичної моделі світу час і простір мають не лише зображально-конкретне значення, а й сакральне (священне), що виходить із специфіки створення і сприйняття подібних художніх утворень.

Хронотоп Матріополя в романі Валентина Тарнавського організований із окресленням найбільш сакральних і, отже, максимально космологізованих точок.

Найвагомішими просторовими координатами міста-держави є такі:

1. Матріополь є островом, що оточений з усіх боків водою.

¹ *Мифы народов мира.* — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — Т. 2. — С. 164.

² *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 235.

Вода у міфопоетичній традиції виступає одночасно і першопочатком, і фіналом усього суцього¹.

Цікаво Валентин Тарнавський використав семантику і символіку води як першопочатку. Ілля на острів потрапляє з води, з океану. Це нагадує ритуальне омовіння, що межує з очищенням. Водночас, розкодовуючи символіку простору, маємо дійство переходу із «свого» світу у світ «чужий»², адже Ілля переходить із реального, свого світу в химерний світ, Матріополя, проходячи через обителі природних стихій.

2. Сцила і Харибда — вартові острова. Автор звертається до давньогрецької міфології, витягаючи звідти міфологічних чудовиськ, завдяки чому картина відокремлення, відмежування острова від реального світу виявляється чіткішою і виразнішою. Цим досягається вмотивування розбіжностей між реальним та ірреальним світом і більша сакралізація простору, що є необхідною умовою для існування інших космологізованих точок простору.

3. Одним з найважливіших топосів є *ткацький комбінат*, що розташований у «центрі міста»³.

Не є випадковим ані розташування комбінату, ані його специфіка — ткацький. За міфопоетичною традицією, ткацтво символізує процес утворення життя і світобудови (у давньогрецькій міфології богині людської долі — Мойри — випрядали нитку людського життя⁴). Подібний образ «*червоних ткачів революцій*» має місце у творі Бориса Пільняка «Повість непогашеної луни», в якому міфологема міста виражена не менш яскраво, ніж у творі сучасного українського письменника.

Таким чином, матріополістичне життя є «випрядене», тобто, вироблене, штучне. Засновниками його є Ейдос і Музи, а всі мешканці острова є їхньою продукцією і водночас виробниками. Адже праця на комбінаті є добровільно-примусовою, «заклик сирен» — непереможний.

4. Важливою для розуміння сутності матріополістичного життя є група топосів, пов'язаних із соціально-промисловою структурою міста. Серед них — «*гуртожиток*», «*дитячий будинок*», «*Сонміс-*

¹ *Мифы народов мира*. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — Т. 1. — С. 240.

² *Новикова М. А., Шама И. Н.* Символика художественных текстов. Символика пространства. — Запорожье : Верже, 1996. — С.32.

³ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 182.

⁴ *Там само*. — С. 203.

то», «рибальське селище», «титанічна в'язниця» і — на противагу їй — «Палац Щастя».

Ця топографія вказує на пародійно-сатиричний характер зображення ірреального світу, на його містифікований характер. Пов'язана з підкресленням політичних акцентів найменувань острова — «Острів Свободи», «Народний Трибунал», «вусата матуся Ейдос», «Ейдос — розум, честь і совість усіх і кожного» — вона свідчить про політичний устрій як держави тоталітарного зразка. Особливо яскраво це виявляється на прикладі опозиції локусів «титанічна в'язниця» — «Палац Щастя», де перше є втіленням тоталітаризму, а друге — явищем утопічного соціалізму.

Поєднання вкрай протилежних понять є нормою для просторових характеристик такої антинормальної світобудови, як Матріополь, бо цей «чужий» світ не є «спеціалізованим» лише на Добрі або Злі: він є амбівалентним.

5. Амбівалентність моделі світобудови, представленої Матріополем, підтверджується наявністю топосу, пов'язаного з житлом «добрих» героїні і героя (вказівка на приналежність героїв силам Добра міститься в художній деталі, яка одразу впадає в очі: до помешкання героїв ведуть «кам'яні східці»). Символіка сходів вказує на зв'язок цього помешкання з «верхнім» світом, що традиційно вважається наближеним до божественного, до сил Добра¹.

Сходи ведуть до «монументальних руїн давнього, класичних золотих пропорцій храму»², у внутрішньому дворіку якого і знаходиться житло Лідії. В середині храму при ретельнішому обстеженні Ілля вирізнув два приміщення — колишній гімнасій та школу для гетер.

Підкреслюючи устрій матріопольської держави, автор вдається до опозиційного зіставлення «давніх класичних» (читай — «традиційних, «узвичаєних») і матріопольських (читай — спотворених) життєвиявлень.

Якщо норма — це увага до свого тіла — оболонки душі, — уособленням якої є гімнасій, то острівна «антинорма» — якнайповніша неувага, відсутність ліків, бо «народ — лише тіло, а Ейдос — його душа і мозок. Без кожної з нас вона проживе, зате ніхто і мити

¹ Новикова М. А., Шама И. Н. Символика художественных текстов. Символика пространства. — Запорожье : Верже, 1996. — С. 81.

² Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 23.

не проіснує без неї»¹. Навіщо ліки, коли всі мешканці складають єдиний організм, для якого смерть людини — це лише відтинання нігтика порівняно із суцільною монолітністю єдності, що зветься народом. У цьому знову-таки відчувається відгук сталінських часів колишнього СРСР, і прозорі алюзії з відсутністю прав людини мають наочний вигляд.

Згадка про колишню школу для гетер, що розташована в храмі, у зіставленні з ладом життя амазонок та їх ідейними переконаннями підкреслює не лише пружний струмінь іронічних акцентів у структурі міста-держави, а й додає ще один вагомий штрих до системи «навиворіт», що панує на острові, де суспільством керують не житейські закони, а літературні; ситуації ж є белетистричними, бо штучними, вигаданими.

Валентин Тарнавський представляє постмодерну течію в сучасній українській літературі, якій притаманне «дистанціонування від напружених опозицій «руйнування-відродження», «серйозність — гра» тощо, стирання граней між високим мистецтвом та кітчем»². Такі літературні закони зумовлюють існування текстових опозицій.

6. Уособленням «давніх класичних традицій» є куточок живої природи — «ліс», «озеро», «річка», «водоспад», «гора», — який населений німфами і дріадами.

Ця частина острова представляє окрему модель світу, збудовану на використанні давньогрецької міфології. На це вказує особливий елемент її топографічної структури — **гора**. Як зазначається в енциклопедії «Міфи народів світу», гора «виступає як варіант світового дерева, її часто сприймають як образ світу, модель Всесвіту, в якій відбиті всі основні елементи і параметри космічного устрою»³. Однак матріопольська модель світу носить лише зовнішню печать грецької міфології. Деталь, що на цій горі — втіленні образу світу — знаходиться житло циклопа (**печера**), засвідчує протилежність, відмінність від античних законів гармонії.

Проте навіть і ця частина острова, що складає певну єдність, несе на собі ознаки втручання химерності матріопольського життя: «*козлоного істота з цап'ячою борідкою, зарослими шерстю*

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 48.

² Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — С. 565.

³ Мифы народов мира. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 1. — С. 311.

грудьми і м'язистими руками»¹ — Пан, «аркадський бог лісів і гаїв»², втікає від поборниць цноти карколомними стрибками, бо «усімох гвалтували»³; «здоровенний печерний чолов'яга, породжений горою... з єдиним кривавим оком на чолі»⁴, роздратований і злий на весь світ, відколи його покинула дружина, зрадивши його з іншим.

І навіть цей, зовні «священний», куточок зіпсовано, згвалтовано саму природу: *«Все тут було не так, все — потворне, бо протиприродне»*⁵.

7. Одним із сакральних місць острова є **кладовище хлопчиків**, яке водночас виступає і **жертвним олтарем**: *«У прозорих заводях між каменів, порослих оксамитовими бородами, було розкидано тисячі дрібних кісточок, наче хто витрусив їх з велетенського мішка»*⁶.

Символіка кладовища у світовій традиції досить прозора: воно часто виступає кордоном між світом «своїм» і «чужим». Тому розташування кладовища на узбережжі не є випадковим, адже мерці є посередниками між світами (реальним та ірреальним).

Прикметно, що на цьому кладовищі приносяться в жертву лише хлопчики. Це є наслідком «геніальності» незрівнянної матусі Ейдос, яка «здогадалася з'єднати раніше непокєднуване — життя і мистецтво»⁷. А мистецтво, як відомо, вимагає жертв. І вчення парнаських богинь про те, що «головним завданням справжнього художника є відсікти все зайве, що не працює на ідею»⁸, перетворюється на життєвий закон: все, що заважає повному й абсолютному самовиявленню жінки як представниці класу, котрому належить майбутнє, залізною рукою віддається на пожертву Музам. І як результат — *«штука загрозливо розвивається заради штуки, картонна бутафорія знищує живу природу»*⁹.

8. Однією з найбільш космологізованих точок на острові є **стадіон**. Це одна зі «святинь», «священних місць» моделі світу, пред-

¹ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 168.

² *Там само.* — С. 239.

³ *Там само.* — С. 163.

⁴ *Там само.* — С. 107.

⁵ *Там само.* — С. 88.

⁶ *Там само.* — С. 101.

⁷ *Там само.* — С. 102.

⁸ *Там само.* — С. 102.

⁹ *Там само.* — С. 105.

ставленої Матріополем. У цій точці відбувається Свято Великої Сексуальної Революції, під час якого відтворюється «початок у часі» матріопольського ладу життя, який імітується в головному річному ритуалі.

Хронотоп стадіону має **просторову** — «священне місце» — і **часову** — «священний день», «свято» — **сакральність**. Його структурне значення у творі — засіб «космологізації простору і часу для боротьби з ентропічними тенденціями «зношування» світу (ритуал у міфопоетичній моделі світу саме і орієнтований на роботу по освоєнню Хаосу; перетворенню його у Космос)»¹.

Проте даний хронотоп має елементи і біблійних міфів. Ці елементи створюють окреме нашарування у структурі усієї міфологеми міста. В даній точці часопростору спостерігаємо таку систему аналогій: **Лісістрата** — **матір** — **Христос** — **ідейний злочинець**. Важливу роль у створенні таких аналогій відіграють художні деталі, майстерно вплетені прозаїком: *«Гурт вартівниць у червоних косинках до лежачого дубового хреста прибивав якусь жінку. Одна сідала на руку, а друга виймала з губ бронзового цвяха і вганяла між сухожиль. Цвяхи гнулися, охочі порадити одпихали одна одну... Бідолашна Лісістрата»*².

Коли на кін цього матріопольського дійства, запозиченого з біблійних часів, вийшла *«жива людська любов»*³, хоч за задумом Ейдос та Муз дочка мала спалити рідну матір, розгортаючи справжню трагедію в триєдності місця, часу і дії, од простих, давно забутих у Матріополі слів Лідії: *«Я з тобою, мамо»*⁴ *«скрізь дірку в хмарі прорвався промінь, охопивши їх золотим стовпом, і закружляла в ній біла голубка»*⁵. Як відомо, **білий голуб** — то символ присутності Божого Духа (за біблійними переказами, білий голуб з'явився під час хрещення Ісуса: «І, охрестившись, Ісус зараз же вийшов з води; і ось відкрилось Йому небо, і Він побачив Духа Божого, що спускався, як голуб, і злинув на нього» (Євангеліє згідно Св. Матвія, 4:16).

Семантично саме така система аналогій вияскравлює тенденції і алюзії, на яких побудовано усю структуру твору: міфологе-

¹ *Мифы народов мира.* — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 2. — С. 162.

² *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 146—147.

³ *Там само.* — С. 158.

⁴ *Там само.* — С. 157.

⁵ *Там само.*

ма міста представляє лад життя, модель світу, згідно з якою «бути матір'ю» тотожно «бути ідейним злочинцем» (постмодерністський пафос, спрямований проти безликої стандартизації та програмового техніцизму). Саме поняття «ідейного злочинства» базується на пародіюванні радянського тоталітарного суспільства. Аналогія з Христом активізує шар, пов'язаний із використанням біблійних міфів, допомагаючи створенню «іншої реальності», специфічної моделі світобудови, водночас сакралізуючи дану точку часопростору.

9. Наступний локус острова — «Парнас» — базується на використанні як античних, так і біблійних міфів. За міфологічним словником, «Парнас — гірський масив у Фотиді, місце перебування Аполлона і Муз»¹. Звернення до античних міфів дає підстави для проведення певних аналогій: Ілля, як єдиний представник чоловічої статі, якого допустили у «свята святих» острова, ототожнюється з Аполлоном.

Та цим не обмежується в «Матріополі» семантичне наповнення образу, який безмежно розширює асоціативне і ремінісцентне поля його сприйняття. І зроблено це Валентином Тарнавським з глибоким знанням не тільки античності, але й законів художньої творчості і вмінням продукувати нові образні ряди, гаптовані по старій канві. Так, зважаючи на те, що «Парнас» — гора у міфопоетичній традиції, виступає як варіант трансформації дерева світового і «часто сприймається як образ світу, модель Всесвіту, у якій відтворені всі основні елементи і параметри космічного устрою»², автор роману створює свій — матріопольський Парнас, — який має трьохчленну структуру:

▲ «Парнас» як обитель Муз;

▲ «Інженерний центр» і «Фабрика Розмноження» (знов відчуються постмодерністські тенденції, спрямовані проти безликої стандартизації). Чимало дотепних сторінок присвячено цим локусам еротичного і політико-суспільного офарблення. Єдність іронічно-саркастичної стильової палітри витримана в усьому романі, навіть у зовнішньому оформленні книги з використанням мармурових скульптур Етьєна Марі Фальконе та Густава Клімта на обкладинках та таким авторським супроводом, у якому чітко поставлені крапки над «і» в остаточному доведенні до логічного кінця авторського

¹ *Иллюстрированный мифологический словарь*. — СПб. : Северо-Запад, 1994. — С. 244.

² *Мифы народов мира*. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 1. — С. 311.

задуму: *«Нестриманість у статевому житті — риса суто чоловіча, пов'язана з безглуздим розтринькуванням продуктивних сил. Жіночий клас — висхідний клас. Він організовує своє відтворення на раціональній основі. Стихійній романтичній любові ми протиставляємо планові колективні господарства»*. Отже, алюзії накопичуються, створюючи твір-палімпсест, яким є «Матріополь».

▲ «Аїд» — пов'язаний з низом гори — підземне царство.

Верхній ярус гори, власне сам Парнас, виписаний автором у легкій, вишукано-граціозній формі. Повітря *«наче зіткане з метафор»*¹; у поетичному дендрарії *«зібрано найкращу колекцію віршованих символів усіх часів і народів»*²; на височенному острові японської мініатюристики *«до пояса височить Фудзіяма»*³; ступаючи *«розгорнутою збіркою античної лірики»*, потрапляєш до *«білоколонного, з лірою на фронтоні палацу, з кожної лінії якого звучить своя струна»*⁴. Обитель Муз виписана в античному стилі: лаоніка, елеотесій — зала для натирань, кікеон — вино з молоком, медом, горіхами та травами, величний палац із *«круглою за-скленою ротондою у вигадливому еллінському стилі»* створюють неповторний давньогрецький колорит.

Зі світу класичної краси — величного Парнасу — автор проводить головного героя до середнього ярусу — **«Фабрики Розмноження»** і **«Центру Трансплантації на Парнасі»**, в назвах яких письменник означає з гумором і водночас саркастично соціалістичний рай колективної свідомості як кола Дантового пекла, через які проходить Ілля, потрапивши до матріопольської м'ясорубки. Прикметним для цього парнаського ярусу є ще один символічний знак — образ **яблука**. Яку роль відіграє цей мотив яблука?

В античній традиції яблуко трактується як *яблуко розбрату*, в біблійній — *яблуко пізнання*. В тексті використано обидва значення: після відмови Іллі присудити яблуко найпрекрасніший з Муз перед героєм *«дика жіноча природа показала первісне нутро»*⁵: *«Ніби вульгарні храмові пові-гієредули зійшлися в коло, щоб поділити вигідного клієнта з талантом, — розчепірилися нігті, затріщало волосся, коліна намагалися вцілити в чужі дельти,*

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 165.

² Там само. — С. 166.

³ Там само. — С. 166.

⁴ Там само. — С. 166.

⁵ Там само. — С. 187.

щоб одбити суперниці всяку охоту, довгі язики бризкали отрутою, згадували мазі для ніг та парафінові перса, інтимне чоловіче приладдя з портових секс-шопів, з нижніх вуст злітала така гидь, що од неї заткнувся патентований соловей»¹. Яблуко перетворює вишуканих цнотливих Муз, покровительниць мистецтв, у жінок з дикою природою. Використовуючи біблійне значення символу «яблука», автор по-постмодерністськи змішує високу культуру з низькою, відкриваючи карнавальну суть матріопольського життя.

Спускаючи героя «з небес на землю», автор детально виписує страхітливую картину **інженерного центру**: «За колючим дротом під напругою, бовваніли серед зелені цегляні корпуси, схожі на лікарняні... під навісом стояли каструлі, вщерть заповнені червоними, пористими, наче полуниці, алкоголічними носами, лапатами вухами, гнилими зубами, стирчали звідти тромбофлебінні ноги з жовтими п'ятами, окремо лежали зморшкуваті жіночі перса»².

Семантика «**Центру Трансплантації на Парнасі**» вияскравлюється, якщо застосувати для її аналізу теорію гри Гайзінга (до речі, це теж типово постмодерна риса). Недарма автор наділяє Іллю поетичним натхненням, це допомагає йому торкнутися, зокрема, питань теорії мистецтва. Відійшов, але із страшною нехиттю, в минуле метод соцреалізму із типізацією як головною формою художнього узагальнення. Пануючи довгі роки у радянській літературі, він не дав змоги розвинутися вповні іншим стилям та течіям, завдяки чому наша література, та і вся культура, опинилися у «стані заблокованості» (за Ліною Костенко), особливо виразному на ідейному фронті. Тому Валентин Тарнавський саме в уста Ейдос-Ідеї вкладає слова про принципи типізації: «*Беруть тіло одного свого знайомого і вставляють душу іншого. Губи коханки білими нитками пришивають дружині. Давні історичні особи говорять словами нині живих. З волі автора герої чинять такі злодіяння, од яких потім перекидаються в домовині, з шматочків робітників ліпиться такий збірний образ, який би сам себе злякався. Самі м'язи. А вожді? В zenіті слави вони уособлюють найкращі риси народу, а по смерті — найгірші*»³.

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 187.

² Там само. — С. 209.

³ Там само. — С. 209—210.

Пародіюючи ці канони, автор із грайливістю показує практику, що випливає зі стрункої «теорії».

«**Фабрика Розмноження**» виписана Валентином Тарнавським у не менш жажливих фарбах: *«Через усю залу тяглася яскраво-червона конвеєрна стрічка з пластиковими кабінками, що мали серцеподібні вирізи... повна механізація»*¹.

Іронічні аспекти у семантиці даного топосу, котрі викривають дегуманізацію й обезлюдненість сьогоденної технократії, однак не затьмарюють і культурологічного спрямування: *«Всю тисячолітню історію мистецтво намагалося переробити людину, відсікти від неї все нище й потворне — жадібність, зажерливість, природні інстинкти, керувалося найблагороднішими намірами, прагнуло до ідеалу, створювало героїв, в яких втілювалися всі чесноти, — і в результаті цих неймовірних зусиль, високих поривів... замість боголюдей виходили нелюди, позбавлені земного і небесного, фанатичні нікто, привиди, монстри, свині, ляльки, зшиті білими нитками»*².

Найнижчий ярус гори — «Аїд» — є велетенською печерою, на дні якої *«у розверзнутому лоні землі тече й переливається вогняна ріка»*. Хтонічний світ, населений душами мертвих, за усіма законами міфопоетики, знаходиться *«під ногами. Всього триста шістдесят п'ять сходинок униз»*³.

Алюзійне і ремінісцентне поле роману — вельми широке: кожен штрих дії героя, його поєдинку з Ейдос і оповіді про нього викликає асоціації різноманітного плану. Так, після спроби вбити безсмертну Ейдос Ілля був прикутий ланцюгом до скелі в Аїді.

Цей атрибут — *«прикутий мідним ланцюгом до скелі»*⁴, — викликає певну аналогію, засновану на використанні міфів античності: Ілля — Прометей. У міфах Прометей виступає як богоборець і захисник людей, рятівник людства від загибелі [7, 271]. У творі Валентина Тарнавського Ілля рятує Лідію від духовної загибелі, намагається вбити Ейдос, яка нівечить жіноцтво острова, саме тому потрапляє в Аїд і покараний, як Прометей.

Проте античними традиціями структуру такого складного топосу, як «Аїд», повністю пояснити не можна. Автор використовує і традиції східних культур, зокрема влітаючи в опис пек-

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 212.

² Там само. — С. 215.

³ Там само. — С. 220.

⁴ Там само. — С. 202.

ла ідею реінкарнації: *«Звідусіль текли бунтівні душі мертвих до центру землі, розпеченого підземного сонця, щоб набратися там тепла й енергії, а згодом виринути на поверхню в іншій іпостасі»*¹.

Так Валентин Тарнавський торкається водночас і проблеми особливостей сучасної української літератури, звертаючи увагу на близькість як до західних (технократичних, інтелектуальних) традицій, так і до східних — із їх самозаглибленістю, природністю, «самособоюнаповненістю» (В. Стус).

Таким чином, культурологічні, теоретико-мистецькі акценти об'єднують усі три яруси, з яких складається такий складний і сакралізований у просторі топос, як Парнас.

Причинні параметри, якими характеризується модель світу, представлені Матріополем, — це «загальні схеми, які визначають все, що є у космологізованому Всесвіті, і все, що у ньому «встановлюється», виникає, змінюється, тобто якась міра, котра все визначає» [16, т. 2, 162].

Серед загальних схем, якими визначається матріопольський лад життя, виділяються такі:

1. Політичні гасла, партійні лозунги:

- *«...матріополізм — це заздрість у дії»*²;
- *«Чоловік — ворог народу»*³;
- *«Щастя всіх є щастям кожного»*⁴;
- *«Свобода, рівність, сестринство»*⁵;
- *«Язык є офіційно затвердженим Ейдос органом революційного оновлення світу»*⁶;
- *«Музи на чолі з Ейдос тут розум, честь і совість усіх і кожного»* [23, 10];
- *«Ми відкидаємо геть чоловічий абстракціонізм, наш основний творчий метод — жіночий конкретизм»*⁷;
- *«Держава — це я (Ейдос)! Звісно, вся краса суспільства — в ідеї, а весь бруд — у людях»*⁸;

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 221.

² Там само. — С. 225.

³ Там само. — С. 38.

⁴ Там само. — С. 38.

⁵ Там само. — С. 571.

⁶ Там само. — С. 114.

⁷ Там само. — С. 102.

⁸ Там само. — С. 203.

— «Державні почуття — священна ненависть та непохитна єдність»¹.

2. Державний устрій:

— «... ми одна велика й дружна сім'я, справжня кривна родина»²;

— «Першим декретом Муз на чолі з Ейдос була встановлена повна рівність у всьому»³;

— «Як вчать Музи, у нас всі рівні серед рівних. Але є різні рівні, які не повинні бути рівні. Рівність простягається не тільки горизонтально, а й вертикально»⁴;

— «Музи вчать, що одна радість на двох — це дві радості, одне горе на двох — це півгоря... весь народ сприймає іншого, як самого себе. Щастя... виростають цілі гори, а бід — лишається піщинка»⁵.

3. Екзистенційні схеми:

— «...сама вона (Ейдос) запліднює нас головним — ідеєю продовження роду, яку нам зостається лише втілити в себе, виносити і народити... Ідея тільки тоді стає матеріальною силою, коли оволодіває масами»⁶;

— «Нас запліднюють на фабриці розмноження, і ми, тіло матусі Ейдос, народжуємо їй дітей»⁷;

— «Ми всі є земною тлінною плоттю вічної Ейдос, яка з кожною смертю і народженням невпинно оновлюється в нас. Народ — лише тіло, а вона — його душа і мозок. Без кожної з нас вона проживе, зате ніхто й миті не проіснує без неї»⁸;

— «Наше тіло звільнене від бажань, душа — від тривоги, розум від думок. За нас думають світлосяйні Музи на чолі з прозірливою Ейдос»;

— «Музи на чолі з Ейдос вчать, що смерть, як і життя, повинні бути цілком природні» [23, 48];

— «Як вчать Музи на чолі з Ейдос, саме смерть і є найідеальнішою формою життя. Смерть рівняє всіх»⁹.

¹ *Тарнавський В.* Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 721.

² *Там само.* — С. 561.

³ *Там само.* — С. 38.

⁴ *Там само.* — С. 55.

⁵ *Там само.*

⁶ *Там само.* — С. 56

⁷ *Там само.*

⁸ *Там само.* — С. 48.

⁹ *Там само.* — С. 39, 48.

— «Тюрма й справді найкомфортніше місце для душевного спочинку»¹.

4. Культурологічні аспекти:

— «...Ейдос здогадалася з'єднати раніше неповднуте — життя і мистецтво. Принципи гармонії, неперевершеної жіночої логіки, для якої немає нічого неможливого... керують соціальними стихіями»²;

— «Найліпша держава та, де керують не правителі, бо й ті схильні до нововведень, а предковічні закони. Порядок має починатися саме з мистецтва. Законами повинні стати визначені нами (Ейдос і Музами) пісні»³;

— «Ейдос — творець нового жанру життя. Народ — головний герой історії, яку вона пише»⁴;

— Матріополь — «...задник велетенського лялькового театру, де трупа Муз на чолі зі своїм антрепренером Ейдос ставить свої вистави, смикаючи згори за відомі їм ниточки, котрі були живими нервами смертних людей»⁵;

— «Сюжетна пружина випросталась»⁶;

— «Суспільством керують не життєві закони, а літературні»⁷;

— Матріополь — «...художній світ, світ міфів, ілюзій та утопій. Справжній твір мистецтва. Золота книга...»⁸;

— Тут «мистецтво саме було життям і смертю»⁹.

І — як підсумок: «Дивний світ — не добро, а зло тут торжествувало... Порушено було фундаментальні людські закони — і вовк пас ягнят, і чистоту моралі пильнувала сексуальна маньячка»¹⁰.

Мірою, яка все визначає, є у творі Валентина Тарнавського Ейдос. Саме вона є засновницею матріопольського світу, і навколо неї обертаються сюжетні колізії. Тому всі причинові схеми, котрі характеризують міфологему міста, сходяться в образі Ейдос,

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 221.

² Там само. — С. 102.

³ Там само. — С. 177.

⁴ Там само. — С. 107.

⁵ Там само. — С. 113.

⁶ Там само. — С. 221.

⁷ Там само. — С. 322.

⁸ Там само. — С. 118.

⁹ Там само. — С. 134.

¹⁰ Там само. — С. 88.

який, фокусуючи їх у собі, дає змогу розкрити не лише **каузальні**, а й **етичні** характеристики матріопольської моделі світу. Ейдос виступає творцем етичних еталонів: «визначає сфери гарного і поганого, позитивного і негативного, дозволеного і забороненого і фіксує ці сфери у моральних настановах і у практиці поведінки»¹.

Образ Ейдос у романі Валентина Тарнавського є символом, філософським знаком і водночас фізично організованою істотою. Героїня представлена через міфопоетику, пов'язану з античною міфологією. Структурно її характер, мотиви поведінки розкриваються за допомогою щедрого використання системи якісних прикмет, спрямованих на культ, піднесення постаті, що характеризується рядом божественних, надприродних рис.

За підрахунками виходить цікава закономірність: **дванадцять чеснот**, представлених у прикметниках, виражають її позірно священний образ. Але це сакральне число (12 — «символ гармонії та впорядкованості Космосу»²), можна звести до однієї, уніфікувати, як і все в цій алогічній країні Матріополь.

Та Ейдос була б вичерпаною і незрозумілою, якби вона не була окреслена і рядом стійких словосполучень з опорним словом у центрі — словом «мати» і варіантом — «матуся». Таким чином, верховна правителька постає у варіативному освітленні інваріанту: «найвища на суспільному Олімпі». Тут письменник вдається до іншої словесної формули — іменникової конструкції з залежними словами.

Найчастіше для характеристики Ейдос вживаються епітети «*безсмертна*» і «*вічножива*». Якщо зважити на філософське значення слова «ейдос», то ці епітети відтворюють найголовніше в структурі даного поняття. У Платона «Ейдос — синонім терміна «ідея», трансцендентна, сприйнятлива розумом форма, існуюча окремо від одиничних речей, причетних до неї... об'єкт наукового знання»³. У філософії ХХ ст., зокрема у Гуссерля і представників його школи, цей термін позначав «найвищу мислительну абстракцію, яка однак дана конкретно, наочно і самостійно»⁴.

¹ *Мифы народов мира.* — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 2. — С. 162.

² *Керлот Х. Э.* Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 579.

³ *Философский энциклопедический словарь.* — М. : Сов. энциклопедия, 1983. — 787.

⁴ *Там само.* — С. 287.

Справді, ідеї — безсмертні; трансформуючись, вони продовжують своє існування: мрія Платона про ідеальне суспільство і державний устрій («Держава», 6 ст. до н. е.) — утопія Томаса Мора — праці Маркса і Енгельса — СРСР. Оскільки Матріополь — держава тоталітарного зразка, яка змістом і формою нагадує Країну Рад, то не дивно, що вірний слуга Ейдос — лев — має ім'я Платон. Деталлями і цілою художньою системою В. Тарнавський вибудовує картину, усі частини якої взаємопереплетені.

Наступний епітет — *«життєдайна» матуся Ейдос* — семантично переплітається з епітетом *«всеплодюща»* і конструкціями *«одна і неподільна матір всього суцього»* і *«офіційна повитуха цієї дивної країни»*. Такі словесні конструкції наголошують як на штучності, «виробленості», неорганічності матріопольського життя, так і на його зумовленості ідеєю, проте ідея — двигун цього ладу — має не лише суспільно-політичний, а й екзистенційний, сакральний характер.

Ряд суспільно-політичних акцентів у структурі образу Ейдос доповнюють конструкції «невмируща правителька о. Свободи», що характеризується наявністю атрибутів влади: *«освітлена кривавим полум'ям смолоскипа, одягнена у чорний, мов кажаняче крило, плащ,... в супроводі нерозлучного лева»*¹, та епітетами *«прозірлива»*, *«великодушна»*, *«незрівнянна»*, *«геніальна»*, які надають Ейдос сакральних, позірно божественних, надприродних рис.

Означення *«вусата матуся Ейдос»*² трансформує у свідомості читача *«правительку о.Свободи»* у *«батька всіх народів»*, це ще раз наводить паралель між Матріополем і Радянським Союзом, актуалізуючи відповідні алюзії.

Епітет *«медовоязика»*, семантично пов'язаний зі словесною конструкцією *«здійснює право першої шлюбної ночі»*, додає до образу Ейдос еротичних акцентів. Переплітаючись із конструкцією *«Ейдос — запліднювачка ідеєю продовження роду»*, цей ряд називань актуалізує міфічну особливість Ейдос, що базується на сакралізації матеріальних частинок тіла — язика і лона. Це протиставлення верху і низу викликає силове поле іронії, в межах якого обертається безглуздо-абсурдна ідея про створення «нормального» суспільства, коли скасована одна його половина — чоловіче населення, — а сама система, заснована на принципі дуальності, — редукована до абсурду.

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 201.

² Там само. — С. 172.

Постать Ейдос у творі багатогранна: вона розглядається не лише в суспільно-політичному, а і в мистецькому аспекті, які тісно пов'язані між собою. Тому Ейдос виступає і як «з'єднувачка раниш непок'єднуваного – життя і мистецтва»¹, і як «керуюча соціальними стихіями»².

Невичерпність ідеї як такої та її вічність підкреслюються в творі конструкцією «живий символ прагнення»³. Основний заряд, який несе в собі Ейдос, — це негативізм, тому в творі вона виступає як «втілення ненависті»⁴.

На основі цього образ Ейдос стає синонімом **всевладдя і безвладдя, хаосу, а не космосу**; вона користується і змушує керуватися інших тріадою принципів, сформульованих нею ж самою в афористичній формі:

1. *«Істина не пахне!»*
2. *«Держава — це я!»*
3. *«Вся краса суспільства — в ідеї, а весь бруд — у людях».*

Асоціації, пов'язані з Ейдос, множаться, проливаючи світло і на саму правительку, і на її можливості — ідеї, і на абсурдний матриополістичний лад, де не тільки виправданими, але й етичними є зрадництво і доносительство, гвалтівництво і знущання з інших, де приношення в жертву власного сина є подвигом, а прояв людських почуттів — милосердя, співчуття, любові до матері — є протизаконним і, до того ж, небаченим явищем: *«Розтоптали тут усі святині, з реготом викинули на смітник рудиментарну пуповину, що зв'язувала людей, — кохання, занеслися, холодні і чисті, над законами буття, в гордині забули про хід зірок і місяця, що повнив чашу живого, — і божеволіли самі»*⁵.

Важливе місце у характеристиці будь-якої моделі світу посідають **кількісні аспекти** — «числові характеристики Всесвіту і його окремих частин»⁶. «Числа у символізмі — це не просто вираз кількості, а ідеї сили, кожна із своїм особливим характером»⁷. Сим-

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 156.

² Там само. — С. 171.

³ Там само. — С. 175.

⁴ Там само. — С. 180.

⁵ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 223.

⁶ Мифы народов мира. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 2. — С. 613.

⁷ Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 574.

волікою чисел цікавилися віддавна: ще Платон розглядав число як сутність гармонії, а гармонію як основу Всесвіту. Ідеї Платона використані автором при інтерпретації міста-держави Матріополя, тому не дивно, що числова символіка має величезне значення для характеристики моделі світу, представлені Матріополем.

«Сучасна символічна логіка і теорія груп повертаються до ідеї кількісного виміру як основи якісного»¹. Тому кожна з числових характеристик Матріополя вияскравлює певну структурну ознаку міфологеми міста. Серед числових показників присутніми є такі:

1. Матріопольський лад життя утворився «2000 літ тому... чудового дня»², коли Ейдос здійснила Велику Сексуальну Революцію.

Символіка цього числа досить прозора і водночас надзвичайно складна. За «Словником символів» Х. Е. Керлота, «нуль» як десятичний множник, збільшує кількісну силу числового символу»³. «Два» означає «відлуння», відбиток, конфлікт і протиставлення, число також відповідає плинові часу; ліній, що простягаються із минулого в майбутнє... У всій езотеричній традиції «двійка» розглядалася як щось лиховісне: вона означала тінь і бісексуальність усього сущого або дуалізм (представлений у відомому міфі про Близнюків) в смислі зв'язку між безсмертним і смертним, або між незамінним і мінливим»⁴.

Таким чином, посилювана нулями «двійка» увібрала в себе кілька символічних аспектів, що характеризують і це число, і є водночас смисловими ознаками міста як моделі світу:

▲ **Часова характеристика** (2 тисячі років тому здійснена Велика Сексуальна Революція). Цей часовий вимір стосується й опозиції «ідеальна держава Платона» — «СРСР як держава тоталітарного зразка».

▲ **Число «два»** означає «відбиток», і це символічне значення числа використав Валентин Тарнавський при побудові матріопольської моделі світу, що є відбитком ладу життя амазонок з грецьких міфів, мрії Платона про ідеальне суспільство, соціалістичних утопій (зокрема, утопії Томаса Мора) і водночас, містифікованим від-

¹ Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 575.

² Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 150.

³ Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 582.

⁴ Там само. — С. 576.

дзеркаленням «щасливої радянської дійсності» (Ілля «ніби зазирає у криве дзеркало»¹).

▲ **Бісексуальність** усього сущого яскраво виражають купці-гермафродіти, що є посередниками між острів'янами і навколишнім світом. Андрогенність купців можна розглядати як самодостатність. Прямою протилежністю до них на острові виступають жінки, що потребують чоловіків для продовження роду. Проте увесь лад у Матріополі, зокрема існування Фабрики Розмноження, де запроваджено повну конвеєризацию, налаштований на досягнення омріяної Ейдос самодостатності жінок-амазонок.

▲ **Символіка** числа «два» як «конфлікту або протиставлення» виражає основну ідейну насагу твору, яка реалізується в опозиціях:

«штучність» — «жива сутність»,

«анормальність» — «узвичаєність»,

«руйнація канонів» — «дотримання ритуалів і традицій».

▲ **Амбівалентність** Матріополя виражає такий символічний аспект числа «2», як «поєднання протилежних полюсів: добра і зла, життя і смерті»².

2. Керують островом дванадцять **Муз** на чолі з Ейдос, таким чином, символічне значення реалізується як у числі «12», так і в числі **13** ($12 + 1$).

За «Словником символів» Х. Е. Керлота, «12 символізує космічний лад і порятунк. З ним пов'язані поняття простору і часу, а також колеса і кола», «Тринадцять символізує смерть і початок нового народження»³.

Як відомо, Музи — покровительки мистецтв у грецькій міфології, а мистецтво спрямоване на впорядкування вселенського Хаосу саме по собі. Проте під ідейним керівництвом Ейдос у Матріополі гармонійне мистецтво «саме стало життям і смертю»⁴, породивши штучні і химерні життєві яви.

Залучивши біблійний шар тексту до аналізу, знов отримуємо ту ж саму формулу: $13 = 12 + 1$, пов'язану із життям і діями Христа. За євангельськими даними, число апостолів — учнів Хри-

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 171.

² Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 577.

³ Там само. — С. 579.

⁴ Стрельбицький М. Дебюти давніх проблем // Рік 83. Літературно-критичний огляд. — К. : Дніпро, 1984. — С. 89.

та — дорівнювало 12 (звідси впливає сакральне значення цього числа), а тринадцятий учень — Іуда — зрадив Ісуса, звідси — негативне значення цього числа у біблійній символіці.

3. Число мешканців Матріополя дорівнює **п'ятдесяти тисячам чотирьомстам**. За «Словником символів» Х. Е. Керлота, «значення чисел впливає із злиття символів тих елементів, які утворюють число»¹. Це злиття може здійснюватися шляхом містичного додавання: $50\,400 = 5 + 0 + 4 + 0 + 0 = 9$.

Як було зазначено вище, нулі лише збільшують кількісну силу числового символу. «Дев'ять — це трикутник тріади, отже, це складний образ трьох світів. «Дев'ять» — це кінець, межа цифрової серії до її повернення до одиниці. Для юдеїв це число було символом істини, буття... В медичних ритуалах воно символізувало число *parce excellence*, тобто являло собою потрійний синтез чи диспозицію на кожному з існуючих планів реальності: тілесному, інтелектуальному і духовному»².

Таким чином, число мешканців Матріополя є граничним, достатнім для того, щоб повністю представити матріопольське життя в усіх його аспектах — тілесних, інтелектуальних і духовних — та прояснити його ненормальну й аномальну сутність.

Число 50400 можна представити по-іншому — як $50000 + 400$. За «Словником символів» Х. Е. Керлота, «50» — дуже розповсюджене число у давньогрецькій міфології (наприклад, було п'ятдесят Данаїд, п'ятдесят аргонавтів, п'ятдесят синів Пріама і Єгипта), вірогідно, як символ тієї могутньої еротичної і людської якості, котра вельми типова для еллінських міфів»³. Таким чином, автор — свідомо чи несвідомо — підкреслив опертя на давньогрецьку спадщину при створенні міфологеми міста, а також зважив на наявність і репрезентативність виразних еротичних акцентів у структурі твору.

4. «*Ткацький комбінат шле свою продукцію у 117 країн світу*»⁴.

Символічне значення числа 117 вираховується «шляхом містичного додавання»: $1 + 1 + 7 = 9$.

Символіка числа «дев'ять», до якої звертається у романі В. Тарнавський, з'ясовує ще один аспект у структурі міфологеми міс-

¹ Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 580.

² Там само. — С. 579.

³ Там само. — С. 580.

⁴ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 140.

та, зокрема поетики інтертекстуальності, множинності текстових переінакшень, ремінісценцій, алюзій, перетинів — «на кожному з існуючих планів реальності: тілесному, інтелектуальному і духовному»¹ — з явищами світової культури, що є типовим для постмодерністської естетики і поетики.

5. Сакральні топоси міста — **Парнас і Аїд** — мають чітко окреслену просторову співвіднесеність: *«некло було зовсім близько. Під ногами. Всього триста шістдесят п'ять сходинок униз»*².

Число **365** символізує річний цикл, який є безперервним, бо завершення одного річного циклу нерозривно пов'язане із зародженням нового, який є продовженням попереднього. Таким чином, серед найважливіших характеристик світового устрою є його безперервність і безкінечна повторюваність.

Ці принципи втілено Валентином Тарнавським в образі Ейдос, яка є *«безсмертною»* і *«вічноживою»*, саме вона є породжувачкою і управителькою матріопольського ладу життя, яке побудоване за принципом, висловленим біблійним персонажем — царем Соломоном: *«Все повертається на круги своя»*. Ейдос є *«кінцем історії, вінцем цивілізації»*, бо *«тиранія, олігархія, охлократія та демократія лише міняються, як пори року»*³. Цю повторюваність у розвитку світової цивілізації підтверджує і лев⁴, що має красномовне ім'я Платон.

Принцип кола діє у всьому: рік іде за роком, вік за віком, платонівські ідеї повторюються в соціалістичних утопіях, вся ця «казка» переростає у радянську дійсність; вияви — різні, а ідея залишається все тою ж самою, що і на початку розвитку цивілізації. Як зазначає В. Н. Топоров, *«невід'ємною рисою міфопоетичної моделі світу є нерозривний, двоєдиний зв'язок діахронії і синхронії»*⁵, при якому тісно пов'язані, взаємопереплетені два аспекти — синхронічний і діахронічний, внаслідок чого розповідь про минуле є засобом для пояснення майбутнього, в цьому проявляється притаманна міфопоетичній моделі світу так звана «логіка бриколажу»⁶. Як

¹ Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М. : RELF-book, 1994. — С. 579.

² Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 220.

³ Там само. — С. 230.

⁴ Там само. — С. 227.

⁵ Мифы народов мира. — М. : Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 2. — С. 161.

⁶ Там само. — С. 163.

відомо, «бриколаж — майстрування міфологічної думки.. Бриколаж протистойть «інженерії», діючи за допомогою знаків, а не понять. Діфологічне мислення уподібнене до бриколера (майстра), схильного змінювати інструменти і матеріали відповідно до певної ситуації, аналогічно оперує образами, об'єднуючи їх у нові сполуки через низку розмаїтих перетворень»¹.

Валентин Тарнавський використав принцип *бриколажу* не лише у побудові міфологеми міста, а й у всій композиції твору, *завдяки цьому* досягаючи не лише єдності мікро- і макрообразів, а й цілісності усієї текстової структури.

Жанрова специфіка роману (замість висновків)

У запропонованому варіанті аналізу роману «Матріополь» простежено ряд граней поетики Валентина Тарнавського, явлені у творчості винахідливого і талановитого прозаїка-новатора:

1. Своєрідність, доцільність і відповідність композиції творчому задуму та ідейному змісту твору;

2. Міфологема міста, що виступає в романі не лише композиційною домінантою, а й багатозначною моделлю сучасного світу;

3. Жанрова специфіка твору-симбіонта, який сполучає риси форм і роману-утопії, й антиутопії, і фантастичних елементів, і неоміфологічного зразка, і містифікації, нарешті.

Саме ці аспекти поетики обрані для аналізу, виходячи зі своєрідності твору Валентина Тарнавського, бо, по-перше, назвою **міста — країни — «жіночої держави»** номіновано роман, а по-друге, — історія мандрів Іллі у часі і просторі була б неможливою, якби автор не продумав конструктивної, але рішуче необхідної архітектоніки твору, а по-третє, — жанрової оригінальності.

Основні закономірності внутрішньої композиції роману полягають у тому, що:

1. Часопростір «Матріополя» зумовлений такими корелятами, як *реалістичне* і *фантастичне* начала.

2. Фантастичне начало несе елементи архаїки і міфологічного хронотопу, ознаками якого є ізоляція героя, локалізація простору, що супроводжується екстемпоральністю — розвитком сюжету поза часовими рамками твору.

¹ *Літературознавчий словник-довідник*. — К. : Академія, 1997. — С. 92—93.

3. Використанням мотиву сну досягається не збіг, але розходження часових планів твору — часу у реальному світі (кілька годин) і сюжетного часу, пов'язаного з долею Іллі (11 діб).

4. Час у художньому світі твору постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняються *фабульно-сюжетний* час (пов'язаний з хронотопами **корабля** і **Матріополя**) і *оповідно-розповідний, нараційний* (пов'язаний з хронотопом **Одеси**).

5. Локальний **хронотоп корабля** розмикається у широкий світ *засобами ретроспекції* (пригадування окремих епізодів, згадки, спогади Іллі). Таким чином, використовуючи прийом ретроспекції, автор сконструював «реальний минулий» художній час особистої долі Іллі.

6. Реальний світ та світ фантастичний подані автором відмежовано один від одного (існує нездоланна перепона між ними); пов'язано ж ці світи за допомогою наскрізного образу — Іллі, а також прийому двоїстості, зворотності та антитетичного розташування персонажів (Лія — Лідія; людина з КДБ («санітар суспільства») — гриф, помполіт на судні — Циклоп; Сталін — «вусата матуся Ейдос»).

7. Персонажів, що увиразнюють фантастичний світ, одягнуто в античні шати (Ейдос, Музи, Арахна, Горгона, Пасіфая, Тифона, Іно та інші). Автор моделює їх, створюючи свою оригінальну систему міфологем на основі переосмислення античної міфології, філософських учень та радянської дійсності. Таким чином, у «Матріополі» реконструйовано міфологічні сюжети, які інтерпретуються з більшою або меншою мірою вільного «осучаснення».

8. Валентин Тарнавський талановито використав образи стихій, зокрема символіку образів **дощу, грому, зливи**, надаючи їм композиційного значення: вони знаменують у творі різкі зміни — зіткнення — протиставлення й аналогії / розвиток персонажів, вираження ними протилежних і близьких морально-етичних модусів поведінки і проявів життєвого кредо.

9. Важливе місце у композиції твору відіграє **колір**. Кольоровою сумісністю чи контрастністю зумовлено зв'язок певних розділів (1—2, 2—3 розділи, наприклад).

10. Мотив **сну** у творі має подвійне значення:

а) фантастичне начало введене автором за допомогою використання мотиву сну, який створює ситуацію «іншого життя» і водночас маскує його ілюзорну, ірреальну природу;

б) сни у романі мають антиципаційне призначення.

11. Антиципація в романі «Матріополь» Валентина Тарнавського двофункціональна:

а) вона виступає або як спосіб подачі інформації, яка стосується наступних подій, мотивів, розвитку дій і поведінки персонажів;

б) або як засіб поєднання окремих частин у ціле в структурі твору.

12. Композиційного значення надано в «Матріополі» ліричним відступам, повторам, які є засобом гальмування сюжетного часу, підвищення емоційного напруження та способом вияву авторського «Я».

13. У творі простежується своєрідна тенденція до членування текстової тканини на розділи, яка базується на принципі єдності романного часу.

14. Композицію роману Валентина Тарнавського характеризує опозиційність і асоціативність, питому вагу складає смислова (підтекстова) співвіднесеність персонажів, подій, епізодів.

15. «Матріополь» — вершинний твір як письменника, так і української сучасної літератури постмодерністського зразка, але без вульгарної лексики, без фізіологічних подробиць і перебільшень, хоч події розгортаються у тісній сув'язі з темою Еросу, яка трактувалася в тоталітарній культурі спрощено чи й зовсім відкидалася як табуйована, бо «сексу в радянських людей не було». У тексті Валентин Тарнавський залишив блискучі сторінки, присвячені «знаменитій творчій майстерні. Тут, — як пояснює Ейдос Іллі, — працюють справжні інженери людських душ, саме тут і твориться ідеал»¹.

Автор роману відкрив перед читачем сам технологічний процес творення ідеалу і відповідно секрети самого типу «найкращої в світі літератури». Опис цей категорично віднести до розряду пародії не випадає, бо за зовнішньою формою пародії яскраво проступає містифікація як запобіжник проти інерції радянських стереотипів у сфері естетики і поетики. Спантеличений і переляканий од вигляду «творчої майстерні», що нагадувала напівкрематорій, напівморг, напівлікарню, Ілля запитує у правительки острова Ейдос:

«— Тут ріжуть людей? — жажнувся Ілля, задкуючи.

— Видно, що ти новачок у літературі, — поблажливо поплескала його по плечові Ейдос. Знаєш, скільки треба людського матеріалу, щоб створити один-єдиний позитивний образ пе-

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 208.

редового будівника майбутнього, на якого б рівнялася молодь? Хіба можуть у героїні бути, наприклад, криві ноги? Ні, тільки стрункі. А білямасті очі? Ні, лише сині і променисті. А руки лопатами? Ні, безперечно, — акуратні й меткі. Груди — високі й збентежені, зуби — білосніжні... От і доводиться порпатися в непотребі, добирати найтиповіші риси, комбінувати, щоб досягти бажаного результату. У такій великій селекційній роботі відходи просто неминучі. Все оджило, спрацьоване, бородавки, родимі плями минулого йдуть на перетопку.

— Звісно там, у вас, художникам руки зв'язані. Але виробляють вони теж саме. Навіть гірше. Беруть тіло одного свого знайомого і вставляють душу іншого. Губи коханки білими нитками пришивають дружині. Давно померлі історичні особи говорять словами нині суцїх. З волі автора герої чинять такі злодіяння, од яких самі потім перекидаються в домовині. З шматочків мільйонів робітників ліпиться такий збірний образ, який би сам себе злякався. Суцільні м'язи. А вожді? В зеніті слави вони уособлюють найкращі риси народу, а по смерті — найгірші. Скажи мені, чи є хто кровожерливіший, садистичніший, ніж автор детективних романів? Просто м'ясорубка. Все найгірше, що нуртує в підсвідомості, автор нав'язує негативному персонажу, а себе, ясна річ, отожднює з янголом. Чоловіки перевтілюються в жінок, а жінки — в чоловіків. Чим це ліпше?»¹.

Специфічно (у формі крутого розчину з неймовірності і достеменності життєвих фактів, з їх химерного переплетення, ословленого в грайливо-гумористичному, іронічно-гротескному і сатиричному дискурсах) Валентин Тарнавський інтерпретував естетичну проблемність радянської літератури, що трималася шаблонів типізації, сформульованої Максимом Горьким як керівництво до дії для радянських митців, як узаконене право соцреалістів створювати ідеал — без вітальних сил, але вихолощений до особливої штучності, так само гостро, як і утопічні ідеї «суспільства рівних людей з рівними можливостями облаштування життя, з універсальною справедливістю». І якщо йому це вдалося здійснити художньо переконливо, то жанрова модель містифікації відіграла першорядну роль. Як талановитий митець він наче відповів своєю творчою практикою на теоретичний умовивід академіка Олександра Білецького, який у рецензії 1931 року на книгу Євгена Ланна «Літера-

¹ Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К. : Український письменник, 2003. — С. 209—210.

турна містифікація» вивів один із її законів: «Містифікація квітне подекуди й за часів громадського застою, коли інтереси зосереджуються на питаннях мистецтва, літератури, естетичної форми, коли певна група письменників кидає гасло «чистого мистецтва». Під цю пору літературна містифікація служить цілям ігри, розваги, жарту: але і в цьому випадку часто-густо виконує певну естетичну функцію щодо пропаганди певної художньої (а значить і громадської) програми щодо утворення нового літературного стилю»¹.

Виходить, що Валентин Тарнавський своїм романом-містифікацією «Матріополь», окрім розважально-ігрового тону письма, вніс серйозний внесок в українську літературу й культурно-стилістичну епоху, яка прийде на зміну культури перехідного типу — пост-модернізму, — що тільки розчищає площу під майбутню естетику і поетику, виносячи з поля бою «труп» — соцреалістичні канони.

В основу композиційної логіки покладено принцип бриколажу, завдяки якому конструюються міфо-синкретичні структури мислення, що виявлюється у порушенні причинно-наслідкових зв'язків, створенні чудернацького плетива різних просторів і часів, двоїстості оберненості та антитетичності персонажів. І все це разом допомогло Валентину Тарнавському як представнику сучасного українського мистецтва відкрити надлогічну основу буття, містичний бік, що є *четвертим виміром роману*, окрім ширини, глибини і висоти.

Логікою бриколажу зумовлено і побудову композиційної домінанти твору — **міфологеми міста**. Місто у світовій літературній традиції мислиться як модель світу. І Валентин Тарнавський у представлену в його романі модель світу заклав значний елемент національної специфіки.

У даній лекції з курсу «Сучасна українська література» простежено просторово-часові, причинні, етичні, кількісні, семантичні параметри, за якими характеризується модель світу, представлена Матріополем.

1. Просторово-часові параметри створюють образ єдиного континууму. Хронотоп Матріополя в романі Валентина Тарнавського організований із вказівкою на найбільш сакральні і, отже, максимально **космологізовані точки** — наприклад, *ткацький комбінат; топоси*, пов'язані із соціально-промисловою структурою міста, — *гуртожиток, дитячий будинок, Сонмісто, рибальське селище*,

¹ Білецький О. Евгений Ланн. Литературная мистификация / Евгений Ланн. — М. : ГИЗ, 1930. — 232 с. // Літературний архів: двомісячник літературознавства. — Харків, 1931. — Кн. I—III. — С. 206.

титанічна в'язниця, Палац Щастя; куточок живої природи — ліс, озеро, річка, водоспад, гора, печера — житло Циклопа; кладовище хлопчиків; стадіон, на якому відбувається Свято Великої Сексуальної Революції, під час якого відтворюється «початок у часі» матріопольського ладу життя, який імітується в головному річному ритуалі; Парнас, що має трьохчленну структуру:

- *власне Парнас — обитель Муз;*
- *Інженерний центр, Фабрика Розмноження;*
- *Аїд.*

Усі три яруси, з яких складається **сакралізований топос Парнасу**, об'єднані культурологічними, теоретико-мистецькими акцентами.

2. Серед причинних параметрів — загальних схем, які визначають все, що є у космологізованому Всесвіті, — виділяються *політичні гасла, постулати, що визначають державний устрій, екзистенційні схеми, що мають виразні культурологічні аспекти.*

3. Усі причинові схеми, котрі характеризують міфологему міста, сходяться до одного епіцентру — Ейдос — образ якої, фокусуючи їх у собі, дає змогу розкрити не лише каузальні, а й етичні характеристики матріопольської моделі світу. Ейдос представлена через міфопоетику, пов'язану з античною та радянсько-тоталітарною міфологією. Постать Ейдос у творі багатогранна: вона розглядається не лише в суспільно-політичному, а й у мистецькому аспекті, що підкреслює виразно постмодерністський пафос твору Валентина Тарнавського.

4. Важливе місце у характеристиці моделі світу, представленої Матріополем, посідають **кількісні аспекти**. Сучасна символічна логіка повертається до ідеї кількісного виміру як основи якісного, тому кожна з числових характеристик Матріополя — час утворення матріопольського ладу життя (*2 тисячі літ* тому), керують островом *12 Муз* на чолі з Ейдос, число мешканців острова, простора співвіднесеність сакральних топосів міста — Парнасу й Аїду (*365 сходинок*), — вияскравлює певну структурну ознаку міфологеми міста.

Валентин Тарнавський був і залишається майстром новітньої хвилі в українській літературі, талановитим митцем, який, використовуючи «низку розмаїтих перетворень», силою своєї художньої уяви вибудував міфологему міста Матріополь, заґрунтовану на міфологічній свідомості античності, біблійних міфах, філософських ученнях Платона і Гайзинґа, міфах радянської дійсності —

суспільно-політичних і мистецтвознавчих, східних і західних художніх традиціях і на величезному огромі літературного матеріалу (античний роман, середньовічний лицарський роман XIV—XV ст., готичний роман жахів, романтичні твори з їх яскравою тенденцією до містицизму, український химерний роман XIX—XX ст.), з яким переплітається даний твір завдяки використанню автором естетичного принципу інтертекстуальності. Інтертекстуальна природа роману гідна стати окремою і продуктивною темою його аналізу, черга якого, на жаль, ще не наступила. Та й для монографічного дослідження творчості Валентина Тарнавського це вкрай необхідно й актуально, як і для розуміння прокладеної ним лінії в сучасній українській літературі, — розвитку жанру містифікації в XX столітті.

Міфологема міста — це першообраз, з якого починається твір, його художня номінація, що має принципове значення для багатства смислів, закладених у романі, і вагомих сигналів, адресованих читачеві для того, щоб він зміг вступити в діалог з автором про сучасне буття цивілізації і про її давнє минуле, про духовні скрижалі існування людини у Всесвіті, котрі складають глибинний сенс філософського роману Валентина Тарнавського.

Валентин Тарнавський, як показує еволюція творчості письменника, що, на жаль, рано пішов із життя, можливо, не встигнувши написати свого кращого твору, хоча, безперечно, кращим є роман «Матріополь», *мав усі шанси*, за концепцією Володимира Даниленка, аргументованою у книзі «Лісоруб у пустелі», *«вийти за межі філогії і стати надбанням нації»*¹.

Його роман «Матріополь» — зразок сучасної української літературної містифікації, хоч і написаної і надрукованої не під вигаданим іменем, але з прихованими мотивами художньо окреслити й акцентувати коло політичних, соціальних, етичних проблем занепаду радянської дійсності, яка постійно підносилася і пропагувалася мистецтвом соцреалізму, що нагадував великий трест по виготовленню ідеологічних і пропагандистських стереотипів (Іван Дзюба). Усі процеси цієї велетенської і налагодженої роботи Валентин Тарнавський, містифікуючи аналогом матріопольського життя, осміяв — не тільки дотепно, але й розумно і філософськи глибоко, дійшовши до коренів тих пороків, які сформували і тип зашпореної людини, загнаної у колективний хлів зі специфічно складеною

¹ Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. — К. : Академвидав, 2008. — С. 35.

ієрархією цінностей, і кланову суспільну організацію тоталітарного зразка.

Людство, як відомо ще з виразу Карла Маркса, весело розлучається зі своїм минулим — сміх лікує. Через те містифікація Валентина Тарнавського відкрила шлях до прощання з тим налагодженим порядком речей, який уївся в пори кожної радянської нації. І тут автор «Матріополя» поступив так, як було не раз у різних літературах (наприклад, чеській): він створив містифікацію для того, щоб методом од супротивного «облагородити і піднести свою націю, довести світу, що вона має давню культуру...»¹, і користується мистецькими універсальями талановито і доречно для досягнення високої художньої мети. Ще одна риса містифікації далася взнаки в романі «Матріополь», яку автор книги «Лісоруб у пустелі» охрестив рушієм азарту гри. **«Зрештою, містифікація — це пряна приправа, без якої літературний процес стає пісним і нецікавим»**².

І якщо в українській сучасній прозі є такі твори, як «Дисертація», «Нуль», «Порожній п'єдестал», «Матріополь», і є такий письменник, як Валентин Тарнавський з його творами — гострими приправами, то загроженості занепаду українській культурі немає. Недарма ім'я письменника посідає *друге* (як автора оповідання) і *третє* (як автора роману) місця у рейтингу серед п'ятдесяти найкращих зразків української літератури 70-х, 80-х, 90-х років ХХ ст. і першого покоління ХХІ століття³.

¹ Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. — К. : Академвидав, 2008. — С. 36.

² Там само. — С. 47.

³ Див.: Там само. — С. 330, 333.

4.5. ІСТОРИЧНИЙ РОМАН М. ВІНГРАНОВСЬКОГО «СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО»: ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ І ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ

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

Геніальний неаполітанський мислитель Джамбатіста Віко (1668—1744), якого італійці вважають батьком нової естетики, одним із перших у науці Нового часу зробив спробу «подолати дуалізм мислення й мовлення, стверджуючи, що ми не просто говоримо чи пишемо символами, але ми й думаємо (!) символами (словами й образами)»¹. Водночас ми думаємо ще й поняттями і «чуттєвими конкретами», як писав колись І. Сеченов. Михайло Грушевський, згадуючи популярний вираз Шлегеля «поезія така ж стара, як слово», наголошував, що цей романтичною інтуїцією даний афоризм знайшов згодом своє обґрунтування у психологічних студіях школи Штайнталя — Вундта — на Заході, у працях Потебні — у нас. Вони пояснили тісну сув'язь і глибоку аналогію процесів формування мови і творення поетичних образів»².

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

Художній образ у літературі, безумовно, втілюється в слові. Дослідження образно-емоційної функції мови дають підстави стверджувати, що «мова — це єдність особливої системи знаків й особ-

¹ Жуль К. К. Мысль. Слово. Метафора / К. К. Жуль. — К., 1984. — С. 84.

² Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / Михайло Грушевський — К., 1993. — Т. 1. — С. 59.

ливої форми мислення, яка об'єднує логічну сферу з образною, захоплюючи частково й емоційну»¹.

Співвідношення слова та образу в художньому творі — одна з найскладніших проблем теорії літератури. Цікавими у цьому зв'язку є думки академіка В. Виноградова, який у статті «До суперечок про слово й образ» наголошував, що слово в художньому творі за своєю зовнішньою формою збігається зі словом відповідної національно-мовної системи і базується на тому значенні, яке воно має в мові. Але це лише один бік справи, «тому що слово в художньому творі звернено і до того світу художньої дійсності, який створюється — чи відтворюється — письменником. Але це означає, що за своєю смисловою спрямованістю слово митця двопланове й відповідно — образне. Дослідник говорить про слово в художньому творі: «Його смислова структура розширюється і збагачується тими художньо-зображувальними «прирощуваннями» смислу, які розкриваються в системі цілого естетичного об'єкта»².

Слово в мові несе в собі й багатовікову народну мудрість, і глибоку образність. Зміст образу виходить за межі слова — він визначається дійсністю, яку образ відбиває й узагальнює, нерідко загострюючи і перебільшуючи, а іноді й фантастично перетворюючи її реальні риси. Суміжною категорією естетики є художній символ. Беручи слово в широкому значенні, слід підкреслити, що «символ є образом, узятим в аспекті своєї знаковості, і що він є знак, наділений всією органічністю міфу та багатозначністю образу»³. Через свою багатозначність символ може тлумачитися по-різному, але завжди має давати образ і поняття в динамічній цілісності, зберігаючи життєві фарби дійсності, її конкретно-чуттєву форму. Глибокий знавець цієї проблеми О. Ф. Лосєв відзначав, що поняття символу в літературі й мистецтві є одним із найбільш туманних, суперечливих понять.

Не вдаючись до теоретизування в цьому аспекті, слід приєднатися до думки, «що найбільш плідний шлях вивчення символу як естетичного феномена — аналіз конкретної символічної образності в художніх системах, які історично склалися»⁴.

¹ Савченко А. Н. Образно-эмоциональная функция речи и поэтическая речь / А. Н. Савченко. — Ростов, 1978. — С. 126.

² Ленобль Г. От слова — к образу / Г. Ленобль. — М., 1961. — С. 47.

³ Аверинцев С. С. Символ / Сергей Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. — М., 1971. — Т. 6. — С. 826.

⁴ Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова / А. С. Собенников — Иркутск, 1989. — С. 4.

На сучасному етапі важливо враховувати, що кожен новий символ має не лише бути носієм інформації, а й водночас «емоційно впливати на почуття кожної окремої людини й породжувати суспільно корисні асоціації. Тільки тоді збережеться та сама «екологія культури», про яку так багато пишуть останнім часом»¹. З цією метою у цій розвідці розглядається такий параметр поетики роману «Северин Наливайко» М. Вінграновського, як художній образ, що плідно функціонує в художній системі твору.

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

М. Вінграновський — з тих митців, емоційність та образність творчої манери яких іде від народнопоетичного світосприйняття. Отже, образи-символи М. Вінграновського мають фольклорні джерела, творчо переосмислюються і трансформуються його художніми пошуками, при цьому зберігаючи традиційне й набуваючи нового звучання. За визначенням Т. Салиги, М. Вінграновський з тих художників, «що люблять епітет, навантажують його важливою художньо-естетичною функцією, поглиблюючи його метафорично. Експресивність, образність і переносність значення виступають на перший план, вони домінуючі, промовисті»². У справедливості цього твердження переконуємося, заглиблюючись у природу образів-символів, побудованих письменником на семантико-стилістичному потенціалі прикметників, які дають кольорову характеристику явищ і предметів та, що особливо важливо, внутрішнього — психологічного життя героїв.

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

Привертає увагу тонування червоного кольору. Як правило, значення конструкції з цим прикметником не мають образного зміщення, але деякі словосполучення варті детальнішого розгляду: **ви-**

¹ Касперавичюс М. М. Функции религиозной и светской символики / М. М. Касперавичюс. — Л., 1989. — С. 31.

² Салига Т. «На золотому столі»: Про деякі стильові ракурси поезії М. Вінграновського / Тарас Салига // Жовтень. — 1986. — № 11. — С. 109.

шнєве сонце, вишневі зайчики, вишнева зоря, блідо-рожева зоря, малинова зоря, малиновий Дністр, червоний місяць. Ці елементи у творі набувають більшого смислового навантаження, аніж просто штрихи пейзажу. Передусім вони пов'язані з особливостями світовідчуття та бачення світу людьми української ментальності. Адже **вишня, вишнева зоря, вишневий цвіт** — це те, що «стало позивними наших емоцій, як і калина, тополя, явір»¹.

Автор фарбує ці образи, враховуючи традиційну символіку кольору, але при цьому досягає самобутнього художнього ефекту. Червоне — це кров, вогонь, тепло, сонце. «Там, де апелюють до сил життя, використовують *біле* або *червоне*, або те й те разом»². Червоне — це життя, сила, енергія. Але згідно з християнською символікою, це й атрибут мучеництва, знак крові, пролитої за віру. Ця символіка виразно відбита у сцені в'їзду Януша в Острог після бою під П'яткою з повстанцями Косинського: «За Янушем, за його спиною, на санях, з обгорілих, обвуглених дощок п'ятківської церкви був збитий поміст, і на нім, рівно поставлений, їхав *золотий хрест*. Він височів над Янушем, і над військом й, відбиваючи призахідне *вишневе* над Острогом *сонце*, *кидав вишневі* зайчики на строї, на зброю, на вісім забраних у запорожців гармат, на небо, на Горинь...»³. І через кілька хвилин сюжетного часу «Наливайко вихопив шаблю і рубонув його (Януша) по голові. Розсічений шолом встряг йому краями в волосся, і Янушева кров цвіркнула Наливайкові в очі»⁴. Мабуть, не випадково зрадник свого народу Кирик Ружинський одягнений у *червоний кунтуш*, який «на *білих квітучих тернах* горів іще *червоніше*»⁵. Цікава ще одна грань колористики М. Вінграновського, що є прикметою роману «Северин Наливайко»: козаки ховають порубаних гусар з обозу Ясельського, загорнувши їх у *червоне сукно*»⁶.

Превалюючими в полотні твору є три кольори: **білий, чорний та синій**. Синій колір розкладається на спектри: **голубий, сливовий, темно-синій, темно-фіалковий**, що є не лише відтінками, але

¹ Салига Т. «На золотому столі»: Про деякі стильові ракурси поезії М. Вінграновського / Тарас Салига // Жовтень. — 1986. — № 11. — С. 112.

² Миронова Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. — Минск, 1984. — С. 24.

³ Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 34.

⁴ Там само. — С. 35.

⁵ Там само. — С. 101.

⁶ Там само. — С. 42.

й кольорами-фаворитами, які є провідниками в лабіринтах думок і почуттів героїв, передають особливості їх світосприйняття і світо-розуміння. Беручи до уваги психологічний аспект сприйняття лю-диною кольору, поєднаний із соціально-культурним та естетичним, можна зробити висновок, що в романі створено фон, який викликає певні емоційні асоціації, як позитивні або нейтральні, так і не-гативні, що є вихідними.

Згідно з християнською символікою кольорів (у цьому значен-ні вживаються такі терміни «парабола», «етіологія», «аналогія»), йому наданий алегоричний зміст. «Синій колір властивий небесно-му і морському океанам, і тому він нагадує про безмежність»¹. Його пов'язували з небом і Христом. *Синій колір був символом спасін-ня, порятунку*. Але «оскільки синява повітря гине в бездонній пус-телі космосу і ніби обманює людину, синій колір став символом *зради і неправди*»². Отже, семантика цього кольору амбівалентна.

У кінці третього розділу роману автор подає опис покинутого наливайківцями табору: «Стало **чорніше** й тиші, що вже самотньо заходила в покинутий Наливайків табір. Тиша **темно** умошувала-ся... аж доки не увійшла у **синю** із **синім чорнилом** відкрити пля-шечку, яку забув у таборі Наливайко. **Темна** тиша ввійшла в не-повну ту **синю** пляшечку, і коли з неї вийшла, то стала такою ж **синьою**, як і Наливайкове в ній **чорнило**. І тепер, будучи **синя**, тиша **синьо** й залила усе колишнє козацьке притулище: стали **сині-ми молочаї** і **глід... засиніли сліди коліс...** — все **засиніло** так, що коли від **засиненого** Дніпра... видавав Петро Жбур, то й він **заси-нів мов петрів батіг!**...»³.

Цей епізод віддалений від іншого опису лише сюжетним часом. Трохи раніше дається опис табору, в який повертається Жбур. Пе-трові здається, ніби «*голубий туман і сиві від вогнищ дими...* від-ривали його (табір Наливайка. — В. С.) від землі, підіймали у небо, і табір... легкою *сизою* хмариною висів між землею і небом...»⁴ Та-бір і його офарблення, символічно насажене, у цьому контексті набувають прозорого образно-символічного значення. Обидва опи-си об'єднує мотив синього кольору, який прочитується як символ нетривалості, нестійкості становища наливайківців, підкреслює

¹ Касперавичюс М. М. Функции религиозной и светской символики / М. М. Касперавичюс. — Л., 1989. — С. 16.

² Там само. — С. 18.

³ Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінгранов-ський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 120—121.

⁴ Там само. — С. 63.

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

Обидва епізоди становлять композиційний дует: перший опис передає денне освітлення табору, голубий ранок символізує світлу перспективу, але нестійку — перед тим, як Петро в'їздить у табір; другий — показує табір ніби розчиненим у синяві ночі, коли Жбур (у кінці третього розділу) останнім залишає табір. Ці символічні сцени співвідносяться в сюжеті, породжуючи новий смисл, працюючи на композицію всього твору, містять натяк на фінал роману. У заключній сцені письменник показує табір знову вночі: «Такого великого, чорного проти місяця табору Куріпочка ще не бачив... Табір лежав на мочарах, і з усіх чотирьох боків через його краї хлюпала темінь»¹.

Еволюція кольору (**голубий — синій — темно-синій — чорний**) завершилась, утворивши зловісну атмосферу, природну для трагічної розв'язки. Та об'єднатися з бездонними просторами космосу так, як синява повітря зливається з синявою неба, — чи це не найкращий шлях у вічність? Адже **синій колір** — це ще й символ спасіння, порятунку. Й одяг Діви Марії там, де вона з'являється в образі Матері, — синього кольору. На цьому значенні побудований містичний образ «синього вихорця», який «з'явивсь і піднявся з горинської води, якраз з того місця, де, як бачили люди, кинулася у воду Оксана»² — Тимошева наречена, — знеславлена шляхтичем. Цей **«синій, як синій вогник, вихорець»**³ вже протягом року скрізь супроводжує Тимоша, зникаючи лише тоді, коли він рубается в бою. «Синій вихорець» по-своєму піклується про Тимоша і починає неспокійно метатись, коли тому загрожує небезпека. Через це таємниче явище і самого козака називають Тиміш Вихорець. Про загибель цього наливайківця в заключній сцені роману сказано всього одним реченням: «Оксано», — шепотів уже мертвий Тиміш Вихорець, і його **фіалковий вихорець**, обвіваючи Тимошеві губи, і сам вже згасав назавжди»⁴.

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 100.

² *Там само.* — С. 87.

³ *Там само.*

⁴ *Там само.* — С. 103.

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

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

Білий колір через свою близькість з денним *світлом*, яке бореться з *темрявою ночі*, став «символом життя і знаком існування небесної сили, перемагаючої смерть і зло. Білий колір, за визначенням Псевдо-Діонісія Ареопагіта, мав спорідненість зі світлом, і тому він наділяє предмети різними кольорами. Через це він став символом джерела життя, Бога, від якого все походить»¹.

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

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

¹ Касперавичюс М. М. Функции религиозной и светской символики / М. М. Касперавичюс. — Л., 1989. — С. 16.

брела в степ. Звідси відчуття незахищеності наливайківців з того часу, коли ні віра, ні традиції, ні спільність мети боротьби не змогли об'єднати січовиків з повстанцями.

Наливайка ж знову бачимо в «білій, тонкій, шовковій, подарованій ханом сорочці!»¹ «Докія сплеснула руками: — Господи, пане гетьмане, тепер я вже бачу, що ви в сорочці родились!»² «Народитись в сорочці» — бути щасливою людиною, яка в усьому, скрізь має удачу. Але історія інакше визначила долю Северина Наливайка. «Білу сорочку» повсталого гетьмана швидше варто трактувати як знак чистоти і щирості його намірів, як символ святості національних ідей, за які Наливайко бореться і піде шляхом праведників-мучеників. У підтексті прочитується й інша ідея — навіть вороги, люди різних вірувань, здатні порозумітися, зберігаючи чистоту своїх душ і не зраджуючи своїх народів. У Вінграновського «болить» питання: чому ж люди, які живуть під одним Богом і є синами однієї матері — України, не здатні об'єднати свою волю й думку в боротьбі з «вовчими шубами» запанілих вельмож, з «червоними жупанами» зрадників народу, з «чорними сутанами» єзуїтів? Так у романі розгортається **конфлікт білого і чорного** не тільки на рівні фону, але й на рівні внутрішньої структури тексту.

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

Мотив чорного кольору знаходиться в опозиції до «червоного», «синього», і особливо «білого». Адже чорний — це не лише відсутність світла. «Чорний колір відтворював темряву ночі й могили, розпад і смерть, а отже, зло»³. Це атрибут диявола, «пов'язаний з силами пекла, чорний колір сприймався символом обману; іноді гріховної совісті людини»⁴. З цим пов'язані переважно негативні асоціації, які переносяться на образи-символи, побудовані на образно-зміщеній семантиці лексеми «чорний» та метафоризації іменника.

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 56.*

² *Там само. — С. 56.*

³ *Миронова Л. Н. Цветоведение / Л. Н. Миронова. — Минск, 1984. — С. 24.*

⁴ *Там само.*

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

За цією розгорнутою метафорою стоїть виразна традиційна символіка. «Саме слово «ворон» у більшості мов етимологізується як вказівка або на крик ворона, або на його колір»¹. Чорний колір ворона сприймається як «придбаний від зіткнення з вогнем або димом — як кари божої»².

Як трупний птах чорного кольору зі зловісним криком, ворон — демонічний, пов'язаний зі смертю образ, виступає вісником зла. У середньовічній християнській традиції ворон стає символом сил пекла, диявола. «Ворон сприймається як медіатор між життям і смертю. Виконує посередницькі функції між світами — небом, землею, загробним царством»³.

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

Образ *ворона* в контексті роману «Северин Наливайко» несподівано поєднується з наскрізним образом *хреста*, що постає в декількох значеннєвих іпостасях. Як відомо, новітній образ розп'ятого на хресті Бога став основним символом християнства. Ідеолог східнохристиянської церкви Іоанн Дамаскін писав, що «як чотири кінця хреста зв'язуються і з'єднуються в центрі, так божою силою утримується висота, і глибина, і довжина, і ширина, тобто всі видимі й невидимі створіння»⁴. Хрест символізує мучеництво Христа, означає його торжество над смертю. «Розміщений горизонтально хрест вказував на сторони світу і символічно стягував їх до центру, тобто до християнської віри»⁵. Це знак, сконструйований з двох прямих, які перехрещуються. За визначенням Іоанна із Гази (VI ст.), ці прямі були символом примирення протилежностей; поставлений вертикально хрест об'єднав верх і низ і став знаком єд-

¹ *Мифы народов мира* : в 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 245.

² *Там само*. — С. 246.

³ *Там само*. — С. 247.

⁴ *Касперавичюс М. М.* Функции религиозной и светской символики / М. М. Касперавичюс. — Л., 1989. — С. 12.

⁵ *Там само*.

нання матеріального і духовного, якимось містичним плюсом, який єднав небо і землю.

У романі цей символ єднання втрачається дітьми христовими — українцями й опиняється в полум'ї, у закоцублених лапах обверлених ворон. Із золотого хреста, піднятого з попелу п'ятківської церкви, Януш Острозький мріє виплавити ланцюги, щоб «затягнути, заволочити в одну і єдину правдиву на світі віру — католицтво»¹. Проте Наливайко забирає цей хрест для похідної церкви повстанців, залишаючи його символом православної віри, в ім'я якої знову ллється кров. До мотиву хреста автор повертається знову і знову: персонажі часто хрестяться, «схрещуються» шаблі і погляди; ластівки — «чорні хрестики», або «ластівки перехрестили тонкими крильми»; «хрестиком прорізалась козацька Покровська церква». Постійно згадується хрест над похідною церквою наливайківців, постає льодовий хрест на Горині, хрест на грудях Дем'яна. Лише хрест у руках священника Луки зупиняє козаків-чорноморців, які підняли шаблі на наливайківців².

Інші образи, що створюються на ґрунті то реалістичної, то гранично умовної символіки, також позначені філософською концептуальністю, яка йде від особливого світобачення автора. «Лише дзвони з острозьких церков і костьолів як гули, так і гули: круглі, налиті тривожною міддю, церковні й костьольські дзвони зіштовхувались над Острогом й польським військом ніби лобами й від тих ударів напікалися іще дужче. Дзвони билися один об одного й відскакували за Острог і Горинь в сніги, де й падали там, як розпечені ядра, гасли в снігах і диміли...»³

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

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 35.*

² *Там само. — С. 28.*

³ *Там само. — С. 23.*

тисячолітні німі уста й, не оглядаючись на віки, спрагло прошепотіли: «І ми хочемо любого нам Наливайка!..»¹

Скіфські баби, часто з орлами на плечах, стають свідками, які прийшли з вічності. «Баба — одна з найстародавніших і найбільших божеств у протоукраїнців (кам'яний вік) та давніх українців (палеоліт, неоліт, енеоліт, бронзовий вік). Богиня життя, родючості, здоров'я, вагітних, мисливців... Приблизно в XVI—XV столітті до Різдва Христового культ баби переростає в культ Берегині. Образ баби як Матері, Жінки, що продовжує рід людський, трансформувався в кам'яному скульптурному зображенні Живи та в скіфських «бабах»². Скіфські баби — цариці степу, посланниці Часу, берегині козаків — є не просто статичним елементом у творі, а живим виразом історичної епохи й невмирущої козацької волі у віках.

Орел «для всіх слов'янських народів — цар-птах, символ могутності та вольності»³, символ мудрості. Політ орла над військом служив знаменом перемоги — і не лише у давніх слов'ян.

Письменник переосмислює цей образ — «сонні чорні», «темні» орли лише сидять, сплять, б'ють «спросоння крильми бабу по плечах і по голові»⁴, у них «зморені спекою крила»⁵. Над степом кружляє лише невсипущий яструб, якому перехоплює подих, коли він бачить у степу військо: «Серце його ударило в бубни: в котрий раз він знову побачить кров!...»⁶. Через кілька рядків знову символічні паралелі: голі до пояса німі козаки Жбурової сотні, зустрівши Наливайка, не закричали, а «загорлали горлом, як клечуть орли»⁷. А «мов чорні, з піднятими головами зміюки, езуїти в першу ж хвилину, як тільки прийшли, засичали на Брацлав: «Огнем і мечем! Огнем і мечем!»⁸ І останній штрих — прокладка між двома планами без жодного авторського коментаря: «...яструб... подавсь-подавсь до дніпрової павутинки, аби не спізнитися до козаків на юшку»⁹. У цих рядках, що звучать як фіксація позицій сторін,

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко. Роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 78.

² *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології / Сергій Плачинда. — К., 1993. — С. 13.

³ *Там само.*

⁴ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 44.

⁵ *Там само.* — С. 42.

⁶ *Там само.* — С. 58.

⁷ *Там само.*

⁸ *Там само.* — С. 59.

⁹ *Там само.* — С. 58.

втягнених у боротьбу, міститься і натяк на пасивність січовиків, які у момент протистояння обмежуються інтересами лише «дніпрової павутинки».

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

Мотив течії об'єднує кілька епізодів. Під час кола в таборі Наливайка за браком місця частина козаків стоїть у воді: «...і ті вже погойдувались на течії»¹, далі — «сірі, зелені, чорні й карі очі пішли на плинучу воду»², «військо зносило течією»³, течія «понесла дзвона — ризу з Дем'яном в ніч»⁴. Дивиться у бистрину Жолкевський: «І хоч як бистрина не зносила і не стирала його лиця, та воно стояло на місці, бо в бистрині він стояв сам. Та варто було йому вийти з неї, як течія понесе його, змиє...», «...Вгору по течії потягнувсь на Острог з військом своїм і князь Острозький», «...валунячі голови й висвітлені за течією водорості нагадали Коншевичу голені голови запорожців та їхні летючі за вітром над потилицями чуби-оселедці»⁵.

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

Тема течії, плину води викликає асоціації з плином Часу, з плином Історії. У цей рух утягнуті всі учасники подій, але їх позиції неоднозначні. Певним запереченням, бунтом проти пасивності є сцена, в якій Наливайко піднімає скutih морозом людей з саней і біжить разом з ними: «...в білому просторі, в холодному білому часі, у неспинному русі до любові і волі, задихані й мокрі, бігли люди і коні...»⁷

Мотив течії в останньому розділі синтезується з поетичним образом вишневого цвіту: «З вишневих садів, що цвіли над Сулою,

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 74.*

² *Там само. — С. 79.*

³ *Там само. — С. 82.*

⁴ *Там само. — С. 91.*

⁵ *Там само. — С. 49—50.*

⁶ *Керлот Х. Э. Словарь символов. — М., 1994. — С. 119.*

⁷ *Вінграновський М. Северин Наливайко. Роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 77.*

спливав за водою цвіт», «коні і козаки пливли в плинучому за водою вишневим цвіту...»¹ Перед останнім боєм: «З вишень над Сулою рясніше падав цвіт»². В аналогічному ключі виконана кінцівка твору: «З круч над Сулою падав вишневий цвіт і його зносило за водою...»³ Синтезований образ вишневого цвіту і течії не статичний. Його еволюція підкорена подієвому плану твору і забезпечує чітку композиційну єдність усього фіналу роману.

Тарас Салига писав про стиль М. Вінграновського: «Важко цитувати уривками, бо розривається ціліність, то їх часто легко членувати на якості найдрібніші деталі, на окремі мікрочастини, які просто заворожують собою. Такий спосіб художньо-образних зв'язків у творчій практиці М. Вінграновського є найвизначальнішим, є його загальною закономірністю в поетичному мисленні»⁴.

Таким чином, образна система роману, його символічна забезпеченість — надійна і рішуча допомога в розкритті глибинних якостей як історичного процесу, так і його сприймання в сучасності; як фактури характеру, так і його завуальованої сутності. Прикметно, що композиція й образна система є тими опорами, на яких тримається весь твір, висока художня переконливість якого не викликає сумніву. Поетика роману «Северин Наливайко» зіткана з таких елементів, які взаємно підсвічують один одного, доповнюються і розширюються один за рахунок іншого водночас. Як показав аналіз обраної системи, феномен краси твору Миколи Вінграновського значною мірою заґрунтований саме на цій якості його поетики, що дало змогу романові випередити сучасну українську прозу, якісний і кількісний вибух якої спостерігається саме тепер у нашій культурі.

Досягається художня рівновага, притаманна історичному романові Миколи Вінграновського, і за рахунок продуманої композиції.

Обсяг самого поняття «композиція» такий широкий, хоч це недопустимо для терміна, що годі викласти всі існуючі літературознавчі версії. Визначення композиції в словниках та літературознавчих посібниках відображають різні точки зору на поняття «композиція» художнього твору. Іноді під композицією розуміють побудову твору, розміщення його складових частин, порядок ви-

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 12; 1993. — № 1, 2. — С. 99.*

² *Там само. — С. 102.*

³ *Там само. — С. 103.*

⁴ *Салига Т. «На золотому столі»: Про деякі стильові ракурси поезії М. Вінграновського / Тарас Салига // Жовтень. — 1986. — № 11. — С. 116.*

кладу подій як один із основних художніх засобів, за допомогою якого письменник характеризує діючих осіб і зображує коло життєвих явищ. Часто композицію ототожнюють з іншими категоріями теорії літератури — сюжетом, фавбулою і навіть з системою образів. І поза увагою залишається вираження певних дій, якому підпорядковуються всі образи і засоби їх взаємозв'язку.

Другий тип визначень пов'язує композицію саме з єдністю думки в художньо-літературному творі, яка й зумовлює взаємозв'язки образів, явищ і подій, їх групування в єдине ціле. Так, на думку О. Полякова, окремі образи поза цілим, поза їх взаємовідносинами не можуть виражати головної ідеї твору, сюжет також не охоплює структури літературного твору, а лише входить в неї, як один з елементів, а «формою вираження відношень образів, їх злиття в картину і є композиція художнього твору»¹. В. М. Лесик описував цю категорію аналогічно: «Композиція, чи архітектоніка літературного твору — це його побудова, зумовлена ідеєю та життєвим матеріалом, розміщення всіх його складових частин»². «На практиці ж архітектоніка розбиралась як співвідношення частин, розділів, епізодів, і, таким чином, вужче поняття, ніж композиція. Інші теоретики доводять, що композиція і архітектоніка не одне й те ж: композиція як поняття ширше архітектоніки. Вона передбачає органічне включення в будову книги розвитку дійових осіб, тобто сюжету, прямого вираження авторської позиції, системи й співвідношення не лише частин, а й образів»³. Не слід забувати й слова О. М. Толстого, який стверджував, що композиція — це перш за все визначення центру, центру зору художника. Отже, позиція автора, зміна точок зору теж одна зі сторін композиції твору. На думку деяких літературознавців, одиницею композиції, або її компонентом, є такий елемент, такий уривок твору, в межах якого зберігається одна певна форма, точніше — один спосіб або ракурс літературного зображення — наприклад, динамічна оповідь, статистичний опис (характеристика), діалог, репліка, монологи, внутрішні монологи, ліричні відступи тощо. Так, зокрема, визначені одиниці композиції в роботах І. О. Виноградова, В. Кайзера, Л. І. Тимофєєва. Простіші одиниці композиції об'єднуються у складніші і крупні компо-

¹ Поляков А. О композиции литературного произведения / Александр Поляков. — Ишим, 1962. — С. 6.

² Лесик В. М. Композиція і сюжет літературного твору: Лекція / Василь Лесик. — Львів, 1960. — С. 4.

³ Поляков А. О композиции литературного произведения / Александр Поляков. — Ишим, 1962. — С. 53.

ненти. Однак основний зміст композиції реалізується не в окремих елементах, а в їх взаємодії. Все це робить визначення композиції досить багатозначним і розпливчастим.

У цій роботі композиція твору розглядається, виходячи з думки О. О. Потебні про те, що «художній твір є синтезом трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту)»¹ як складна, пронизана багатосторонніми зв'язками, єдність цілої низки компонентів. Немає незмістовних, другорядних елементів композиції. Л. Толстой писав, що у справжньому художньому творі не можна виїняти жодного віршованого рядка, жодної сцени... із свого місця і поставити в інше, не порушивши значення всього твору... Усі компоненти композиції знаходяться у внутрішньому взаємозв'язку, взаємопроникненні².

Складно в одній роботі, підпорядкованій конкретному твору сучасного митця, охопити всі компоненти композиції. Саме тому рух роздумів про специфіку роману «Наливайко» М. Вінграновського зумовлений власною методикою, спрямованою на осмислення саме взаємодіючих елементів композиції, які створюють єдине ідейно-художнє полотно твору. З цією метою складена спеціальна таблиця, яка дає візуальне уявлення про диференціацію цілого на частини і принципи їх монтажу й злиття в єдність, гармонійну спілку окремих елементів (див. табл. на с. 169—176).

В основі архітекτονіки роману Миколи Вінграновського, як показує спеціальне його дослідження, лежить принцип симетричної композиції, в якій окремі компоненти наділені доцентровою енергією, організовані за строгим порядком, що має свій внутрішній лад у розташуванні елементів і їх тяжінні один до одного.

Роман складається з п'яти розділів, які не мають заголовків і маркуються словами «Розділ перший», «Розділ другий» тощо.

У центрі — розділ третій: він і за розмірами, і за ваговитістю, і за роллю в розповіді вельми важливий, а навколо нього групуються два по два інші розділи. Кожен з них має по кілька чималих за обсягом суброзділів. Так, у першому розділі можна нарахувати три підрозділи, у другому — чотири, у третьому — вісімнадцять, у четвертому — одинадцять, у п'ятому — п'ятнадцять.

Кожна з цих композиційних одиниць характеризується чіткою структурованістю, в основі якої чи то розгортання однієї із сюжет-

¹ Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. — М., 1990. — С. 35.

² Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997. — С. 371—374.

Зовнішня композиція (структурний аналіз)

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
Сюжетні лінії	Бій Наливайка з Жолкевським. Ретроспектива у минулу зиму: сватання до Галі Горошко. Розповідь про юність Наливайка в Острозькій академії. Родовід князів Острозьких. Розповідь про службу князю Василію та початок бою під П'яткою.	Продовжується опис бою під П'яткою. Наливайко зацікавлений новою воєнною зброєю заporожців. Серед заporожців — тесть Наливайка Омелян. Січа до ранку. Наливайко конфліктує з Янушем Острозьким, відстоюючи право на віру і волю українського народу, дає бій Янушу Острозькому і, перемігши, залишає Острог	Після року повстанських блукань війсьсько Наливайка повертається в Україну. Перемога в бою з Жолкевським. Петро Жбур відбиває у татар поїзд посла польського короля Збігнева Ясельського і арабської принцеси Хабіджі. Гусятин спалено. Галя в монастирі. Коло в таборі Наливайка. Приїзд князя Василя Острозького та Дем'яна.	Хан Газі-Гірей завчасно повертається з походу. Напад на Очаків заporожців. Визволені жінки вирушають степом додому. Наливайко прибуває на Січ. Северина не простили і, поклавши в домовину, кинули в Базавлук. Ледве живий Наливайко потрапляє до Газі-Гірея. Повертаючись від нього, натрапляє на козачок. Жолкевський збирається йти	Весна. Жолкевський думає про Наливайка. Ретроспекція: зимою шлях Наливайка в Білорусь. У Річцях Наливайко дізнається про наміри луцького єпископа Кирила Терлецького та володимирського Іпатія Потія схрестити православ'я з католицизмом і вирушає в Україну. Водохреща в Острозі. Жолкевський повертається з Молдавії. Князь Василь намагається

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
		зі своєю сотнею. Князь Ва- силь зро- зумів, що Се- верин На- ливайко підняв по- встання.	Наливай- ко вирі- шує їхати мириться з січови- ками. Він- чання з Галею. Військо Наливайка вирушає в Білору- сію.	на Молда- вію, Нали- вайко — заснувати свою рес- публіку між Бугом і Дніпром. Перепра- ва.	врятувати Наливайка, але смерть батька від- штовхує Северина від панів- ної верстви остаточно. Невдале об'єднан- ня з Шау- лою та Ло- бодою. Бої з Жолкев- ським. Об- лога в Са- лоніцях. Зрада.
Спосіб викладу матері- алу	Динаміч- на оповідь. Діалоги, монологи (№ 12. — С. 31). Портре- ти і пряма авторська характе- ристика. Пейзаж. Авторські відступи.	Динаміч- на оповідь. Діалоги. Філософ- ські від- ступи (№ 12. — С. 23— 29). Опис поже- жі церкви (№ 1, 29). Елементи пейзажу.	Динаміч- на оповідь Пейзаж- ні описи (№ 1. — С. 51, 71). Опис та- бору На- ливайка (№ 1. — С. 63, 87) Монологи- історичні екскурси (№ 1. — С. 69—70; 108—109, 112). Діа- логи	Динаміч- на оповідь. Крим, опис очаківсько- го степу (№ 2. — С. 17— 18). Іс- торичний екскурс (№ 2. — С. 21— 22); мо- литва хана (№ 2. — С. 19). Портрет (№ 2. —	Динаміч- на опо- відь. Діало- ги. Пряма авторська розпо- відь про ситуацію (№ 2. — С. 67). Портрети нових геро- їв (№ 2. — С. 67, 80) Внутріш- нє мовлен- ня (№ 2. — С. 79—80). Опис бою

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
			(№ 1. — С. 86). Портретні деталі. Фі- лософські відступи (№ 1. — С. 84—85, 91)	С. 23). Ді- алоги. Пейзаж (№ 2. — С. 53— 55).	(№ 2. — С. 95—96).
Хроно- тон	На бере- зі Дністра, кінець літа 1595 року, ранок. Рет- роспек- тива — рік тому, взимку в Гусятині. Ретроспек- тива — кілька ро- ків тому в Ост- розі; під П'яткою (ніч на за- ході).	Ретро- спекти- ва, Зима. В домі князя Ост- розько- го. На ви- гоні під П'яткою.	Події по- чатку пер- шого роз- ділу: бій з Жолкев- ським. Ми- нув рік повстан- ського руху На- ливайка. Дністер, буджаць- кі сте- пи. Монас- тир. Табір Наливай- ка в степу на бере- зі Дністра. Кінець серпня 1595 р.	Кінець літа. Оча- ківські сте- пи. Очаків. Дніпро. Запорізька Січ. Ми- нуло два роки піс- ля бою під П'яткою. Початок осені. Та- бір Жол- кевського в Брац- лаві. Буг. Перший сніг.	Рання вес- на. Жол- кевський в Молда- вії, потім в Україні. Ретроспек- тива в зиму: шлях На- ливайка че- рез Луцьк, Слуцьк, Могильов, Бихов, Рі- чиці. На- провесні, в Острозі, на Росі під Білою Цер- вою. Обло- га в урочи- щі Солониці над Сулою.
Герої	Северин Наливайко (№ 12. — С. 4, 15). Галя Го-	Северин Наливайко (№ 12. — С. 22; № 1. —	Петро Жбур (№ 1. — С. 36, 39, 40, 44, 49,	Полковник Крепський (№ 1. — С. 26). Хан Газі-	Северин Наливай- ко (№ 2. — С. 82, 88, 92, 97, 103)

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
	рошко (№ 12. — С. 4). Станіс- лав Жол- кевський (№ 12. — С. 3, 4). Дядько Кирило (№ 12. — С. 5). Дід Мак- сим (№ 12. — С. 8—12). Петро Жбур (№ 12. — С. 8, 18). Яків Шийка (№ 12. — С. 5, 18). Петро Ко- нашевич (№ 12. — С. 19). До- кія Го- рошко (№ 12. — С. 14). Наливай- кові бать- ки — Дми- тро та Уляна (№ 12. — С. 15).	С. 30, 32). Петро Ко- нашевич (№ 12. — С. 22; № 1. — С. 36) Омелян Горошко (№ 1. — С. 32). Януш Ост- розкий (№ 12. — С. 21, 28; № 1. — С. 35). Ва- силь Ост- розкий (№ 12. — С. 21, 28; № 1. — С. 35). Польський ополчен- ський ка- пітан (№ 1. — С. 30, 31). Дон Ка- муло (№ 12, — С. 23, 28). Сашко Шостак (№ 12. — С. 35). Яків Шийка	53, 55, 114). На- ливайко (№ 1. — С. 38, 68—69, 78, 89, 91, 110). Яків Шийка (№ 1. — С. 39, 46, 71, 80, 104). У Пу (№ 1. — С. 40, 89, 96). Збіг- нев Ясель- ський (№ 1. — С. 41, 42, 49). Ха- біджа (№ 1. — С. 47, 48, 54, 55). Ігуменя (№ 1. — С. 59, 101, 119, 120). Се- мен Олив- ка (№ 1. — С., 64, 65, 109). Саш- ко Шостак (№ 1. — С. 66, 67, 70, 72—	Гірей (№ 2. — С. 18— 19, 33, 43). Паша Огли-Нуз- зет. Бог- дан Мико- шинський (№ 2. — С. 22, 34, 35, 43, 44, 58). Яків Шийка (№ 2. — С. 39). До- кія Го- рошко (№ 2. — С. 24, 45). Правителі Брацлава (№ 2. — С. 54). Пастор дон Ка- муло (№ 2. — С. 59). Жолкев- ський (№ 2. — С. 65, 66). У Пу (№ 2. — С. 61— 62). Збіг- нев Ясель- ський	Василь Острозький (№ 2. — С. 89). Адам-Ми- кола Мар- тинко (№ 2. — С. 67). Григо- рій Лобо- да (№ 2. — С. 67, 97, 102, 103). Полковник Мартин- ко (№ 2. — С. 70). Пе- тро Жбур (№ 2. — С. 85, 99). Яків Ший- ка (№ 2. — С. 73, 83, 86). Степан Медолиз (№ 2. — С. 72). Священ- ник Мако- вій та його дочка Яну- ся (№ 2. — С. 77). Буйвіда (№ 2. — С. 79—81). Галя Го- рошко

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
		(№ 12. — С. 35). Санік (№ 1. — С. 33). Кришто- фор Ко- синський (№ 12. — С. 33).	74, 81, 97). Мат- вій Шаула (№ 1. — С. 77, 79, 82). Ва- силь Ост- розький (№ 1. — С. 83, 90, 91, 102, 120). Дем'ян Наливайко (№ 1. — С. 83, 91, 97). Пет- ро Ко- нашевич (№ 1. — С. 86, 90). Тиміш Ви- хорець (№ 1. — С. 83, 87, 98). Жол- кевський (№ 1. — С. 110— 112). Пав- ло Свічка (№ 1. — С. 83, 98, 101). Степан Медоліз (№ 1. — С. 96).	(№ 2. — С. 63), Ва- силько (№ 2. — С. 53, 57). Петро Ко- нашевич (№ 2. — С. 38, 42, 50). Пе- тро Жбур (№ 2. — С. 36, 41, 44, 48). Сашко Шостак (№ 2. — С. 64).	(№ 2. — С. 84, 88). Кирик Ру- жинський (№ 2. — С. 91). Хабіджа (№ 2. — С. 86). У Пу (№ 2. — С. 87). Ра- дзівіл Ходкевич (№ 2. — С. 77, 69). Саш- ко Шостак (№ 2. — С. 81, 97). Жол- кевський (№ 2. — С. 67, 92, 95, 97, 102). Ва- силько (№ 2. — С. 100). Тиміш Ви- хорець (№ 2. — С. 75, 99, 103).

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
			Назар (№ 1. — С. 45, 75, 82, 107).		
Художні деталі	Біла со- рочка (№ 12. — С. 3). Очі Наливай- ка. Типа і дзвін (№ 12. — С. 36). Со- баче виття (№ 12. — С. 30). «Добро- го ранку» (№ 12. — С. 4).	Дзвін, во- гонь, золо- тий хрест церкви, ворони (№ 1. — С. 29). Білий сніг. Ви- ття собак (№ 1. — С. 31). Одинокий, але весе- лий дзвін (№ 1. — С. 36). «Через 25 років...» (№ 1. — С. 36).	Степ і вітер (№ 1. — С. 50, 51, 55, 63, 83— 85). Дзвін (№ 1. — С. 75). Час (№ 1. — С. 91). Кам'яні скіф- ські баби (№ 1. — С. 41, 44, 78). Орли (№ 1. — С. 41, 42, 44, 51, 91). Течія (№ 1. — С. 74, 79, 82, 91, 112, 120). Видіння (№ 1. — С. 56). Свічка (№ 1. — С. 120). «Через 50 літ...»	Дзво- ни Січі (№ 2. — С. 24). Орли (№ 2. — С. 58). Чайка (№ 2. — С. 45). Яструб (№ 2. — С. 4, 26, 29, 53). Скіф- ські баби (№ 2. — С. 58). Во- зи-колиски (№ 2. — С. 65). Степ (№ 2. — С. 46). Течія (№ 2. — С. 49). Хлопчик на коні (№ 2. — С. 45). Малюнок на стіні (№ 2. —	Степ (№ 2. — С. 99). Дзвони (№ 2. — С. 83). Вітер (№ 2. — С. 98), Чайки (№ 2. — С. 98). Ви- шневий цвіт (№ 2. — С. 99, 102, 103). Хрест над табором Наливай- ка та Лобо- ди (№ 2. — С. 101). Хомути (№ 2. — С. 73). Біг (№ 2. — С. 77). «До- брої ночі» (№ 2. — С. 92).

Маркування фрагментів тексту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
			(№ 1. — С. 70)	С. 95). «Через 19 літ» (№ 2. — С. 43)	
Позиція автора	Пряма авторська розповідь. Думки автора у висловлюваннях селян Наливайка. Повага і співчуття, теплий гумор в описі селян. Стурбованість, біль за долю України. Іронічне, зневажливе ставлення до представників шляхти. З повагою — про князя Василя Острозького, але з сумнівами щодо резонанс-	Авторська оцінка стійкості запорожців, їх військової винахідливості. Із жалем та гіркотою розповідається про драматизм ситуації (№ 1. — С. 31). Авторські оптимістичні відступи відбивають сподівання наприкінці розділу (№ 1. — С. 36). Авторська точка зору чергується з оповіданнями з позиції князя Василя,	Симпатії автора на боці наливайківців, про них — з повагою, іноді з гумором. З гіркотою описує автор бунт наливайківців у таборі. Свої погляди на історію та конкретні події автор іноді подає у вигляді монологів, думок окремих (як позитивних, так і негативних) героїв, або як власні роздуми.	Філософські погляди виражені через молитву Газі-Гірея (№ 2. — С. 19). Спостереження за подіями в кількох місцях розділу передаються через яструба. Зображення подій з погляду Жолкевського. Цей герой, хоч і належить до ворожого табору, наділений певними позитивними рисами (№ 2. — С. 66).	Авторські описи мужності, героїзму повстанців, їх почуття гумору, винахідливості. Душевним боєм пронизані рядки розповідають про розкол у війську. Останні рядки — через сприйняття Жолкевського. Символічна просторова точка зору фіналу — Жолкевський спостерігає за подіями з калабати-ни, де опинився збитий з ніг в бою.

Маркування фрагментів тек- сту	I розділ (№ 12. — С. 2—21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12. — С. 21— 36, № 1. — С. 29—36) Експозиція. Зав'язка.	III розділ (№ 1. — С. 36—121) Розвиток подій	IV розділ (№ 2. — С. 17—66) Розвиток подій	V розділ (№ 2. — С. 66—103) Кульмінація. Розв'язка
	ті його по- зиції та вчинків	Януша Острозько- го, Нали- вайка.	Автор тя- жіє до по- зиції об'єк- тивного спостерега- ча, позиції позазна- ходжува- ності.		Переможців нема.

них ліній (Бій під П'яткою — в другому розділі, приїзд князя Василя Острозького — в третьому розділі тощо), чи то винесення в центр подій життя, особистої історії одного із персонажів роману (Петро Жбур — у третьому розділі, Тиміш Вихорець — у четвертому).

Часто топографічні характеристики, введення місця подій (монастир, табір, Могильов, Слуцьк, Очаків, Солониця) мають конкретну прив'язку до персонажів. Так виникають мікрочастинки розділу. Ці суброзділи в свою чергу розпадаються на ще менші, позначені графічними відступами в тексті. Вони в свою чергу часто нагадують коротку ремарку в два-п'ять друкованих рядків або невеликий стислий опис перебігу подій, який об'єднує попередній розділ та наступний і, водночас, ніби відокремлює їх, акцентує увагу читача на зміні плану розповіді.

Роман починається з опису події, яка об'єднує перший і третій розділи — це бій Наливайка з Жолкевським на березі Дністра наприкінці літа 1595 року, через рік після початку повстанського руху. Розвиток подій затримує експозиція, введена в твір у вигляді триступеневої ретроспекції: повернення в минулу зиму, коли Наливайко сватався до Галі Горошко; в юність Северина, пов'язану з Острозькою академією та службою Василю Острозькому; та всього того, що відбувалося до бою під П'яткою.

У другому розділі автор закінчує опис цього вирішального для формування характеру героя бою. І наступний епізод — кон-

флікт з Янушем Острозьким, в якому Северин Наливайко відстоює право українського народу на віру і волю та підняття з цією метою повстання. Саме цей момент у розвитку сюжету можна вважати зав'язкою роману, яка вже чітко окреслює основний конфлікт твору і дає уявлення про те, як саме доля героя змінюється. Адже зав'язка — той епізод у розвитку сюжету, коли доля героя змінюється, наступає принциповий поворот у його внутрішній історії.

Розділ третій починається коротким повідомленням про те, що після року повстанських блукань Поділлям та Угорщиною Наливайко прийшов на Дністер. Тут він одразу дає бій двом своїм запеклим ворогам — татарському ханові Газі-Гірею та польському головнокомандувачеві Жолкевському — і дістає перемогу. Поступово на перший план розповіді виступає Петро Жбур, який і є центральним персонажем кількох наступних субпідрозділів. Мова йде про те, як Жбур відбиває у татар поїзд посла польського короля Збігнева Ясельського й арабської принцеси Хабіджи. Здавалося, на перший погляд, вечір з Ясельським має несподівано конфліктний кінець. Отямившись після небезпеки, невдячний посол дає рятівникам-козакам відчувати свою зверхність і зневагу до них, принижує Петра Жбура, чим глибоко вражає всю сотню. Петро Жбур наздоганяє у степу ще кілька годин тому пихатого і самовпевненого, а тепер переляканого і розгубленого Ясельського, який намагається врятуватися втечею, і забирає Хабіджу. У подорожі Петра з Хабіджею можна умовно виділити такі підрозділи: переправа через Дністер, у пущі, у монастирі. Таким чином, місце дії служить своєрідним диференціюючим елементом у структурі тексту цього розділу.

В останньому дізнаємося, що Гусятин спалено, а Галя Горошко — наречена Наливайка — знаходиться в цьому ж монастирі. В уста мудрої ігумені вкладено найболючіше для наливайківців питання про Січ, яке до цього вголос ще не було висловлено. До цього композиційного посилу автор повертається через кілька підрозділів, розповідаючи про коло в таборі Наливайка, яке закінчилося спочатку трагічним розривом між Северином і його військом.

Подальший перебіг подій — і коло в таборі Наливайка, і приїзд князя Василя Острозького та Дем'яна, і повернення війська — оформлено окремими підрозділами. Тим часом автор не забуває про інших персонажів твору, і в центрі наступного суброзділу вже не Наливайко, а Тиміш Вихорець. Але Северин зовсім ненадовго виходить з поля зору (ця закономірність простежується в компонуванні всіх підрозділів), бо вже наступний суброзділ — це оповідь про те, як Наливайко вирішує їхати миритися з січовиками. Після

вінчання з Галею в степу в походній церкві Наливайко з військом знову в дорозі. Хронотоп дороги, до речі, відіграє принципову роль як у структурі роману, так і в філософському його наповненні.

У четвертому розділі сюжетна лінія не менше напружена і насичена несподіваними перипетіями. Так, Газі-Гірей, завчасно повернувшись з походу, спостерігає напад запорожців на Очаків. Жінки, визвалені запорожцями, вирушають пішки через степи додому. Наливайка, який поїхав миритися на Січ, запорожці не простили і, поклавши у домовину, кинули в Базавлук. Ледве живий Северин потрапляє до Газі-Гірея і несподівано в особі хана-поета, хана-філософа і мислителя знаходить не ворога, а друга. Повертаючись від нього, Наливайко випадково натрапляє на блукаючих в степу жінок, визволених запорожцями. Уже в наступному підрозділі Наливайко знову в дії — постає на чолі свого війська. І два ворожі табори — Жолкевського і Наливайка — стоять один проти одного. Жолкевський збирається йти на Молдавію, а Северин Наливайко заснувати свою республіку між Бугом і Дністром.

А поки що автор затримує розвиток подій, вдаючись до ретардації дії, змалюючи вражаючу картину переправи наливайківців, обтяжених обозом з жінками та дітьми, через засніжений Буг. Жолкевський «зійшов з брацлавської стіни, сів на коня і повелів повертати військо назад, — Молдову, за Дністер». У нього вистачило шляхетності не напасти в цю мить на повстанців.

П'ятий розділ починається як своєрідний роздум Жолкевського про рух повстанців взагалі та про військо наливайківців. З підрозділу, який побудований як внутрішній монолог Жолкевського і є ретроспекцією зимових подій, постає зимовий шлях Наливайка на Білорусію, під час якого він рятує військо від Жолкевського, від голоду та морозів. Слуцьк, Могильов, Бихів — така топографія походу наливайківців, яка теж відбита в організації тексту на підрозділи і, нарешті, — Річиці, де Наливайко дізнається про наміри луцького єпископа Кирила Терлецького та володимирського Іпатія Потія схрестити православ'я з католицизмом. Повстанці вирушають в Україну і на Водохреща прибувають в Острог. Якщо умовно пронумерувати наступні суброзділи, то дев'ятий — це, перш за все, острожани, народ; десятий — наливайківці, а одинадцятий — їх злиття, єдність рідних рук, слів і душ. Наливайко після довгої розлуки нарешті зустрічається з Галею. Короткочасність їхнього щастя підкреслює те, що описові особистого плану життя Северина відведено всього чотирнадцять друкованих рядків тексту та ремарка в три рядки.

Наступний підрозділ містить дуже важливий в ідейно-художньому плані діалог Наливайка з князем Василем Острозьким. Князь намагається врятувати Северина від ворогів, які оточили повстанців з усіх боків: з заходу — Януш Острозький, з півночі — Радзивіл і Ходкевич, зі сходу — Кирик Ружинський і Струс. Северин усвідомлює небезпечність свого становища, але коли знову піднімається питання про об'єднання з запорожцями, амбіції беруть гору над здоровим глуздом. Северина чекає ще один удар — густинський пан-панежник убив його батька. Це остаточно відштовхує Наливайка від панівної верстви та робить його ще запеклішим ворогом і короля, і всіх панежників. Наступні події, включаючи фінал роману, описані з точки зору Станіслава Жолкевського. Невдале об'єднання з Шаулою та Лободою приносить повстанцям поразку за поразкою: зраджено Наливайка, гине й об'єднане військо, значною мірою знищивши саме себе.

Це своєрідний пуант твору, в якому органічно сходяться всі сюжетні лінії, зв'язуються у тугий вузол кульмінація й розв'язка та епілог. Ця вражаюча сцена зради та загибелі війська займає всього сторінку друкованого тексту і є яскравим прикладом надзвичайної концентрації змісту, динамічності оповіді, яка характерна для всього твору.

Як засіб глибшого розкриття характерів героїв та розгортання сюжету Микола Вінграновський *майстерно використовує діалоги*. Вони завжди змістовні, вартісні в ідейно-художньому плані. Так, привертає увагу діалог Северина Наливайка з Янушем Острозьким у другому розділі. Розгорнуті репліки Януша Острозького чергуються з короткими, односкладними, уривчастими відповідями Наливайка, що яскраво передає внутрішнє напруження героя, його небажання вступати у безпредметну розмову. Але змушений відповідати, він говорить різко і запально, відверто висловлюючи своє тверде переконання: «А я, приміром, не хочу вішатись на вашій вірі. У мене віра своя, і на ній вішатись мені не треба. По-моєму, мусить бути так: хто хоче — нехай вірить у що хоче. Хто хай не вірить...»¹. На подальші дошкульні просторікування та звинувачення Наливайко відповідає вже ударом шаблі.

У полотно роману органічно вплітаються і драматичні, і трагічні, і ліричні, і комічні діалоги. Яскравим прикладом є характер роз-

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 35.

мови Петра Жбура і Сашка Шостака, який уперше здалеку побачив верблюда:

«— Та не бійся, Сашко. Це такі коні, — сказав Петро.

— Які там у чорта коні, коли гадюки!

— Кажу тобі — коні. От зараз побачиш. І з горбами. Горбаті коні. І плюються.

— Хто плюється?

— Та вони ж!

— Пане гетьмане, скажіть ви, бо я Петра знаю — йому все смішки...»¹

У мові козаків, не перенасиченій історизмами, професійними та просторічними словами, зустрічаються й зменшувальні, пестливі форми слів. Часто ніжність поєднується з грубуватістю. Ось як звертається Петро Жбур до арабської принцеси: «Хабіджа, малесенька, — голосом пана Ясельського ніжно сказав Петро. — Тепер, будь що буде, а я від тебе не здихаюсь!»² Деякі з діалогів переростають у широкі історичні екскурси, як скажімо, в розмові євнуха Назара та Наливайкового джури Семена Оливки: «— То що ви за військо? — спитав євнух. — І хто ви, пане Оливко, сам? — Коли вже питаєте, пане Назаре, то почну я не з одноруких, а трохи з ранішого часу. Ми — наше військо, гетьман, полковники і старшина, і князь острозький, що нині приїхав до нас у гості, всі ми є українці...»³ І далі йде змістовний, послідовний монолог-роздум про Русь-Україну, який може належати тільки освіченій людині. У діалозі з'ясовується, що про давнину своєї землі Семен знає і від старших дідів, і тому, що сам був псаломщиком церкви Святого Миколая і вчився в Острозькій академії. Індивідуалізована мова героїв, монологи, діалоги і полілоги є важливим елементом у структурі тексту, як і характерологічним проникненням у сутність людини і мотиви її поведінки.

Якщо Наливайко, звертаючись до війська, говорить: «Панове», то столітній полковник Шаула вживає звертання «Хлопчики!». Епізод, в якому описується коло в таборі, містить діалог з реплік Северина, звернених до війська, та реплік, які належать то окремим козакам, то війську в цілому. Така побудова діалогу і його завантаженість у наративному динамізмі зберігається і в епізоді на Січі,

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 10.*

² *Там само. — С. 51.*

³ *Там само. — С. 52.*

коли Наливайко звертається до запорожців. З уст принцеси Хабіджі не злітає жодного слова, крім «цінь», яке вимовляється з різними інтонаціями, в різному темпі, залежно від обставин. Китаєць У Пу весь час говорить «цур тобі, пек», а негритянки вигукують: «Слава, проклятий, слава!» — звісно, не зовсім розуміючи значення цих слів.

Автор супроводжує репліки влучними і яскравими ремарками щодо ситуації мовлення, настрою мовця, манери говорити, як те маємо в уривку розмови Северина з Петром Жбуром:

«— Я, Северин, бачив сьогодні Галю...

Вода в Наливайковій пригоршні завмерла й важкими краплями западала під ноги. Не підводячи голови, охриплим враз голосом Наливайко спитав:

— Де бачив? Коли?

— Сьогодні вдосвіта, вранці. За Дніпром. У монастирі.

Наливайко відкинув від рук ворону свою голову й тихо подивився на Петра. Від такого Наливайкового погляду Петро на мить розгубився і злякався й, ніби рятуючи Северина, заговорив швиденько, як лише міг:

— Вона не постриглась. Вона ще не постриглась»¹.

Вартий уваги і синонімічний ряд слів, які вживаються у тексті в значенні **«говорити»**: казати, забалакати, проказати, проголосити, шепотіти, прошелестіти, видихнути, прошамкотіти, милерити, переминати губами, мугикнути, чуркнути, кричати, гарикнути, прикрикнути, закричати на все горло, гаркнути, заволати, вигукнути, засипіти, вишкірити зуби, вишвіритись, ревити, застріляти камінцями, закидати словами, зіскочило з язика, молоти, верескнути, запищати, пискнути, хрипіти, прогудіти, буркнути, загучати, відрубати тощо. Ряд відзначається образністю і великим діапазоном відтінків значення слова.

Серед *позафабульних елементів* у романі виділяються *портретні характеристики*. В експозиції персонажів вони справді ваговиті. Лише деякі з них можна назвати розгорнутими. Як-от цей уривок: «Наливайко ще раз глянув на військо, на сотників, на столітнього свого полковника Матвія Шаулу, що вирядився на коло, як на свято. У білій, за коліна, з тонкого лляного полотна, шитий заполоччю сорочці, у м'якеньких, з козячої шкіри чоботах, з но-

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 68.

вим у руці акацієвим ратищем, Матвій Шаула сидів на капловухому, як і сам, сонному віслючку і переводив голубі божі очі з козаків на коней, а з коней на козаків»¹. У Шаули низький, як у джмеля, голос, він хрестить Наливайка «покрученими, як горіхові стручки, пальцями»². Але більшість портретів — стислі, протягом твору вони доповнюються окремими виразними штрихами, які поступово вивершують загальне уявлення про зовнішність героя. Так, поступово читач дізнається, що молодий сотник Петро Жбур — довгорукий і довгоногий, «костистий». У нього чорні вуса і горбатий ніс, а розмовляючи, він посвистує діркою від зуба. До цієї деталі автор весь час повертається, ніби підкреслюючи, що Петро ніколи не забуває, що того зуба вибив польський шляхтич Збігнев Ясельський. Петро носить м'які чоботи з добре вичиненої волової шкіри, на його поясі дерев'яні, обшиті шкірою, піхви для шабел, бо він б'ється двома, на голові смушева шапка. А, скажімо, Яків Шийка носить «руду і засмикану овечу шапку», яку навіть одного разу міняє на білу чалму, яка йому видалася показнішою. Коли мова заходить про цього козака, то спочатку з'являється його руда шапка (або руда пофарбована голова), потім «іржава очеретяна шия» (або «подерев'яніла шия», або «довга шия»), а потім «кістляві плечі». Через надщерблений передній зуб слова із Якова «вискакують, як камінці». Типовими деталями зовнішності всіх козаків є голена голова з оселедцем, вуса, полотняна сорочка, шапка, чоботи (в кожного, залежно від уподобань, з різної шкіри), шабля при боці. «Лук прив'язували до сидла, як і тороки, де ховали ложку, пістолі, охайно складену білу сорочку... про всяк випадок, на смерть, як, може, уб'ють»³. У кожного козака з собою був кисет з тютюном, кресало і трут.

Уперше представляючи польського шляхтича Збігнева Ясельського, який виконував посольську місію в Стамбулі, Микола Вінграновський вибудував за допомогою портрета такий образ героя: «Двері роззолоченої карети розчинилися, і з них вистромилися жовті, з загнутими до гори носками турецькі чобітки. Над чобітками лопотнули сині поли дорогого кунтуша, і біле, як білий глиняний малай, обличчя, нерівно й хапко дихаючи, вилізло з карети... Під важкими, як волоття проса, вусами нижня, покусана губа

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 74.*

² *Там само.*

³ *Там само. — С. 37.*

пана Ясельського трохи підтанцьовувала На легкій його літній ягнячій шапці біле соколине перо з'їхало набік ніби його хтось щойно дер...»¹. Важливі характеристичні деталі, на яких ґрунтується історія цієї людини: у білих руках Ясельського лише хустинка або гаманець, палички для рису або келих з вином, а коли він узаявся сам поганяти коней, то власною нагайкою обплів собі шию і мало не вмер від жаху, подумавши, що це татарський аркан. Згодом довідуємось, що й справді в степ залетів не сокіл і пан Ясельський — чужинець у степу.

Деякі портрети виписані автором з неприхованою симпатією, яка виражається, приміром, у зменшувальних формах слів, особливому доборі епітетів: «дрібне личко», «сірі губки», «горіхові долоньки», цей «дідусь з трьома срібними волосинами на підборідді» — китаєць У Пу — носить халат, калмики, гостроверху шапку — деталі одягу, які говорять не лише про зовнішність, але й про особливості світовідчуття і національні прикмети. Один з описів зовнішності автор уводить у текст від імені самого персонажа. В домі Острозьких висять поряд два портрети князя Василя і його батька Костянтина Острозького. Розглядаючи свій, який ще пах фарбою, і батьків портрети, князь Василь помічає, «що він викапаний батько. Ті ж самі темні волові очі, кістлявий, ніби тесаний сокирою ніс, сумна, осіння, сива з вусами борода, і лиш характер не той, не батьків»².

З окремих виразних штрихів, тонко вплетених, у тексті вималюються і жіночі портрети. Найвиразніший з них — Галі Горощко. Це дівчина з невеликими карими очима, «темнавшими молодими губами», «рівеньким, як срібна рибка», тонким носиком, білими, «як білий клаптичок снігу», вушками, що виглядають із-під коси³. Портрет нареченої Наливайка був би неповним, якби не було опису вбрання дівчини. Галя одягнена в «червону плахту і білу з намистом сорочку». Опис зовнішності Галі цілком відповідає традиційним уявленням про красу української дівчини. Портрет арабської принцеси Хабіджі ще скупіший, але посхоплює найголовніше: «завинена в темно-жовтий мінливий шовк, на його (Ясельського) білих руках з'явилася чи то лялька, чи то жінка», «ступні у Хабіджі й справді були маленькі і взуті у золоті сандалі»⁴, «по її обличчю видно було

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 41.

² *Там само.* — С. 27.

³ *Там само.* — С. 59.

⁴ *Там само.* — С. 47.

й насправді, що вона не з татарок і не туркень... І коли Петро нахилився над нею з мисочкою — на нього глянули дві продовгуваті чорні квіточки»¹.

Микола Вінграновський — великий майстер художньої деталі, особливо доречної в створенні портретів дійових осіб роману. Як рефрен супроводжує Якова Шийку згадка про його «очеретяну шию», Петра Жбура — про свистячу дірку від зуба, князя Василя — про холодні руки та вовчу шубу, Жолкевського — про малинову брошку, а Наливайка — про білу сорочку. Але ніщо так не прояснює зовнішній вигляд і внутрішній стан людини, як вираз її очей. Зі сторінок роману на читача дивляться сірі зимові очі Януша Острозького; короткозорі донна Камулео; «зелені, як бите товчене скло», Коношевича; солоні, «незмисленні, як у вовка, золоті при місяці» Петра Жбура; карі закохані Сашка Шостака; «голубі, божі очі» Шаули; дівочі Микошинського; пасльонові Газі-Гірея; прикипті, засніжені очі Жолкевського.

Мінливі погляди стають прекрасною ілюстрацією почуттів персонажів. У реченнях іменник «очі» часто виконує роль підмета: *очі дзвеніли від радості; очі стриміли лише на одного; очі почали розширюватись і кругліти; очі сміялися; виглядали чорненькі очі; очіці дірявили Петра; очі клято горіли; сірі зелені... очі пішли на плинучу воду; очі посмутніли; посмілювалися*. Вельми скупий портрет Северина Наливайка стає завершеним і психологічно обґрунтованим, якщо дослідити лише цей цитатний ряд: *«вогкі з морозу очі враз посухшали й взялися темним вогнем», «очі його взялися морозом», «на очі полізли сльози», «Севериніві очі були тихо-спокійні», «темно-горіхові очі Наливайка стали як на морозі терен — вони зробилися чорно-сині, і з них... дихнуло інєєм», «тверді і швидкі, як завжди перед походом, Наливайкові очі»*.

Упродовж трьох перших розділів М. Вінграновський не приділяє значної уваги портретизації Наливайка і лише в четвертому розділі, коли той потрапляє до Газі-Гірея, дається детальніший опис його зовнішності: *«...на зеленій тахті нерухомо лежав одного з ним (Газі-Гіреем) віку (30 років), чорнявий, з литою шиєю чоловік. Білий козацький кунтуш і темно-вишневі чоботи видовжували його і так вигинисте тіло»*. «Газі-Гірей розглядав Наливайкового лоба, його маленькі вуха, з тремтливими ніздрями ніс, темнаві губи

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 48.*

і чорні над ними, середньої довжини вуса»¹. Пальці у Наливайка «були прямі, тонкі і гнучкі, як на картинах у стародавніх китайців, а самі кисті довгі, широкі й такі ж тонкі, ніби народжені для боріння і шаблі»². Так кількома штрихами і фразами, виразними деталями дуже лаконічно автор створює живі індивідуалізовані портрети, навіть якщо вони належать персонажам, роль яких у творі обмежена.

Та портретом і його роллю як позафабульним елементом не вичерпується композиційний простір роману. *Природа — одна з найактивніших дійових осіб і прози, і поезії М. Вінграновського*. Про це цікаво писав Є. Гуцало, підкреслюючи, що «в прозі Миколи Вінграновського людина й земля, світ людини і світ природи — невіддільні, вони щільно змикаються, становлячи цілісну сутність. Світ природи існує не поза сприйманням людини, а тільки в її свідомості, цей світ олюднений, живий, він начебто наділений своєю загадковою душею, своєю специфічною свідомістю»³. В цьому ще раз переконуємося, читаючи роман «Наливайко». Пейзаж у творі не лише тло, на якому розгортаються події, хоча і ця функція йому властива, а й виразник цілої гами почуттів і різноманітних емоційних станів персонажів.

Переляканий і розгублений Ясельський, тікаючи, блукає в степу: «М'якою, теплою, пахучою в невидимих квітах рікою безгоміним дрімотним степом текла темна тиша. Боком-боком, ніби крадучись з чорної між зорями хмари, над степом став грізно виходити жовтий, в сірих гудзах місяць. Ввесь він з хмари іще й не вийшов, та білим, холодним вогнем встиг з-за горбів підпалити Дністер... З Дністра рушив на степ. Підпалив і степ. Все заграло, замерехтіло, спалахнуло срібними язиками, запереливалось: злякались і наче пригнулись кущі, стрепенулася і засвітилася кожна в степу бадилінка, камінь, корч і яроч... Білим морозяним полум'ям зайнялася й карета... Карета опинилася на такому якраз місці, куди цей божевільний місяць бив своїм світом сторчма... Тепер панові заховатись в степу було ніде, хіба що провалитись крізь землю і заховатись у землі...»⁴ Степ чужий, ворожий для польського шляхтича,

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 11. — С. 35.

² *Там само.* — С. 44.

³ *Гуцало Є.* І так ми всі родимо, і так ми всі цвітемо / Євген Гуцало // Літературна Україна. — 1960. — 12 вересня. — С. 3.

⁴ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 51.

навіть дзвін, який був голосом надії і спасіння, ніби його поглинув степ, зникає.

Козачки, залишившись самі в степу, не відчувають себе такими безпомічними, як пан Ясельський. Докія Горошко знає писані й неписані закони степу, відчуває його тепле, а не вороже дихання навіть у дощ і вітер. степ дає притулок і їй, і цілій валці жінок та дітей, які швидше бояться ворожих людей в степу, аніж стихій самого степу. Для козаків Степ — рідна домівка, вони живуть з ним у повній гармонії, це їх стихія. Недаремно Наливайко в скрутну хвилину думає про степ: «...в дикім степу — спасіння»¹.

Незатишно відчувають себе Петро і Хабіджа, Куріпочка у пущі, бо «Хабіджа виросла в пустелі, а Куріпочка — у степу. І там, і там, де не повернешся — вода!»². Загадка Степу хвилює й отця Дем'яна: «Що ж це за сила і таємниця ховалась у нім, коли так до нього тягло племена і народи? Що — воля, розкутість, далечина?..»³

Степ — багатоликий, він різний влітку, восени, взимку: вранці він не такий, як вдень, інакший на заході сонця, зовсім інший вночі. Він різний як у об'єктивному відображенні, так і в суб'єктивному сприйнятті різних героїв. Степові пейзажі Вінграновського, доносячи конкретні почуття та переживання, надії, розгортаються в пластичний образ Степу, який відіграє важливу ідейно-художню функцію, бо стає символом вічності буття, прообразом земного космосу, де все має жити за божими законами, і одночасно символом волі, розкутості духу, безмежної краси і широти душі українського народу.

Чи є люди господарями Степу, чи Степ їх володар? Степ у М. Вінграновського густо населений звіриною і птаством, що не стільки показує неабияку обізнаність автора в природничих питаннях, а швидше підводить до думки, що постійними мешканцями, справжніми господарями степу є саме орли та яструби, пискотливі стрижики та ластівки, кабани, олені та тури і навіть всюдисущі ховрашки. Люди — лише непосидючі гості на цій землі. Пророчим щодо цього є опис табору Наливайка: «А голубий туман і сиві від вогнищ дими, що слалися над возами, наметами, людьми і кінями, підпливали під табір і ніби відривали його від землі, підіймали в небо, і табір, ледь погойдуючись, пухкою сизою хмарою висів між

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 11. — С. 99.*

² *Там само. — С. 55.*

³ *Там само. — С. 84.*

землею й небом... Візьмись раптом де вітер, думав Петро, і подми — понесе його куди вітрові буде завгодно»¹.

Думка Петра Жбура вслід за авторською лине далі в часі і зупиняється, жахнувшись: невже настане час, коли не буде «на Україні ні Наливайка, ні його війська — голоти з солоним іменем «козаки». Лишиться все хіба що в споминах ярів та байраків, шипшин та могил, та в сухих посविствах сумних ховрашків...»²

Історичні відступи автора в романі найчастіше вкладені в уста його персонажів. Автор, як правило, дотримується цього композиційного принципу, аби, ніби прожектором, освітити події й історії людей, з ними пов'язаними. В першому розділі розкута оповідь про історію та традиції Січі ведеться за святковою вечерею дідом Максимом, у другому розділі — родовід Острозьких уведений у текст як роздуми про віру, спомини князя Василя перед портретами предків. Ще кілька монологів, що переходять у розгорнуті історичні екскурси, є в третьому розділі. Спостерігаючи за своїм військом, «Наливайко думав: хто іще мав таке військо, яке мав сьогодні він?.. Та хто з його війська знав, проти кого вони повстали? Ніхто з них не міг собі і уявити, що Польща — це найобширніша в Європі країна...»³ І далі йде стислий загальний огляд економічного і політичного стану Польщі на той час. Автор непомітно перехоплює ініціативу у веденні мовної партії Наливайка і зазирає далеко вперед — у майбутнє, недосяжне Наливайкові, коли через п'ятдесят років прийде Богдан Хмельницький і продовжить його справу.

Наступна історична довідка — це хвалебна ода Степу як символу волі, за яку боровся Северин Наливайко. Ця частина тексту, оформлена як невластне пряме мовлення отця Дем'яна, становить огляд історії Степу від кімерійського періоду до часів, коли в Степ повернулись слов'яни⁴. Логічним продовженням цього своєрідного підручника історії є талановита «лекція», яку читає внучуху Назару Семен Оливка. Його відповідь на питання: «Що ви за військо?» — вилилася в розповідь про історію Руси-України, її боротьбу з татаро-монголами та Польщею, Литвою, про міжусобиці між князями та народження наливайківського руху. Ця розповідь є частиною

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 11. — С. 63.

² *Там само.* — С. 63.

³ *Там само.* — С. 69—70.

⁴ *Там само.* — С. 84—85.

діалогу¹. У четвертому розділі, коли місцем подій стає Базавлуцька Січ, автор дає коротку довідку з історії Хортиці та розповідає про перенесення столиці Січі на острів Базавлук².

Ці вставні епізоди є органічною частиною тексту, не переобтяжують, а збагачують його, роблять більш змістовним, інформаційно насиченим, не руйнуючи художньої самоцінності твору. Переосмислена минувшина в романі М. Вінграновського проектується на сучасність. Автора хвилюють не лише проблеми українського відродження, а національне в загальнолюдському аспекті. З молитви хана Газі-Гірея: «Господи, скільки ми вже тягли і корчили Україну! Молюсь тобі, мій Аллах, і думаю, а коли не проститься нам усе, що ми робимо з цією землею, і колись, не дай Боже! — хтось отак само, як ми Україну, обдере, пожене й розжене по чужих землях і нас? І ми, розпорошені, понівечені й озлоблені духом, будемо жити поміж чужими людьми, наче той народ-сирота, і плакати та проситись до себе додому, в Крим, а там, на нашому місці і замість нас, будуть сидіти вже інші люди...»³

Та все це ознаки зовнішньої композиції, якою не обмежується автор роману. Посутню роль відіграє внутрішня композиція, заснована на продуманій взаємодії часово-просторових відношень у тексті.

Дія у романі відбувається протягом року — з кінця серпня 1595 року до середини травня 1596 року. Події першого розділу роману розгортаються на березі Дністра серпневим ранком 1596 року. Перебіг подій затримує ретроспекція, повертаючи на рік назад у різдвяний Гусятин. Наступного дня Наливайко повертається до Острога і ввечері за наказом князя Василя змушений вирушати до П'ятки, бій під якою відбувається вночі. «Січа кипіла до ранку»⁴. Острог зустрічав військо Януша як переможців, але через годину «призахідне вишневе сонце» освітило розбите Янушеве військо. Це Наливайко підняв повстання.

Загальний фоновий час об'єднує третій розділ з першим. На змінному літньому дню на березі Дністра приходить вечір та ніч, упродовж яких Наливайко не бере прямої участі в подіях. Ранок та день наступної доби освітлює події в таборі Наливайка. Це передусім — коло, після якого Наливайко залишається один на один з ніч-

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 11. — С. 108—109.*

² *Там само. — С. 21—24.*

³ *Там само. — № 2. — С. 19.*

⁴ *Там само. — С. 34.*

чу та самотністю. Вночі приїздять князь Василь та отець Дем'ян, який вранці повертає військо до табору. В цей день Наливайко готується зі своїм військом виступати до Білорусії, попередньо замирившись з Січчю. Обвінчатися з Галею йому доводиться опівночі. Отже, події найбільшого за обсягом третього розділу охоплюють дві доби.

Очаків та Січ — місце денних подій четвертого розділу. Дзвоном на вечірню позначено час, коли Наливайка кинули в Базавлук. Світанок наступного дня та ще чотири дні Северин проведе в Палаці Газі-Гірея. Увечері четвертого дня — вже в степу, вдосвіта він з товаришами зустріне Жбурову сотню. Далі йде зміна місця подій. Ніч. Табір Жолкевського, який спостерігає за станом наливайківців, розбитим під стінами Брацлави в степу. Вранці йде перший сніг. Наливайко, перейшовши Буг, вирушає в Білорусію.

Розвиток дії п'ятого розділу, основний фоновий час якого — рання весна 1596 року, затриманий ретроспекцією зимового шляху повстанців у Білорусію через Луцьк, Слущк, Могильов, Бихов, Річиці. На Водохреща Наливайко вже в Острозі. Святковий день і ніч в Дем'яновій хаті, а вранці в замку князя Острозького він дізнається про смерть батька. Час у фіналі роману не конкретизований і надзвичайно ущільнений. Бій під Білою Церквою, бій на Росі вранці. Ніч, коли йде укріплення табору повстанців в урочищі Солониці, а вранці — останній бій з Жолкевським.

Аналіз хронотопу показує, що головний персонаж знаходиться переважно у відкритому просторі, його стихія — степ, широчінь. Закритий простір, здається, теж не ворожий Северинові: він виглядає гармонійно в Гусятині в теплій, затишній хаті Горошків; потім — у степу, у його власному наметі; в палаці Газі-Гірея, де його тепло приймає господар; в домі князя Василя, який симпатизує Северинові. Але в закритому просторі Наливайко знаходиться короткі проміжки часу. Найбільш зловісною в цьому плані деталлю є домовина, в яку його живого поклали запорожці.

Спостереження за розподілом подій упродовж доби показує, що ранок і день — це час, коли Северин бере активну участь у подіях. Ранок завжди несе успіх, просвітлення. Вперше Северин постає вночі на Різдво, коли він сватає Галю, але ця світла радісна ніч затьмарена наступною — бій під П'яткою. Цей бій ляже тяжким гріхом на душу Наливайка. Вдруге — самотнім й ображеним у драматичну ніч після кола. Вранці військо повернеться, і Северин знову відчує себе щасливим. Наступної ночі відбулося вінчан-

ня Северина і Галі; їх свідками було ціле військо, здавалось, їх благословив сам Степ, але за миттю щастя — знову розлука. Так чергування дня і ночі стає для Наливайка чергою втрат і здобутків. У п'ятому розділі доля остаточно зраджує Северина: один ранок приносить йому звістку про смерть батька, інший — розгром повстання.

Історичний час і філософський конкретизуються в художньому їх переломленні відповідно до подій вітчизняної історії і головних її діячів.

Важливу композиційну роль у творі відіграє групування зображуваних автором образів-персонажів. Крім Северина Наливайка, навколо якого концентруються події, в романі діє ще кілька відомих історичних постатей. Найбільш помітні з них: князь Василь Острозький та його син Януш Острозький, польський головнокомандувач Станіслав Жолкевський, хан Газі-Гірей, гетьмани Криштофор Косинський та Петро Коношевич, полковники Матвій Шаула та Григорій Лобода. Згідно фабули роману кожен з них так чи інакше виявляє своє ставлення до Наливайка.

Князь Василь бачить у ньому єдиний порятунок православної та незалежної України і ставиться до нього з батьківською теплою, перший простягає руку навіть після того, як Наливайко рубанув шаблею його сина Януша. В ньому князь бачить свою молодість, хоч так і не зможе допомогти Наливайкові.

Януш Острозький, який є фанатично віруючим католиком і до українського народу ставиться як до свого майна, як до «бидла», стає запеклим ворогом Северина і повстанців.

У ворожому повстанцям таборі польсько-литовської шляхти діє ціла низка епізодичних персонажів, починаючи з безіменного польського капітана, який привів своїх «ополченців-селюків», «щоб добре заробити і щоб їм наділили земельки на Україні»¹, а виявилось, що в цьому веселому поході треба лити кров.

Інший шляхтич — Збігнев Ясельський, лунатик, якого прикрашає лише кохання до Хабіджі, та й те куплене. Цей вояк здатен принизити інших і показати свій гонор перед спантеличеними козаками, а за мить сам стає приниженим і безпорадним. Але більшість серед них усе ж запеклі й небезпечні вороги повсталого Наливайка, які захищають свої політичні й економічні інтереси. Цими персонажами найбільше населені два останніх розділи. Текст ряс-

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 31.

ніє прізвищами тих, що створюють атмосферу все більшої ворожості навколо Наливайка. Впадає в око одне ім'я — «Кирик Ружинський, паволоцький князь, брат знаменитого кошового отамана Запорізької Січі Богданка Ружинського...»¹ Кирик зрадив і пам'ять свого брата, і свій народ, і тепер, «приймавши віру і руку Польщі, лупив з гармат по мосту, бо по нім через Рось під крило Наливайка бігли його, Ружинського, села»². Постійним противником, з яким Северин вже навіть вітається, щоправда з відстані пострілу пушки, і Станіслав Жолкевський. Він сам був талановитим полководцем і, захищаючи інтереси Польщі, став достойним бойовим супротивником Наливайка. Жолкевський здатен ставитися до свого ворога з повагою й іноді навіть із заздрістю дивитися на військо Наливайка. Цій людині притаманні природний розум і певною мірою справжня шляхетність. Противником Наливайка в бою з турецького боку є хан Газі-Гірей. Найбільш показовою ілюстрацією не зовнішнього протистояння, а внутрішнього взаєморозуміння є четвертий розділ. Ці два гарні, обдаровані чоловіки, кожен з яких мріяв: Наливайко — бути ковалем, Газі-Гірей — лише поетом, змушені воювати. Християнин і мусульманин, обнявшись на прощання, з гіркою визнають, що коли зустрінуться в бою, приречені будуть убити один одного.

Важливу ідейно-композиційну роль у творі відіграють постаті двох представників церкви — отця Дем'яна та пастора дона Камулео. Один з них є братом Наливайка по крові й по духу, молиться за нього і благословляє його, у важку мить своїм словом повертає йому засліплене військо. А інший проклинає його, чекає його смерті, готовий убивати і «лежачого», чого не робить навіть ворог Северина — Жолкевський.

Очевидно, не випадково в романі, крім отця Дем'яна, діють почоловічому сувора та прямолінійна ігумена жіночого монастиря та по-жіночому м'який і привітний священик Маковій з Бихова. Цілком протилежні типи, які об'єднує одне — сподівання на Северинів успіх. Серед близьких Наливайкові людей його рідні — брат Дем'ян, кохана Галя, дядько Кирило. Про Северинових батьків — Дмитра та Уляну — з повагою згадує Докія. Теплі стосунки з Омеляном Горошком та двоюрідним братом Саником після бою під П'яткою стали напруженими.

¹ *Вінграновський М.* Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 91.

² *Там само.*

З перших сторінок роману завжди поряд зі своїм товаришем, сотником, а пізніше гетьманом — Петро Жбур та Яків Шийка, а також безмежно відданий джура Семен Оливка. Поступово поряд з Северином з'являються його вірні бойові товариші — полковник Сашко Шостак, Степан Медолиз, Тиміш Вихорець. В основному розділі до наливайківців прибився молодий богослов з Острога Адам-Микола Мартинко — і незабаром став полковником. Усі вони є яскравими особистостями. Серед них і віком, і своєрідністю свого становища у війську вирізняється Матвій Шаула.

Друга велика сила, яка мала б активно діяти, — запорожці. Серед них — Григорій Лобода, полковник Крепський та найбільш запеклий противник Наливайка — кошовий Богдан Микошинський, а також Омелян Горошко та Саник. Очевидно, що ця група представників запорожців незначна; з'являються вони в романі лише в кількох епізодах. Запорожці не мають сумніву в щирості наміру Наливайка відстояти волю і віру православної України, але не можуть пробачити Северинові крові братів, пролітої під П'яткою. Дещо невизначені щодо Наливайка позиції Матвія Шаули та Григорія Лободи, невдалий союз з якими став однією з причин поразки повстання. Обидва не були відверто ворожі до Северина, але не визнали його політичної далекоглядності і не змогли піти за його беззастережною відданістю інтересам народу, обтяжені власними інтересами, а часто пустою амбітністю. Петро Конашевич, майбутній гетьман Конашевич-Сагайдачний, молодший од Северина на вісім років, і справедливо було б сказати, що Конашевич не просто любив Наливайка як національного героя, а й вчився у нього, вчився на його досвіді і помилках.

У романі є й два досить незвичайні персонажі, представники неукраїнського середовища — прекрасна арабська принцеса Хабіджа, яку, як ляльку, передавали з рук в руки, забуваючи про її живу і змучену душу, та її слуга китаєць У Пу. Хабіджа, якій була спершу чужа слов'янська культура, проживши зиму в Острозі, охрестилась. А для У Пу взагалі не має значення, кому молитися людина. Здається, турбота про когось, а не про себе — це сенс його життя. Природні почуття справедливості і вірності ніколи не полишають його. Тому він має повне право зневажати ту частину наливайківців, коли вони залишили свого гетьмана з причин, не вартих того.

Єдина дитина, яку бачимо в романі поряд із Северином, — хлопчик Василько. Хлопчина, вмотивившись на Резі, «задеренчав баском:

— Я Наливайко! Я гетьман Северин Наливайко! Но, мій конику, но!

Резі, тепер вже косячись на них обох, на хлопчика й на того, що в білій сорочці, засумнівався, бо хто із них Наливайко справжній? Чи цей малий з шлеєчкою через плече, чи той, хто кремезний, стоїть в ковилі з золотим кінчиком шаблі? І з ким тепер степом бігти? Кого з них в сідлі на собі нести?»¹. Звичайна дитяча гра, яка стає стежиною в майбутнє, символом зв'язку поколінь. Цей хлопчик, «що любив кавуни і очі в якого золотили на все лице»², постає ще раз з оберемком осоки для коня в ніч перед боєм на Солониці. В романі М. Вінграновського є вислів, який слід вважати філософським афоризмом: «Коли біля тебе діти, то ще можна жити»³.

Фрагментарність і колажність композиції роману М. Вінграновського — яскраві ознаки його поетики, виробленої і під впливом різних видів мистецтва, передусім — кінематографу. Це виявляється на різних рівнях тексту. І в першу чергу визначається обличчя твору специфікою форм нарації.

Пряма авторська розповідь у тексті превалює, хоча майже нема відкритого діалогу з читачем. Автор намагається займати позицію об'єктивного спостерігача, позицію «позазнаходжуваності» (М. Бахтін), та іноді вдається до передачі думок устами персонажів.

У першому розділі авторська точка зору чергується з оповідями з позицій селян, хана Газі-Гірея, Жолкевського, Северина, що призводить до поліфонічності, властивій роману. Проте повага і співчуття, теплий гумор в описі селян, іронічне, зневажливе ставлення до представників шляхти та неприхована стурбованість і біль за долю України, за якими стоїть автор, легко прочитується. Автор з повагою говорить про князя Василя Острозького, але сумніваючись щодо слушності його пасивної позиції в боротьбі. Тим часом захоплення військовою стійкістю і винахідливістю повстанців Косинського передається через сприйняття Наливайка. Жалем та гіркотою просякнуте наративне авторське полотно у момент оповіді про ситуацію під П'яткою, драматизм епізоду посилюється описом пожежі церкви та гнітючим психологічним станом Наливайкової сотні. Принцип чергування точок зору зберігається і в другому розділі. По черзі «звучать голоси» князя Василя, Януша Острозького, автора та Северина Наливайка. Кінець розділу відбиває опти-

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 2. — С. 87.*

² *Там само. — С. 101.*

³ *Там само. — С. 87.*

містичні сподівання автора, який намагається викликати світлі, радісні асоціації на основі звукового образу — хоч самотнього, проте радісного і легкого, дзвону над Острогом, який покидає повсталий Наливайко.

Текст третього розділу променіє симпатією автора до наливайківців, повагою та теплим гумором.

Автор не ідеалізує козаків, але економно і виразно показує, чому навіть Жолкевський визнає переваги Севериного війська і заздрить йому. Цим підкреслюється об'єктивність авторської оцінки, як те маємо у відвертій іронічності у ставленні до шляхтича Збігнева Ясельського.

Свої погляди на історію, на конкретні події автор, як правило, подає у вигляді монологів, роздумів окремих героїв, рідше бере мовну партію на себе і, ніби заглядаючи в майбутнє, відкриває те, чого персонаж — носій авторської точки зору — знати не може. У тексті такі часові перспективи кілька разів оформлені синтаксичною конструкцією з елементом, який повторюється: «Та це ще буде через двадцять п'ять років...», «...таке дійсно станеться всього-навсього через п'ятдесят літ...»¹, «...це станеться через дев'ятнадцять літ...»².

Для композиції четвертого розділу характерно не лише чергування точок зору, буквально з «висоти пташиного польоту», бо отримані з різних просторових точок враження синтезуються в одному описі, спостереження за подіями в якому передається через образ яструба³. Завдяки такому прийому автор ставить себе в позицію всевидячого спостерігача.

М. Вінграновський, олюднюючи світ природи, залучає її представників до участі в подіях і передає їх сприйняття дійсності. Деякі епізоди становлять потік свідомості тварин (наприклад, коней Куріпочки⁴ і Резі⁵, верблюда Месії⁶, віслюка⁷).

У кульмінаційному п'ятому розділі захоплено говориться про мужність, героїзм повстанців, їх почуття гумору, винахідливість, які не полишають наливайківців і в найдраматичніших сценах. Ду-

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 1. — С. 70.*

² *Там само.* — С. 43.

³ Див. *Там само.* — С. 53—58.

⁴ *Там само.* — С. 46.

⁵ *Там само.* — С. 57.

⁶ *Там само.* — С. 90.

⁷ *Там само.* — С. 93.

шевним болем сповнені рядки, в яких іде мова про розкол у війську, але Микола Вінграновський не дає будь-яких коментарів, пропонує читачеві самому зробити висновки. Найжахливіша заключна сцена роману передається через сприйняття польського польного гетьмана Жолкевського. Символічним є вибір просторової точки зору. Контрастом до висоти пташиного польоту, масштабності Степу стає калабатина, в якій опинився збитий з ніг Жолкевський: «З ряски, де він лежав, що робилося в таборі він вже не бачив. Та все він бачив перед собою в небі на хмарах, бо прозорі весняні хмари, пропливаючи над Солоницею, все, що там відбувалося, відсвічували на собі, як у дзеркалі, й проносили — забирали з собою»; «...остання ця хмара повезла Наливайка з його полковниками й сотниками на захід, в полон, на загибель в Варшаву»¹. «Змальовуючи трагічну долю селянського ватажка та його побратимів, М. Вінграновський щасливо уникає як загального песимістичного настрою, так і зайвого жертвовного пафосу. І сам Наливайко, і його друзі лишають по собі щасливий спогад і світлу зажуру»². І все це здійснено завдяки продуманій композиції, вдалій стратегії і тактиці нарації, гармонійність яких — провідна якість поетики роману «Наливайко». Феномен цілісності (за всієї мозаїчності тісно переплетених епізодів, багатоголосся точок зору і поліфонічності відтінків змісту) створюється потужною рукою Майстра, що вміє синтезувати окреме у загальне, виявити неординарне й одиничне у спільці з типовим і своєрідним.

¹ *Вінграновський М. Северин Наливайко : роман / Микола Вінграновський // Вітчизна. — 1992. — № 2. — С. 103.*

² *Черненко Н. Хто допоможе вибратись з руїни / Наталя Черненко // Вітчизна. — 1994. — № 5—6. — С. 125.*

**4.6. ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА ПРО ВІТАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
Й АПОКАЛІПТИЧНІ ВИПРОБУВАННЯ
СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ
(ХУДОЖНЯ СВОЕРІДНІСТЬ ЗБІРКИ
«У ЧЕРЕВІ АПОКАЛІПТИЧНОГО ЗВІРА»)**

Парадоксальний факт, але сам Валерій Шевчук написав більше, ніж написали про нього (маємо на увазі й академічні інститути, й університети, і вузи загалом, і численний цех критиків, що спеціалізуються на осмисленні поточного літературного процесу).

А тим часом серед письменників-шістдесятників пострадянського періоду помітне місце посідає постать Валерія Шевчука. Важко, мабуть, знайти більш плідного прозаїка в українській літературі кінця ХХ ст. і межі тисячоліть. Чималий доробок письменника, культуролога, історіософа становлять широко відомі романи та повісті, новели і притчі, літературно-критичні статті і серйозні культурологічні розвідки. Творчість його відзначена почесними нагородами — лауреат Шевченківської премії та премії фундації Антоничів (США), а 1999 року В. Шевчуку надано премію ім. Івана Огієнка. Та це лише розрізнені і скупі відомості, що намічають контури його творчості і горизонти інтелектуальної праці, котру характеризує духовна одержимість.

Уперше у літературних колах ім'я Валерія Шевчука з'явилося у 1967 році, коли вийшов перший його роман «Серед тижня». Цей та наступні твори молодого прозаїка («Набережна, 12» та «Серед-охрестя» (1968), «Вечір святої осені» (1969) привернули увагу читачької аудиторії сміливим порушенням актуальних проблем, новими характеристиками, вмінням автора доторкнутися до найвразливіших струн душі сучасника.

Наприкінці 60-х рр. В. Шевчук несподівано замовк, лише через десять років побачили світ його нові твори. Цей час, коли його не друкували, сам письменник називає «благом», тому що надрукований твір, на думку В. Шевчука, це мертвий твір, а ненадрукований може лежати десять років, аж поки не витвориться ціла мікро-галактика¹. Звичайно, весь цей час В. Шевчук не сидів, склавши руки, а багато працював, пишучи «в стіл», про що свідчить велика кількість творів, що стрімко виходили один за одним, починаючи

¹ Див. *Багрій Романа*. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого/ Романа Багрій // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 176.

з 1979 р. («Крик півня на світанку»). Нові роботи відрізнялися від ранніх романів та повістей. Творам 60-х років притаманна поетика «реального факту», яка йде від Хемінгуея: окремий факт виписується з нещадною реальністю так, щоб не порушувалася життєва достовірність¹. Тому і перші книжки називаються так — «Серед тижня», «Люди серед людей», і змальовуються в них звичайні люди, буденні події. Натомість у кінці 70—80-х рр. з'являються твори, які вирізняються своєю незвичністю. У них органічно поєднується реальне та надприродне, такі твори називають **химерними**. Виникнення їх пов'язане з новою тенденцією в українській літературі середини ХХ ст., яка мала на меті відродити і зберегти національні культурні здобутки, традиції та захиститися від стандартизації, що панувала у мистецтві тих часів. «Ця фольклорно-міфологічна хвиля, — вважає В. Г. Дончик, — була пов'язана з загальним поглибленням історизму художнього мислення, з прагненням прози до значних епічних народних характерів»².

Але твори даного плану, на жаль, сприймалися критикою та літературознавством кінця 80-х рр. більше під кутом зору ідеологічності, ніж художності й оригінальності мистецьких пошуків. Деякі вбачали в прозі В. Шевчука повторюваність художніх прийомів та засобів, що вело, на їх думку, до одноманітності, до того, що достоїнства одного твору стають недоліками інших, а оригінальність обертається на штамп.

У 90-х рр. В. Шевчук постав у новій іпостасі — як філософ, мислитель, дослідник пракоренів нашої культури часів язичництва та раннього християнства. Сучасні твори прозаїка — синтез новітніх філософських віянь, барокової традиції, глибокої сковородинської філософії та філософії серця, за концепцією Памфіла Юркевича³. Крім того, кращих фольклорно-міфологічних традицій українців.

Отже, проза В. Шевчука в українській літературі ХХ ст. — безмежний материк текстів, кордони якого відкриті у широкий світ мистецтва, де все викликає читацький і науковий інтерес, спо-

¹ *Багрій Романа*. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого / Романа Багрій // *Сучасність*. — 1998. — № 11. — С. 176.

² *Дончик Віталій*. Український радянський роман. Рух ідей і форма / Віталій Дончик. — К. : Дніпро, 1987. — С. 379.

³ Див. *Павлишин Марко*. Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука / Марко Павлишин // *Канон та іконостас*. — К. : Час, 1997. — С. 113—132.

нукає до заглиблення у таємниці художнього мислення письменника.

Цей розділ компендіуму має на меті скромне завдання: проникнути в художню своєрідність збірки «У череві апокаліптичного звіра» (1995), дослідити провідні компоненти її поетики, які виявляють не лише мистецькі надбання сучасного майстра слова, але й процеси духовного оновлення в літературі. Означена проблема характеризується нерозробленістю, на цей час існує лише одна рецензія, присвячена цій збірці. Так, С. Яковенко вбачає специфіку збірки у реалізації постмодерної та постколоніальної стратегії історизму й окреслює ідейно-естетичну опозицію ключових образів — *апокаліптичного звіра* та *дерева пам'яті*¹. Хоча критичних статей, зосереджених навколо інших робіт прозаїка і своєрідності художньої майстерності В. Шевчука, існує значна кількість, але вони навіть сумарно не складають усієї більш-менш цілісної картини літературознавчого надбання, присвяченого В. Шевчукові.

Гарні, самотні твори письменника завжди привертали увагу літературознавців, це й зумовило таку кількість рецензій та літературно-критичних статей про них. Творча потужність, працездатність Валерія Шевчука й зумовила виникнення такого ж потужного полку дослідників, що оперативно відгукуються на нові твори письменника: М. Рябчук², і Л. Тарнашинська^{3, 4, 5}, М. Павлишин^{6, 7},

¹ Див. Яковенко С. «І спокою не знав ніхто» / С. Яковенко // Слово і Час. — 1997. — № 3. — С. 83—84.

² Рябчук Микола. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 176—179.

³ Тарнашинська Людмила. Бути митцем, а не його тінню... (Інтерв'ю з Валерієм Шевчуком) / Людмила Тарнашинська // Всесвіт. — 1995. — № 7. — С. 174—177.

⁴ Тарнашинська Людмила. Художня галактика Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська. — К. : Видавництво Олени Теліги, 2001. — 223 с.

⁵ Тарнашинська Людмила. Парадигми «нової реальності» Вал. Шевчука / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. — 1988. — № 6. — С. 46—51.

⁶ Павлишин Марко. Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Канон та іконостас. — К. : Час, 1997. — С. 133—142.

⁷ Павлишин Марко. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Канон та іконостас. — К. : Час, 1997. — С. 143—156.

Р. Корогодський¹, Л. Залеська-Онишкевич², а також Ю. Бадзьо³, В. Панченко⁴, Н. Фенько⁵, П. Майдаченко⁶, О. Онишко⁷, В. Сподарець⁸.

Оглядом творчості письменника висвітлюється у працях В. В. Фащенко⁹, його ім'я згадується майже в усіх публікаціях, присвячених літературному процесу II половини ХХ ст. М. Жулинський, який є автором передмов до багатьох видань, присвятив письменникові цілий розділ свого літературно-критичного есею¹⁰.

Отже, написано за кількістю багато, за якістю — різнопланово, але все ж, здається, бракує монографічних досліджень і системного підходу до вивчення всього творчого доробку неординарного митця.

У підґрунті цього дослідження лежать роздуми, теоретичні міркування про поетику, її термінологічне наповнення, що є досить рухливим і широким. Поетика — найдавніша частина літературознавчої науки, започаткована ще Аристотелем. В Україні ця галузь науки має традиції від часів Київської Русі, складені в її титках Київської академії та розвинуті у працях О. О. Потебні, І. Я. Франка, М. Ф. Сумцова, М. К. Зерова, О. І. Білецького тощо. Поетика як явище неоднозначне, має ряд похідних аспектів: 1. *Нормативна* —

¹ *Корогодський Роман*. Біля вічної ріки, або у пошуках внутрішньої людини / Роман Коргородський // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135—153.

² *Залеська-Онишкевич Лариса*. Шлях вічного повороту / Лариса Залеська-Онишкевич // Сучасність. — 1996. — № 1. — С. 93—96.

³ *Бадзьо Юрій*. Слабкість епічного мислення / Юрій Бадзьо // Вітчизна. — 1970. — № 6. — С. 139—148.

⁴ *Панченко Володимир*. Маленькі свята серед буднів / Володимир Моренець // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 180—183.

⁵ *Фенько Наталія*. Ірраціональне в художньому світі Вал. Шевчука і жанрові особливості його історичних повістей / Наталія Фенько // Роди і жанри літератури. — Одеса : Астропринт, 1997. — С. 203—204.

⁶ *Майдаченко Петро*. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності / Петро Майдаченко // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 13—20.

⁷ *Онишко Олександр*. Реальність химерного / Олександр Онишко // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197—200.

⁸ *Сподарець Володимир*. В магічному кристалі химерного жанру (Валерій Шевчук «На полі смиренному») / Володимир Сподарець // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса : Маяк, 1997. — Вип. 2. — С. 178—183.

⁹ *Фащенко В.* Герой і слово. Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х рр. / Василь Фащенко. — К. : Дніпро, 1986. — 211 с.

¹⁰ *Жулинський М.* Наближення: літературні діалоги / Микола Жулинський. — К. : Дніпро, 1986. — 268 с.

являє собою зведення правил, дотримуючись яких, можна створити справді художній твір; 2. *Описова* поетика — наукова дисципліна, яка намагається розпізнати і класифікувати застосовані в літературному творі прийоми і художні засоби; 3. *Загальна* поетика прагне визначити загальні закони і принципи побудови літературних текстів; 4. *Історична* поетика осягає багатовіковий процес розвитку художньої форми; 5. *Функціональна* поетика намагається зрозуміти твір як цілісну функціонуючу систему. На думку Г. Ключека, поетика може вживатися у таких значеннях, як художність; система творчих принципів; художня форма; майстерність письменника¹.

І хоч не йдеться про всеохопний аналіз усіх компонентів поетики збірки В. Шевчука, метою є дослідження головних її елементів — таких, як композиція, неоготичний характер збірки, а також колористична палітра та її роль у системі поетики твору. Висвітленню обраних аспектів дослідження сприятиме герменевтична методика.

1. Композиція збірки Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра»

Останнім часом усе частіше у художніх творах, на сторінках періодичних видань та навіть у щоденних побутових повідомленнях засобів масової інформації зустрічається поняття «апокаліпсис». І це не дивно, адже у зламні періоди історії та на межі століть у психіці людей з'являється нав'язливе передчуття наближення чогось невідомого, а тому страшного. Ось чому у такі часи загальна увага загострюється, як правило, на Святому Письмі, Біблії та найпотаємнішому розділі Нового Заповіту, «Одкровенні Іонна Богослова». Своє розуміння цієї проблеми висловлює і Валерій Шевчук у збірці «У череві апокаліптичного звіра». І книга ця аж ніяк не просто данина моді, а ствердження актуальної сьогодні ідеї апокаліптичних зрушень зовсім не самоціль, але логічний висновок філософських роздумів митця, що давно й успішно трактує питання екзистенціалізму у своїй художній системі, філософськи осмислюючи буття нації крізь призму історичних ремінісценцій. Збірка «У череві апокаліптичного звіра» — реалізація маленької частини ве-

¹ *Ключек Григорій*. Так що ж таке поетика? / Григорій Ключек // *Поетика*. — К. : Наукова думка, 1992. — С. 5—16.

личезному задуму (що з'явився ще у 80-ті роки), — «створити цикл історичних повістей (та романів), в яких мені хочеться простежити історію людської душі продовж усієї історії мого народу. Я не знаю, чи вдасться мені заповнити всі ланки за ці тисячу років (я пишу оцю велетенську книгу поступово, не кваплячись, можливо, писатиму її все життя)»¹.

Першою книгою з цього циклу був роман «На полі смиренному» (1983), що змальовує час найвищого розквіту київського періоду нашої історії (XII ст.). До цього історичного циклу належить «Місячний біль», що представляє XVI ст., «Мор» — змальовує людину раннього бароко, а також твори «Ілля Турчиновський», «Птахи з невидимого острова», «Сповідь», «Петро Утеклий» та «Ліс людей, або Чорна книга К. А. Сатановського», котрі складають романний триптих «Три листки за вікном».

«У череві апокаліптичного звіра», таким чином, органічно входить в естетичну систему розлогого твору «Художній материк Валерія Шевчука», який пишеться протягом життя митцем-шістдесятником. Але, з іншого боку, збірка «У череві апокаліптичного звіра» не тільки посідає певне місце в цьому творчому сюжеті, але й має самодостатнє та самоцінне значення, виступаючи внутрішньо іманентною художньою системою, що характеризується завершеністю і структурованістю, логікою і взаємозв'язком компонентів — одиниць тексту, оповідань і повістей, — котрі складають цілісність, що живе за своїми законами. Розібратися в цих закономірностях монтажу збірки, здавалось би, розрізнених творів, що разом складають синтез, означає вивчити композицію збірки, її специфіку і поетику.

З погляду означеної проблеми та зважаючи на вищезгадане, збірку «У череві апокаліптичного звіра» доцільно було б розглядати як **цикл у циклі**. Адже всі ці твори об'єднуються на підставі спільних тематичних та ідейних принципів у величезний історичний різножанровий та багатожанровий цикл, який, у свою чергу, включає в себе ще один, маленький цикл — «У череві апокаліптичного звіра». Отже, зовнішня конструкція книжки містить видові ознаки «збірки» (*спільна тематика та хронологічний принцип розташування елементів*)², а на них нашаровуються ознаки «ци-

¹ Шевчук Валерій. Передмова / Валерій Шевчук // Винничук Ю. Огненний змій. Фантастичні твори письменників XIX ст. — К. : Молодь, 1990. — С. 288.

² Краткая литературная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1968. — Т. 5. — С. 287.

клу» (свідоме об'єднання автором елементів в єдине естетичне ціле; складні діалектичні стосунки між частинами та цілим; кожен окремий твір може існувати як самостійна художня одиниця, але в сукупності набуває найвищої естетичної вартості)¹. Таку структурну особливість можна пояснити тим, що з генетичної точки зору збірка може передувати циклу.

Цікаво, що кістяк циклу (три центральних елементи) складають твори, які раніше вже друкувалися у різних періодичних виданнях. Це «Місія» (1988), «Останній день» (1992) та «Початок жаху» (1993). Інші чотири твори були написані, напевне, пізніше, спеціально для цього циклу та утворюють рамкове обрамлення центральної частини.

Отже, зовнішній, архітектонічний, корпус циклу складається з семи творів, різних у жанровому відношенні (еволюція циклу призвела до знищення жанрової єдності його частин, до зародження жанрової індивідуалізації художніх одиниць циклу). Кожен з творів у свою чергу поділяється на розділи і підрозділи, тобто має власну чітку композицію, яка не заважає, а сприяє другому рівню архітектоники — цілої збірки. Із семи творів, що входять до збірки, кожен структурно визначений зовнішньо (єдність виникає з композиційних елементів, що певним чином пов'язані). Всі структурні одиниці розчленовано.

Є три способи маркування розділів у кожному з семи творів, коثرі є структурними компонентами збірки.

Перші три твори («Дерево пам'яті», «Диявол, який є» та «Місія») зіткані з розділів, що марковані числовими позначками — арабськими цифрами. Так само організовані два останні твори — «У череві апокаліптичного звіра» та «Освітлена сонцем кімната».

Четвертий твір — «Останній день», — окрім позатекстових елементів (присвяти «Братові, — епіграфа з Ольги Кобилянської»), складається з розділів, які відділяються один від одного зірочками (їх усього п'ятнадцять).

Для повісті «Початок жаху» характерний третій спосіб маркування композиційних елементів. Це зроблено таким чином: «Розділ перший і так далі».

Кульмінаційна точка (твір, що дав назву всьому зібранню текстів) «У череві апокаліптичного звіра» — це піднесення філософських ідей у сюжеті про Григорія Сковороду.

¹ *Краткая литературная энциклопедия.* — М. : Сов. энциклопедия, 1964. — Т. 8. — С. 398—399.

І хоч у книзі представлені здебільшого малі жанри (крім повістей «Останній день» та «Початок жаху»), означені автором як новели та оповідання, усе ж такий поділ окремих текстів на частини і розділи не є традиційним. Щільне членування текстів зумовлене фрагментарною композицією, що твориться за принципом монтажу: з окремих сюжетних блоків, епізодів, сцен вимальовується загальна концепція дійсності, змодельована уявою автора. Все це чинники першого, поверхового рівня художнього твору, але цей зримий, архітектонічний шар ґрунтується на незримому шарі, і складники його становлять вагомий пласт у композиції твору.

Організуючим центром кожного з оповідань циклу та й усього циклу як внутрішньо організованої системи є **образ апокаліптичного звіра**, що пронизує всі елементи книги, модифікуючись та варіюючись від твору до твору, художньо переконуючи в суті проблеми: *«апокаліптичний звір це те, що робить людину навісним і хворим у душі»*¹; *«апокаліптичний звір — це тьма, що гнітить душу»*². *«Тьма ота всюдисуща і вічна, — вона перебуває не в одному часі, а в часах. Вона не закінчується з одним поколінням, а вона — в поколіннях. Вона — як росток у зерні, бо і у зерні існує два ростки: один, зелений, для життя, другий, чорний, для гниття»*³.

Логікою художньої думки Валерій Шевчук стверджує, що диявол на землі є — ота тьма, яка поглинає, немов невидима риба, отой апокаліптичний звір — це його образ, опрозорена явина. До речі, «сумнів» у Валерія Шевчука — це диявол, якого немає.

Прикметна ще одна скрижаль цілісності збірки — сталий мотив, що проходить стадії розвитку у межах художньої системи, здобуваючи все нові втілення і повороти теми в рамках спільноти текстів. Це використання релігійних топосів, яке дуже поширене в творчості Валерія Шевчука (але вони не пропонують читачеві нових релігійних почувань і не вимагають реставрації старих)⁴. Так, в оповіданні «Диявол, який є» постає ще одна інтерпретація тексту з Біблії — про Вчителя, який ішов на смерть, щоб смерть попра-ти, «дав себе пожерти тьмі, щоб навчити людей істині: й життя

¹ *Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 7.*

² *Там само. — С. 10.*

³ *Там само. — С. 38.*

⁴ *Див. Павлишин Марко. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Канон та іконостас. — К. : Час, 1997. — С. 148.*

у тьмі — не життя»¹. Недарма так часто згадується і залучається як конкретний матеріал Апокаліпсис («У череві апокаліптичного звіра») і той Перший й Останній, що був мертвий, а є живий².

Саме продумана композиція збірки зводить до купи і водночас гармонійно розставляє різноманітні філософські акценти, котрі утворюють широкоформатну картину світу і людських змагань та доль, увиразнюють екзистенційні вартості і трагізм втрати вічних джерел, без яких життя перетворюється на свою протилежність, стає безрадісним. Циклом творів Валерій Шевчук багатоманітно і художньо виразно потрактував домінуючу філософську думку — «біс печалі», — розкрити за допомогою різних сюжетних ходів, одягнути в глибоко продумані слова. Ось один приклад: *«Адже, коли закривавлено світ, хіба можуть бути не закривавлені думки й серце?.. Бо, хто, хворий, часто передає хвороби іншим людям, відтак хвороба блукає землею, як чорний віл. Хвороба тіла чи духу, а буває, що хворобою стають заражені всі люди, — отоді демон печалі сміється. Радісно ошкіряє темні зуби, й очі його палахкотять. Ні, він повинен збунтувати проти себе й проти того темного демона»*³.

Неодноразово у своїх творах Валерій Шевчук подає християнські моральні засади, хоча присутність біблійних образів та понять не прямо співвідноситься з релігійними почуваннями самого автора. Адже він нерідко вдавався і до критики християнства, коли змальовував часи існування поганської, пантеїстичної віри, а християнські постулати примушували відректися від любові до світу, що призводило до ненависті до того ж таки світу. Тому і зацікавив Валерія Шевчука приїзд в Україну патріарха Єремії Траноса та його так звана «Окружна грамота про знищення звичаїв приносити м'ясо та пироги для освячення в дні Різдва та Великодня»⁴. Митець не тільки теоретично, але передусім практично — своїми художніми творами — заглиблюється в пояснення особливостей світосприйняття, світопочування українців, на які вплинули й особливі вірування наших пращурів (новела «Місія»). Прикметно, що

¹ *Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 38.*

² *Там само.* — С. 183.

³ *Там само.*

⁴ «І метафори реального життя». Інтерв'ю Валерія Шевчука з Миколою Жулинським // Жулинський М. Наближення: Літературні діалоги. — К. : Дніпро, 1986. — С. 234.

проблема розв'язується з двох точок зору — позиції автора та головного героя, а особливості вірування пояснюються чарівною природою України: *«тут особливе небо»*¹, небо вразило його, ввійшло в його душу; соковите сонце (не схоже на жодне сонце).

Як контраст поряд розташоване оповідання «Диявол, який є», в якому розгортається сюжет філософського звучання про те, що в українців ніколи не було (і не могло бути серед такої чарівної природи) інквізиції, і коли в Європі, яка вважалася здавна цивілізованою та богобоязною, тисячами спалювали жінок як відьом та єретиків, то реакція на це могла бути лише одною, бо з погляду філософії життя, скороплинності часу, відпущеного людині на землі, — це безглуздя, яке не виправдати нічим, у тому числі й релігією.

Ще один наскрізний елемент, що об'єднує ціле, представлений у вигляді мотиву надприродного. Поетичній вдачі Валерія Шевчука властиве фантазмагоричне зміщення реального вбік умовного, до так би мовити «об'єктивної реальності»².

Умовність, що виникає у даному аспекті відрізняється духовною та часово-просторовою багатовимірністю. Так, у ряді творів, представлених у збірці, дія відбувається в реальному світі. В інших — в ірреальному — «задзеркаллі». Є такі твори, в яких дія переноситься у внутрішній світ героя, і тоді людська душа стає тією площиною, де розгортається боротьба добра і зла, через мікрокосм душі передається картина світу у космічному обширі, в планетарному вираженні.

Окрім просторової, Шевчукова проза характеризується ще й часовою зміщеністю, причому частотність зміни часових рамок, навіть у межах одного розділу, вельми значна. Так, у творі «Початок жаху» протягом дії, що розгортається в першому розділі, відбувається п'ятиразова зміна часових площин. До того ж твір побудований у формі «записок», панівна роль автора втрачається, а розповідь ведеться з позиції оповідача, який накладає печатку своєї особистості у сприйняття подій, що постають у центрі зображення.

Художнє поле циклу тримається на спільному ідейному стрижні твору — *«світ представляє собою черево апокаліптичного зві-*

¹ Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 52.

² Майдаченко Петро. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності / Петро Майдаченко // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 13.

ра», — ця основна думка винесена в заголовок, що об'єднує всі елементи книги і виражає головну ідею твору, його пафос.

Отже, заголовок твору як першоеlement композиції є не лише інформативним концептом усієї збірки, її лаконічно вираженою ідеєю про різні варіанти поведінки людини у межовій ситуації, в умовах вибору між Добром і Злом — у череві апокаліптичного звіра, — але й семантично різностороннім образом-символом, що є власне тією партитурою, за якою грається вся музика — поліфонічна симфонія, складена з різних мелодій, окремих творів.

Важливу композиційну функцію в одиницях циклу відіграє художня деталь. Прикметно, що деталь майже в кожній складовій частині циклу трансформується на наскрізний елемент, навколо якого розгортається сюжет. В оповіданні «Дерево пам'яті» таким наскрізним елементом є художня деталь — погляд головного героя, що, повторюючись протягом усього твору, набуває великого смислового навантаження: *«від ченця війнуло десь так, як віяло від побитих першим осіннім тліном доволікиївських лісів»*¹; *«на цього дивного чоловіка віяло зимним протягом, ніби від осінніх, побитих тлінном лісів»*²; *«на Скиригайла повіяло холодом, але не осінніх лісів, а тієї зими, що повільно спускала до землі міриади білих пушин»*³; *«Хома подивився на князя чорним та гарячково розпаленим поглядом»*⁴.

В оповіданні «Диявол, який є» таким організуючим елементом виступає портрет, представлений у вигляді деталі-штриха, — особлива увага приділяється характеристиці очей героїв. У творі автор найчастіше називає їх «оченятами». Якщо очі — «дзеркало душі», то й душа є відповідною — маленькою у цих людей. Так, у інквізитора *«оченята, наче темні сливки плавали у молоці білків»*⁵, а поганяв коней у возі *«маленький парапет із рідкими зарослями на обличчі та каправими оченятами»*⁶. Або це можуть бути й «очі», як у візника комісарова, але *«очі зарослі густими бровами, з-під яких прозирав гострий полиск очей»*⁷, зрештою, тому цей

¹ Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 4.

² Там само. — С. 4.

³ Там само. — С. 9.

⁴ Там само. — С. 15.

⁵ Там само. — С. 27.

⁶ Там само. — С. 19.

⁷ Там само.

«величезний і грубий» чоловік зі щільно «замаскованою» душею і вселяв у людей той жах, якому нема пояснення.

У новелі «Місія» в ролі наскрізного елементу виступає образ-символ **свічки**, що передає душевний стан героя: «*Од свічок крутилися вгору чорні нитки*»¹; «*вмирало полум'я свічки, а він відчував у душі смуток і жаль*»²; «*блимала самотня свічка, морок заповнював кутки*»³. Вогник свічки — хиткий, ненадійний — засвідчував інший вогонь. Великий, тривожний вогонь душі. Єремія хотів, щоб українці були злитовані вогнем великої місії, але на дні очей представників цього незвичайного народу побачив інший вогонь, — звільненої стихії, яка гідна запалати багаттям.

У повісті «Останній день» організуючим композиційним засобом виступає один із видів повтору, наскрізний елемент анафоричного типу, який належить до засобів готичної поетики, — марення.

У новелі «Освітлена сонцем кімната» наскрізні деталі мають колористичний та музичний характер. Музика та колір гармонійно переплітаються, доповнюючи один одного, адже «*музика може бути і барвою, і рухом крил*»⁴. Цей твір своїм кольором і тональністю дуже відрізняється від інших елементів циклу на тематичному, ідейному, архітектонічному рівнях. Що ж стосується кольорової гами, застосованої в новелі, то вона не схожа на барвопластику інших творів (про це докладніше йдеться пізніше).

Отже, повторюваних деталей у творі кілька: музика Ференца Ліста, «білі жіночі руки», «червоне пальтечко дівчинки», які окреслюють особливу ніжно-інтимну атмосферу, виражають авторське ставлення до об'єкта зображення. Якщо розглядати рух сюжету в збірці як цілісній системі, то саме цей останній твір сполучає дві функції — розв'язки й епілогу, що розімкнуті в безмежний інтелектуальний простір. Філософськи насичений, він є підсумком усіх попередніх думок, почуттів, екзистенційних мотивів, зокрема життя і смерті, духовного буття і небуття (бездуховного існування), в межах яких обертаються сюжети всіх семи творів. Водночас експресивність ліричного епілогу, що змінює реєстри тональності, дається взнаки. Отже, все зумовлено логікою цілісного тексту, якою є збірка, а місце кожного твору — його самостійного елемента, що несе

¹ Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 47.

² Там само. — С. 51.

³ Там само. — С. 60.

⁴ Там само. — С. 188.

заряд самодостатності і текстової відрубності, — визначене розвитком спільного сюжету. Саме завдяки такій композиції зміст збірки вивищується над власне текстом, з'являється сильна підтекстова течія та могутня надтекстова надбудова. Усі разом вони і створюють безмежжя, передусім художнє, цієї смислової, філософської, інтелектуальної єдності.

Важливу композиційну роль відведено системі образів — міфічних, демонологічних, фольклорних, релігійних, — які набувають символічного значення, семантичного багатоголосся.

Серед міфопоетичних образів виділяються образи **карликів** або **дрібнолюдків**; образи **дерева життя** та **дерева пам'яті** як символів перемоги над смертю та історичної пам'яті нашого народу.

До міфологічних образів належить образ **кола** або **сфери**. Як модель світу, цей образ набуває найрізноманітніших форм: як **колеса-зм'яки**; як **страхітлива сферична хмара червоного, чорного або й білого пилу**; як **гадюка, що кусає свій хвіст**; як **величезні ока-колодязі**; як **лубок прозорих змій**.

Так само активно використовується геометричний образ чотирикутників.

До групи демонологічних образів циклу входять: **чорні лапи апокаліптичного звіра**, **миші**, **туман**, **чорний голос** (докладніше про готичні образи у наступному підрозділі).

До найпоширеніших образів у творчості Валерія Шевчука належить **образ птаха (чорний птах, північних ворон)**. Іноді цей образ використовується як одна з іпостасей диявола. Іноді птахи — це люди. І залежно від того, яка в них душа і духовність, — птахи чорні або білі.

У творах циклу *чимало цитат і запозичень з релігійних текстів* — розповідь із Апокаліпсису про жнива і збирання винограду та уривки з молитов «Отче Наш» та «Богородице Діва». Використовуються цитати з творів Л. Барановича («Веселка в небі — втішитись треба»), І. Максимовича («Алфавіт»), Г. Сковороди («Ах ти, нудьго проклятая!», «У горі певну втіху приносять сльози», «Про розраду примарну»).

Важливе композиційне значення має *введення в сюжети значних історичних постатей України* — **Г. Сковороди**, **М. Костомарова**, **П. Чубинського**, **С. Величка**, **князя Скиригайла**. Ці конкретні імена і характери, розкриті у збірці «У череві апокаліптичного звіра», як і хронологічні межі й топографічні деталі та орієнтири, виступають часо-просторовими корелятами художньої системи в цілому, даючи тонкий й естетично переконливий образ

історичного, філософського і буденного часу, його плину крізь віки, його сутнісного наповнення, змінних і сталих констант, які визначають рух епох, динамічні процеси цивілізації, які не так легко поспохопити й осмислити.

Цілісність збірки «У череві апокаліптичного звіра» наводить ще на один посутній висновок. Суть його становить неймовірний ефект розімкнутості простору — в безмежжя мікро- і макрокосмосу, душі і Всесвіту. Виходить, що проблеми, гострі для героїв історичних творів Валерія Шевчука з даного зібрання, не закінчилися зі смертю цих людей. Апокаліптичні питання чи не найактивніше мусуються на порозі ХХІ ст., коли рубікон між життям і смертю такий нетривкий і умовний, коли відповідь, як жити і задля чого, така неймовірно складна і болюча.

Отже, як доводить аналіз композиції збірки, все у прозі В. Шевчука продумано до тонкощів і має універсальний характер, що уможливорює притчевість і невичерпність художніх смислів, у них закладених.

2. Атрибутивність готичних елементів у системі поетики

Важливе композиційне навантаження у творі (як уже зазначалося раніше) несуть готичні елементи, що виконують функцію не лише одного з чинників структурної організації циклу, але й виокремлюють особливості художньої майстерності Валерія Шевчука, адже готична проза посідає значне місце в творчому доробку письменника. Він займався теоретичними дослідженнями цього жанру, а художні твори, в тканину яких органічно вплетені готичні елементи, становлять значний пласт його творчого надбання. Елементи готики можна зустріти в усіх творах «нового» Валерія Шевчука (починаючи з кінця 70-х рр.), у системі поетики письменника вони не чужорідні вкраплення, оскільки носять системний характер, щораз по-новому представлені — художньо і функціонально. Готичність — визначальна риса художньої майстерності Вал. Шевчука, його візитна картка. Прозаїка серйозно зацікавила проблема виникнення та специфіки розвитку української літератури. Занурюючись в історію становлення української готичної прози, Вал. Шевчук віднайшов її паростки вже в бароко, в агіографічних оповіданнях (в описах снів).

Наслідком таких наукових пошуків стала спільна праця Валерія Шевчука та Ігоря Качуровського — збірка «Задзеркалля. Україн-

ська готична новела XX ст. та наближені до неї жанри», яку вони уклали у 1995 році та до якої Вал. Шевчук написав передмову і помістив кілька своїх творів. Окрім цього — стаття «З темних джерел життя»¹ самого Валерія Шевчука. Звичайно, цього замало для всебічного дослідження такого невивченого аспекту в українській літературі, як готична поетика.

Спробуємо наблизитися до першоджерел, до витоків походження готичного стилю. З'ясовується, що цей термін використовувався на позначення усього середньовічного мистецтва, та архітектурного стилю зокрема, але на початку XIX ст. задля характеристики культури X—XII ст. було створено термін «романський стиль», одночасно були обмежені хронологічні кордони готики, ось чому на сучасному рівні готичним називають головним чином мистецтво Західної Європи кінця XII — початку XIV ст.² Такий епітет новому стилю надали італійські гуманісти доби Відродження, прагнучи висловити зневагу до нього, вважаючи його породженням варварського племені готів, які колись зруйнували Рим; і з їх ім'ям в уявленні італійців пов'язувалося поняття про дикість та грубість. Це загальноживана назва, хоча її не можна кваліфікувати як відповідну, адекватну, бо в добу виникнення нового стилю (кін. XII ст.) готів у Європі не було.

Готичний стиль в архітектурі має довгу історію розвитку — від розквіту, коли він знаходився у всій своїй красі та величності, вражаючи дивним сполученням шляхетності, легкості й вишуканості (XIV ст.), до поступового занепаду, коли він робиться непослідовним і вичурним (XVI ст.). Отже, навіть побіжний огляд історії питання доводить, що готика — це метод і стиль минулого, а не сучасного мистецтва. Чому ж раптом у творах сучасного українського письменника з'являються ці елементи? Для чого вони? Яка їх творча місія? І чи такий самотній Валерій Шевчук, який має безперечний смак до готики, серед моря естетично розмаїтої сучасної літератури? Спробуємо знайти відповіді на ці питання.

Епоха, яка породила готику, була часом, коли формувалися підвалини сучасних європейських країн. Кінець XII — початок XIII ст. був позначений важливими догмами свідомість людей по-

¹ *Шевчук Валерій*. Із темних джерел життя. Українська готична новела XX ст. / Валерій Шевчук // Літературна Україна. — 1995. — № 4—5. — С. 3.

² *Всеобщая история архитектуры* в 12 томах: Архитектура Западной Европы. — Л.; М.: Изд-во лит. по строительству, 1966. — Т. 4. — С. 325—509.

чала проторюватися до пізнання реального світу. Пробуджений народний дух вирвався на свободу та просякнув усі явища життя, саме цей дух свободи знайшов своє втілення в готичному стилі. Чи не цим пояснюється відновлення готики в наш час? Схожі умови — політичні, соціальні, культурні — викликають аналогічну реакцію в бутті і прямуванні мистецтва.

У літературі готичний стиль виник як реакція на раціоналізм просвітницького роману¹; готичний роман виконував функцію літературного експерименту. Його автори шукали універсальної форми для відбиття нових ідей, понять, нового героя, нових засобів відображення і перетворення дійсності. Відновився готичний метод у кінці XVIII—XIX ст. у західноєвропейській та американській літературах. Як особливий жанр уперше готичний роман з'явився 1764 року, коли вийшло анонімне видання «Замка Отранто» Х. Уолпола (у 1765 — перевидано з іменем автора). Визначальною рисою цього жанру було змалювання надзвичайного, надприродного, загадкового, похмурого. Сюжети, зазвичай, відбивають таємні злочини, герої яких позначені печаттю фатуму і демонізму. Готичному роману притаманна тематика та філософія «світового лиха»². Готична проза звертається до багатогранності та суперечності життя, що відбиває зіткнення соціальних сил суспільства. Це й зумовлює складність, конфліктність та драматизм готичного мистецтва, в якому з'єдналися ліризм та трагічність, висока духовність і сатира, фантастичний гротеск та неприкрашена вірність спостереженню натури. Протягом свого існування цей жанр частково видозмінювався, модифікувався, регресував і прогресував, зазнавав різних впливів і сам постійно впливав на різні жанри. Готика — міжнародний жанр, він представлений різними літературами світу, але, зливаючись з культурами інших народів, він набував нових рис, притаманних якійсь окремій нації та її культурі.

В українській літературі готичну поетику офіційно оминали зневажливим мовчанням, не укладалися збірки, про її існування навіть не йшлося, а в історіях української літератури немає жодної про неї згадки³. Цей жанр був заборонений, просто вийнятий

¹ Див. *Литературный энциклопедический словарь*. — М.: Сов энциклопедия, 1987. — С. 79.

² *Літературознавчий словник-довідник*. — К.: Академія, 1997. — С. 79.

³ Див. *Шевчук Валерій*. Із темних джерел життя. Українська готична новела XX ст. / Валерій Шевчук // *Літературна Україна*. — 1995. — № 4—5. — С. 3.

з культурної амальгами, її природи як несерйозний. Але попри все готична поетика існувала раніше й існує зараз у нашій літературі. «Потрапивши в українську прозу, готика легко і натурально поєдналась із фольклорно-фантастичною прозою, на цій основі вона встановилась і почала розгортатись. Отже, суто європейські готичні форми з'єднались з поетикою народного оповідання, зокрема, демонологічного. Саме тому готична українська проза загалом не є наслідувально-учнівською, вона вільно і цікаво творить своєрідний її різновид з цілком національними ознаками»¹. В XIX ст. готична література існувала так само, але цілком без літературознавчого визнання та критичних прожекторів, а якось ніби сама у собі»².

«Багато українських письменників минулого століття застосовували в своїх творах елементи готичної поетики. М. Гоголь, наприклад, бо його не можна відокремлювати від української літератури, творив свої оповідання на основі демонологічних народних традицій, завданням яких було захопити читача, часом посмішити, хвилююче донести народну традицію бачити навколишній світ багатовимірним і яскравим. Г. Квітка-Основ'яненко («Мертвецький великдень») працював більше в традиції давньої української літератури, зокрема традиції навчальної, дидактичної (потім вона переросла в філософську притчу)»³. У деяких письменників готична поетика має зв'язок з мотивами бароко: О. Кобилянська («Чортиця»), І. Галятовський («Небо нове»).

Тому цілком зрозуміло, що українська готична проза XX ст. будується не на порожньому місці, а має немало, питому і сталу традицію. І хоч готика витворилася не у нас, але вона дуже близька нам по духу. Адже українці схильні до фантазувань у силу своєї поетичної вдачі, а давній український епос містить складне символічне тлумачення рослинного і тваринного світу. Для української творчої ментальності властиво вдаватися до мрійних, казкових, фантастичних сюжетів, цікавитися тим, що відбувається з людиною за межею життя. У XX ст. готичний жанр знову відновлюється, хоча

¹ Шевчук Валерій. Із темних джерел життя. Українська готична новела XX ст. / Валерій Шевчук // Літературна Україна. — 1995. — № 4—5. — С. 3.

² Желковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: сборник статей / А. К. Желковский. — М.: Советский писатель, 1992. — С. 3—7.

³ Шевчук Валерій. Із темних джерел життя. Українська готична новела XX ст. / Валерій Шевчук // Літературна Україна. — 1995. — № 4—5. — С. 3—7.

у дещо змінений формі, зокрема, в українській літературі у формі химерного роману з «химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами». Елементи химерного роману притаманні творам О. Стороженка, М. Йогансена, В. Дрозда, П. Загребельного, В. Земляка¹. Український химерний роман — складна й одночасно цікава річ, він поєднує віковічні міфологічні, фольклорні традиції та новітні способи художнього мислення.

Дослідники творчості Валерія Шевчука в один голос говорять про тяжіння його творів до так званих химерних, оскільки вони містять одночасно міфологічний, фольклорний, ірреальний, містичний, умовний, бароковий, фантастичний та інші аспекти, але ж вони ніяк не смішні, а це найважливіша ознака української химерної прози, в якій «чортівня», «марення», «химери» змальовані з м'яким українським гумором, вони зовсім не страшні і сприймаються як щось натуральне і звичне. Натомість, у В. Шевчука (й аналіз збірки «У череві апокаліптичного звіра» це підтверджує) постає скоріше європейський, похмурий готизм з нашаруванням суто українських міфологічних образів.

Прикметно, що в циклі прозових творів письменника готика зумовлена філософською проблематикою збірки, а також застосовується як спосіб психоаналізу.

Сама назва збірки має символічне значення; у ній заявлено про біблійне пророцтво — апокаліпсис (або Откровення від Іоанна Богослова, що постає в одному з розділів Нового Заповіту), — в якому йдеться про «змагання змія, древнього спокусника, з Агнцем Спасителем»², а також про знищення звірини та її прихильників у стихах 17—21 «Об'явлення св. Іоанна Богослова», що подаються в Біблії так: *«І я побачив звірини і земних царів, і війська їхні, зібрані, щоб учинити війну з Тим, Хто сидів на коні. Та з військом Його.*

І схоплена була звірина, а з нею неправдивий пророк, що ознаки чинив перед нею, що ним звів тих, хто знамено звірини прийняв і поклонився був образіві її. Обов вони були вкинені живими до огненного озера, що сіркою горіло.

А решта побита була мечем Того, Хто сидів на коні, що виходив із уст його. І все птаство наїлося їхніми трупами»³.

¹ Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — 752 с.

² Библийская энциклопедия. — М. : ТЕРРА, 1991. — С. 53.

³ Об'явлення св. Івана Богослова. — Глава 19. Стихи 19—21 // Біблія. Книга пророцька. — С. 1519—1520.

Останнє випробування тих, хто відійшов од заповідей Бога, завершується перемогою янгола та символізує майбутнє оновлення всього світу.

Біблійне пророцтво Валерій Шевчук органічно вплітає не лише в назву, але й у всю структуру прозового циклу, художньо досліджуючи, як в історичному минулому і нині людина борсається в тенетах одвічного двобою Добра і Зла, між праведною поведінкою і злочинною — тією, що руйнує душу, що спокушає зовнішніми благами, позбавляючи найголовнішого в житті. Домінуюча думка, винесена в заголовок всієї збірки, — кожна людина, усе людство, увесь світ знаходяться у «череві апокаліптичного звіра», а життя — борсання у цьому череві, спроба вирватися з нього, — проходить через усі твори циклу, в кожному з яких герой змагається зі своїм власним «звіром», намагаючись звільнитися.

Площина подій творів переноситься всередину героя, більшість пригод — ілюзорні, відбуваються в уяві. Автор висвітлює одвічне змагання двох начал людського єства — світлого (божественного начала) і темного (диявольського), звертається до раю і пекла в людській душі, яка є ареною боротьби між добром і злом.

Отже, часово-просторова площина збірки розмежовується на дві неоднакові частини — зовнішній, реальний світ, представлений у вигляді проміжних ланок, що зв'язують події в головній частині — ірреальному світі. Взагалі відсутність або розрідженість побуту — одна з прикметних рис Шевчукової прози: герой не живе в побуті, а лише доторкується до нього, не надаючи йому істотного значення¹.

В основі циклу — тематика та філософія «світового лиха», «філософія існування», що висвітлюється автором за допомогою засобів вираження готичної поетики: *марення, сновидіння, зображення надприродних явищ, страхотливих таємниць, загадкових і похмурих ситуацій*, та системи готичних образів: *чортів, відьом, демонів, домовиків*.

Плавний перехід з реального світу в потойбічний забезпечує засіб готичної поетики — **марення**, — що використовується в оповіданнях «Місія», «Останній день», «У череві апокаліптичного звіра», «Диявол, який є» та повісті «Початок жаху». Як правило, одне і те ж марення, видозмінюючись, прогресуючи, проходить через увесь твір. З'являючись здебільшого перед сном, у час, коли душа заспо-

¹ Див. *Рябчук Микола*. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком / Микола Рябчук // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 176—179.

коюється та досягає нірванового стану, що дозволяє спокійно зануритись у хвили небуття. Здебільшого марення передається у формі діалогу між героєм та представником задзеркалля, який спокушає, навіює вагання, сумніви, страх, що «загніджується в душі та їсть серце». Марення (до речі, Марра — богиня зла, темної ночі, страшних сновидінь, хвороб)¹ вияскравлюють позасвідомість героя, глибоко інтимне, на дні душі заховане, про що нікому він не міг би признатися, наприклад, як у героя оповідання «Місія» — патріарха Єремії², який вигадав таку собі гру — уявляти людей дрібнолюдками, отакими собі карликами. Перебування Єремії в такому напівсвідомому стані — спосіб пізнання, осмислення цього світу, а можливо, і спосіб порятунку від його страхітливих хвороб.

Зовсім інше марення у патера Йогансена («Диявол, який є. Сота відьма») — таке саме страхітливе, як і чорна душа Й. Шпінглера. Отже, видіння ці допомагають збагнути справжнє єство героя, з'ясувати те, що його хвилює, сутність його прагнень, почувань.

Марення належить до тих найуживаніших засобів, що ними плідно користується Валерій Шевчук, хоч критика неодноразово наголошувала, і цілком слушно, про небезпечність частого застосування цього прийому, адже це може призвести до монотонності та одноманітності. Але, вважаємо, це не загрожує творам зі збірки «У череві апокаліптичного звіра», готичність яких, органічно вплетена в тканину творів, характеризується доцільністю вживання.

Марення породжують образи «примар», «химер», «прояв», «страховищ». Один і той самий образ з'являється у дещо зміненому вигляді або у сталому вигляді протягом усього твору. Плідно тут використовується анафора: «Проява сміялася. Хитала вкритим лускою тілом...» (повість «Останній день»)³.

Образ «химери» або «прояви» — чи не найулюбленіший у творчості Валерія Шевчука — може конкурувати хіба що з образом чорта. До речі, ці «прояви» модифікуються, зрештою, у «головного» представника темного світу — чорта, що проявляється у всіх своїх іпостасях: *змій-спокусник, апокаліптичний звір, диявол, сатана, біс, демон печалі, біс меланхолії, демон жаху*.

¹ Див. *Плачинда Сергій*. Словник давньоукраїнської міфології / Сергій Плачинда. — К. : Укр. письменник, 1993. — С. 28.

² *Шевчук Валерій*. Передмова / Валерій Шевчук // Винничук Ю. Огнений змій. Фантастичні твори письменників XIX ст. — К. : Молодь, 1990. — С. 45—64.

³ *Там само*. — С. 76.

Чорт, як представник готичної поетики, фігурує в прозі Валерія Шевчука неодноразово, щоразу по-новому. У Шевчуковій збірці образ цей представлений не у традиційному вигляді лихого людини, котра не позбавлена і добрих рис; він постає не як пустотливий, часом доброзичливий і добродушний чорт, з якого можна навіть поглузувати. Тут він виступає як біблійний сатана, мета якого — спокусити людину, хоч зовнішній вигляд він має, скоріше, як водяник «з лускатим тілом, риба́чим хвостом, з очима-колодязями»¹. Може поставати і як нікчемне створіння — «безлике, з мідяними очима» («Початок жаху»). Сатана в художній інтерпретації, представлений у цій збірці, — образне втілення, виявлення другого ества людини, її темного начала. Крім того, сатана проявляється у вигляді павука, змії, демонів печалі та жаху: диявола, який приходить уночі і шепоче, зароджуючи сумнів, а сумнів може набути подобу диявола, власне такого образу надали йому церковники. Наскрізним образом, що об'єднує всі ці твори збірки, є **образ апокаліптичного звіра** — символічний образ світу взагалі, який тільки зовні сонячний та гарний, але насправді він — череві апокаліптичного звіра, і всі перебувають у його череві, а може навпаки, може той звір сидить всередині людини та мучить і катує її.

Поряд з маренням з такою ж частотністю застосовується прийом, поширений не лише в готичній прозі, але в усній творчості, — **сон** та **сновидіння**, що цікаво використаний у творах «Дерево пам'яті», «Останній день», «У череві апокаліптичного звіра». Як і марення, сні, влітаючись у зображення подій реального світу, вияскавляють підсвідоме людської психіки. Сновидіння — звільнення духу від гніту зовнішнього середовища, звільнення душі від кайданів чуттєвого світу. Сон пов'язаний із хворобливим та одночасно містичним станом героя. У сновидіннях життєво важливий душевний матеріал, який придушється внутрішньою цензурою, що у психіці індивіда становить суспільну свідомість, знаходить собі трансформоване вираження². Деякі філософи вважають, що в основі сновидіння лежить особливий стан душевної діяльності, вбачаючи в цьому навіть вищу сходинку розвитку людського духу³.

У творах збірки **сон** представлений у традиційному вигляді в двох (переважно!) формах: один і той самий сон повторюється

¹ *Шевчук Валерій*. Передмова / Валерій Шевчук // Винничук Ю. Огненим змії. Фантастичні твори письменників ХІХ ст. — К. : Молодь, 1990. — С. 64.

² Див. *Фрейд Зигмунд*. Психология бессознательного : сб. произведений / Зигмунд Ферид. — М. : Просвещение, 1990. — С. 432.

³ *Там само*. — С. 448.

декілька разів (протягом усього твору) та має «пророчий характер» («Дерево пам'яті»), а також «сон з продовженням», як в оповіданні «Останній день». Крім того, що сновидіння служать психологічній характеристиці героїв та розкриттю центральної теми, вони (разом із мареннями) представляють потойбічний світ — ту площину, де і відбуваються основні події.

Валерій Шевчук — відомий дослідник і знавець пракультури часів язичництва і раннього християнства¹ — прекрасно трансформував свої енциклопедичні знання в художні події своєї творчості, де все дихає реальністю і водночас насичене повітрям містики, парapsихології, езотеричних сторін життя, які непросто розгадати і пояснити, зрозуміти й осмислити. Автор збірки «У череві...» вміє це зробити переконливо, з ефектом вірогідності і достеменності водночас. «...Свої твори на історичну тематику Валерій Шевчук називає історичною фантастикою, незважаючи на витворювану ним щільну фактуру реалій тієї чи іншої епохи, згущену, фізично відчутну духовну атмосферу минулого... Історична епоха є не об'єктом художнього дослідження, а тільки тим історичним тлом, на якому розгортаються не стільки зовнішня, скільки внутрішня «дія» — пошуку сенсу буття, свого істинного «я» у системі морально-етичних, філософських координат»². Багато його творів неможливо глибоко зрозуміти без знання особливостей релігійних уявлень нашого народу, його фольклору, етнопсихології та етнографії. Давні звичаї, фантазування, чарівні впливи природи української землі витворили такий феномен, як слов'янська міфологія в її українському варіанті, що має свої особливості поетичного бачення землі, неба, води, зі складними символічними тлумаченнями рослинного і тваринного світу. Саме тому чи не в кожному творі письменника фігурують представники української демонології, що впливають на характер і феномен його ареальної прози, контрoверсійно налаштованої до міметичної літератури, котра підлягала соцреалістичному канону.

Міфологічний **образ домовика**, який у Валерія Шевчука вражає своєю реальністю («Останній день»)³, і сприймається як щось звичне і природне. **Образ дерева пам'яті**, як трансформоване втілення

¹ Див. *Панченко Володимир*. Маленькі свята серед буднів / Володимир Панченко// Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 180—183.

² *Тарнашинська Людмила*. Художня галактика Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська. — К. : Видавництво Олени Теліги, 2001. — С. 98—99.

³ *Шевчук Валерій*. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 85.

дерева життя, є символом перемоги над смертю, збереження своїх пракоренів («Дерево життя»), — феноменальності тіней незникومих, за Валерієм Шевчуком. Усередині його сховане життя та його найвища мета — безсмертя. А в «Апокаліпсисі», що успадкував біблійне тлумачення цього образу, з деревом життя пов'язується право переможця спробувати плід дерева життя того, хто дотримується заповідей Божих.

Постають у збірці образи **відьми** та **вовкулаки**, а у зображенні тваринного світу присутні архетипи **птаха** (**челіга** як символ князівської влади, **чорний птах** як символ зрадливої душі), образи **собаки** та **кажана** — як модифікація сатани («У череві...»)¹. Ці образи мають другорядне значення і виконують допоміжну функцію.

Активно застосовані в збірці готичні елементи виражають психологічні стани героїв, складне поєднання в їхній свідомості внутрішньої незахищеності від страху, сумніву, а також допомагають з'ясувати позицію автора в оцінці подій та історій. Ірраціональне є для Валерія Шевчука тим вітражем, призмою, крізь яку він бачить світ і людину, по-мистецьки глибоко її інтерпретуючи. Завдяки готичній поетиці абстрактні категорії — істина, краса, добро — здобувають у творах Валерія Шевчука художню конкретизацію, не втрачаючи вічного глобального характеру. Осмислення буттєвих (філософських) акцентів у світовідчутті сучасної людини, її постійних проблем представлене в історичному зрізі, за принципом палімпсесту, із залученням багатьох алюзій і ремінісценцій з національної і світової літератури, що виходять на нові обрії творчості.

3. Поетикальні функції семантики і символики кольору

Особливості композиційної будови циклу прозових творів, що майстерно інкрустовані елементами готичного стилю, — чинники, що вияскравлюють особливості художньої творчості Валерія Шевчука, дослідження якої було б неповним без вивчення особливостей барвопису художника слова. Тому колір як основу образного мислення слід розглядати під кутом зору поетики, у взаємодії з іншими прийомами поетичної творчості, по-перше. А по-друге — у руслі синестезійності, властивій українській літературі.

¹ *Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 184—185.*

Колір — давня реальність людського існування та основа об'язного сприйняття навколишньої дійсності. На те, що колір певним чином впливає на свідомість людей, вже давно почали звертати увагу ті, хто безпосередньо з ним стикалися — художники, вчені, лікарі, поети. Одним із перших дослідників, що з'ясував цей взаємозв'язок колористичного сприйняття та душевного стану людини, був Гете, який написав величезну роботу, присвячену цьому питанню¹. І в наш час учені серйозно займаються цією проблемою. З'являються праці, в яких за допомогою наукових експериментів досліджується психологічний вплив кольору, в тім числі і на сприйняття мистецтва. Так виникла прикладна кольоропсихологія — наука, що займається даним аспектом синестетичності як прикмети рецептивної естетики.

Те, що колір здатен викликати певні почуття та емоції, є сьогодні незаперечною істиною, хоча не всі вчені погоджуються з тим, що одні й ті самі барви однаково впливають на різних людей, адже сприйняття кольору залежить від багатьох чинників і передусім од особливостей психіки людини, її душевного стану, настрою тощо. А з іншого боку, не можна ще й відкидати і національні особливості сприйняття, що споконвіку закріпилися в свідомості окремої нації, в її культурі. Такі розбіжності у трактуванні кольору виявляються вже навіть на рівні східної та західної культур.

Яке ж значення має барвопис у мистецтві? Відповідь на це питання буде різною, коли воно стосуватиметься, скажімо, живопису, де колір сприймається безпосередньо та є найголовнішим чинником у створенні картини, та, наприклад, літератури, де сприйняття кольору має вигляд складного психічного процесу, а колір тут, як зазначає, В. Дяченко², має вже не самостійний характер, але виконує службові функції при слові і в слові, він не існує сам по собі, а в колористичному образі, разом із своїм предметом чи понятійним носієм. Зважаючи на складність, навіть неможливість пояснення та передбачення психічного сприйняття і трактування кольору окремою людиною (тим більше, якщо це опосередковане сприйняття, тобто не через зір, але називанням кольору словами), вини-

¹ Див. *Гете Йоганн Вольфганг*. Очерк учения о цвете / Йоганн Вольфганг Гете // Избранные сочинения по естествознанию. — Л. : Изд-во АН СССР, 1957. — С. 261—358.

² Див. *Дяченко Валерій*. Пензель художника слова / Валерій Дяченко // Слово і Час. — 1992. — № 6. — С. 51—57.

кає проблема, про яку говорив ще Анатолій Макаров¹: чи може «кольорове слово» перенести без істотних змін інформацію зі свідомості автора у свідомість читача? Чи є адекватність у процесах колористичного сприйняття? Звичайно, у кольоропсихології є певні дослідження про постійність, закономірність впливу окремих кольорів на велику кількість людей. І, як правило, на практиці вони підтверджуються, хоча щодо окремих відтінків (їх психологічного впливу) вчені і досі сперечаються. Якщо розглядати колористичну семантику у творах художньої літератури, то тут маємо цілу систему усталених, традиційних колористичних образів, що закріпилися у свідомості читача. І кожна література має свою парадигму цих образів та колористичних асоціацій, що зумовлюються особливостями національної ментальності, поетичної вдачі, історичним розвитком та віруваннями народу. Хоча семантика барв не обмежується лише цими чинниками, важливе значення має тут і поетична вдача письменника, його стиль, метод та архітектура твору і т. д. І якщо цей вплив барвопису такий активний, то кожен мудрий митець свідомо чи підсвідомо користується здатністю сказати фарбами чимало корисного і цікавого своїм читачам не лише в інформативному, але й емоційно-психологічному плані.

Валерій Шевчук, безперечно, належить до письменників-колористів, до тих, для кого втаємничені потреби людини розкриваються не просто, а за допомогою системи мистецьких асоціацій. Збірка творів «У череві апокаліптичного звіра» багато в чому демонструє можливості вираження навколишнього світу через призму гри світла і тіней, хроматичних й ахроматичних образів, які складають не лише тло подій, але їх надтекст і матерію, що прикметно не тільки саме для цієї художньої системи, але й для усієї творчості письменника. Розглянемо ж колір в системі поезики збірки Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра».

Вже її назва викликає певні кольорові асоціації: «череві звіра» — це щось червоно-чорне. І саме такі фарби переважають у барвопластиці збірки. Схематично це можна представити в таблиці 1.

Домінування **чорного кольору** зумовлено авторським використанням готичного методу, який передбачає, як уже зазначалося, застосування темних та похмурих барв. Та чи можна іншими фар-

¹ Див. Макаров Анатолій. Світ образу. — К. : Рад. письменник, 1977. — С. 268.

Таблиця 1

Колір	«Дерево пам'яті»	«Диявол, який є (Сота відьма)»	«Місія»	«Останній день»	«Початок жаху»	«У череві апокаліптичного звіра»	«Освітлена сонцем кімната»	Загальна кількість
Чорний	3	18	7	11	20	18	6	83
Білий	3	2	3	3	7	4	14	36
Червоний	2	5	2	1	7	6	7	30
Сірий	2	1		4	8	4	2	23
Жовтий	1	1		6	7		3	18
Зелений		2	2	2	2		4	12
Синій				5	2	1	4	12
Голубий				3			3	6
Блакитний	3							3

бами змалювати з такою точністю борсання людини у череві апокаліптичного звіра.

Другу сходинку, за частотністю вживання, посідає **білий колір** (таблиця 1). Автор не випадково користується цим контрастом, адже біле і чорне як символи світла і темряви допомагають увиразнити головну ідею збірки — вічну боротьбу добра і зла.

В українській національній свідомості чорний колір традиційно пов'язується з чимось страшним, таємничим, жахливим, а кольоропсихологія приписує йому виклик пригніченого стану¹, а з іншого боку, характеризує чорний як колір, що не дратує, допомагає сконцентруватися².

Найактивніше чорна барва функціонує у повісті «Початок жаху». І це не просто статистика, а справа у тому, що колористична семантика чорного багатозначна та має кілька смислових навантажень. Це традиційні, загальнолітературні образи «*чорних рук*», «*чорної роботи*», це і звичайний опис побутових речей, обарвле-

¹ Див. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек / М. Б. Храпченко. — М. : Сов. писатель, 1982. — С. 183.

² Див. Хаустен Р. А. Свет и цвет / Р. А. Хаустен. — М.; Л. : Гос. изд-во, 1926. — С. 188.

них в чорне. Та ще чорна барва є одним із засобів творення готичних образів: «чорна сила», «чорний янгол», «чорний клубок крику», «чорний птах», «чорний голос» тощо.

А от в оповіданні «Диявол, який є» чорний колір супроводжує, на перший погляд, прості, реальні речі: *коляску, віз, мантиї, книги* та, здається, не несе якогось особливого смислового навантаження, натомість він дуже добре передає похмурість часів інквізиції і ті почуття страху, зневіри, що оточували людей середньовіччя, той морок, в якому вони жили. Крім того, чорний колір увиразнює такі готичні прийоми, як марення, що з'являються у запамороченій від болю свідомості Катаріні Ліпс.

В оповіданні «У череві апокаліптичного звіра» чорний колір живиться з такою ж частотністю, як і в попередньому творі (таблиця 1). Але тут інша комбінація: дана барва постійно сполучена зі словом «світ»: «*цей світ чорний і все в ньому нещастя*»¹, «*світ — це чорна прірва і нема в ньому ні світла, ні радості*»² тощо. У барвопластиці циклу чорний — найважливіший колір. За частотністю він полишив далеко позаду інші барви (таблиця 1), що зумовлюється тематикою та проблематикою збірки, зрозуміти глибини і сприйняти які допомагає чорний колір, зміст якого (його семантичне та символічне навантаження) заглиблює своє коріння у сиву давнину. Поряд з чорним важливе місце у палітрі збірки посів **білий колір**.

Леонардо да Вінчі сприймав біле за світло, без якого не можна бачити жодного кольору. Білий, мабуть, — найскладніший колір щодо визначення його семантики. З одного боку, його вважають символом чистоти, а з іншого — це колір зими, сліпучий і блискучий, але він дещо нагадує зимовий холод і темряву³. У нашому естетичному сприйнятті образу **білого** переплітається трагічне і радісне, темне і світле. Автор обирає той чи інший відтінок цього складного почуття залежно не тільки від об'єктивних причин та суб'єктивних уподобань письменника, але і залежно від теми та ідеї твору, прагнення найточніше передати набір духовних якостей особистості, настроєві палітри героїв. Частотність застосування білого в творах збірки не велика (таблиця 1). Здебільшого він

¹ Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 181.

² Там само.

³ Див. Хаустен Р. А. Свет и цвет / Р. А. Хаустен. — М.; Л. : Гос. изд-во, 1926. — С. 195.

використовується на позначення контрасту: «*Білий світ*», «*білі хатки*» тощо — серед чорного мороку. Лише в останньому творі збірки — «Освітлена сонцем кімната» — цей колір використовується часто і є домінуючим не лише в заголовковому визначенні, але й в усьому смисловому навантаженні тексту. Виникає упевненість, що цей заключний за порядком розташування невеличкий твір — найкольоровіший у збірці (висока частотність називання кольору, велика кількість відтінків (таблиця 2). Тут світлі барви переважають, створюючи враження «освітленості», легкості, все навколо біле — «*будиночок з білими фіранками*», «*білі двері*», «*білі жіночі руки*», «*біле кошеня*» тощо.

Автор у творі, що є своєрідним акордним завершенням збірки, не створює традиційного протиставлення «біле — чорне». Більше того — підкреслено переваги **світлого**, що *асоціюється з молодістю, романтичними надіями на щастя, з багатством і щедрістю емоцій людини, яка знаходиться у розквіті сил. Білий тут символізує світло і радість, чистоту щасливих часів*. Гете вважав, що всі інші кольори виникають внаслідок злиття цих двох основних — білого та чорного, світла і мороку, світлого і темного¹.

У системі поезики Валерія Шевчука, явленій «У череві апокаліптичного звіра», є ще одна пара кольорів. У барвопластиці збірки **чорне** і **червоне**, що становлять своєрідну пару, несуть однакове семантичне навантаження, а різняться лише інтенсивністю психологічного впливу на читача. Це колір вогню та крові — така символіка червоного йде з глибини віків. Через те цей колір ніби збільшує напругу і справляє значимий вплив на настрій людини. Так, в оповіданні «У череві апокаліптичного звіра» постає показова картина, яка психологічно є вельми інформативною: «Палало **червоне** вечірнє небо... від того світла **червоного почервоніла** трава»². Саме такий, яскраво-червоний ландшафт, нагадував Гете, характеризуючи особливе світло, яке розповсюдиться на землі і на небі в день Великого Суду. У Валерія Шевчука «*червоно-загравна*» картина скоріше нагадує, що той день вже настав давно, що людство вже знаходиться у череві апокаліптичного звіра. А *червоний колір* увиразнює цю ідею, допомагаючи якнайповніше передати лейтмотивну

¹ Див. Гете Йоганн Вольфганг. Очерк учения о цвете / Йоганн Вольфганг Гете // Избранные сочинения по естествознанию. — Л. : Изд-во АН СССР, 1957. — С. 271.

² Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 183.

Таблиця 2

Кольорові відтінки	«Дерево пам'яті»	«Диявол, який є»	«Місія»	«Останній день»	«Початок жаху»	«У череві апокаліптичного звіра»	«Освітлена сонцем кімната»	Загальна кількість
Відтінки червоного								
1. Кривавий	1		1					2
2. Криваво-червоний		1						1
3. Буряково-червоний					1			1
4. Червоно-жовтий	1							1
5. Червоно-синій		1						1
6. Рожевий				2				2
7. Рум'яний			1					1
8. Малиновий							2	2
9. Почервонілий							4	4
Відтінки сірого								
1. Сивий				1	1			2
2. Сизий						1		1
3. Біло-сірий	1							1
4. Сіро-фіалковий					1			1
5. Землисто-сірий							1	1
6. Синювато-сірий							1	1
7. Сіро-зелений							1	1
Відтінки жовтого								
1. Золотий			1					1

Кольорові відтінки	«Дерево пам'яті»	«Диявол, який є»	«Місія»	«Останній день»	«Початок жаху»	«У череві апокаліптичного звіра»	«Освітлена сонцем кімната»	Загальна кількість
2. Рудий				1				1
3. Ясно-жовтий					1			1
4. Сиво-жовтий					1			1
5. Пожовтілий							1	1
6. Олов'яний				2				2

Відтінки синього

1. Яскраво-синій							1	1
2. Темно-синій				1				1
3. Фіолетовий							1	1
4. Бузковий							3	3
5. Світло-голубий							1	1

Відтінки білого

1. Срібний			1			1		2
2. Сполотнілий			1					1
3. Світлий							1	1
4. Освітлений							2	2

Відтінки чорного

1. Темний					1	1		2
2. Чорнильно-сірий					1	1		2
3. Погорілий					1			1
Загальна кількість	3	1	6	7	8	4	18	

думку автора. Виняток хіба що становить «Освітлена сонцем кімната», в якій *червона барва* допомагає опоетизувати неодноразово повторювані деталі: «*дитяче червоне пальтечко*» та «*почерво-ніле обличчя*».

Чорне, біле, червоне переважають у загальній кольоровій мозаїці збірки, що пояснюється як проблематикою, ідейно-смысловим навантаженням, так і готичними методом, який вимагає саме такої системи барв. До цього рівня кольорів (у барвопластиці прозового циклу) за своїм смысловим навантаженням та частотністю вживання (табл. 1) наближається **сірий** колір. Сіра барва є обов'язковим супутником снів та напівхворобливих уявлень, адже сіризна — невиразна, огортаюча — традиційно набуває вигляду туману, що розріджує реальний світ і відчиняє двері в небуття. Крім того, сірий колір використовується для характеристики героїв: «*є люди сірі, як болото, є люди ніякі, є чорні, а один з-поміж багатьох світиться*»¹.

Звичайно, барвопластика збірки не обмежується лише такою похмурою гамою. У палітрі художника Валерія Шевчука присутні і кольорові варіації. Вони належать до так званих холодних тонів — **синій, голубий, блакитний, зелений**, навіть **жовтий**, що у кольоропсихології характеризуються як теплий, колір сонця, **променистий** (учені називають його найвеселішим!), а у репрезентованій збірці Валерія Шевчука в оповіданні «Останній день» для цієї барви обраний несподіваний ракурс: «останній день — це **жовта холодна** стрічка»². Або: «В день була вплетена, як жовта стрічка в дівочу косу, осінь, холод, зневіра»³. Або: «Солома холодно і жовто палала»⁴, а страшні «жовті очі»⁵, що зустрічалися у Шевчукових прояв, аж ніяк не здаються веселими та лагідними, і зовсім не схожі на сонце. Отже, тут вияскравлюється зовсім інше смыслове навантаження **жовтого**, що стає символом печалі, розлуки. **Жовтий** — найближчий до світла колір, що передає виключно тепле та

¹ *Шевчук Валерій*. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 174.

² *Шевчук Валерій*. Передмова // Винничук Ю. Огненний змії. Фантастичні твори письменників ХІХ ст. — К. : Молодь, 1990. — С. 84.

³ *Там само*.

⁴ *Шевчук Валерій*. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 144.

⁵ *Там само*.

приємне враження. Та це має місце тільки у тому випадку, коли вживається у чистому вигляді, тим часом може бути і неприємним, якщо він забруднений або до певної міри наближається до холодних тонів. Навіть незначне та непомітне зміщення видозмінює приємне враження на потворне, а колір шляхетності та витонченості перетворюється на колір ганьби та відрази¹. Кандинський говорив про жовтий як про колір, що здатен відтворити насильство або малярню божевільного.

І все ж барвопис Валерія Шевчука не обмежується лише цими кольорами, він використовує багату систему найрізноманітніших відтінків (таблиця 2). До речі, на думку Р. Арнхейма², основні кольори виступають лише як нейтральні, базові поняття, які опрозорюються через їх унікальність та взаємовиключеність, але не через їх виняткову виразність. І все ж найповніше барви вияскравлюються, максимально відкривають свої можливості лише у сполученні чи наближенні до інших барв, власне, у контексті чи навіть — у контрасті.

У збірці «У череві апокаліптичного звіра» Валерія Шевчука представлено майже сорок найменувань кольорів та їх відтінків. І, як на таку нерозлогу (за кількістю сторінок!) книжку, — це досить серйозний склад колористичної системи.

Найбільш розгалужену, розмаїту систему кольорових відтінків має оповідання, або краще — етюд «Освітлена сонцем кімната». Цей твір помітно вирізняється за своєю барвопластикою на фоні інших текстових одиниць збірки. І якщо брати до уваги обсяг творів, то за компактністю вживання барв цей етюд — найкольоровіший твір циклу. Хоча за частотністю називання кольорів «Освітлена сонцем кімната» посідає лише другу сходинку, а першу — повість «Початок жаху» (див. таблицю 3), але не такі вже безбарвні й інші твори.

На фарбопис цієї збірки як художньої системи впливає контекстуальний принцип, що значною мірою засвідчив імпресіоністичну манеру, яка ні-ні — та й проглядає в арсеналі Шевчукової творчості. Тому поруч з яскравими плямами, що педалюють головні думки автора і почуття героїв, межують мазки індиферентні, в яких заявлено не стільки колір, скільки гру світла і тіні, приховані кольо-

¹ Див. *Шевчук Валерій. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання* / Валерій Шевчук. — К. : Український письменник, 1995. — С. 314.

² Див. *Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие* / Р. Арнхейм. — М. : Прогресс, 1974. — С. 313—343.

Частотність уживань «кольорових образів»

«Дерево пам'яті»	«Диявол, який є»	«Місія»	«Останній день»	«Початок жаху»	«У череві апокаліп- тичного звіра»	«Освітле- на сонцем кімната»
17	31	19	45	60	37	53

рові зміни і сусідство барв, що постають не у зовнішньому вигляді, а в своїй внутрішній іпостасі, коли важлива не фарбна домінанта — лише мінливі переходи одного в інший залежно від настрою, життєвого досвіду, пори року і доби, традиційності чи несподіваного ракурсу погляду, того магічного кристалу, крізь призму якого все відкривається в індивідуальному переломленні.

Стає зрозумілим, що з черева апокаліптичного звіра світ бачиться зовсім не таким, як з сонячної долини, тим більше з висоти пронизаної сонячними променями блакиті. Отже, життя кольору дуже нетривке й суб'єктивно неповторне, але вельми присутнє для вираження індивідуального бачення навколишнього саме в даний момент його буття.

Шевчукові відкриття у цій сфері — скромні за формою, але вагомі за змістом, бо вмів він майстерно вплітати здобутки візуально-кольорових асоціацій і образів у вінок інших засобів художньої картини світу, що постає багатогранною і зримою. Усі кольори та відтінки їх, що ними послуговується автор для характеристики героїв та символічних перипетій твору, підпорядковані й налаштовані на зображення того зворотного світу, недоступного поверховому погляду. Отже, колір як елемент мистецтва, як поетичний прийом використовується для служіння вищій естетичній меті. Світло, морок та існуючі між ними кольори є елементами, з яких створюється новий, образний світ.

* * *

Навіть побіжний огляд творчого надбання Валерія Шевчука доводить: постать письменника та його твори стали питомим фактом сучасного літературного процесу. Складаючись із великої кількості різнопланових творів, художній доробок митця характеризуються високомистецькими, високоестетичними якостями та віддзерка-

ленням філософських віянь й естетичних пошуків ХХ століття й межі тисячоліть. Творчість письменника ґрунтується на двох міцних опорах — національному та західноєвропейському, фактично свою естетику він будує на поєднанні національної та модерної літературної традиції. Отже, Валерія Шевчука беззастережно можна залучити до митців високого європейського рівня, а репрезентована збірка «У череві апокаліптичного звіра» — яскраво доводить це твердження. Адже автор розглядає на рівні загальнолюдських універсальї конкретні історії буття людини як розп'яття між добром і злом. «У череві апокаліптичного звіра» — тематична збірка історичної прози, але ці твори позбавлені елементів вузько просвітницьких, бо автор не обмежується розповіддю про те, як жили люди, переказом перебігу історичних подій чи відтворенням побуту тих часів (він може хіба що «побавитись», як у повісті «Початок жаху», отими справжніми реаліями та деталями). Але цікавить письменника не це, а психологічний, внутрішній стан героїв, сказати б, типологія історій, збудована на одвічних контраверсіях духовність / бездуховність, пам'ять / забуття, які не мають часових обмежень, а тому крізь призму минувшини уважно розглядається день сьогоднішній і майбутній. Як показує аналіз збірки, у своїх художніх текстах Валерій Шевчук вміє це робити досконало. Отже, історичні твори збірки — про сьогодні, де піднімаються позачасові загальнолюдські проблеми, достеменність і переконливість яких стала фактом мистецтва завдяки художній своєрідності, виробленій з Шевчуковим максималізмом знання і застосування різних культурних стратегій, творчих принципів.

Дослідження архітекτονіки доводить, що компоненти книжки «У череві апокаліптичного звіра» з'єднуються за законами циклізації: твори свідомо об'єднані на підставі спільних тематичних та ідейних принципів; між частинами і цілим циклу існують складні діалектичні взаємини, внаслідок чого твори сприймаються як цілісна художня та естетична єдність, хоч кожний окремих твір може існувати і як самостійна одиниця. Таке об'єднання прозових творів у цикл не випадкове. Валерій Шевчук упродовж 70-х років, коли його творчість перебувала в офіційній неласці, займався дослідженням, редагуванням та перекладом українських середньовічних, ренесансних та барокових текстів, а також поглиблював знання про релігійну культуру цих періодів та їх представників. Йому належать переклади та видання українських авторів XVI, XVII та XVIII століть, серед яких твори Г. Сковороди та літопис Самійла Величка. Саме у цей період наслідком такого заглиблення в істо-

рію став задум: створити цикл історичних творів (але творів не про історичні події, але про історію людської душі).

Композиційно елементи циклу з'єднані наскрізними образами та прийомами, скомпонованими на підложжі широкого спектру алюзій, готичних, демонологічних, міфологічних, релігійних ремінісценцій.

Кожний елемент циклу з композиційної точки зору відзначається високою насиченістю найрізноманітнішими філософськими та релігійними топосами (естетичними структурами будь-якого розміру — від індивідуального образу чи мотиву до оповіді). Щодо часо-во-просторових прикмет циклу, то він характеризується багатовимірністю. Адже історичний час творів не має суттєвого значення, бо головне — проблемність вічних питань філософії буття, яким властива позачасовість. У межах окремої одиниці циклу спостерігається (у повісті «Початок жаху») активна частотність зміни часових площин. Композиція тут має кілька сюжетних центрів, від яких автор вільно повертається у минуле, у сни, спогади, що стають притчами, філософськими сентенціями. Що ж стосується просторової характеристики творів, то на них позначилася барокова тенденція, що нею досить часто послуговується автор. У тому ж таки «Початку жаху» прикметною є замкнута структура — монастир, що служить моделлю світу. Те ж саме і в оповіданні «У череві апокаліптичного звіра». А от у повісті «Останній день» та новелі «Освітлена сонцем кімната» присутній хронотоп дороги, шляху як символу життя, що має універсальне значення і сполучає філософію життя і пізнання себе. Просторова площина збірки поділяється на два основних виміри — реальний та ірреальний світ, — перший з яких не несе в циклі істотного навантаження, натомість присутнім є другий (це, по суті, не що інше, як підсвідомий рівень психіки людини), в якому і відбуваються головні події, саме внутрішній світ героїв цікавить автора, лише духовний зміст того, що відбувається. Ще однією композиційною особливістю творів циклу є їх сповідальність (розповідь від першої особи, сповідь), що орієнтована на художні форми «життєписів», «житій», «апокрифів», «сповідань», котрі умотивовують не лише вибір і застосування різноманітних наративних стратегій, але й специфічно Шевчукової дискурсивної манери — поважно розлогої, неквапливої, психологічно переконливої і філософськи проникливої. За Марком Павлишиним, «філософські топоси — ті, що стосуються філософії історії — підтримують найсміливіші й найважливіші політичні аргументи, заковані у прозі Шевчука. Серед них зустрічаємо три топоси часу, усі відомі та широкоживані в літературі: циклічний час, прототиби якого вбачаємо в світогляді ар-

хайчних, сільських, передцивілізаційних культур; лінійний час нескінченної хронології прогресії — час у формі, в якій він звичайно сприймається модерним секуляризованим людством; і хіліастичний час, який розглядає час лінійний просто як передмову до постісторії — есхатологічного, утопічного чи дистопічного стану, в якому вже не відбуватиметься жодних змін»¹.

Прикметною рисою прози Валерія Шевчука є використання міфів, релігійних алюзій, філософських та барокових традицій. А також плідне та вдале застосування елементів готичного стилю. Елементами готичного методу Валерій Шевчук досить часто послуговується при творенні своїх літературних полотен, не кажучи вже про теоретичне дослідження цього мистецького феномену. Отже, готичність — прикметна риса Шевчукової прози, що органічно вплітається у художню тканину творів, увиразнюючи головну ідею. Готизм циклу «У череві апокаліптичного звіра» виявляється на різних рівнях: тематичному (в основі збірки — тематика та філософія «світового зла») та композиційному, що вияскравлюється за допомогою засобів вираження готичної поетики: марення, сновидіння, мотиву надприродного, загадкового і похмурого, а також системи готичних образів — демонів, чортів, прояв, відьом, домовиків тощо. Саме готичними прийомами (марення, сни, медитації) вельми вдало послуговується Валерій Шевчук для залучення читачів до таємничого світу задзеркалля, через який найкраще увиразнюється внутрішній світ героїв. А населений цей світ готичними образами демонів, чортів, прояв, химер, мариськ, що у підсвідомості людини є просто химерними перевтіленнями її страхів, сумнівів, вагань тощо. Готичність — не штучне застосування певних прийомів. За думкою Л. Тарнашинської, «Шевчуковому героєві, безперечно, притаманне оте барокове, властиве людям XII—XIII століття почуття «ясності неясного», тобто, як його називає Анатолій Макаров, «реальної присутності в житті чогось незбагненного для розуму, непрозоро-темного і незвичайного». Тож магічний реалізм, розлитий по сторінках багатьох творів, що його часто пояснюють впливами латиноамериканської прози, насправді закорінений у світовідчуття людини епохи Бароко. Дуже часто латентні явища й стани — те, що нами лише невиразно відчувається, проявляє свій смисл через сновидіння, через те у Валерія Шевчука особливе тя-

¹ Павлишин Марко. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Канон та іконостас. — К. : Час, 1997. — С. 150.

жіння до сновидної образності — не тільки як способу характеротворення чи глибинного занурення у психологічні стани, а як можливості переходу в інобуття»¹. Саме таким уявляється йому цей світ і людина у ньому. Звичайно, використання готичного методу зумовлює відповідну художню своєрідність циклу, в якій модерність й імпресіоністичність стилю також мають місце.

З цього погляду вельми інформативною є поетика кольору, в якій домінують три основних кольори: **чорний, білий та червоний**. Контраст «біле та чорне» чи не найважливіший у збірці, і це не випадково. Адже біле і чорне як символи світла і темряви увиразнюють головну ідею циклу — змагання білого та чорного ангелів, одвічну боротьбу Добра і Зла. Ще одна пара кольорів — **чорний та червоний** — має не контрастний характер як попередня, але наділена спільним семантичним навантаженням, хоч і розрізняється інтенсивністю емоційного впливу. Крім того, в представленому циклі спостерігається досить своєрідна, нетрадиційна інтерпретація **жовтого та зеленого кольорів**.

Асоціативність письма прозаїка породжує висновок про активність постмодерної поетики в структурі його художніх текстів, але це може стати предметом спеціальної розвідки. Звичайно, для такої серйозної та багатогранної художньої системи недостатній лише одномоментний зріз дослідження, що не може охопити всієї естетичної цілісності, яка, безперечно, заслуговує на високу оцінку та ретельне вивчення. Та зчитане зі сторінок міфопоетичної і водночас сучасної книжки дало підстави висловити низку як панегіричних, так і неювілейних розмислів.

Звичайно, для такої серйозної та багатогранної художньої системи недостатній лише одномоментний зріз дослідження, яке не може охопити всіх естетичних якостей даного твору, який, безперечно, заслуговує на високу оцінку та ретельне вивчення, що може стати темою наступних великих розвідок.

¹ *Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська. — К. : Видавництво Олени Теліги, 2001. — С. 179.

4.7. ЯК І КУДИ РУХАЄТЬСЯ СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТМОДЕРН? КЛЮЧ ДО ПРЕВЕНТИВНОЇ ВІДПОВІДІ — РОМАН ВАСИЛЯ ШКЛЯРА

Питання, куди прямує сучасна українська література, вже вкотре у двадцятому столітті, опинившись перед брамою з написом «Камо грядеши?», не декларативне і сакраментальне, а цілком реалістичне і злободенне. І річ тут у тому, що після фази тотального розчищення ґрунту під новий засів — найновітнішу культуру — настав час не перманентних змін, а стабільності у формах культурно-стилістичної епохи, яка йде на межі тисячоліть під знаком власної самоідентичності і самобутніх творчих реквізитів. Поволі припиняються суперечки, чи має вона право на життя в такому вигляді, що це — ексклюзив, мода, дитя-аксельрат, яке набуло ваги і повноцінної зрілості непомітно для батьків, чи ще якесь кентавроутворення. Натомість наступає епоха інтерпретацій вже самоутвердженого літературного пласту, бо він є і вже не потребує будь-чийого визнання як даність руху культурної цивілізації, як її необхідний складник, як мистецький феномен. Після бурхливого росту і молодечого шумовиння потроху наступає (чи вже наступила?) фаза мистецтва рівноваги, гри за власними правилами і контекстуального заземлення і міжлітературної конвергенції, бо є вже своя хата і своя правда в ній.

«Ключ» Василя Шкляра, що є лауреатом Гран-прі Першого всеукраїнського конкурсу гостросюжетного українського роману «Золотий Бабай», — оприлюднення і публічний захист надбаних результатів сучасної української літератури, не дебют, а питома віха і в авторському реноме, й у презентації форм національного постмодерну, котрий виріс з власного ґрунту, впевнено прямуючи своїм життєвим шляхом. І ваговиті симптоми його зрілості — стабільний потяг до інтелектуальності як запоруки успіху, постійна орієнтація на два полярних, але й взаємозв'язаних мистецьких дискурси, розрахованих на елітарного і на широкого читача, один з яких любить письменницьке амплуа зграбного майстра з плетіння романного полотна й Аріадниного павутиння, а інший прагне захоплюючого читання з блуканням лабіринтами пригодницького сюжету й адреналіновими та еротичними інкрустаціями, що збуджують уяву і кровообіг емоцій та думки, зі звертанням до втаємниченого боку речей за повної пізнаваності реалій сучасності з її мафіозними вибриками, криміногенністю ситуацій і типовістю характерів фіктивних та справжніх господарів життя з нашого сьогодення, з вимушеного польоту над прірвою буття чи хаотичних стрибків униз-уверх. Ще

один важливий бік етапу видозміни постмодерну — помудріння в осмисленні філософської проблеми буття рідної мови в сучасному соціокультурному просторі, використання її багатовекторних функцій і пластів. І якщо спершу було **роз-**ширене і **по-**ширене вживання неканонічної лексики, грубого вуличного мовлення, приперченого матюками й дуркуватістю дна, то тепер уже є поступ у сфері зведення до мінімуму сленгових вкраплень і лайки, які хоч і характеризують сучасника, але такого, що найлегше надається для втілення в не-поемах без героя.

Переконали певність у цьому дає мовне полотно «Ключа» В. Шкляра, який обійшовся без моди і потреби в словесній викличності, епатуванні читача вульгарністю і нечемністю висловів. Скоріше всього допомогло авторові бездоганне чуття мови, її елітарна культура, за якими вгадується висока освіченість і філологічна атрибутивність інтенцій та орієнтацій письменника, котрий давно виріс із вузьких дитячих штанців конструювання однотипно смакових літературних уподобань, що зачіпають поверхню мовленнєвого інструментарію, а не її внутрішній лад і компенсаторні фонди безперервного відродження, удосконалення і збагачення. Саме тому аспекти буття української мови, зокрема полемічно загостреного питання — жива вона чи мертва, — виявляються доречно potrакованими в контексті художньо переконливої системи поглядів на світ, в якому живуть герої роману. Авторське бачення цієї проблеми не вузько утилітарне, а багатозначне і по-філософськи широке як розуміння феномену сучасної культури на тлі вічних духовних цінностей. З логіки твору висновується думка, яка прийшла з сивої давнини та все більше набирає чинності нині, проте, що виникає раніше — мисль чи її виражаюче слово. Ще більш важливою виявляється теорія вдосконалення мови, що палімпсестно проглядає на тлі інших важливих питань людських екзистенціалів. Якось прозоро, але ненав'язливо авторська інтерпретація змикається з сучасними розробками в даній царині: «Розвиток та вдосконалення мови це ніщо інше, як актуалізація мовних потенцій... Досконалиться не мова, а ступінь оволодіння нею... Що ж до мови, то йдеться, очевидно, не про володіння нею як інструментом, — він надто складний і неосяжний, — а про ступінь «компетентності» пристосувати мову до нових своїх потреб; творити, скажімо, нові слова, чи «вибивати нову мітку на них», як каже Гораций, відсвіжувати збляклу від ужитку метафорику, модифікувати синтаксис тощо. Тож не на мову слід нарікати — що вона стала вбогою чи надто інформативною, — а на середовище, що в даний

час не надто «компетентно» чи дуже однобоко актуалізує можливості своєї мови»¹. Компетентність актуалізацій можливостей української мови, явлена в романі «Ключ», — добрий знак сучасної літератури, в якій працюють освічені люди з ученими ступенями і добре підготовлені у філології й спеціально в україністиці. Але цим не обмежуються їх знання, бо досвід зарубіжної культури і залучення французької мови для артикуляції універсальних сентенцій загальнолюдського змісту надають творові характеру полемічного диспуту про шляхи свободи і правди, про екзистенціали сучасності.

Василь Шкляр з літературного покоління 70-х, яке зростало в тіні шістдесятників, котрі створили ауру пошуку й модернізації мистецтва, та формувалося на холодних вітрах повернення до тоталітарної культури і післяхрущовських заморозків. Унаслідок останньої обставини чимало письменників з цієї когорти не зреалізували себе, стали загубленим поколінням. У письменницькому довіднику є такі відомості про письменника: «Шкляр Василь Миколайович народився 10 червня 1951 р. в с. Ганжалівці на Черкащині. Закінчив Київський університет (1973). В Єреванському університеті вивчав вірменську мову. Прозаїк. Автор книжок «Шовкова нитка» (1975), «Перший сніг» (1977), «Де твій Остап, Соломіє?» (1979), «Живиця» (1982), «Черешня в житті» (1983), «Шовковий дощик» (1984), «Під ключем журавлиним» (1985), роману «Праліс (Тінь сови)» (1986). Член СП з 1978². Та автор роману «Ключ» успішно обійшов рифи епохи стагнації. І хоча його творча зрілість виявилася запізнілою, але питомою і в кінці 90-х рр. і в 20-х рр. ХХІ віку.

Вишуканість твору простежується в смисловому навантаженні кожного епізоду, в самій поліморфній жанровій моделі, у формальних якостях текстової організації. В анотації до роману слушно підкреслено такі аспекти змістової та жанрової специфіки твору: «Йому доручено ключ від таємниці, розгадка якої віщує смертельну загрозу. На межі містики і суворої реальності він розпочинає феноменальне розслідування, ще не знаючи, що біля виходу з лабіринту потрапить у пастку диявола. Одні назвуть цей **роман трилером**, другі добачать у ньому **твір еротичний**, треті вважатимуть його **окултним або й магічним**. Проте філософія «Ключа» сягає далеко за межі цих звабливих означень³.

¹ Содомира А. Sub aliena umbra. Під чужою тінню / Андрій Содомора. — Львів : Літопис, 2000. — С. 20—21.

² Шкляр Василь // Письменники радянської України: Довідник. — К. : Рад. письменник, 1981. — С. 302.

³ Див. Шкляр В. Ключ / Василь Шкляр. — К. : Ast-прес. — ДіК-Сі, 1999. — С. 2.

І справді так: філософія «Ключа» сягає далеко за межі одномірних рихтувань і в сфері жанрових означень (трилер? окультний чи містичний роман? еротичний?), і в художній системі твору, яка характеризується доцільністю і вишуканістю прийомів, їх злагоженістю. Багато що приваблює в творі з погляду читабельності, але й полонить бібліофага («пожирателя книг», за Миколою Зеровим), що вмів і хоче гратися з елементами відомої йому своєї і чужої культури, розкодовуючи таким чином заховані у тексті смисли. Це тим більш цікаво для філолога, що хоче і вмів зчитувати багатозначність Слова, занурюватися у підтекст. І тут важливо підкреслити, що В. Шкляр добре покладається на символіку імені й чисел, даючи читачеві ще й ключі до її витлумачення. Досить послатися на один приклад — як інтерпретоване ім'я злочинця Саватія Ярчука, на якого полюб головний герой — журналіст Крайній: «...*Саватій* — гебрейською (цієї мови не знав навіть я) означає «суботній чоловік», а ярчуками колись давно *називали псів*, котрі нюхом розпізнають відьом... Малавічко з глибокодумністю Піфагора запевнив, що всі *таємниці світу приховані в числах і іменах*»¹.

Сюжет твору будується динамічно: герой блукає лабіринтами чужої таємниці у пошуках Мінотавра, розмотує нитку Аріадни, намагаючись нанизати на неї перлини своїх логічних доказів. Через те Андрій Крайній (невипадково в героя таке ім'я і прізвище!) збирає намистини знань про світ і людську душу в ситуації вибору гідного людини шляху, коли він зависає над прірвою небуття і знецінення моральних, духовних і життєво важливих екзистенціалів.

Але намисто розсипається, за термінологією і художньою логікою автора «Ключа», бо жодна логіка не встоїть перед фатумом, не витримає холодного подиху потойбіччя. Андрій не знайшов власника ключа, натомість втратив усе: «світ став велетенською порожниною»², тепер в нього не було жодної близької людини, і «навіть дому свого не було». Він закинутий у чужий, ворожий світ, де «кожною клітиною тіла чує порожнечу чужого житла»³. Квартира також набуває символічного змісту, уособлює внутрішній космос героя, його буття, в'язнем якого він став. Він переконається у марності своїх шукань, бо раціо не є ключем до загадки людської душі. Андрій ув'язнює себе «у тій порожній, як і весь оцей світ,

¹ Шкляр В. Ключ / Василь Шкляр. — К. : Аст-прес. — ДіК-Сі, 1999. — С. 39—40.

² Там само. — С. 215.

³ Там само. — С. 216.

квартирі»¹, бо «людина по-справжньому здобуває свободу лише у в'язниці»². А свобода — це вихід з антагонізму «я-світ», це кінець безмістовного пошуку, звільнення від бажань. Це — нірвана. «Мене більше нічого не цікавить. Серце моє зачерствіло і стало камінним. «Я нічого не люблю, і ніхто не любить мене»³ — зізнається Крайній. Дитина Сатурна, яка уособлює мудрість та досвідченість віку Ісуса Христа, доходить висновку про неможливість розумом осягти буття, пройшовши усі його віхи, опиняється на краю його абсурдності (бо він Крайній), і лине в трансцендентну подорож.

Це роман багато в чому культурологічний. Отже, він, певним чином продовжує духовну парадигму шістдесятництва, що прагнуло позбутися профанного світу шляхом осягнення філософських аспектів буття людини, що не залежать від суспільної погоди й ідеологічних кліше, які впроваджуються в свідомість насильницьки. Але перед цим герой і автор роману залишають нам ключ... Від загадкової квартири, від таємниці екзистенційного існування людини, від нашої власної душі. Він дає привід для шукань. Шукайте. «А я поспішаю на потяг. Маю тривале відрядження»⁴, — не випадково закінчується роман відкритим фіналом, в якому так багато смислів прочитується. І в цьому ще одна прикмета розвитку сучасної української літератури, в якій «багато діагностовано наших суспільних болячок, що за десятиліття стали хронікою, тільки вже в іншому, медичному сенсі»⁵. І дана література вимагає системного аналізу за законами і вимогами жанру сучасного критико-літературознавчого осмислення і спеціальною методикою — інтерпретаційною логікою постмодернізму: належно презентовані факти в їхній достатній повноті промовляють самі, самі себе «інтерпретують», тобто самі в собі цю інтерпретацію містять. І, може, лише так можна уникнути того майже неминучого тиску на них, котрий уже — заангажованість, отже, необ'єктивність⁶.

¹ Шкляр В. Ключ / Василь Шкляр. — К. : Ast-прес. — ДіК-Сі, 1999. — С. 25.

² Там само. — С. 320.

³ Там само.

⁴ Там само. — С. 321.

⁵ Соловей Е. Тепер ці листи адресовані всім нам... / Елеонора Соловей // Згар. Незалежний літературно-художній журнал. — Вінниця : Тезис, 2001. — № 1—2. — С. 109.

⁶ Там само.

4.8. ШЕВЧЕНКОВІ ІНКРУСТАЦІЇ У РОМАНІ «ЧОРНИЙ ВОРОН. ЗАЛИШЕНЕЦЬ» ВАСИЛЯ ШКЛЯРА

Могутнє випромінювання духовної енергії, що йде від творчості національного генія Тараса Шевченка, підлягає продуктивній ідеї про «довгі хвилі» культури, розробленій Французькою школою «Анналів», згідно з якою «культура (більше за інші сфери життєдіяльності) підкоряється законам довготривалості, довгочасовим чинникам, які визначають її стан» [1, с. 5]. Саме під знаком Шевченкової Музи українська культура досягла рівня світової, створивши фундамент її подальших успіхів у вимірах атемпоральності, спрямованої на підживлення національної пам'яті і культу повноцінного життя в історії, сучасності та майбутньому без гамлетівських хитань «бути чи не бути».

Що «бути!», відповів Тарас Шевченко рішуче і переконливо своєю актуальною творчістю, відкривши світові долю української нації, вписавши її у планетарний вимір, повернувши у лоно світової історії і культури, надавши кінетичної енергії її боротьбі за волю і незалежність, за піднесення духу опору у відстоюванні власної хати на своїй землі з садком вишневим і родинною благодаттю (у широкому значенні слова!). Саме Тарас Шевченко виробив кодекс мужності для цілого народу, що мав боронити своє право на життя в сім'ї вольній, новій, а не в стані рабів, підніжків чужої волі, залежних од панів і підпанків. Художня палітра Поета, спрямована на піднесення національного духу, на вміння боронити святі заповіді, вироблені впродовж віків і зафіксовані в народній творчості, — вельми широка. І немає потреби їх перераховувати, бо Шевченкове Слово — невичерпне джерело мудрості і натхнення, культурного прориву у вічність, у рух мистецької цивілізації, що тільки вони і здатні зберегти народ від занедбання і смерті в стані заблокованої і маргінальної країни.

Поет мав особливий дар — прозирати й виокремлювати священні для України події, здійснювані у святому місці і сакральний час. Саме гайдамацький рух, естетично осмислений у холодноярсько-чигиринському циклі творів і поемі «Гайдамаки», став ядром історіософської концепції України нескореної, бунтівливої, охопленої святим гнівом проти поневолювачів. І як самі події увійшли у героїчні думи кобзарів, у золотий фонд усної народної творчості, у перекази свідків, що передавалися з покоління в покоління, так і мистецьке бачення визвольних змагань породило «довгі хвилі» культури, сповнені пам'яттю про народний чин, про славні сторінки вітчизняної

історії, про піднесення духу непокори у священній боротьбі. У холодноросько-чигиринсько-суботівському Шевченковому циклі про-ріс невмирущий ген національної звитяги, здатний актуалізувати-ся на крутих віражах долі України.

Що Слово Шевченка здатне не тільки саме оживати, але й будити заснулих і знепритомнених співвітчизників, здатне вдихнути вітальну силу в цілу громаду і поставити її на сторожі Людини, переконує особливий (навіть містичний!) зв'язок з сучасною українською літературою — з твором, що поставив коректне й адекватне дзеркало перед національною історією, але вже ХХ століття, історією звитяги народу в боротьбі з новітніми окупантами. Це роман «Залишенець. Чорний Ворон» Василя Шкляра — твір, прикметний з багатьох точок зору, але передусім зовнішньою і внутрішньою поєднаністю з традиціями Тараса Шевченка, з прихованими імпульсами, що йдуть від малої Батьківщини обох митців — Черкащини, — котра не тільки породила циклічність у збудженні волі до інтенсивного національного життя на гребені спротиву навалі, але й стала об'єктом естетичної інтерпретації. Між творами пролягла значна часова дистанція, як і між подіями Коліївщини 1768 року та їх художнім осмисленням Шевченком у 40-х роках ХІХ ст. (зокрема, у поемі «Гайдамаки») і подіями «чотирилітньої війни (1921—1925), яку Росія розв'язала проти Української Народної Республіки, що її було вирішено на користь загарбника» [10, с. 6], та появою роману «Чорний Ворон» (2009 рік). Але вогонь спільного національного пориву до волі не затухав ні на хвилину, виплавляючи нових патріотів, нових месників і їх співців. Цілком закономірно, що волею естетичної долі хронологічно віддалені твори холоднороської тематики, якщо розглядати низку Шевченкових поезій з «Гайдамаками» включно і роман сучасного митця у зіставленні, — вияв яскравої інтертекстуальності і безперервності колообігу ідей, які постійно нуртують у вітчизняній літературі. Та й чи випадковими є численні збіги, Шевченкові інкрустації у романі Василя Шкляра? І чи все можна пояснити лише географічною прив'язкою до Холодного Яру — місця святої волі?

Питання — багатовимірні й оповиті таємницею з погляду *нового народження старої теми*, що, як попів Клааса, стукає в наші серця, спонукаючи зчитати сутність цих перегуків, цих неповторних родових зв'язків у русі літературної цивілізації. З'ясування особливостей тісної сув'язі часу української історії у найпасіонарніших місцях і складає завдання даної літературознавчої студії.

Шевченкова присутність у романі «Залишенець. Чорний Ворон» вражаюча. Автор роману не тільки уважно прочитав твори Поета, але підійшов до них з мірками вченого, що знає все (чи майже все) про об'єкт дослідження. Це по-перше. По-друге, на Шкляреву гіперрецепцію Шевченкової творчості впливав ще один важливий чинник — *losi genius* — геній місця, як називали його древні. По-третє, сучасний митець скористався методикою класика літератури у спеціальному вивченні документального матеріалу — свідчення очевидців історичних подій; народні перекази з уст в уста як безперервний потік передачі інформації та її довгого відлуння; усна словесно-музикальна традиція; і, нарешті, занурення в книжні версії та напрацювання. Про це йдеться у обох митців, але по-різному. Так, Тарас Шевченко скромно замовчав книжну традицію, пославшись у поемі «Гайдамаки» лише на усну, причому з близького — родинного — оточення:

*«Спасибі, дідуся, що ти заховав
В голові столітній ту славу козачу:
Я її онукам тепер розказав.
Вибачайте, люде добрі,
Що козацьку славу
Так навмання розказую,
Без книжної справи.
Так дід колись розказував,
Нехай здоров буде!
А я за ним. Не знав старий,
Що письменні люде
Тії речі прочитають»* [7, с. 117].

І хоча Тарас Шевченко декларує саме цей (усний) і, сказати б, приватний спосіб документального підґрунтя власних поетичних візій національно-визвольних змагань України XVIII століття з включенням алюзійного поля доби козаччини, але це не так. Як аргумент, — численні примітки Шевченка до першого видання «Гайдамаків» 1843 року. Тут не тільки географічні роз'яснення про місце дії з вказівкою населених пунктів і їх розташування, але й історичні коментарі з вказівкою таких джерел, як «История русов», праці українського письменника і проповідника Георгія Кониського (1717—1795), спогади про Коліївщину сина уманського губернатора Младоновича тощо.

По-іншому діє Василь Шкляр. Він оголює документальне начало роману в авторській ремарці наприкінці книги: «Автор глибоко вдячний письменникові-історику Романові Ковалеві за докумен-

тальну та консультаційну підтримку в написанні цього роману. У книжці використано факти з його документальних видань «Героїзм і трагедія Холодного Яру», «Отамани гайдамацького краю. ЗЗ біографії», «Коли кулі співали», «Отаман святих і страшних», «Операція «Заповіт». Джерелами також прислужилися документальні та мемуарні книги осавула 1-го (основного) куреня полку гайдамаків Холодного Яру Юрія Горліса-Горського «Холодний Яр», Звенигородського отамана Івана Лютого-Лютенка «Вогонь з Холодного Яру», підхорунжого Чорноліського полку Михайла Дорошенка «Стежками холоднороськими» та начальника штабу медвинських повстанців Миколи Василенка «Спогади про пережите». У романі використано документи Галузевого державного архіву СБУ» [10, с. 382].

Та при цьому спільним залишається загострено патріотичний історіософський підхід до гайдамацького руху, хоч і віддалених часових площин, але близьких за духом своїм, скондесованим у лапідарній ремарці автора «Чорного Ворона»: «...збройна боротьба ще роками тривала майже на всіх теренах України. Відчайдушний опір російським окупантам чинили повстанці Холодного Яру. На їхньому чорному бойовому прапорі був напис: «Воля України або смерть» [10, с. 6].

Шевченковою інкрустацією слід розглядати і своєрідний дисбаланс у зображенні й вираженні з перевагою другого, що дається взнаки в авторських оцінках, спрямованих не лише на реабілітацію гайдамаків різних поколінь, але й на їх глоризацію, на їх возвеличення. Бо Шевченко першим переосмислив саме слово «гайдамаки» і закріплене за ним значення. У польській і європейській історичній традиції «гайдамаки» означало «розбійники», бо слово тюркського походження, що складалося з двох коренів («гайда» — оклик на означення руху і «мак» — назва квітки і «череда», з буквальним значенням *«той, хто заганяє чужу череду»*, отже, *зłodий, розбійник*), саме з такою семантикою закріпилося чи не в усіх європейських мовах. Автор «Гайдамаків» і холоднороського циклу поезій докорінно змінив цю традицію, вклавши в слово протилежний сенс, закріплений у народній свідомості, — *«народні месники, захисники волі України і православної віри»*. Багато важить у цьому плані Шевченкова примітка: *«Зłodий, розбойник або гайдамака — такими остались гайдамаки по Колівицині. Такими їх знають і досі»* (Прим. Шевченка). Така слава за гайдамаками утвердилася в реакційній історіографії. Проти спроб реакційних істориків трактувати гайдамаків як розбійників спрямована поезія

Шевченка «Холодний Яр» (1845). У народній пам'яті гайдамаки жили як народні месники — захисники інтересів кривджених і гноблених. Про це свідчить весь зміст твору» [7, с. 547].

Аналогічно трактуються образи гайдамаків у сучасному романі, в якому своєрідно розвиваються три наскрізні мотиви Шевченкової поеми: 1) *мотив змінності всього сущого на землі* («все йде, все минає — і краю немає»); 2) *мотив докору онукам за те, що вони забули славу батьків і дідів* («А унуки? Їм байдуже. / Панам жито сіють»); 3) *мотив мужичої книги* («про громаду у постолах, громаду у сіряках»), цебто, книги, що розходиться із заангажованою версією гайдамацького повстання 20-х років XX століття проти новітніх окупантів. В. Шкляр дивиться на цей рух з погляду вічності: «...все, що не є, минуще, будь то камінь, ворона чи зірка на небі. Вічна лише сама вічність» [10, с. 360]. І до категорії вічності він відносить дух непокори, захист національної самобутності.

Художнє осмислення новітньої історії України у романі В. Шкляра, як бачимо, концептуально зближено з авторською позицією, виразно окресленою в холодноярському циклі. Та Шевченкові вкраплення (а їх чимало), теж вельми показові, створюють цікаву конвергенцію між хронологічно віддаленими текстами у формі цитат без лапок, ряду аналогічно навантажених епізодів. Такими є концепт «свято» у негативній конотації в розділі «Свято в Чигирині» та «свято», влаштоване більшовицьким окупантам під час вистави «Шельменко-денщик»; навіть Шевченків оксиморонний вираз «червоний бенкет», винесений у заголовок розділу «Гайдамаків», алюзійно розчинений у «Залишенці». Це і традиція освячення зброї, що йде з часів Коліївщини, оспіваної Шевченком. Це і спосіб підживлення духовної снаги і витримки за допомогою Шевченкових текстів, як це робить холодноярський отаман Чорний Ворон у скрутні хвилини життя і часових паузах між боями. Це і метафора пошуку гайдамацького скарбу, як і символічно навантажений образ дуба Залізняка як духовного і фізичного опертя, коли боротися, здавалося б, уже несила.

Отже, поруч із біблійними, першорядне місце посідають Шевченкові тексти як джерело художнього діалогу, що є естетичним стрижнем сучасного роману, що хоч і обернений в минуле, але спрямований у майбутнє — на підкріплення імунної системи української нації перед новими викликами історичних випробувань. І це не випадково, бо Черкащина — Шевченків край, мала Батьківщина геніального поета і сучасного письменника — є місцем дії у «Зали-

шенці». А якщо конкретніше, то Холодний Яр — топос бунтарів проти неволі України, що воювали з окупантами під час гайдамацького повстання (та й сам Тарас Шевченко був з роду гайдамаків). Історією, хоч і замовчуваною і сфальшованою в радянській історіографії до появи книги Василя Шкляра, стало друге холодноярське народне збурення вже на початку ХХ ст. проти більшовицьких окупантів. Безперечно, Василь Шкляр, вивчивши документальні матеріали, повернувшись до спогадів старших людей, що пронесли пам'ять про ці події, мав мужність і сміливість повернути вирвану сторінку з Книги Українського Буття ХХ століття.

У тексті «Чорного Ворона» наявні алюзії та ремінісценції з таких творів Тараса Шевченка історичного циклу, як «Холодний Яр», «Гайдамаки», «Чигрине, Чигрине», «Розрита могила», «Великий льох», «Стоїть в селі Суботові», що часто-густо подавалися з купюрами в радянських виданнях або й зовсім не публікувалися та й не інтерпретувалися через складність діалектики Шевченкового трактування подій визвольної боротьби українського народу за свою незалежність од зазіхань сусідніх країн. Передусім важливе звучання має поезія «Холодний Яр» в контексті історіографії сучасного роману, де алюзія простежується вже на рівні назви. Та куди більша концептуальна близькість до Шевченкового історіософського підходу, оформленого в блискучій художній формі, що викликає незникий резонанс у читачевих серцях і розумі. Більше того — Шевченків «Холодний Яр» став не просто уславленням топосу козацької слави, але прозрінням його нев'янучого пасіонарного значення для майбутньої долі України — тим позачасовим пророцтвом з глибинним смислом проникнення у періоди національного пробудження і відродження. Вірш Шевченка, збудований на широких ремінісценціях про славне минуле українського народу, яке забулося, носить полемічний характер. «*Хоч і Яр той: вже до його / І стежки малої / Не осталось*» [7, с. 258], хоч героїчні часи Гайдамачини не стерлися з народної пам'яті, бо з Яром та Мотронинським монастирем пов'язана славна сторінка вітчизняної історії, яку намагаються ліквідувати, поширюючи недобру славу про гайдамаків («*Гайдамаки не воины, / — Розбойники, воры / Пятно в нашей истории...*» / *Брешиш, людоморе!*») [7, с. 260]. Поет знаходить переконливі аргументи, які заперечують негативні відгуки про гайдамаків реакційних істориків, при цьому вдаючись до пророцтва, яке збудеться у 20-х роках двадцятого століття: «*Бо в день радости над вами / Розпадется кара / И повие огонь новый / З Холодного Яру*» [7, с. 260].

Саме це пророцтво Тараса Шевченка є одним із ідейних стрижнів роману «Залишенець». Це стає зрозумілим уже з авторської ремарки: *«Збулося Тарасове пророцтво: повіяв новий вогонь з Холодного Яру, і лицарі лісу освятили зброю на московського ката. Найзапекліші з них — залишенці — продовжили боротьбу навіть тоді, коли в Україні утвердилася диктатура чужинців і не було вже надії на визволення. Таким був загін отамана Чорного Ворона»* [10, с. 2]. Василь Шкляр прямо посилається на Тараса Шевченка, тим самим посилюючи пафосну настроєвість роману і підкреслюючи виняткове значення відтворених у романі подій. Народну невпокореність, дух опору, співцем яких був національний Пророк, як камертон використав сучасний митець для вияскравлення подій, що мали довгий, хоч і прихований резонанс у всьому ХХ столітті.

Особливе значення для зчитування Шевченкових смислів, що актуалізувалися у романі «Чорний Ворон», має поема раннього періоду творчості — «Гайдамаки», — в якій оспівана Коліївщина — найвищий етап гайдамацького руху, спрямованого на визволення України проти кріпосницького, релігійного та національного гніту шляхетської Польщі. Вперше у цьому творі подано український, а не запозичений, погляд на гайдамаків не як розбійників та убивць, а як творців історії та національних героїв. Цей мотив простежується і в інших творах поета. Саме на рівні нового погляду на повстанців проводиться ще одна інтертекстуальна лінія: у романі «Залишенець» Василя Шкляра відкрито й у підтексті заявлена авторська позиція, що явно на боці залишенців, які до останнього патрона боронили рідний край, узявши на себе тягар безнадійної війни в обороні своїх прав. Василь Шкляр продовжує Шевченкову лінію, бо трактує образи холодноярських повстанців у нових умовах протибільшовицького опору не як злочинців, катів та вбивць, але зображує їх зовсім з іншого ракурсу, подаючи як захисників національної гідності, борців проти червоної окупації. У Шкляра «лицарі лісу» — це не саркастична характеристика повстанців, а правдива оцінка їхньої визвольної діяльності.

У контексті інтертекстуального прочитання сучасного твору мають місце паралелі між схожими епізодами обох творів. Одним з них є зображення вбивства Гонтою синів у поемі «Гайдамаки» та покарання на смерть новітнім повстанцем рідного брата. Навіть на рівні історії рух гайдамаків та повстанців з Холодного Яру вельми схожий — їх об'єднувала одна мета, яка знайшла своє вираження у гаслі холодноярців: «Воля України або смерть».

Окрушини Шевченківського духу мають місце у форматі мотивації поведінки і добровільного, осмисленого входження у протибільшовицький рух, що не дає залишенцям надії на перемогу. Та до останнього патрона герої «Чорного Ворона» боронять свій екзистенційний вибір, орієнтуючись на приклад своїх попередників — Шевченкових гайдамаків, які діяли у цих же місцях. Цікаву сцену окреслює Василь Шкляр чи не на початку роману, в якій старший за бойовим стажем отаман Гризло після перемоги повстанців у Мокрій Калигірці розділив свій кіш на два загони («партизанити краще малим загonom: зручніше маневрувати, переховуватися, уникаати переслідувань, та й харчуватися легше»), доручивши Чорному Ворону керувати одним з них. У діалозі отаманів розкривається історія одчайдуха Вовкулаки, який попросився до новосформованого військового відділу:

«— А знаєш, чого Вовкулака пішов до лісу?

— Ну, як чого...

— *Начитався Шевченка. Я часто питаюся у новачків: чого ти до мене прийшов? І чую: в того москалі хату спалили, того пограбували, у того дівчину звалтували... У нас завжди так було — поки заброда не залле сала за шкуру, ми нічичирк. А цей мені каже: прочитав «Кобзаря». Ти таке чув коли-небудь? Щоб чоловік прочитав Шевченка і став «бандитом»? От де сила! Це я до того, аби ти знав, що треба часом почитати козакам у голос. Краще за всяку муштру» [10, с. 44] (підкреслення мов. — В. С.).*

Отже, прямим текстом автор роману підкреслив, що поезія національного генія не тільки магія слів, але той невичерпний духовний актив, що формує людину Шевченківського типу (за Миколою Шлемкевичем). Автор праці «Загублена українська людина», подавши класифікацію українських психотипів на основі історично заґрунтованого цивілізаційного руху, виділивши серед різновидів «старосвітського поміщика», «гоголівську людину», «сковородянську», аргументував сутність «шевченківської» так: «Вона народилася з пориву створити свій власний новий світ із власних джерел і власних сил. На прапорах тієї нової української людини виписане протилежне усім трьом попереднім гасло: Борітеся — поборете. Сучасна українська людина це **шевченківська людина**. Вона перейняла репрезентацію сучасного українства. Та людина відверталася від старосвітського поміщництва, від отупіння в достатку, до того окуплюваному кріпацькою неволею братів; вона, та нова людина, чекала апостолів правди і науки не для поринення в забуття, але для перетворення світу й життя на основі ново-

го, праведного закону; вона відкидала радикально пристосування до чужої сили в Україні. Візія свого світу з вільним і справедливим уладом — опановує цю людину... Нове суспільство й нова людина, сперті на знання й справедливість, — це ідеал Шевченка й шевченківської людини. Осередком її світогляду є наука, — головною рушійною силою розум. Він є тим вічним революціонером, що духа рве до бою, рве за правду, поступ, волю... В космосі того світогляду **наука** є ядром, а релігійність і мистецтво — це імлістий Молочний Шлях почувальних сил душі, серед яких заблисло ясне сонце мислі» [11, с. 21, 23].

Виходить, що Шевченкові вирази; характер народної любові до його творчості, явлений у постійному звертанні до неї навіть неграмотних селян; численні інкрустації у романі сучасного письменника — тільки поверхня тексту, за якою приховується куди більший за глибиною зміст взаємодії холодноярського циклу і «Чорного Ворона». Прикметно, що персонажі роману не списані з Гонти чи Залізняка, Яреми Галайди чи Оксани, конфедератів чи титаря, благочинного чи збірного образу гайдамаків — вони залишилися у своєму часі, висічені, мов на пам'ятному камені, на барельєфах вітчизняної історії завдяки мистецькому слову Шевченка.

Логікою художньої думки Василь Шкляр доводить, що і отамани Веремій, Чорний Ворон, Василь Чучупака та його брати, Гупало і прості вояки — брати Біжу, Вовкулака, козаки-характерники і не-характерники є втіленням Шевченківської людини, наочним виразом її духовної конституції, життєвої постави, етичних ідей і моральної поведінки, спрямованих на тяжку боротьбу. «Хай згинемо, але знаємо напевно, що щастя всіх прийде по наших аж кістках. Знову Іван Франко стає виразником душевної постави тієї людини» [11, с. 26], — слушно писав Микола Шлемкевич, прозираючи розвиток характеру саме такого психотипу українця початку ХХ ст., естетично переконливо інтерпретованого Василем Шклярем у романі, над яким працював близько 13 років і який назвав твором усього життя, хоч як автор інтелектуальної прози посів гідне місце у сучасній українській літературі. В інтерв'ю в «Літературній Україні» письменник наголосив: *«Я створив книгу свого життя. Щойно почавши її писати, я сказав, що це буде книга мого життя. Ні перед ким не маю наміру виправдовуватися, — книжка сама себе захистить. І вже захистилася багатьма тисячами моїх читачів. Мій роман давно пішов до широкого читача і не потребує дешевого піару. Холодноярський дух уже нікуди не подіне»* [9, с. 4].

Отже, Шевченкові вкраплення не формально входять у романну структуру, інтертекстуально насичуючи її ідеями, історичною правдою, відчуттям легендарної звитяги, до подвигу якої піднялися гайдамаки, захищаючи Україну, а як органічна частка духовної скарбниці, як принцип сатисфакції за поразку. Тому «боротьба наших ворогів проти цих книг («Чорні запорожці» Петра Дяченка, «Холодний Яр» Юрія Горліса-Горського, «Отаман Орлик» і «Таємниця отамана Зеленого» Романа Коваля. — В. С.) безперспективна, бо в них — правда» [6, с. 3]. І правда ця про народну непокореність перед червоним терором, про факт існування Холодноярської республіки, що за короткий час здобула статус новітньої Січі. Отже, саможертвність і самовіддача в ситуації, приреченій на фізичну поразку повстанців, не тільки сформувала характер Шевченківської людини, що віднайшла гайдамацький скарб з його печаттю національної ідеї, але заклала його у фундамент генофонду нації. До цієї думки підводить *метафора гайдамацького скарбу*, що її активно використав Василь Шкляр у «Чорному Вороні».

За нею, як і за усім ладом роману, — морально-екзистенційна проблематика. «Проблема вибору, готовність не пасивно підкорятися ситуації, а докласти зусиль до того, щоб опанувати її, принаймні морально. Випростування людини всупереч знелюдненню як суспільній нормі тоталітарної системи» [5, с.55]. Отже, уроки гайдамаків і холодноярського циклу, до якого відносяться й інші Шевченкові твори на історичну тематику (зокрема, «Розрита могила», містерія «Великий льох»), були добре засвоєні в іншу епоху і знайшли продовження у сучасній белетристично-документальній книзі.

Недарма письменник навіть в інтризі роману задіяв епізод, який розкриває сутність непоривної емануючої сили Шевченкової поезії та всенародного її сприйняття і духовного засвоєння. Як про дійсний факт холодноярської трагедії про нього йдеться у книзі Юрія Горліса-Горського (див.: [2]). Його відтворив і Василь Шкляр. Віддаючи про культ Шевченка в Україні, більшовицька влада придумала єзуїтський план знищення повстанського ядра — найкращих вояків-отаманів, — розробивши спецоперацію під назвою «Заповіт» і відповідний шифр під тим же кодовим гаслом, щоб «передавати таємну інформацію» [10, с. 171]. Як показує письменник, зрадникам Завірюсі і Гамалії вдалося заманити у пастку частину повстанських командирів, бо енкаведисти зіграли на психології свідомих українців, які виховувалися на Шевченковій творчості, а тому його мистецьке кредо — поезія «Заповіт» — була для них святиною. Тому

радянська влада, хоч і не могла позбавити українців Шевченково-го Слова, нещадно препарувала і фальшувала його творчість у революційних виданнях. Як і спецоперація «Заповіт», це була інформаційна і психологічна війна проти України і проти світоців культури нації, що знищувала її гуманітарну ауру, її захисний шар духовності. Ось така несподівана історія рецепції Шевченкової творчості — історія, оркестрована на людські голоси (Михайлина Коцюбинська), — голоси повстанців і їх ворогів.

Концепт «вини і покари», художньо осмислений Шевченком у «Гайдамаках», знаходить своєрідне відлуння у романі «Чорний Ворон». Йдеться про поліфонічне трактування сцени вбивства Гонтою своїх дітей, яких мати покатоличила, як відступників од православної віри. Історія не зафіксувала такого факту. Але у поета були свої резони як з погляду ідейно-екзистенційного підтексту, так і з точки зору художньої доцільності. Довівши в естетичній інтерпретації трагедію гайдамаків до біблійного рівня, Шевченко піднявся на вищий щабель осягнення історичної теми і діалектичних висновків, що зачіпали і сферу безмежності стихії народного гніву, і момент доведеної до апогею амбівалентності душі одного із ватажків руху захисників Вітчизни, який має вибрати між патріотичним обов'язком і родинними почуттями. Сцена, виписана у Шевченка в стилі античної трагедії, на основі агоністичної концепції, досягає художньої переконливості не за рахунок художнього домислу і гіперболи, яка щедро розсипана у «Гайдамаках», а за рахунок глибини історіософського підходу поета, що піднявся над конкретикою боротьби і подивився на події Коліївщини не стільки з ретроспективи, скільки перспективи української долі.

Аналогічним підходом характеризується ключова сцена про велику любов і покару за зраду — історія братів Вовкулаки і Куземка, — розказана у «Чорному Вороні». Не говорячи про біблійні алюзії і ремінісценції, якими насичено роман (в тім числі, і взяті з легенди про Авеля і Каїна), твір дає неспростовну переконаність у вдалому виаскравленні гуманістичної ідеї і морально-етичної висоти, перемоги добра над злом, волі над неволею, що характеризували праве діло захисту рідної землі від окупантів. Ця сцена збудована за принципом антитетичної композиції, що опрозорює роль кожного з героїв, які, будучи близькими по крові, виявляються чужими за позиціями і розумінням святого почуття вірності. Історія братів виписана у романі у новелістичному ключі: тут є гостра інтрига, втягнутість окремих елементів розповіді всередину (новелістичний принцип «черепахи»), динамічність розвитку подій і не-

сподівана розв'язка (новелістичний принцип «сокола»). Але помітна й інша якість художньої організації даного фрагмента роману. За всієї докладності окреслення характерів учасників цього трагічного дійства, глибинного психологізму, спрямованого на розкриття тонкощів внутрішнього світу персонажів, їх зіткнення у поєдинку, переконливої мотивації поведінки, мікроноведа, вмонтована у романний нараційний лад, не тільки вражає лапідарністю і згущеністю, концентрацією смислових відтінків. Їй властива багатовимірність трактування психоемоційної сфери за повної відсутності дидактичності, авторського моралізаторського навіювання, віддання переваги тій чи іншій моделі поведінки і її прийнятності/неприйнятності для наслідування. Цілком зрозуміло, чому автор самоусувається, полишаючи на розсуд читача оціночний фактор. І в цьому теж вбачається Шевченкова традиція, в якій діалектично сполучається оголення авторського нерва з його притлумленням, щоб залучити читача до діалогу з текстом, стимулюючи таким чином його розуміння й активну рецепцію.

У самій сповіді Вовкулаки в екзистенційній помежовій ситуації відкривається та незагойна рана, що випікає йому серце. Суб'єктивна картина бачення внутрішнього конфлікту коригується об'єктивним аналізом обставин, завдяки яким межі розходжень між братами переростають у всеукраїнське лихо. І тут автор «Чорного Ворона» багато в чому спирається на функцію художньої деталі, яка відіграє посутню роль у портретних характеристиках, у вияскравленні різних моделей поведінки і їх наслідків у паралелограмі стосунків між героями. Здавалося б, історія писана-переписана, відома, але у творчому виконанні Василя Шкляра постає і самодостатньою, і ключовою, і по-новаторськи свіжою, і репрезентативною з погляду ідейного змісту.

Перший фрагмент сповіді Вовкулаки збудований за допомогою контрасту: *«...Його молодший брат був красенем на всю Звенигородку. Так буває іноді: два брати чи дві рідні сестри ніби й схожі між собою, видно, що тієї ж породи, але одне вдасться як намальоване, а друге — наче підкинули. Про Вовкулаку казали, що він народився вночі під час затемнення місяця, через те вийшов таким, що тільки вити на місяць. Але молодшого брата Куземка він любив страшенно. Може, навіть більше за себе: був йому і за няньку, й за мамку, і за сторожа-охоронця. Вони до Гризла разом прийшли. Куземко не був якимось мазунчиком — тямив і шаблю тримати, і на коні сидів, як улитий, і не боявся заглянути в очі смерті. Дівчатами міг би перебирати як душа забажає,*

та, бач, не на те повернуло — присохла його душа до такої фурії, що плюнь і розітри. Закохався Куземко в Борухову Цілю — дочку стриждія Боруха, що тримав циркульню біля заїзду Винокура» [10, с. 93].

Поруч з цим абстрактним портретом, який передає зовнішність персонажа через сприйняття старшого брата, автор роману включає ще один портрет — динамічний, — що є експозицією характеру жінки, фатальна любов до якої призводить Куземка до зради: *«Ціля була цікава жидівочка — тонка, як та голка, а груди наче позичила в кого чи підмостила дві дині, що аж розпирали рипсову блузку. Ще більшим у Цілі був рот — аж до вух; губи повні, очі чорнючі, дивись так і припилиють тебе до своєї спідниці тими очима. А спідничка у неї теж була за останнім фасоном — довга, із синього ситцю, з широкими шлейками. І то як тільки вибився Куземко в парубки, помітив Вовкулака, що він до циркульні вчащає, стриже в Боруха вже стрижену голову, косуючи оком, чи не війне де спідницею Ціля. Видно приворожила його, це ж легше за все — підібрати жмутик волосся, а далі роби із хлопцем що хочеш»* [10, с. 94]. Суб'єктивний ракурс оповіді змінюється на об'єктивний, переключаючись на обставини буття українців у пореволюційний час, коли влада мінялася з блискавичною швидкістю: *«...у Звенигородку прийшли червоні, потім німці й гетьманці, за ними денікінці, далі петлюрівці, тоді прокотилася кавалерія Першої кінної армії Будьонного, яку перекидали до Криму на Врангелівський фронт із дозволом «самопостачання» дорогою через Україну. І кожне тобі мало діло до бідного жида: дай, дай, дай! До суцільного погрому, правда, не дійшло, але пір'я літало й над заїздом Винокура, і над бакалійною лавкою Ліхтера, і над мануфактурою Шавича, і — чим вона їм уже заважала? — над циркульнею Боруха»* [10, с. 94]. За логікою подій швидко змінюється і Ціля, в якій виявився великий талант пристосуванки: вона вступає в загін самооборони тоді, коли Куземко був уже з Вовкулакою в отамана Гризла. Автор роману, акцентуючи увагу на зміні жіночого типу поведінки на чоловічий, передає це за допомогою опису деталей одягу: *«...а Ціля поміняла свою спідницю з широкими шлейками на рудо-зелену; пливсову блузку — на шкіряну жакетку з мавзером при боці, на голову пов'язала кінцями назад яскраво-червону косинку (атрибут революційності. — В. С.). І хоч загін самооборони очолював Перчик Нухим, він не мав того авторитету, який мала Ціля Борух. Вона колінами відчиняла двері начальників ЧК, воєнкому, ревко-*

му, продкому, тим більше, що там засідали переважно її одно-племянники, які до всього ще й не проти були залізти під Цілину жакетку, перевірити, чи то справді там таке багатство дихає, чи сховано гарматні ядра. Але навіть вони боялися Цілі» [10, с. 95] (підкреслення мов. — В. С.).

В. Шкляр через посередництво деталей передає ядро характеру — жорстокість, з якою вродлива жінка катувала людей у мордовні, через те міщани крадькома хрестилися і відверталися, коли Ціля проїздила бруківкою центральної вулиці на білому в чорних латках жеребцеві. Щоб мати інформатора, який давав би їй і ЧК змогу втручатися в ситуацію в загоні лісовиків, вона, скориставшись його закоханістю, штовхає Куземка на брехню і зраду. Письменник художньо переконливо трактує гаму почуттів, яку переживає старший брат, здогадавшись, хто доносить і кому, внаслідок чого ряд операцій лісовиків не вдається здійснити. Але він знаходить у собі сили піднятися над своєю трагедією і вчинити самосуд. Його психічний стан бурхливого переживання — афекту, — в якому перебуває і герой Шевченкової поеми, караючи своїх дітей, охарактеризовано у кульмінаційній частині мікроновели за допомогою оксиморона: «...червоні відсвіти діставали його обличчя. З іклас-того вищиру Вовкулаки важко було зрозуміти, чи він сміється, чи плаче, чи, може, просто дивується» [10, с. 105].

І важко цей епізод за силою звучання, за психологічною майстерністю (хоч ряд критиків відмовляють «Залишенцеві» у психологізмі, наприклад, Роксана Харчук), за впливом на читача назвати просто Шевченковою інкрустацією. Це своєрідний діалог з ідеями знаменитого попередника, з напрацьованою ним літературною школою, до яких потяг не завмирає. Багатогранною мозаїкою з інтертекстуальних перегуків і типологічних сходжень, наявних у романі, автор своєрідно відповідає на Шевченкове риторичне запитання з поезії «Холодний Яр»: «Де ж ти дівся, в Яр глибокий / Протоптаний шляху? / Чи сам заріс темним лісом, / Чи то засадили / Нові кати? Щоб до тебе / Люди не ходили / На пораду: що їм діять / З добрими панями, / Людоїдами лихими, / З новими ляхами?» [7, с. 258]. Універсальний вплив Т. Шевченка на духовну сферу свідомих українців Василь Шкляр аргументує фактом з донесень ЧК: «Следует обратить внимание на этого (отамана Гупала. — В. С.) коварного и, по всей видимости, опытного разбойника — ему около 35 лет (до цього В. Шкляр подає примітку: «Насправді Денисові Гупалу було тоді 24 роки, Ларіонові Загородньому, як і Мефодію Голику-За-

лізняку, — 25. Переважна більшість отаманів були приблизно такого ж віку, але суворі умови повстанського життя накладали глибокий відбиток на зовнішність лісовиків, тому сексоти перебільшували їхній вік»), носит вызывающий полуаршинный оселедец, любит наизусть почитать перед бандитами стихи Шевченки» [10, с. 171].

Ще одна цікава паралель приходить на думку, коли міркуєш про інтертекстуальність, властиву романові сучасного письменника. Але ця паралель вказує опосередковано на слід Шевченка, що викривав антиукраїнський дух у всіх його проявах. Оригінальний збіг має місце у «Залишенці» з тезою Дмитра Донцова з книги «Дух Росії», який підхопив Шевченкові ідеї в нових умовах суспільного життя. І якщо Донцов говорить публіцистичною мовою про запроваджений більшовиками поділ на верстви, найупосліднішою серед яких є люди інтелекту, за цією ієрархією, то Василь Шкляр художньо інтерпретує аналогічні думки, звернувшись до культурного коду й образної системи. Але логіка близька і багато в чому збігається з Шевченковими роздумами про самопочуття простої людини у дисгармонійному суспільстві, у світі абсурду. Навівши притчу, як чорт хотів спокусити Івана-дурня — пообідати в нього на дурницю, спершу обдуривши його німу служницю, Дмитро Донцов індуктивним способом підводить до висновку про сутність філософії більшовизму: *«У кого мозолі на руках — за стіл! У кого ж їх немає, для того лишень залишки їжі». В імперії «народних комісарів» це саме те заперечення інтелекту і верстви інтелігентів, яке змушує мужика хапатися за «дрючка», а графа Толстого — за перо, щоб іти війною проти цієї верстви інтелігентів, у якій вони обидва не бачать нічого іншого, як замаскованого диявола»* [3, с. 91].

Чи не красномовною ілюстрацією здійснення подібної антигуманної ідеї є зображений у романі епізод розправи червоних над хворими в уманській лікарні, де Чорний Ворон лежав після поранення. Коли червоні вдерлися до палати і почали стріляти одного, другого, третього, то отаман порятувався завдяки Тіні, яка обмотала йому руки від долонь аж до ліктів. Бо критерій в окупантів був один, як виглядали руки: *«Гажнув наган — Петрусева голова (молодесенького сусіда по палаті. — В. С.) підстрибнула на подушці, і він навіки затих із дірочкою в лобі, навіть не зрозумівши, що вони вгледіли на його руках. А що? Коли долоня порепана й мозоляста, то, виходить, ти пролетар, а якщо чиста і чепурна, то буржуй»* [10, с. 37].

Парадокси життя за умов окупаційної влади, незалежно від віку існування спотвореного суспільства, завжди були в центрі уваги талановитих митців України, починаючи з давніх часів, але концептуально глибоке трактування знайшли в поезії Шевченка, яка стала взірцем для наступних поколінь майстрів Слова.

Ще один варіант присутньої ролі Шевченкових вкраплень, розчинених і прямих у текстурі твору В. Шкляра, заґрунтований на зближенні з біблійними алюзіями й ремінісценціями, що свідчать про фаховість письма й актуалізацію незримих точок дотику з вічним прототекстом — Біблією, освоєними і через посередництво творчості національного генія, для якого Святе Письмо було джерелом мудрості і глибокою скарбницею сюжетів, образів і символів. **Як** через Шевченкове вміння користатися цим скарбом воно передалося сучасному митцеві — ще один важливий аспект інтертекстуальності, який не можна оминати.

Художні паралелі у «Залишенці» простежуються передусім у сюжетній лінії життя щойно народженого сина отамана Веремії — Ярка, з яким Тіна та Чорний Ворон переправляються у безпечне місце. Ще будучи в лоні матері, дитина лишається без батька, запеклого ворога червоних. Тому дружина загинлого Веремія Ганнуса та його син стають жертвами переслідування збоку окупаційної влади, що вбиває і Яркову матір. Чорний Ворон розуміє, що відтепер відповідальність за сина Веремія лежить на ньому, а тому переправляє Ярка разом з Тіною туди, де немає червоних. Даний сюжетний мотив є алюзією на втечу Марії та Йосипа з маленьким Ісусом від царя Ірода: *«Ось така виходила історія з цією золотою дитиною, яку не зуміло схопити іродове військо і яку я мусив везти до чужого краю. — Я знаю, про що ти думаєш, — сказала Тіна, коли ми виїхали за село... — Про те, що ми з тобою, немов Йосип з Марією та дитятком, утікаємо від Ірода до Єгипту»* [10, с. 269]. Автор порівнює малого Ярка з новонародженим Ісусом, якому сприяють гайдамаки, що воювали з його батьком: *«На подзьобаному обличчі гайдамаки вималювалася така здивована, така тепла усмішка, ніби наш вимощений соломкою віз був віфлєємськими яслами, де щойно народилося дитятко»* [10, с. 260]. Ярком стає тією провідною зорею, яка допомагає отаманові досягти мети: *«Коли Ярком нас виручив, мені навіть стало совісно, що я мовби зумисне взяв цю дитину задля власної вигоди, скористався з безпорадності сироти-немовляти, щоб доточити собі хай крихту, але справжнього життя, нехай не свого — позиченого, проте суцього в живій любові і праці»* [10, с. 263]. Окрім

своєї, Ярko рятує ще одну душу — Тіни, що у вирі війни зазнала щастя материнства, хоч і умовного, але любого. Тим більше з такою сумірною і не по літах мудрою дитиною вдалося перейти кордон і обом порятуватися, звільнивши Чорного Ворона для продовження боротьби: «...я ж кажу, — розмірковує Тіна, — таке відчуття у мені живе. Що я народила цю дитину від тебе. Що Бог нам по-слав її не випадково. Тут є якесь знамення» [10, с. 264].

Зображуючи дорогу, метою якої був той бік Збруча, де була свобода, автор насичує текст біблійними символами та образами: «У містечко Дунайці ми приїхали надвечір і швидко знайшли поблизу церкви хату тамтешнього священика, до якого мали доручального листа. Православний батюшка Тимофій уважно прочитав те послання, в якому було вказано про благочестя не менше, ніж у посланні апостола Павла до Тимофія в Ефес» [10, с. 265]. Головною думкою цих послань була відданість Господові й істині в умовах переслідування та відступництва, що у романі виступає як нота збереження вірності світлій ідеї визволення України в умовах більшовицької окупації, будучи своєрідним закликом до збереження морального духу та стійкості в боротьбі проти червоних. Недарма автор дає батюшці ім'я Тимофій, тим самим порівнюючи його з Тимофієм ефеським: саме він мусить бути і наставником громади, і одним з багатьох людей, які допомагають у порятунку золотої дитини («...ба навіть панотець, що раптом став на порозі з колискою в руках, видався мені волхвом, що завітав сюди з дарами на знак зорі вечорової» [10, с. 268]. Автор наділяє отця Тимофія якостями не лише наставника та волхва, але й пророка: «Ви слухайте мене, будьте уважні, то все буде добре. Втечете від цього Содому й Гоморри, тільки, я ж кажу, йдіть і нічого не бійтеся, не оглядайтеся, як було велено в Старому Завіті, бо ж знаєте, що жінка Лота оглянулася і стала соляним стовпом. Тому будьте уважні й прихилийтеся до моїх порад» [10, с. 267].

Даний уривок за своєю структурою та смисловим наповненням стилізований під церковну проповідь: як священик звертається до громади, так і отець Тимофій двічі повторює «будьте уважні», тим самим підкреслюючи виняткову вагу сказаного. Пророчі слова вкладаються автором у вуста Ничипора Петриченка: «Сміливо йди через воду й не озирайся, бо й тут, і там є земля твоя» [10, с. 275]. Сам процес переходу через Збруч алюзіjno пов'язаний з міфологемою ходіння по воді. Прикметна і сцена з ночівлею у єврейки Єви, що є згорнутою метафорою історії єврейського народу,

приреченого на вічний пошук землі обітованої: *«Вейз мір, навіщо ти залишив цю жінку саму в цілому світі і як же, якими шляхами вона тепер повернеться до свого Єрусалиму? Ніяк, ніяк не повернеться, бо ті шляхи сплетено в Божий бич, що виляскує над розсіяним плем'ям... Тож випиймо за те, щоб кожен із нас повернувся до свого Єрусалиму»* [10, с. 278—279]. Одна з багатьох ключових сцен доводить, що ксенофобські закиди на адресу роману безпідставні: автор співчуває Євиній долі. Підтекст даного епізоду серйозніший, бо в ньому проводиться паралель між єврейським та українським народами. Першого вигнано з власної землі, другий перебуває у стані боротьби за свою землю. Художнє навантаження цього епізоду вагоме ідеєю: втікаючи за Збруч, люди, з одного боку, покидають гріховні Содом і Гоморру, а з іншого, — втрачають свій Єрусалим. Автор імпліцитно закликає до праведної боротьби за свою святу землю, бо втеча і пасивність — теж гріховність. І не можуть бути порятунком.

Аналіз Шевченкових краплень у роман Василя Шкляра — роман, який став знаково якісним у сучасному літературному процесі, переконує не тільки у здоровій спадкоємності культурної пам'яті, але й у талановитій праці по розбудові гуманітарної аури українства, що є запорукою розбудови держави.

Л і т е р а т у р а

1. Андреев Л. Г. «Длинные волны» культуры / Л. Г. Андреев // На границах: Зарубежная литература от Средневековья до современности. — М. : Экон, 2000. — 256 с.

2. Горліс-Горський Ю. Холодний Яр: Документальний роман / Юрій Горліс-Горський. — Київ ; Львів ; Дрогобич : Відродження, 2006. — 432 с.

3. Донцов Д. Дух Росії / Дмитро Донцов ; переклад з нім. — К. : Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи, 2011. — 135 с.

4. Коваль Р. «Україна... Чому це слово таке болюче?!» / Роман Коваль // Горліс-Горський Юрій. Холодний Яр. — Київ ; Львів ; Дрогобич : Відродження, 2006. — С. 4—20.

5. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси / Михайлина Коцюбинська. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 70 с.

6. Наумчук Т. Духовні нащадки Тараса: Історичний клуб «Холодний Яр» / Тетяна Наумчук // Літературна Україна. — 2011. — № 16. 21 квітня. — С. 3.

7. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. — К. : Дніпро, 1976. — 576 с.

8. Шевченко Т. Поезії : у двох томах / Тарас Шевченко. — К. : Веселка, 1988. — Т. 1. — 264 с. ; Т. 2. — 248 с.

9. *Шкляр В.* «Українофоби знайшли в моєму романі навіть порнографію. Інтерв'ю з Оксаною Климончук (УНІАН) / Василь Шкляр // Літературна Україна. — 2011. — № 10. — С. 4.

10. *Шкляр В.* Залишенець. Чорний Ворон / Василь Шкляр. — Харків : Вид-во Клуб сімейного дозвілля, 2010. — 384 с.

11. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. — К. : Фенікс, 1992. — 168 с.

4.9. LOSI GENIUS БОРИСА НЕЧЕРДИ

Якщо Європа — німфа, то Неаполь — її
блакитне око, Варшава — серце, а Сева-
стополь, Азов, Одеса — терня в нозі...

Ю. Словацький

«Losi genius» — таким виразом древні позначали феномен впливу «генія місця» на становлення креативної особистості і формування творчих зон, сповнених особливої енергетики. Таким генієм місця в прозі Бориса Нечерди виступає багатогранний образ Одеси, інтерпретований як «терня в нозі Європи», складний символ амбівалентності життя, яке не вкладається в прокрустове ложе регламентацій і приписів тоталітарного суспільства ХХ ст. Аналіз топосу Одеси, художньо витлумачений у повісті «Оksamитовий сезон», романах «Вересень, жовтень, листопад», «Смерть кур'єра» і «Квадро», складає предмет і об'єкт дослідження у цій праці.

Геній місця — безперечно важливий фермент в алхімії Слова, що продукує форми національної духовності, яка, складаючись на конкретних теренах, впливається у світовий потік. Через те токи землі, малої батьківщини, певним чином сублімуються в творчості кожного митця. Потвердженням цього є проза Бориса Нечерди, з іменем якого пов'язана одеська літературна школа і оригінальне художнє трактування образу Одеси як, користуючись виразом Юліуша Словацького, подовженого у хвилях культури, зокрема в «Одеських сонетах» Дмитра Павличка, символу «терня в нозі», у тілі Європи. Дослідження актуальності і форм здійснення художньої інтерпретації цієї проблематики у прозі Бориса Нечерди викликало до життя цей розділ компендіуму.

Однією з ознак сучасної української літератури дослідники називають процес регіоналізації мистецьких шкіл. Так, відомі своїми славними іменами і здобутками як *поетичні* школи, так і *прозові*. Серед останніх чи не найбільш помітно знаковими є саме ці процеси. Так, відомі *станіславівська (івано-франківська) школа прози* (на чолі з Юрієм Андруховичем), *житомирська* (Валерій Шевчук, Володимир Даниленко, Юрко Гудзь, Євген Концевич), *львівська* (Юрій Винничук). І рівна серед рівних — *«київська»*, яку представляє переважно «жіноча» проза, явлена у творчості Оксани Забужко, Лесі Демської, Євгенії Кононенко, Марії Матіос, Ірен Роздобудько та багатьох інших, літературні експерименти і досягнення яких зосереджені у 600-сторінковій авторській антології

Василя Габора «Незнайома» та в окремих книжкових виданнях¹. Так було поламано принцип роз'єднання між «центром» і «околицею», маргінесом, периферією. Так успішно долається у культурному процесі столичний снобізм, зумовлений радянською традицією штучного відбору митців, зосередженістю кращих сил в епіцентрі як знаку бурхливого літературного життя і відповідною розкрученістю творів і авторів, яким, буцімто, якнайкраще місце для самореалізації відведено саме в столиці.

Та не всі явища підкоряються процесові глобалізації. І художня творчість — чи не найперше спростування цієї тенденції. Та не в тім річ. Вона в іншому. А саме в тому, що на небосхилі української літератури зовсім не значиться *одеська школа творчості*, зокрема — прозова. А між тим вона є, і не тільки яскраво представлена в російській культурі першої третини ХХ століття, репрезентованій дилогією «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» І. Ільфа та Є. Петрова, в якій відбито ментальний колорит і характер життя Південної Пальмири, доля якої склалася так, що, будучи на периферії імперсько-російського простору, вона ніколи не була провінцією і ніколи не була позбавлена виразного свого обличчя, в тім числі і національного, хоч і спектрально багатоманітного і водночас єдиного, але з виразною українською складовою. Що до цього спонукало (чи то географічне положення? буферність зони розташування? чи якісь особливі токи землі? чи неймовірно оригінальна поєднаність степу, моря і різноманітних повітряних потоків, яким було де розгулятися? чи кліматичні особливості? чи культурна полісемія, в якій українська домінанта не загубилася? чи пасіонарний час і місце народження?) — належить до сфери загадок Всесвіту, таємниці продукування культурних топосів і сфер, з якими обов'язково пов'язане інтенсивне життя людей у селах і містах, хуторах і містечках.

У цей своєрідний реєстр літературних шкіл, пасіонарних місць простору української культури чомусь не потрапила сучасна одеська школа. А між тим вона існує і репрезентована передусім творчістю лауреата Шевченківської премії Бориса Нечерди, знаного поета, автора 14-ти збірок (одна — «Седло для кентавра» — з'явилася друком у Москві 1986 року), а дві з яких («Остання книга» як книга-заповіт, видрукована 1998 року, та «Вибрані твори»,

¹ Див. Слабошпицький Михайло. Вибір Бориса Нечерди. Вступна стаття / Михайло Слабошпицький // Борис Нечерда. Вибрані твори. Бібліотека Шевченківського комітету. — Одеса : Маяк, 2004. — С. 5—28.

що побачила світ 2004 року в серії «Бібліотека Шевченківського комітету») були опубліковані посмертно.

І саме до останнього (за часом друку) солідного тому творів Бориса Нечерди, укладеного Анатолієм Качаном і супроводжуваного вступною статтею Михайла Слабошпицького «Вибір Бориса Нечерди», увійшов прозовий твір з авторським жанровим підзаголовком «*повість*» (і це не зовсім так!) під назвою «*Вересень, жовтень, листопад*». Отже, вперше терези осягнення спадщини письменника в усій повноті його творчих іпостасей схилилися вбік прози. Та цей ранній твір, датований 1967 роком, що не був надрукований вчасно і (що важливо!) в авторській редакції, з'явився спершу в одеській газеті «Думська площа» (січень-вересень 2002 року), супроводжуваний коротким вступним словом дочки Орісі Нечерди. Цю першу прозову ластівку Бориса Нечерди випередили твори, написані значно пізніше. І першим був гостросюжетний роман «*Смерть кур'єра*», супроводжуваний видавничою ремаркою «прозовий дебют» на обкладинці книги (видрукувана значним тиражем у 115000 екземплярів у «Молоді»). Не менш яскравим був роман «*Квадро*», рукопис якого, на жаль, невідомо де зберігається, але який дійшов до читача в журнальному варіанті, пролежавши у «Сучасності» певний час і видрукуваний за підтримки академіка Івана Дзюби. Лише дослідникам відомо, що перша проба пера Нечерди-прозаїка з такою атестацією «уринок з повісті «*Сто днів нашого літа*» з передмовою редактора газети «Комсомольська іскра» побачила світ на сторінках молодіжної газети 1968 року. Не наполягав письменник і на оприлюдненні факту публікації значного за обсягом твору — повісті «*Оксамитовий сезон*» — 1985 року в авторизованому перекладі російською мовою. Цілком імовірно, що не всі лакуни в даній сфері діяльності знаного поета і публіциста виявлені, описані і відповідним чином паспортизовані.

Однак не викликає сумніву (навпаки — повну переконаність!) той факт, що три романи Бориса Нечерди, поставлені поруч, справляють враження довершеної книги-триптиха, об'єданого спільним задумом якнайповніше відтворити контрасти життя приморського міста у контрверсійних точках, на перетині пульсуючих ритмів мегаполісу, розчакнутого між світами, добром і злом, між різними культурами, що знаходилися то в центрі, то на периферії різноманітних соціальних і політичних змін; у стані постійного свята, примарного чи реального карнавалу.

Система прозових творів нагадує сагу, назва якій — одеська, що підтверджує наявність ще й такої літературної школи на гори-

зонті українського мистецтва другої половини ХХ століття і періоду постмодернізму.

Що відомо про цю школу в контексті сучасної української культури? Дуже мало чи й зовсім нічого. І не тому тільки, що більшість сучасних письменників самі себе рекламують, в тім числі і через код літературних тусовок з епатажними вивісками і маніфестами. А Борис Нечерда вже нічого не скаже: земне життя його скінчилося. Та й не охочий був він до саморозкриття і самопропаганди. В єдиному інтерв'ю Анатолію Глушаківі, названому «Золотий гомін», говорив стримано про внутрішні нурти душі, тим самим підтверджуючи вміння тримати удар як у приватному, так і професійному житті.

Тим більше, що у наш зламний час духовність за якимись неписаними законами знічується перед економікою, поступаючись місцем «невігласократії», яка, за висловом Оксани Забужко, панує в нинішній Україні. «Позбавлений доступу до знання в найширшому сенсі, український громадянин не може й знати, чим йому в своїй країні пишатися, — почуття, без якого не буває повноцінного громадянства. Не маючи доступу до власної культурної спадщини (жодного зібрання творів класики за 14 років, жодного музею, який би відповідав сучасним вимогам і т. д.), вкрай погано знаючи національну історію й ніколи не чуючи імен тих, хто складає славу національного пантеону, позбавлений загальнонаціональних інформаційних інститутів громадської спільноти (без друкованого органу, аналогічного «Figaro», «Spiegel» чи «New Yorker», неможлива консолідація освіченої верстви в масштабі всієї країни), — одне слово, без культурної ідентичності і без усвідомлення власного місця у світі — український «тубілець» рано чи пізно залишить своїх племінних вождів бавитися скальпами політичних противників — і вигравати вибори не в діалозі з власним народом, а в шахових партіях із політтехнологами іноземних держав»¹.

І справді так. Коли до 150-літнього ювілею Івана Франка (2006) не видано обіцяне зібрання творів митця і вченого у 100 томах, коли не задовольняється попит на передрук «Кобзаря» Тараса Шевченка, коли після 12-томника Лесі Українки не сталося буму на книжковому ринку, то важко чекати радикального опритомнення нації на теренах культури.

¹ *Забужко Оксана*. В Україні панує невігласократія / Оксана Забужко // Урок української. — 2006. — № 1—2. — С. 3—4.

Коли ж беремо до уваги стан сучасної культурної ідентичності з її пропискою в Одесі, на домінування в якій претендують культурологи і політехнологи з Росії, то виходить картина цілком ірреальна. Бо українське мистецтво заганяється на маргінеси сучасності, стає клаптевим і острівним у розбурханому морі кічу і «безнаціональної своєрідності».

І такий стан речей суперечить питомості одеської складової в українській культурі, репрезентованій іменами і творчістю талановитих майстрів пензля і пера, театрального мистецтва і кінематографії. Згадаймо початок ХХ ст., коли культурна аура Одеси дала світові геніального драматурга Миколу Куліша, поетичну і прозову творчість Юрія Липи, витворила феномен поетичного кіно, пов'язаного з іменами Юрія Яновського й Олександра Довженка, Миколи Бажана й Амвросія Бучми, представила малярську школу Михайла Жука і братів Кричевських. Як аргумент на користь культурного піднесення на одеських теренах варто навести роман Юрія Яновського «Майстер корабля» про Голлівуд на березі Чорного моря, в якому відбито питому духовну ауру, успішно створювану митцями України. Отже, ландшафт українського мистецтва на одеських теренах 20-х років ХХ століття був яскравий і далекий од невігласократії.

Коли ж зупиняємо свій погляд на межі тисячоліть і конкретному випадку — творчості Бориса Нечерди, — то тут непочатий край роботи. Першорядний її напрям — збирання, упорядкування і систематизація спадщини, яка поки що розпорошена, будучи зосередженою не в одних руках і не підданою науковій каталогізації, опису, текстологічній кропіткій роботі, не говорячи про студійний і комплексний характер вивчення, про герменевтичний аналіз і кожного окремо взятого тексту, і корпусу творів як художньої системи. Цілком зрозуміло, що високого рівня студіювання всього творчого доробку як цілісного, здійснюється не за один день, чи рік, чи п'ятирічку. За цим мають стояти продумана і координуюча стратегія і тактика Національної спілки письменників, зокрема її одеської філії, як і дії відповідних наукових установ, які за регламентом своєї діяльності опікуються відповідною роботою і докладають зусиль спершу до призибування, а потім уже до систематизації джерельної бази й оформлення напрямків наукових досліджень. Але, як сказав один класик, маємо те, що маємо. Як відомо, ідеальних шляхів у житті і науці не буває. Тим більше, коли він тільки торується і толерується (так є, бо жодної праці, окрім двох рецензій Григорія Зленка і Тараса Федюка 1996 року, про прозу Бориса Нечер-

ди немає), коли науковий пошук тільки починається, переходячи зі стану описового (рецензій та згадувань в обоях, критичних есеїв та газетних і журнальних публікацій) у форму аналітичних і системних досліджень різних граней творчого обличчя письменника, контекстуального осмислення його здобутків і еволюційного шляху.

Додали хмизу у вогонь нерозуміння місця і ролі Бориса Нечерди і його невпокорений (а точніше — харалужний, за висловом Анатолія Глушака) характер, і синдром чужого серед своїх та свого серед чужих, що впродовж 25-ти творчих літ був таки українським поетом у зросійщеній радянською імперією Одесі, що залишився шістдесятником-нонконформістом у змінених обставинах буття. «Якщо інші літровесники вже полізли на трибуни, фаворизували для себе жанр інтерв'ю, керували семінарами молодих обдарованих, то Нечерда усе ще «носив боксерські кулаки» і «гнав, мов лезо вздовж лекала, свої закручені рядки» та ще намагався здолати «безробіття двох працездатних щелеп». Одне слово, як люблять казати комуністичні історики, так історично склалося, що *Нечерда, сам того не бажаючи, все зробив для того, щоб його не трактували всерйоз*. Так і пройшов він стороною обіч усього визначального, вирішального й завершального в українській радянській літературі. Шевченківська премія наздогнала його вже мертвого, коли ми раптом схаменулися при читанні його «Останньої книги». Такої книги, якої в нашій літературі справді не було»¹ (Курсив мій. — В. С.), — слушно писав Михайло Слабошпицький у передмові до «Вибраних творів» 2004 року, в якій ідеться про маски, котрі змушений був Нечерда одягати нащодень, щоб «ніхто не здогадався, як йому ведеться насправді. Не модно й не престижно було для радянських поетів болісно рефлексувати — треба було оспівувати й возвеличувати»². А коли радянські часи скінчилися, доля мало чим змінилася.

Не можна не зважати і на той факт, що і в кількісному, і в якісному вимірах Борис Нечерда сприймається як талановитий поет. І це так. Але це не вичерпна правда про його творчий потенціал, широту його художніх змагань у різних родово-жанрових формах, про здобутки, досягнуті в прозі.

¹ Слабошпицький Михайло. Вибір Бориса Нечерди. Вступна стаття / Михайло Слабошпицький // Борис Нечерда. Вибрані твори. Бібліотека Шевченківського комітету. — Одеса : Маяк, 2004. — С. 6.

² Там само.

Безперечно одне: крім поезії, що була його крилатим Пегасом, письменника безмежно притягала проза. І в цій художній парафії він досяг не менше, хоч знову-таки вона залишилася в тіні, пройшла непоміченою у 90-х роках, коли з'явилися прижиттєві публікації повісті «Оksamитовий сезон» та романів «Смерть кур'єра» і «Квадро». Інтерпретаційні досліді й аналіз їх забарився, і не прийшов час для них і в другій половині 10-х років нового століття; продовжували діяти стереотипи, в межах яких сприймалася творчість, — тільки її поетичний сегмент, без урахування системного підходу, як і вкрай необхідного переходу до іншого рівня дослідницької палітри — від розрізнених відгуків до аналітичної роботи.

І в такому стані речей немає логіки, бо преференції прозі надавалися Борисом Нечердою завжди, що давалося взнаки у рисах його поетичної творчості, котрі не могли не помітити і критики, які в своїх аналізах не оминали властивий письменникові факт сполучення «чистого» ліризму і виключної прозаїзації; **«депоетизації» поезії; колажних прийомів, застосованих для поєднання в тексті поезії з прозою, фрагментами документів і цитаціями з фольклору.** «Він легко, завиграшки володів майже всіма стилями і міг, молодечо бравуючи, все водночас продемонструвати. І йому знову діставалося: еклектик, що не годен виборсатися з чужих впливів! А «еклектик», перемішуючи епохи, стилі, настрої, неологізми, жаргонізми, діалектизми, кидаючись то в романтичну іронію, то в трагіфарс, випробовував усе в нашому житті на справжність і несправжність, як завжди, заходячи не з того боку. Здається, він найбільше любив саксофон, але сам був таки майже усім оркестром. Окрема тема — ескапізм Нечерди. Він був у своєму й не у своєму часі. Подумки відлітав туди, де вивергався вулкан, де в далекій морській просторіні вимальовувалися кораблі, де в небі озивалися голоси незримих літаків; Нечерда блукав по часах і країнах, мовби по власній квартирі (щоправда, важко уявити, щоб вона в нього була), а раптово повернувшись і знайшовши себе на брудному одеському причалі, він нарешті озирався вже з сучасності міським романсом або й навіть вінком сонетів, чого ніхто не чекав від цього розхристаного й деструктивного Нечерди»¹.

¹ Слабошпицький Михайло. Вибір Бориса Нечерди. Вступна стаття / Михайло Слабошпицький // Борис Нечерда. Вибрані твори. Бібліотека Шевченківського комітету. — Одеса : Маяк, 2004. — С. 6—7.

І в цьому емоційному і метафоричному аналізі поетичного доробку характеристичні акценти на парсуні автора, його поведінкових моделях прояснюють головні віхи життя, в якому сходились і розходилися, часто вельми суперечливо, зовнішні і внутрішні якості таланту широкого діапазону.

Якщо з погляду безмежності творчих інтенцій глибокого інтроверта вилучити особливі пристрасті, то проза буде серед них як сокровенна частка, як присутня грань духовного покликання, яке не лишилося не здійсненим. Характер цього здійснення — питання присутнє для розуміння ролі і місця творчості Бориса Нечерди не лише в одеському культурному просторі, але й всеукраїнському періоду шістдесятих років ХХ ст. і межі тисячоліть. Тяжіючи до прози завжди, у різних поетичних формах не забуваючи про її літературні вигоди, Борис Нечерда відчував її непересічну властивість бути собором муз. «Проза, — як твердив Василь Земляк, — велетенський собор мистецтва. У ній обіймається все: слово, музика, світло та тіні, пластика жестів, своя дохристиянська віра, сповнена містики, і своє окреме, не підлегле жодному іншому мистецтву відчуття світу, яке завше було найоб'ємнішим та всеохоплюючим»¹.

І все ж питання про те, що спонукало Бориса Нечерду до прози, що було збудником творчої енергії у цьому плані, залишається відкритим і значною мірою риторичним. Отож, спершу ризикнемо поставити перед собою і перед читачами питання: навіщо Нечерда, цей поетичний небожитель, писав прозу? Навіщо той, на кого звернув увагу метр української літератури Максим Рильський, ким захоплювався і кого цитував у своїх статтях про емоційний вплив поезії на читача Василь Стус, кого уважно слухав як талановитого оповідача Григій Тютюнник, чиї твори увійшли до найрепрезентативніших антологій, виданих в Україні («Золотий гомін. Українська поезія світу». — Київ, 1991) і за рубезем (опублікованій у Парижі книзі «Новая литературная волна в Украине» (1968), М. Ласло-Куцок «Українська поезія ХХ століття». — Бухарест, 1976); аналізу творчості якого знайшлося місце не тільки в оглядах літературних здобутків України на письменницьких з'їздах (VIII і IX), але й академічних історіях (у 8 томах. — К. : Наукова думка, 1971; в підручнику М. Ласло-Куцок «Українська радянська література». — 2-ге вид. доп. — Бухарестський універ-

¹ *Земляк Василь*. Із записників / Василь Земляк // Літературна Україна. — 1993. — 23 квітня. — С. 4.

ситет, 1976); в авторитеті якого ні на йоту не засумнівалися постмодерністи в особі Юрія Андруховича, який виділявся на одеському мистецькому горизонті своєю поетичною непересічністю, зійшов з орфічної висоти поезії на довгосторінкове поприще прози, у цю юдоль *звичних слів*, неймовірно схожих на розмовну мову? З якої причини, ввійшовши в українську літературу в час «найвищої потреби суспільства в поезії», органічно включившись у «планету шістдесятників» (Ірина Жиленко), будучи визнаним у контексті кращих віршотворців, Борис Нечерда змінив літературний фах? Адже почесне місце йому в ряду поетів було забезпечено. І як аргумент цієї думки — фрагмент з художньо-документальної книги Ірини Жиленко «Номо feriens»: «В роки, про які я зараз пишу, термін «шістдесятники» тільки народжувався і живився переважно із негативним забарвленням нашими недругами в одному ряду з іншими ярликами: «піротехніки», «штукарі», «верлібристи», «космічно-гіперболічні» поети тощо. Шістдесятництво — не течія, і тим паче — не «школа». Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних — і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за родом діяльності — людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники — кожен по-своєму — несли нове! В космосі вирував Вінграновський, щоб потім припасти м'яко і дитинно до рідної, теплої української землі. У глибинах коріння народного набирав сили Драч, щоб потім розростися могутньою державною кроною. Пекучо-гірко і непримиренно-гордо іронізувала Ліна Костенко, ідучи вперед, як грішник Дантів, «з лицем, оберненим назад», в історію України. Незбагненне (для нас, тодішніх) віршував Василь Стус — найбільш вільний від соціалістичних стереотипів. А його тезко, Василь Симоненко, писав просто і чесно, він тільки виписувався, тільки починався. Йому, відірваному від столиці і її новацій, було найтяжче. Симоненкові судився найдовший шлях у поезію і — на пекучий сум! — найкоротше життя. Писав абсолютно не схожу ні на кого (хіба що — з ароматом Антонича) лірику Ігор Калинець. *Пристрасно «хуліганів» Борис Нечерда*, й інші, інші, інші... Космос шістдесятництва занадто великий, аби назвати всі його планети. Тому я, не претендуючи на універсальність, пишу лише про своє оточення, про тих, кого знала, любила, читала і перед ким схилялась. Поетів багато, але своєрідних поетів — одиниці. Тих, які мають неповторний тембр голосу, не схожий ні на який інший. Тих, кого впізнаєш з пір'ядка. Тих, які є не просто виробниками віршів, хай навіть наймодерніших і найкар-

коломніших, — але які є Особистістю — сонцем свого окремішнього творчого світу»¹.

Навіщо поет звернувся до тієї сфери, в якій постійно сам себе перевіряв, чи вірно зробив, прислуховувався до свого письма, чи той камертон узяв, чи говорив він сучасною мовою прози досконало, без акценту і помилок? Питальні інтонації, безперечно, наявні в трилогії Бориса Нечерди, який добровільно і, явно заохочений внутрішньою мотивацією, наклав на себе тяжкі вериги прози. Але чому? До яких творчих озарінь у прозі він прагнув і чого добився, перейшовши від віршової концентрації слів і смислів до іншої конфігурації письма? Чи тільки довгим і складним, вельми виснажливим шляхом становлення, позначеним не лише перемогами, але й надломами, періодами мук німоти, можна пояснити літературне «донжуанство» Бориса Нечерди? Якими спонуканими керувався у звертанні до прози на різних етапах еволюційного розпросторення творчості? Якою була міра внутрішньої потреби стати непересясним прозаїком і написати складні за жанром романи, між якими пролягають видимі і невидимі зв'язки, що сформували не просто цикл творів, але одеську сагу, якої, крім відверто номінованої «Житомирської саги» Валерія Шевчука, в українській літературі досі не було? Чи не тому звернувся поет до прози, що у живописі безнадійного трагізму буття, його філософського осягнення проза виявилася усе ж доцільнішою і переконливішою? Яке значення має масштаб зображення і вираження, властивих ліриці й епосу?

Питання множаться, а відповіді — ще десь у дорозі долають труднощі переборення стереотипів осягнення феномену творчості, що нагадувала Сфінкса, бо була надто мінливою, навіть у просторі однієї одиниці тексту, не говорячи про корпус творів. «А маргінал-нонконформіст більш, ніж співчуття, викликає занепокоєння, та навіть виглядає живим докором для найкращих із влаштованих у житті»².

Щоб відповісти хоча б на частку питань, слід зрозуміти і те, як у постаті Бориса Нечерди-прозаїка зійшлися і проявилися творчі інтенції неомодернізму, якими жилося покоління шістдесятників і часу межі тисячоліть, коли нова літературна генерація, опонуючи своїм попередникам, на іншому витку історико-культурного розви-

¹ *Жиленко Ірина*. Homo feriens / Ірина Жиленко. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 124.

² *Слабошпицький Михайло*. Вибір Бориса Нечерди. Вступна стаття / Михайло Слабошпицький // Борис Нечерда. Вибрані твори. Бібліотека Шевченківського комітету. — Одеса : Маяк, 2004. — С. 6.

тку своєрідно продовжила здійснені і не здійснені мистецькі сподівання. Якби митцеві вдалося створити лише один роман «Квадро», пророчий твір, написаний напередодні державного перевороту, з якого розпочався відлік часу падіння радянської імперії, в якому вловлено і художньо переконливо передбачено гігантський суспільний струс, — то і ця заявка була б достатньою, щоб автор увійшов до генерації найкращих українських прозаїків сучасності.

І хоч за датою написання «Квадро» належить до сучасності, але художньо-естетична його конструкція, вельми актуальна і з погляду вічності, ґрунтується на духовних джерелах, якими струменіло літературне життя середини ХХ століття, цебто питомого культурного піднесення шістдесятників. Такий перегук літературно-стилістичних епох цілком зрозумілий, коли реалізується в художньому мисленні одного й того ж автора. Це своєрідна сублимація творчої енергії, активно діючої як у мистецькій молодості, так і зрілості, що визначає й логіку естетичного прямування письменника. Саме тому дух шістдесятництва, з яким прийшов Борис Нечерда у літературу, в тім числі і прозову творчість («Вересень, жовтень, листопад»), так чи інакше транслювався і реінтерпретувався через його твори пізніших десятиліть, знайшовши вияв не лише у поезії, але й у прозі, яка досі аж ніяк не поцінована. Зробити це потрібно не тільки задля компетентного осягнення творчості лауреата Шевченківської премії в усіх складниках його літературної діяльності, але передовсім задля вивчення головних тенденцій у культурному русі ХХ століття, щоб частку даного духовного розвитку включити у систему вічних цінностей України, в колообіг ідей, що своєрідно пульсували і пульсують на кожному з її етапів.

Розпочавши свою діяльність поетичним доробком російською і українською мовами (збірка «Материк»), Борис Нечерда зумів досягти творчого зеніту і в прозі (романи «Вересень, жовтень, листопад», повість «Оksamитовий сезон» як першоваріант «Смерті кур'єра» та романів «Квадро» і незавершеного твору «Священний мрець»), котра транслює, збираючи воедино, ряд гуманістичних ідей, покладених на біблійне підложжя, однаково актуальних у пору другого (60-ті) і третього (90-ті роки) національного і культурного відродження ХХ століття, як і завжди, поки живе людина на землі й існують вітальні закони, без яких Всесвіт поглинуло б хаос, нескінченний броунівський рух і гра в життя без правил. І справа не в тому лишень, що в своїх романах (наприклад, «Квадро») Борис Нечерда щедро цитує Біблію і звертається до священних максим. У всій системі вираження авторських інтенцій і позиції пись-

менник, по-перше, досяг такого мистецького статусу, коли вдалося легко поєднати властивий шістдесятництву в сфері прози неореалізм, цілком контрверсійний до казенного соцреалізму, з раннім постмодернізмом, котрий узявся плідно викорчовувати спровоковані так званим ідеологічним забезпеченням твору радянські стереотипи як у свідомості читачів, так і в техніці художнього письма, апелюючи при цьому до філософії екзистенціалізму й індивідуалізму, що заперечували конформізм, на шлях якого вступило ряд шістдесятників, відмовившись од думки «про донкіхотство, яка бачиться чи не єдиною формою чи формулою самостояння в тоталітарному суспільстві»¹. Саме тому Борис Нечерда, по-друге, сміливо вийшов у прозі за межі народописання, досягнувши стану рівноваги у формалістичних засобах, збагачених умовними формами, прийомами неоготичного і необарокового письма, не гребуючи й «естетськими звабленнями» (Валерій Шевчук). І в цьому плані своєї художньої еволюції автор «Квадро» несподівано, не підозрюючи цього сам, тісно примкнув до сучасної української літератури, вступивши у діалог з Житомирською школою прози, осмисленням якої займаються її продуценти — Валерій Шевчук як її патріарх, Євген Концевич та Володимир Даниленко, як і ряд представників і дослідників даного феномену сучасної творчості.

У промові на врученні премії ім. Івана Огієнка (1999) репрезентант цієї школи Євген Концевич висловився так: «Фахівці-аналітики щодалі проникатимуть глибше й конкретніше в ознаки й відмінності Житомирської прозової школи від інших, але вже й тепер побіжного погляду досить, щоб уявити собі, що ця мистецька школа виникла з болю й любові, з драматичної, а точніше трагічної, зламів наших совкових десятиліть, чорнобильського століття і попереду — Бог вість якого тисячоліття... Цей злам — наш час, наше життя, багато хто вважає безнадійно безпросвітним, але ж згадаймо: по Україні перейшли, перегуркотили важчі, значно страшніші часи — це тоді, коли проти зла нічого не можна вдіяти, не можна було робити щось добре, хоч і тоді знаходилися жертвні подвижники української ідеї»². І далі: «Проте я не належу до тих саморобних прокурорів і суддів свого народу, що з втіхою самоїдців доводять, які ми, українці, недолугий, важкомисельний, нещасливий,

¹ *Шевчук Валерій*. На березі часу. Мій Житомир. Пошкілля. Автобіографічна оповідь-есе / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. — 2005. — № 191 (жовтень). — С. 159.

² *Концевич Євген*. Промова при врученні премії ім. Івана Огієнка, 1999 р. / Тутешня кава. — С. 206.

історично заторможений народ; мене по-справжньому дивує в моєму народі інше — де він бере сили, щоб після такої — не десятилітньої, навіть не столітньої, віками диявольської суспільної селекції, коли все щире, мудре, добре, шляхетне, свідоме гідності й обов'язку перед своїм народом — методично вилучалося, відстрілювалося, винищувалося чи підступно підкуплювалося чинами й теплими містечками... мене дивує, де мій народ бере сили, щоб за таких умов знову й знову народжувати в собі таких Іванів — як Огієнко, як Світличний, як Дзюба, Євгенів — як Сверстюк, таких Василів — як Стус»¹. І таких Борисів, додамо від себе, — як Нечерда.

Що ж, у цій концепції прозової школи є резон, як і в тому, що романістика одеського письменника (за місцем проживання, але за малою батьківщиною — поліщука, житомирянина) щільно увійшла у дуже глибокі води сучасної української літератури, демонструючи її оновлення і вписування у світовий контекст створенням текстів не тільки якісніших за формою, але й універсальніших за змістом, долаючих пристрасті вжитку лишень для домашнього вогнища, переносячи акценти з одних функцій мистецтва (обмежено пізнавальної і виховної — стандартних для літератури соцреалізму) на інші (бібліотерапевтичну й розважальну, ігрову як доброї поживи для інтелекту мислячої людини) задля духовного ефекту.

Такий ракурс аналізу важливий для утвердження думки про своєрідність шляхів формування громадянського суспільства, які прокладали шістдесятники, прагнучи новаторськи поглянути на болючі українські проблеми в добу застою і стагнації радянських часів. Не менш цінний досвід Бориса Нечерди-прозаїка для досягнення міри, ступеня і ролі ескапізму для підтримання статусу незалежної людини, що чинить опір стандартизації приписів суспільної поведінки і нівеляції особистості. Ескапізм (термін виводять від англійського *escape* — втікати) в літературі був відомий давно, особливо ж — у добу романтизму. Вживається в двох значеннях: вузькому і широкому. «У вузькому сенсі література про втечу з таборів військовополонених під час I і II світових воєн. У широкому сенсі означає відхід від соціальної відповідальності чи відсторонення від усякої суспільної діяльності. Фрейдистське літературознавство розглядає ескапізм як подолання (катарсис) чи сублімацію почуття вини й інших життєвих проблем. У марксистському літературознавстві як ескапізм розглядалися явища формалізму в мисте-

¹ Концевич Євген. Промова при врученні премії ім. Івана Огієнка, 1999 р. / Тутешня кава. — С. 207.

цтві і літературі»¹. Чому і як Борис Нечерда у своїй прозі вдавався до ескапізму, це окрема, дуже важлива, проблема, в якій осердя трагічного буття українського мистецтва впродовж XX століття, в умовах авторитарного суспільства, коли літературі була відведена роль оспівувача партійних постулатів і позитивного героя-комуніста. Та передусім він проявляється на загальному рівні як взаємоперехід поезії в прозу і навпаки. Що з цього вийшло — ще один аспект аналізу прози як суверенного і водночас контекстуального феномену широкоформатної творчості митця.

Отже, в підтексті дослідження не тільки вивчення механізму поєднання літературних поколінь, явленого в особі одного письменника, але й простеження еволюції в художньому світі одного з речників шістдесятництва, заповнення посутньої прогалини у монографічному осягненні одеської саги Бориса Нечерди з погляду механізмів дії *genius loci* (генія місця), вплив якого на креативні імпульси і досконалість втілення художніх інтенцій древні відносили до найважливіших і найпосутніших у психології творчості.

¹ А. Н. Эскапизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 1246.

4.10. ЩО ЗАПИСАНО В КНИГУ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ БОРИСА НЕЧЕРДИ КРИТИКАМИ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯМИ...

— Мій читач той, хто може тримати удар, — як на рингу...

— І щастило на такого читача?..

— Майже ніколи. Може, й сам винен, що не завжди настроювався на зворотній зв'язок. Я-бо рідко читаю свої вірші на публіці, майже не друкуюся в журналах. А тиражі виданих книжок — мізерні.

— І все ж поезія — лист «до запитання».

— Пишеш для себе... Коли став на рейки професіоналізму, то не конче «виразити себе». Треба враховувати (але не зациклюватися на цьому), що інтелект не поціновується ані в інтимі, ані в прикінцевих стосунках із суспільством. Поспільство поціновує вміння зобразити уважного слухача. Інколи я почувую себе боксерською грушею. До того ж із критикою в мене порозуміння — як у глухого з німим. А багатьох цікавлять якраз корчі поета від неваги, «неудару».

(Відповіді Б. Нечерди на запитання А. Глушак в інтерв'ю «Золотий гомін Нечерди», записане восени 1991 року, а опубліковане в травні 1999)

Так індивідуально, суб'єктивно і водночас об'єктивно, мудро оцінював Борис Нечерда своє бачення складної і багатоликої проблеми взаємопорозуміння з читачами й інтерпретаторами, той зворотній зв'язок, постійний діалог, без якого кожний зі сторін доводиться сутужно у колі життя і мистецтва. Звичайно, тут багато гіркоти, як у всякому спілкуванні, чимало непорозумінь, без яких ніщо не обходиться. Але ще древні мудро покладалися на час, який усе правильно розсудить, поставить на свої місця, дріб'язкове відкине, а посутнє розгляне через мікроскоп неспішливого аналізу, підніметься сходишками узагальнень до синтезу і контексту, врівноваживши на терезах сучасності вартісне і знакове, живе і повнокровне в анналах історії літератури. Сподіваємось, що так станеться і з творчістю Бориса Нечерди. Здається, наша наука підійшла до тієї межі, коли слід, не поспішаючи, поспішати це робити, щоб жодне явище не пройшло непоміченим чи викривленим у дзеркалі національної культури, в осягненні літературного процесу ХХ століття і межі тисячоліть.

Історія рецепції здобутків і прорахунків Бориса Нечерди розпочалася тоді, коли з'явилася перша поетична збірка «Материк» — 1963 року. І першим, хто представив молодого поета читачам, дав путівку в літературне життя, як модно було говорити тоді, був знаний російський поет в Україні Іван Рядченко, передмова якого під назвою «Знайомтесь: Борис Нечерда!» була тією критичною ластівкою, що сповістила весну приходу нового митця, шлях якого почав верстатися в Одесі, у лоні Одеської філії Спілки письменників, хоч доволі швидко він став знаним у національному контексті, став часткою всеукраїнської літературної долі від другої половини XX століття до початку XXI.

Відтоді кожен новий поетичний материк Бориса Нечерди сприймався хоч із зацікавленням, але без занурення у багатоповерхову поетику (Дмитро Павличко), художню своєрідність йому приаманну. І ця інерція неувagi до мистецьких якостей творчості Бориса Нечерди вже стала закріпленою у вітчизняному рецептивному полі. Права була Ірина Жиленко, яка у своїй прозовій книзі «Homo feriens» (ще один варіант щасливої зміни поетичної парадигми на прозову!), присвятивши чимало сторінок постаті одеського митця, з яким спілкувалися шістдесятники і вона особисто, яка знала його в його найкращу і найгіршу пору (перед смертю), у розділі «XVIII. Цвітіння сивини» резюмувала після останньої з ним зустрічі: «Невдовзі по тому Борис Нечерда пішов із життя. Але і тоді, в Ірпені, ми вже не були ровесниками. Його час обігнав мій час і стрімко ніс Бориса до смерті. **Поет він був — від Бога. І аб-со-лютно непрочитаний і неоцінений.** Ілюзією було додати: «за життя». Нещодавно у «Літературній Україні» Валерій Гересимчук гірко писав про «доморощений духовний канібалізм» українців, які здатні віддавати належне лише мертвим геніям. Ні, пане Валерію, не майте ілюзій. Ми і мертвих не вміємо шанувати, якщо із цих мертвих не можна вистругати політичну дубинку і бити нею по головах своїх супротивників. Чи дуже вшановуємо ми найгеніальнішого поета України XX сторіччя (і не тільки XX, і не тільки — України) Євгена Плужника? Геніїв із діаспори ще сяк-так спогадуємо, бо їхні імена підтримувані зарубіжним капіталом. А вітчизняних українських митців тримає лише Господь»¹ (підкреслення моє. — В. С.).

¹ Жиленко І. Homo feriens / Ірина Жиленко. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 722.

Але усе ж переважно поетична творчість митця осмислювала-ся критикою і літературознавством. Як саме — слід простежити й узагальнити.

Прикметою реценції було, по-перше, те, що від початку її об'єktiv прагнув зафіксувати прояви поетичного дару письменника. Тим часом як інші галузі його творчої діяльності — проза, публіцистика, сатира, книжкова графіка, різьбярство по дереву і металу, критика — залишалися без уваги чи обговорювалися побіжно.

Так, перші спроби означити свій шлях у прозі (надрукований уривок з повісті «Сто днів нашого літа», детективна повість «Оксамитовий сезон») залишилися в газетних архівах без жодного відгуку, можна сказати й не поміченими. Вихід у світ роману «Смерть кур'єра» ознаменувався внесенням до рекомендованого бібліографічного покажчика (Київ, 1992) [48, 6].

Більше поталанило інтерпретації роману «Квадро», здійсненій через півроку після надрукування його в журналі «Сучасність». Стаття Тараса Федюка «Зледеніння», багата на ідеї, діалогічна по відношенню до художнього тексту, паритетна і прониклива розмова про твір, цікава виробленням інтерпретаційної моделі аналізу даного роману, на жаль, не знайшла свого продовження й обмежилася лише одеським інформаційним простором, бо не вийшла за межі «Чорноморських новин» (3.7.1996 року) [52, 3].

Та початок обговоренню «Квадро» у пресі поклала перша рецензія, що належить перу знаного літературознавця, бібліографа і краєзнавця Григорія Зленка під промовистою назвою «Квадро» — роман-прозрение», котра з'явилася в російській газеті «Аргументы и факты. Плюс» у квітневому номері 14 (74) 1996 року [15, 7]. Дослідник побачив у романі чимало новаторських рис, що характеризують прозу Бориса Нечерди не як маргінальне явище у творчості поета, а як органічну частку його еволюційного розвитку. Автор рецензії першим висловив жаль з приводу втрати часу (4,5 року) в опублікуванні «Квадро»: «Будь тиснуто по горячим следам событий, оно резонировало бы с куда большей силой впечатления. Впрочем настройтесь-ка на волну недавних разборок, вызванных ещё одной попыткой призвать к реанимации прежнего деспотического режима, — и вы убедитесь, что *набатные удары «Квадро» не иссякли*» (курсив мій. — В. С.) [15, 7].

Лаконічно і водночас переконливо Григорій Зленко проаналізував деякі риси поетики твору: притчевість структури, густу метафоричність; розливу в образній системі філософічність; складність романного дискурсу, в який не увійдеш «без знання винятково ін-

дивідуалізованого способу мислення Нечерди, яскраво вираженої його поетики, певної лапідарності письма, що межує з символікою. Та й до своєрідної мови автора слід притертися» [15, 7]. Рецензент цілком слушно звернув увагу на семіосферу назви та її генезис, а також висловив свою думку про лейтмотивний пошук свічок героями «Квадро», як і притаманну персонажам відсутність волі до боротьби, що є, на мій погляд, дискусійним питанням. Про інші неоднозначні інтерпретаційні аспекти заявлено в статті Григорія Зленка як про загадки твору. Йдеться в ній і про роль епіграфа, з якого, на думку рецензента, випливає філософсько-етична значущість роману.

Авторські рефлексії Бориса Нечерди з приводу власної прози залишилися лишень у небагатослівних репліках в інтерв'ю Анатолію Глушакові, з незавершеної бесіди між поетами, датованої 8 жовтня 1991 року та опублікованої аж у травні 1999 і названої за інтертекстуальною моделлю — «Золотий гомін Нечерди» (паралель зі збіркою Павла Тичини). Мають місце принагідні міркування письменника про інший (дорогий, бо потаємний) фах свій, розсіпані, як перли, по тлу всієї життєдіяльності, життєтворчості поета. Наведемо декілька з них. Серед віршів, які залишилися за берегами «Останньої книги», окремо стоїть твір-симбіонт з парадоксальною назвою «**Нотатки до прози**», в якому рефлексії про власне життя (як своєрідний розбір польотів над прірвою випробувань) і про свій «узагальнений» час з погляду вічності представлені в непоривній єдності. І хоч оформлені вони як верлібр, але з епічною закросністю смислових акцентів і логікою їх викладу, що нагадують гекзаметрову розлогість. Сентенції «Нотаток до прози» розцінюються як кредо Людини і Митця, що доходить до таїни життя і смерті, що не боїться болючих висновків про сенс людського існування, який мудро говорить про важливі екзистенціали не з чужого голосу, а з власного досвіду:

*Ніщо не є одномоментним.
До всього стелиться шлях —
і до кінця, але й до початку.
Ми, звиклі до мініатюр!
І це погано, бо в гігантських
горах, широченних просторах долин
губиться найістотніше —
маленьке серце й маленька душа.
Виправдання, а значною мірою
і звинувачення —
то безсоромна гра розуму*

(в «піддавки»).

*Дуже спокусливо дивитися на власне
життя і на сучасність
як на дійсність — цілком
історичну. (Тобто власне життя кожного
є історичною дійсністю).*

То не ми такі — життя таке...

*Хроніка утраченого часу —
викласти урок, а не дати приклад.*

*Знаки горя, печать утрати
треба, мовби жалобний одяг,
носити без перебільшення
самого трауру.*

Скорбота мусить бути стриманою.

Ми просто йшли,

у нас нема

зерна неправди за собою

і при цьому:

Ми, оглядаючись, бачимо

лиш руїни.

Ніщо так не тішить себелюбство,

як хвилинка тріумфу і —

хвилинка ганьби (хай як не

дивно це звучить).

Дистильована світова історія:

Історія культур, духовна історія.

Все це без правдивої дійсності —

без крові, страждань, воєн і т. п.

Там хаос, а треба найти смисл

і істину...

Ми живемо в узагальненому часі,

в якому злились і водночас діють

Мазепа з Петром, Кафка, трохи

Шекспіра на застіллі у Їльцина,

мої внуки і чорти його батька

хто...

Від цього видива мене

проймає страх і відраза.

Сором за те, що гидує,

наздожене мене в полі —

босого, знечулілого до цього

узагальненого (радіше —

успішного) часу [28, 3].

Навівши розлогий витяг із міні-поєми «Нотатки до прози», на-
смілюся зробити висновок, що навіть віршовані заготовки скла-
далися до купи, щоб потім стати пам'яттю жанру роману, стати

сходиночку в осягненні секретів прози, що своєю притягальною силою приваблювала поета, брала у полон багатством моделей словомислення і філософствування, для яких рамки ліричного роду затісні.

Дуже добре розумівся Борис Нечерда і на специфіці «**духу прози — відкрити в людині майстра**», як це записано з його слів автором редакторської врізки — супроводу до уривку з повісті «Золотий період художника», надрукованого у сотому номері газети «Комсомольська іскра» за 1968 рік. Тодішній редактор молодіжки — Олег Приступенко¹, — який був знаним журналістом, який виразно працював у пресі і залишив добрий слід у Львові, Одесі (хоч тут він працював недовго), Києві як людина толерантна і з добрим чуттям на таланти, рекомендував письменника читачам так: «Представляти Бориса Нечерду-поета не треба. Наші ж читачі знають не тільки три збірки Бориса, а й багато віршів, що почали своє життя на сторінках газети. Але на сьогодні він знову дебютант — цього разу як прозаїк. Про свою першу прозову роботу автор її говорить: *«Повість «Сто днів нашого літа» увібрала те, що не вміщалося у вірші та поеми... Дух прози — відкрити в людині майстра»* [36, 3].

У своєму зізнанні — «повість... увібрала те, що не вміщалося у вірші та поеми», — Борис Нечерда, безперечно, не розглядав прозу лишень як запасний варіант до віршування, як додаток для збереження інтелектуальних цінностей. За цим стояло розуміння інакшості творчої палітри, якою оперувала проза як достойний рід літератури, як інша мистецька стихія, що його, поета, манила складністю вибудовування сюжетних ліній і заглиблення в психо-

¹ Приступенко Олег Федорович (15 квітня 1931—28 вересня 1992) працював головним редактором молодіжної газети «Комсомольська іскра» наприкінці 60-х років, будучи направленим зі Львова до Одеси ЦК КПУ для посилення роботи в Одеському регіоні. Як згадують працівники газети, він не втручався без причин у внутрішні справи кожного, нікого не «ламав», довго придивляючись і пізнаючи проблеми, коректно допомагав їх вирішувати. Про Олега Приступенка йдеться у статті журналіста Миколи Ільницького, написаній про Володимира Маняка («Талант, якого не забути» // Літературна Україна. — 2007. — 27 липня. — С. 7), де двічі згадується добрим словом редактор львівської газети: «Та ось редактором молодіжки став Приступенко. Він і взяв Маняка у редакцію. Наші робочі столи опинилися поруч. Іноді Приступенко давав свою «Волгу» для поїздки у відрядження...» Прикметно, що донька Олега Приступенка — Тетяна — успадкувала батьків фах: маючи кандидатський ступінь, працює викладачем і проректором Інституту журналістики Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка.

логію характерів, композиційною розгалуженістю, конструюванням образної системи, смисловою поліструктурністю і виваженістю між-текстових зв'язків, без яких не буває добірної прози. І вже в 1968 році роман «Вересень, жовтень, листопад» було вивершено. Вважатимемо, що це перше розлоге полотно, бо достеменно невідомо, чи не втрачено чогось з прозової спадщини письменника, чи не випало щось з архівів Бориса Нечерди, не досягнувши читацької уваги і пильного ока дослідників, навіть зберігаючись у закритих, на жаль, фондах Одеського літературного музею, куди частина рукописів потрапила.

А між тим цілком закономірно виходить, що тонус критичних оцінок був значно вищим у сфері осягнення поезії, ніж прози. *І це перша ознака бази даних про рецепцію творчості Бориса Нечерди.*

Друга прикмета — звуженість жанрових моделей критико-літературознавчого дискурсу, в межах якого інтенсивно використовувалися специфічні можливості *передмов* і *післямов* до окремих публікацій автора, *рецензій, розрізнених спостережень, статей — оглядових і спеціальних*, — які, на жаль, не переросли в системні літературознавчі студії.

Третньою властивістю історії рецепції та інтерпретації творчості Бориса Нечерди є своєрідно складена хронологічна частотність звертань до творчого доробку митця, в якій умовно виділяються два періоди:

— критичні відгуки, які з'явилися за життя поета й обмежуються хронологічними рамками 1963 — початок 1998 року;

— посмертні публікації як художніх творів у збірці «Вибране» бібліотеки Шевченківського комітету й «Останньої книги», так і поповнення рецепційної бази даних у межах 1998—2008 років.

Четверта риса критико-літературознавчого дискурсу полягає в структуруванні персоналій інтерпретаторів і дослідників, які більш-менш стало, постійно чи зрідка, спорадично зверталися і звертаються до творчості Бориса Нечерди, серед яких передусім виділяються *одеські письменники і науковці* (Григорій В'язовський [4], Іван Дузь [12], Володимир Гаранін [6], Володимир Гетьман, Анатолій Глушак [7; 8], Анатолій Колісниченко [19; 20], Валентина Осипенко [32], Євген Прісовський [34; 35], Іван Рядченко [37; 38], Станіслав Стриженюк [43; 44], Василь Фащенко [51], Тарас Федюк [52], Олександр Щербаков [54], Олекса Шеренговий [53]), *київські та львівські колеги і дослідники* (Віталій Дончик [11], Павло Загребельний, Микола Ільницький [16; 17], Петро За-

сенко [14], Наталя Мазепа, Анатолій Макаров [25], Маргарита Малиновська [26], Тарас Салига [39], Михайло Слабошпицький [40]).

Цілком закономірно, що значну частку критико-літературознавчого дискурсу про Нечерду створили одеські письменники і журналісти — ті, що знали його зблизька. І як те часто буває, щоденне спілкування затьмарювало перспективу сприйняття митця, не давало змоги зупинитися і подумати про масштаб творчої особистості, що була поруч і, здавалося, буде завжди. Та передчасна смерть, сороковини, річниця, нагородження Шевченківською премією породили прагнення сказати своє слово про поета, поділитися своїми спогадами про особливості спілкування з ним. Недарма Анатолій Колісниченко до своєї статті «Поэт, уходящий в миф» [19] узяв епіграф з Франца Кафки: *«Причиною того, що нащадки судять про людину справедливіше за сучасників, є смерть. Вільно розвиватися ми починаємо лише після своєї смерті»*.

Саме тому зараз торується і толерується початок життя Бориса Нечерди після смерті. І живиться він пам'яттю співвітчизників, яких об'єднувала спільність ґрунту, одеської богеми, прикметної багатьма специфічними якостями. Незабутній Борис Дерев'янку у статті про видатного співака Миколу Огренича так її охарактеризував¹: «Именно в Одессе богема обладала особым суперинтернациональным «шармом». Имидж ее, высоко ценимый и сейчас в Киеве и Москве, Львове и Ленинграде, Тель-Авиве и Нью-Йорке, славился, кажется, самой простой «вещью» — гениальностью... Ибо в каждом богемном поколении можно было встретить воистину гениального художника — да, погибающего от нищеты или алкоголя, но гениального!». Продовжуючи думку Бориса Дерев'янка, А. Колісниченко наголосив: *«Образ «одесской артбратии» отличался от других «богемных островов» особой, пусть странноватой изысканностью, истинным и истым артистизмом, интеллигентностью, остротой мышления (логического, «спорного» и художественного), а главное — неизбывным, даже в печали, юмором плюс своими знаменитыми «Донами»-Кизотами, -Жуанами... Все это, полуанархическое, иногда полубалаганное и разноцветное своей ментальностью, большое, как мир, явление, было нанизано на «жизненную ось Одессы» (Аркадий Львов) — целительный, гуманный, немного опереточный скепсис к себе сперва, потом — к миру, к власти и музичим... Скепсис, но очень изредка сарказм,*

¹ Цитуємо мовою публікації.

тем более не угрюмый петербургский или язвительно-злой в московском исполнении...

Каждая столица имеет право на свой «лик» и имидж, тем более в своей всегда демократичной, богемной ипостаси...

Да, это был «еще не Париж», но что-то приближенное и напоминающее ауру «Праздника, что всегда с тобой» — *a la Paris*. Особенно в начале шестидесятых, оттепельных лет, в пору «интеллектуального, бархатного» бунта или духовного восстания знаменитой генерации шестидесятников, одним из лидеров которого (не на баррикадах, а именно в творчестве!) в Украине был крупный, талантливый поэт и прозаик Борис Нечерда». [19, 3].

Як бачимо, постать Бориса Нечерди одеськими артбратами мала і має намір бути осягнутою крізь призму одеської аури, її колориту — південноукраїнського й іноземного водночас, у вияві спектру специфічного характеру богемності, хоч і не без занурення у загальнонаціональний контекст особливої ролі планиди українського поета. І такий приклад маємо у висловленні синтезуючого характеру зі статті Богдана Сушинського: «...більше схиляєшся до істинності сумного нагадування Баратинського про те, що «смерть поета — есть общественное бедствие». Утім, національна планида наша українська така, що й сама поява в нас мало не кожного талановитого поета теж чомусь сприймається — може, ще більше, аніж смерть його! — як «общественное бедствие». І найпершою ознакою кожного громадянсько-заангажованого поета українського є те, що, ще тільки напіввизнаний, він уже постає перед світом напіврозп'ятим. Мужньо переконуючи нас вустами Бориса Нечерди: «Ніякі з тобою ми не вороги, а просто — із різних світів, неборако...» («Сідло для кентавра»), вони впродовж усього життя **почуваються на суєтній громадській толоці**, якщо не затюканими пророками, то принаймні давно й осатаніло побитими, «не такими як усі», тобто кентаврами» [47, 3].

Схильність до поєднання аналітики й синтезу в осмисленні творчості Бориса Нечерди відчутно пульсує у циклі статей Анатолія Глушака, у його інтерв'ю «Золотий гомін Нечерди» та працях «Харалужний характер», «Не справдилась крапка...». Окрім того, як і в статтях Станіслава Стриженюка («Ув оці істини» [44]), Івана Іова («...Й заспіває четвертим голосом» [18]), Анатолія Колісниченка («Прощай, айсберг «Борис Нечерда», «Поет, уходящий в миф», «Борис Нечерда — скрипка від блискавки»), Михайла Стрельбицького (колишнього одесита, а тепер вінничанина)

(«Остання книга — книга перша!»), відлунують творчі рефлексії, викликані мимовільним співвіднесенням з власною літературною практикою і переплетені зі спогадами, що виринають з пам'яті не таких уже й далеких літ про спільне і відмінне у багатоманітному спілкуванні і загалом у житті.

Отже, загальну характеристику субперіодів інтерпретації та реценсії творчості Бориса Нечерди скласти важко, бо їх багатоструктурність (жанрово-видова передусім) очевидна, та ряд текстів письменника обійдено увагою, а тому можна твердити про вибіркковість і односпрямованість аналізу, зосередженого навколо проблем поезії, освоєних на рівні поки що критичному, проте окреслюється й коло літературознавчих акцентів.

У ряді зразків сучасного критико-літературознавчого дискурсу про Нечерду міститься **мемуарно-автобіографічний компонент, що інкрустує роздуми про творчість, її масштаби та прикмети**. І це *п'ята риса* наявних публікацій про творчість Бориса Нечерди, які походять з одеського і київського оточення митця.

Окреме місце посідає надрукована в журналі «Київ» 1999 року стаття «Ярешківський одесит, або Мамай без коня» Петра Засенка, побратима зі столичного оточення поета, що, будучи сам поетом, мав стати редактором збірника «Вибране» Б. Нечерди, вихід якого готувався у видавництві «Молодь». Окрім приналежності до покоління шістдесятників, киянина та одесита з Житомирщини поєднували велика симпатія, спільність художніх пошуків і моральний максималізм, прагнення бути самим собою всупереч обставинам. Звісно, у кожного з них це виходило по-різному, але не про це зараз мова.

Головний стрижень Засенкової меморіальної розвідки про Бориса Нечерду — проникливий погляд у внутрішню суть креативної особистості — характерника за специфічністю поведінки й особливостями думання та почуття глибокого інтроверта. Розгаданий код прихованого айсберга натури Б. Нечерди автор статті виніс у заголовок, зітканий із двох тез, перша з яких («ярешківський одесит») вказувала на *losi genius* (малу батьківщину поета), а друга — на історичну підкладку, аналогію-порівняння з історичним образом уславленого козака Мамаю, зовнішніми атрибутами долі і волі якого були *безмежний простір, шабля, кобза і кінь на припоні*. За типом складання тез у заголовок присутнім є принцип оксиморону, за допомогою якого автор публікації про Нечерду мав намір (і здійснив його) акцентувати увагу на характерництві героя свого есею і на його походженні, що сприяло сполученню впли-

вів поліської провінції з самотньою «околицею» — Одесою, — яка завжди пручалася своєму статусу і знаходила резерви для змін під себе градаційних координат — велике/менше місто, канонічне/специфічне, центральне/периферійне (тим більше, зважаючи на точку відліку в коригуванні даної шкали оцінок і мети позиціонування). Домінанта характерництва Одеси (якщо це можна прикласти до мегаполісу, а не до людини) з її поєднуванням не-поєднуваного й історичним і рухливим міфом про неї, що варіюється з часом і залежно від потреб і замовників, так само проступає у світовідчутті ліричного героя поезії та персонажного набору в прозі.

Цю якість долі і творчості Бориса Нечерди автор статті «Ярешківський одесит, або Мамай без коня» виокремив безпомилково: «Творча доля Бориса Нечерди пов'язана з Одесою, своєрідним місцем, яке українські вітри хоч і пронизують із материка, все ж на інтернаціональних вулицях надовго не затримуються, а одірвавшись від рідного берега, стомлено падають у море. Село Ярешки на Житомирщині, де народився поет, далеко од моря і споконвіку заглиблене у свою поліську чорноземну задуму — воно частенько згадується в текстах його поезій, або значиться під ними як місце написання творів. І ярешківська людність у віршах то там, то сям, дивись, і вигулькне як не яскравим слівцем, то неповторною рисою характеру, чи чудернацькою витівкою.

Мій ярешківський народ
обведе круг пальця долю,
хоч як всякий бутерброд
завше пада маслом долу.

Веду до того, що поет Борис Нечерда завжди лишався селянином, крізь його творчий модерн, урбаністичні мотиви просвічується селянська світоглядність. І в цьому, як на мене, сила таланту Бориса Нечерди.» [14, 113].

Навівши чимало цікавих і невідомих фактів з біографії поета (відчислення з мореходки (тут неточність у назві вузу. — В. С.) за «гайдамацький набіг на одеську шпану», уникнення караючого перста системи через «екстремістські випадки в житті Нечерди і досить-таки незалежну поведінку його Музи» — зникнення «з поля зору сторожів порядку — живе як безпритульний. Ночує по робітничих гуртожитках, у підвалах і на горищах старої Одеси» [14, 113—119]), Петро Засенко обґрунтовує сутність шістдесятницького прориву: «Тоді, коли деякі поети старшого покоління продовжу-

вали оспівувати уявний радянський рай, по-солов'їному від щастя заплещуючи очі на жорстоку дійсність, *покоління шістдесятників приступало до глибокого опрацювання трагізму в душі народу*» [14, 115] (курсив мій. — В. С.).

І з цієї дистанції — опрацювання трагізму в душі народу — Борис Нечерда ніколи не сходив. Це головний тембр звучання його письменницького голосу чи то в поезії, чи то в прозі, чи то в мистецтві карбування по міді, яким він добре володів. Через те цілком органічною для його характеристики є містка формула — *Мамай без коня*. Навіяна вона у сприйнятті Петра Засенка алюзією з карбованої картини, зробленої власноруч Нечердою і подарованої київському колезі. Згадуючи роки спілкування, автор меморіальної статті докладно виписує деталі карбування для того, щоб передати домінуючий стрижень життя Бориса Нечерди на екзистенційній межі, на грані між буттям і вічністю, який він пророче відтворив і в «Останній книзі», і в «Квадро», і в карбованій картині ще 1969 року: «У нижньому правому кутку цього твору чітко видно розгорнутий лист пергаменту, як на старовинних гравюрах — на ньому стилізований напис українським скорописом «Мамай без коня». Високе чоло, тонкі риси обличчя козака нагадують портрет Бориса Нечерди. Мамай без коня...

Перебуваю у стані стогону,
на гострих межах
між ТАК і НІ.
Колись і справді я, може, здохну,
бо з-поміж інших — не на коні.

Болісно усвідомлювати, що ти осідлав Пегаса як досвідчений вершник, а тебе свій ворог вибиває із сідла, сумно серед людей почуватися самотнім, мультко на серці стає від спостереження як «Дехто коней крав, а інший мислі, дехто ж — коней і мислі крав». У народних думках і піснях кінь сприймається як символ удачі і козацької долі. З краденою думкою у мудрі не запишешся, на краденому коні у рай не заїдеш. Але ж... Мамай без коня — козак без долі» [14, 117—118].

Отже, козак без коня... Але ж сам вираз «Мамай без коня» створює ціле алюзійно-ремінісцентне поле, яке оброблене виразною малярською і скульптурною, народнопоетичною і літературною традиціями, що щедро промовляють до українського серця. І хоч історія досліджень «Козака Мамає» налічує понад сто років, але остання крапка не поставлена і навряд чи буде поставлена, бо дуже

багато асоціацій виникає під час споглядання і розуміння/витлумачення композиції і її походження. Так, видатний знавець українського мистецтва Платон Білецький «вбачав аналоги (цієї мініатюри. — *В. С.*) у скіфському мистецтві і більш детально спинявся на буддійсько-ламаїстській іконографії XII—XIII століть... Відпочинок під деревом для давніх скіфів, як і для козаків, бажаний та приємний... Можна, й цілком підставно, відносити «козаків-мамаїв» до алегоричного жанру. Справді, і постать, і геть усі складові композиції тут є образами-символами: козак уособлює козацтво, дуб — його нездоланну силу, кінь — волю, «люлька-бурунька» — спокій, витримку, бандура — думи, зброя — готовність до оборони. Трапляються картини з постатями людей у картузах, котрі, ховаючись на дереві, цілять у козака з пістолей. Козак не звертає на них жодної уваги, далі виграє на кобзі: за народним повір'ям, застрелити козака «звичайною кулею» не можна було, а лише особливою — «срібною¹, зачарованою» [2, 47—48].

За логікою Платона Білецького, «Ліричність образу козака можна пояснити тим, що він був приречений на самотність і виснажливі мандри степовими шляхами, змушений був, вирушаючи на Січ, розлучатися з родиною, яка без нього бідувала. Гульня, солоні жарти у товаристві «шинкарки Хвеськи» (подруга козака в українському фольклорі) приховували від людей справжнє єство козака, серце якого боліло від нестерпного суму, гнітючої нудьги. Козак не був агресором: він вирушав на татар чи ляхів лише заради того, щоб захистити від наруги своїх близьких. Картини доводять, що народ усвідомлював всі ці обставини, правильно розумів миролюбну вдачу козака-селянина, одірваного від своєї улюбленої справи війною, якій не було кінця й краю. Для козака відпочинок під розложистим дубом після довготривалої й небезпечної їзди по степу був великою втіхою. З ним разом тут у затінку міг відпочити і його вірний товариш — кінь баский, тут він міг довірити найзаповітніші думи і сподівання своїй «бандурі подорожній». «Козаки-мамаї» таким чином відтворюють порівняно щасливу мить у житті героя-бідолахи. Їх можна розглядати як побутово-жанрові твори, а можна як і портрети, оскільки головною, навіть єдиною темою твору є образ однієї людини» [2, 47—48].

¹ Про «срібну кулю» як питомий спосіб винищення зла оригінально йдеться у статті Бориса Нечерди «Опер» — птица серебряная про капітана міліції І. Г. Григоренка (Знамя коммунизма. — 1985. — 11 июля. — С. 3).

Аналогія між митцем кінця ХХ ст. і стародавнім образом, до якої вдався П. Засенко у тексті статті та її назві, збурює потік асоціацій, які актуалізують розуміння постаті, долі і творчості Бориса Нечерди та ще досить скромний за кількістю і якістю набір інтерпретаційних моделей їх аналізу, зокрема і з погляду «мамаїани», на шляху досягнення якої можна віднайти й алмазний вінець.

І тут варто скористатися надбаннями історії та теорії вивчення козака Мамаю, починаючи від опрозорення імені і його походження, і підходячи до сутності тих констант, що в ньому зосереджені як **тема**, як **образ**, як **алюзія** у кольорі і слові, що знову і знову оживають і сміються знову. Цілком імовірно, що і через алюзію відкривається довга дорога до таємниць творчості Бориса Нечерди. Дай, Боже!.. Тим більше, що образ Мамаю, на якому Нечерда, безперечно, розумівся, — безсмертний. Недарма сучасна львівська дослідниця Олеся Держко з погляду сучасності знаходить йому місце в пантеоні українських національних героїв у такому висловленні: «Ох, уже той Мамай! Ох, і характерник... Сяде на галявині під дубом, підбгавши ноги у чоботях. У білій сорочці, жупані, хутром підбитому. Молодий козак, «як барвінок». Товариші його вірні: кінь, «шабля-сваха» та «мушкет-сіромаха» з порохівницею. Часом іще лук та стріли у сагайдаку. Усе наготові. А там, гляди, чарка та штоф стоять. Чом не герой? «Сокіл, не парубок!» Здвигне він чорними бровами, хвацько закрутить лискучого чуба за вухо, запалить «люльку-носогрійку» та й заграє на бандурі. А очі його великі та виразні, часто смутком оповиті — дивляться кудись удалечинь. Чи то, може, у самого себе?

Козаче, козаче, про що думу думаєш? Що собі згадуєш? Як зовуть тебе?.. Мовчить. Ховає таїну свою. А як заговорить — то все натяками і загадками. Ще й ніби підсміхається собі у вуса, та так от просто у вічі каже: «Хоч на мене дивишся, та ба не вгадаєш, як зовуть, відкіль родом, нічирк не знаєш...» Припускають, що творцями картин були мандрівні малярі, «стихотворці» та музиканти, вихованці Київської духовної академії, які часто опинялися на Запорозжі, а вже по їхніх слідах, змінюючи та доповнюючи мотив, ішли безіменні українські народні малярі. Скільки щирого захоплення, безпосередності у любовно проробленому до найменших деталей малюнків! Скільки витонченої поезії у пейзажі зеленої рівнини, де-не-де «підваженої» невеликими пагорбами, з ніжним блакитно-рожевим переливом неба. Однак часто плавні лінії виднокола збурюються хвилями і небо відсвічує червонястою за-

гравую з таємними грозовими хмарами. «Козак Мамай» — глибоко настроєва картина, де щільно переплелися смуток і радість, відчай і завзяття, веселий дотеп та гіркий посміх. Невідомі художники, відбираючи найхарактерніше, створили узагальнений образ народного героя, який став символом усього козацтва. Бандура — це пісня і мрія народу, а кінь — символ віковичних змагань за волю, вірний товариш і побратим козакові, його оберіг. Йї ціла система символів: дуб — окультне дерево, уособлення сили, довговічності та безсмертя, курган-могила й спис, устромлений в землю, — знаки доблесті й героїчної смерті, пам'яті й спадкоємності, шапка-митра, ритуальна чаша, різок-порохівниця. Історичні атрибути козацької вольниці, честі й слави. Земля й космос душі...» [10, 46—47].

Отже, земля і космос душі Бориса Нечерди, якими для нього була його творчість, тільки відкриваються як *літературознавчий материк*. І добрим підґрунтям в окресленні берегів, кордонів, вершин і низин, загального і локального ландшафту мистецьких інтенцій, якими був наділений від природи, та їх реалізації служать надбання критичного цеху, в набутках якого виробилися такі жанрові канони, як *рецензія* (їх нараховується до десяти), «*чис-ті*» *мемуари*¹ (їх поки що мало), *статті-інтерв'ю* з Борисом Нечердою (найпрезентативнішим є синдром діалогу за Анатолієм Глушаком, опублікований в одеській газетній періодиці і журналі «Кур'єр Кривбасу» зі значним часовим запізненням); *спеціальні розвідки* (вони з'явилися вже по смерті письменника з такою часовою циклічністю, як 1999 рік (в річницю смерті митця) і 10-ті роки ХХІ ст., коли з'явився 2004 року том «Вибраних творів поета у «Бібліотеці Шевченківського комітету» і готується до друку дана книжка); *статті-симбїонти*, в яких аналіз окремого блоку

¹ Серед новітніх публікацій цієї жанрової моделі слід назвати «Нить пам'яті нетлінна» (Діалог-триптих з Борисом Нечердою) **Бориса Янчука** // Море. — 2007. — № 2. — С. 163—171.

У ній ідеться про три знакові, з погляду автора, епізоди особистісного спілкування: знайомство 1965 року в Ірпінському будинку творчості на нараді молодих літераторів, котрі вже мали власні перші-другі книжки; співпраця в Одеській філії Спїлки письменників України, коли Нечерда був її відповідальним секретарем, а лікар за фахом і митець за покликанням, прозаїк Борис Янчук влився в її ряди, переїхавши з Миколаєва до Одеси; і, нарешті, епізод гастрономічного козакування в Києві разом з Григором Тютюнником, Борисом Олійником, Євгеном Гуцалом, Петром Федотюком. Висновок мемуариста — лаконічний: «То був геній! І цього досить...» (Море. — 2007. — № 2. — С. 171).

творчості сполучається з авторськими рефлексіями про Нечерду, з залученням мемуарного компонента.

І як водиться, тільки після того, як зібрано й описано все, що зроблено попередниками у вивченні об'єкта дослідження, що зацікавив і тебе, можна рухатися далі, посиляючись на продуктивні думки і спираючись на задіяні інтерпретаційні підходи, — рухатися убік літературознавчого студіювання текстів.

І прозовий доробок знаного поета дає вдячний ґрунт для поглибленого дослідження творчого материка на ймення «Борис Нечерда».

Привернуло увагу до феномену творчості Бориса Нечерди в контексті одеситів-лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка видання 2006 р. з аналогічною назвою, що є за жанром біобібліографічним довідником (упорядник Л. М. Бур'ян, видавництво Одеської державної наукової бібліотеки імені М. Горького). На сторінках 81—105 цієї книжки зібрано воедино різноманітний матеріал про митця: а) *короткі біографічні відомості*; б) *опис публікацій про нього*, починаючи з 1995 р., як доповнення до раніше видрукованого біобібліографічного покажчика літератури (1995 р., 72 сторінки) «Борис Андрійович Нечерда»; в) *добірка віршів поета* з додатком факсиміле його автографів («Фольклор», «Реконструкція ножа-хліборіза», «Поле надосінне», «Материк»); г) *передруки декількох критичних відгуків*, почерпнутих з періодики, серед яких інтерв'ю Миколи Палієнка з Н. Решетньовою, дружиною Б. Нечерди [49]; рецензія Наталки Білоцерківцевої «Остання книга Бориса Нечерди» [33]; стаття Петра Осадчука «Позначена вічністю» [31]; нарешті, *поезія-присвята «Борис Нечерда»* Анатолія Бортняка з його збірки «Де правда, де вигадка?: Сатира та гумор (Одеса : Маяк, 1986. — С. 143).

В інтерв'ю Ніни Решетньої з поетом Миколою Палієнком відкриваються біографічні відомості: окремі грані літературного початківства, що припало на час Борисового навчання в Одеському інституті морського флоту, літстудійства та редакційної роботи в «Комсомольському племені»; йдеться про родинні стосунки і пієтетне ставлення до батьків і тітки Мар'ї; подаються спогади про час молодечого завзяття і деталі творчої праці (особливо багато писав під час хвороби і під впливом нових вражень).

Як поети-професіонали, Наталка Білоцерківцева і Петро Осадчук проникають в аспекти художньої своєрідності «Останньої книги», наголошуючи на формотворчих і образно-виражальних здобутках Бориса Нечерди, підсумовуючи спостережене висновковою

думкою про недооціненість, непоміченість сили таланту за життя поета¹.

Узагальнюючи стан вивченості художньої спадщини Бориса Нечерди, слід підкреслити, що «Остання книга» викликала найбільше критико-аналітичних рефлексій, результати яких мають бути не тільки не втрачені, але розвинені і продовжені в різних напрямках так, як на це заслуговує поетична, публіцистична і прозова творчість митця.

Шоста риса критико-літературознавчого дискурсу про Бориса Нечерду зумовлена тим, що його творчість дуже швидко вийшла за межі одеського контексту, бо вписалася в загальноукраїнський та ширші контексти. Рецептивні й інтерпретаційні моделі, спрямовані на аналіз збірок поета, активно вироблялися у Києві і Львові — інтелектуальних центрах української культури, що сформувалися в 60-ті роки ХХ століття, складалися вони і за кордоном (див.: М. Ласло-Куцюк [23]). Так, репрезентативними були відгуки Василя Стуса — талановитого критика, дуже чутливого до якісної літератури. Саме він першим вписав Бориса Нечерду в інтелектуальний ряд обдарованих українських митців («Радісним було знайомство з «Материком» Б. Нечерди») [46, 142—150], які поламали принцип прикрашання власних текстів інтелектуалізмом. «Цей період, — писав Василь Стус у праці «Най будем щирі...» (1965 року), — майже минув. Нині кращі поети опускаються в штольні людського життя, пізнання, власних психологічних відчуттів» [46, 143], досягаючи поруч з «атрибутивним і інтелектуального розповнення вірша» [46, 143].

Багатство асоціацій, породжуваних ранньою поезією Бориса Нечерди, було не тільки поміченим авторами критичних статей, але й викликало дискусію, предметом якої було — добре це було чи погано? — і для утвердження поета як непересічної особистості в сучасній українській літературі, і для її модернізації. Дискусійним пафосом були просякнуті стаття-передмова до збірки «Барельєфи» «Крила поета» Григорія В'язовського [5, 5—9], публікація в російському журналі «Радуга» Б. Єзерської («Из плена мелочей, полунамёков модных») [13, 167—172] та критичний виступ Олени Никанорової «У лабіринті жанру» в журналі «Дніпро» (1967 рік). В останньому з них авторка публікації бере під захист художню

¹ Ґрунтовніше на аналіз, що міститься у статтях Н. Білоцерківець і П. Осадчука, як і багатьох інших учасників літературно-критичного дискурсу про Бориса Нечерду, посилаюся в тексті цієї лекції.

своєрідність поем Б. Нечерди «Фашизм», «Лада», «Шевченко» від закидів Б. Єзерської, що, буцімто, в них «новаторство форми часто превращається в самоцель. Жанровая определённости тоже, видимо, относится поэтому к числу «устаревших» понятий»; що в поемі небажано об'єднувати «цикл віршів» і прозові уривки. Заперечуючи дані тези, Олена Никанорова наголосила: «Хочеться лише зазначити, що серед усього розмаїття можливих поемних форм — «мозаїчна» спроможна зайняти не тільки рівноправне, а й досить важливе місце. Розвиток і поглиблення цього принципу на рівні сучасного мислення може дати, і треба сподіватися, що дасть, дуже цікаві, насичені філософською думкою твори. Що ж до *вкраплень прози у віршовану мову поеми, то це теж видається мені цілком правомірним* — якщо, звичайно, вона відповідатиме загальній поетичній атмосфері твору, не порушуватиме її своєю незграбністю чи недоречністю. Це вже справа художнього смаку автора» [29, 143].

Як бачимо, професійна суперечка про доцільність/недоцільність прозових вкраплень у віршовану форму, якими «грішив» молодий поет, про поетично-прозові переливи, йому властиві, зародилася давно — ще в середині шістдесятих, — що цілком закономірно привело до чисто прозового фаху поета, який розвивався одночасно з працею над поезією. Недарма в особистому листку по обліку кадрів, заповненому власноруч Борисом Нечердою 11 липня 1984 року, який зберігається в секретаріаті Одеської філії НСПУ, як і у відомостях про члена СП, завізованих Володимиром Гетьманом 19.01.1968 року, йдеться про жанр, в якому працює автор, — **поезія, проза**, — офіційним місцем роботи якого на той час була Одеська кіностудія художніх фільмів, а посада — штатний сценарист. Окрім газетярської роботи, випало на долю Бориса Нечерди бути редактором Одеського облтелерадіокомітету, відповідальним секретарем Одеської організації Спілки письменників України у коротких інтервалах між перебуванням на творчій роботі. Словом, письменник скуштував різного хліба і спробував себе в різних спеціальностях (од старшого стрілочника вантажно-транспортного управління «Олександрія-вугілля», до студента кораблебудівельного факультету Одеського інституту інженерів морського флоту, до літпрацівника ряду газет, сценариста кіностудії, праці на теле радіо тощо). Тому-то й здобув великий досвід у знанні різних прошарків суспільства, що потім сконденсувалося у прозові тексти.

Прикметно і те, що третя поетична збірка «Барельєфи» (Одеса : Маяк, 1967) збіглася за часом написання з розлогим прозовим по-

лотном — романом «Вересень, жовтень, листопад», який так само датується 1967 роком, але, на превеликий жаль, був опублікований із запізненням чи не на 40 років, бо часи змінилися: короткочасна хрущовська відлига переросла у сильне похолодання. І твір про «богему», як це кваліфікували б радянські критики, мусив лягти у стіл. Тим більше, що вельми багатозначні алюзії, провокуючі розуміння реалій особистісного і суспільного життя тієї пори не тільки на одеському ґрунті, але й українському, що була тією часткою радянської імперії, де завжди вишукували український буржуазний націоналізм і карали на голову, коли навіть не знаходили цієї «бацци антикомунізму». І це вельми показово для розуміння місця і ролі прозової творчості у спадщині митця, яке надавав їй сам автор.

Як вчувається з інтенцій поета, що був, за характеристикою Василя Стуса, переможцем на поетичному турнірі і вписався в ряд з класиками (П. Тичина, М. Бажан, А. Малишко, В. Мисик) і сучасниками (В. Симоненко, Л. Костенко, І. Жиленко), представленими в збірнику «День поезії» 1964 року, міг стати рівним серед рівних і серед прозаїків, але судилося це значно пізніше. Амбіції прозаїка, безперечно, трансформували його поезію, надавали їй специфічного звучання, яке помітив Василь Стус у статті «На поетичному турнірі». Заперечуючи прояви сурогатності і несмаку, зближення з епігонством, зовнішніх виявів романтики, що «часом сприймаються як груба проза», В. Стус писав: «Нам здається, що ота загальникова романтичність стає на перешкоді дальшого розвитку сьогоденної поезії. Більше того: в тому романтизмі є багато консервативного — і в формі, і в змісті. Молодий Рильський і молодий Мисик після епічної поезії Франка додали свій, у кожного окремий, епічний струмінь у нашу українську поезію. Цьому частково прислужився й Малишко... Добре поєднання ліро-епічної стихії частково дав Нечерда» [45, 153].

І ще одна цитата з цієї праці Василя Стуса: «На мою думку, зразком найдовіршенішої композиції в книзі може служити вірш П. Тичини «Срібної ночі». *Дуже вдалу композицію має вірш Л. Костенко і Б. Нечерди*» [45, 150—153]. Така висока оцінка поезії Бориса Нечерди і такий літературний контекст, в якому його творчість уже в 60-х роках фігурувала, свідчили про те, що успіхи молодого автора були не тільки помічені, але й проаналізовані за високими вимогами художності, а не ідеології. Думається, що наснага, яка жила підтримкою таких побратимів по перу, як Василь Стус, додавала сил і в опануванні іншої сфери діяльності, якою була проза, стиль якої сформувався у Бориса Нечерди і

на ґрунті газетярської роботи, під впливом публіцистики, що несла в собі чимало зерен художності, естетичних знахідок, прикметних для прози.

Оглядаючи стан вивченості творчості Бориса Нечерди, можна зробити лише попередні висновки. І серед них той, що найбільше поталанило у сфері критико-літературознавчого дискурсу саме поезії. І це слушно. Бо і сам митець, і дослідники, які доторкалися до його творчості, визнавали пріоритетність поетичного доробку. За всієї логіки такого стану справ необхідно усе ж врахувати і потенціал, і рівень здійснення його (аж ніяк не завузький) і в такій сфері діяльності митця, як проза.

Творчість Бориса Нечерди — факт доконаний, бо, на жаль, земна його доля вже вивершилася, більше він нічого не напише. Тепер має вступити в силу закон накопичення знань про доробок митця-шістдесятника і дев'яностика водночас, осягнення корпусу його творів як художньої системи, що живе за своєю іманентною природою. Тому прийшов час копіткої текстологічної роботи. Настала пора для інтенсивного осягнення змісту і форми як окремих видань і поетичних збірок (чи текстуальних одиниць, з яких вони складені), так і видрукованих прозових творів Бориса Нечерди, які не вичерпують його спадщину. Ще ряд творів, зокрема автотематичного циклу (як наприклад, «Щоденники» Бориса Нечерди) поки що недоступні ні для читацького загалу, ні для дослідників. Не говорячи про те, що багато часу буде втрачено для осягнення вершин і низин творчості митця, для розуміння цілості її як художньої системи, з якої без шкоди не може бути вилучений анінайменший штрих чи складник еволюції письменника, варто, не посиляючись на суперечки між спадкоємцями і Одеським літературним музеєм, рішуче діяти, щоб оприлюднити те, що належить явленій на одеських теренах українській культурі, нашим сучасникам, що виступили прототипами чи фігурантами авторських рефлексій, мистецьких візій Бориса Нечерди, що був, безперечно, митцем від народження і глибокою людиною, що вміла зрити у корінь, доходити до глибин психоаналітики і свого часу, і свого ближнього та дального середовища. На черзі дня має постати й інший рівень аналізу — від рецензій, присвячених окремим збіркам і творам, пора перейти до аналітичної роботи — створення монографічних досліджень, спершу з орієнтацією на три гілки письменницького доробку (поезія, проза, публіцистика), а потім уже (чи одночасно, якщо вдасться!) праці системної — книги про творчість як цілісне явище. Але то справа майбутнього. Нині ж представимо картину рецепції й ін-

терпетації творчості Бориса Нечерди, як вона вимальовується з надбаного в літературно-критичному дискурсі.

Його художній доробок представляє собою замкнуту систему, в якій діють незалежні закони естетичних інтенцій і їх специфічної реалізації. Його діяльність була багатогранною: відомий і як поет, і як прозаїк, і як талановитий журналіст, і як публіцист широкого профілю, літописець сучасності, і як перекладач з болгарської, грузинської, угорської, російської мов, редактор, наділений багатством духовних емоцій і творчого розкриття. Його творчість поліфонічна і багатоаспектна за своєю суттю. Почавши літературну діяльність у 60-ті роки, у час культурного і літературного підйому, коли, за словами Михайла Слабошпицького, «сп'янілі від весняного повітря «відлиги», часом категоричні й безапеляційні, «діти двадцятого з'їзду»... намагалися проголосити примат загальнолюдського над класовим, зруйнувати похмурий літературний етикет... закликали до переоцінки всіх цінностей у суспільстві, пропонуючи найвищим мірилом їх зробити передовсім людину» [40, 4], письменник глибоко сприйняв творчі ініціативи шістдесятників, поставивши їх опорними контрапунктами у своїх творах. Голос Бориса Нечерди, як стверджує Петро Осадчук, «на перших же своїх нотах був почутий не тільки в літературній Одесі» [30, 2] Але творчий шлях Бориса Андрійовича верстався нелегко з суб'єктивних і об'єктивних причин. Член Спілки письменників України з 1965 року Борис Нечерда, окрім довготривалої журналістської практики, працював певний час відповідальним секретарем СПУ, постійно знаходячись між Сциллою і Харибдою. Маючи «харалужний характер» (таке означення запозичив Анатолій Глушак з «Слова о полку Ігоревім» для окреслення стоїцизму і вільнолюбства поета), чи не постійно невлаштований у життєвому плані, він був людиною широкої натури, здатний віддати шану всім ветеранам Одеської філії Спілки з нагоди свята чи без неї. Він був наче скреслений і зшитий за критеріями людяності, сформульованими Борисом Пастернаком:

...Не поступайся ширью.

Храни живую точность: точность тайн.

Не занимайся точками в пункте,

И зерен в мере хлеба не считай! [3, 456]

На перші поетичні книги «Материк» і «Лада», видані 1963 і 1965 рр., відгукнулися не тільки одеські письменники, критики і літературознавці, але й чи не всі товсті журнали в Україні, письменницькі газети Києва і Москви. Григорій В'язовський, Маргари-

та Малиновська, Валентина Громова, Іван Рядченко, Борис Олійник, Євген Прісовський, Михайло Слабошпицький «вітали нове ім'я за тією ж шкалою оцінок, яка адресувалась Ліні Костенко, Івану Драчу, Миколі Вінграновському» [7, 5]. Як згадує вдова письменника Ніна Решетньова, критики писали, що Борис Нечерда «відкрив свій материк поезії» [27, 1—2]. І це не випадково, адже вже перша книга поезій поставила молодого автора в ряд найцікавіших поетів покоління шістдесятників. Так само поміченими були його подальші збірки — «Лада» (1965) і «Барельєфи» (1967), що відкрили літературному світові поета «на диво сповідального, запального і в тій сповіді безжального до себе» [40, 5].

Привітальне слово знаного поета Івана Рядченка, що передувало першій збірці «Материк», було лаконічним і водночас репрезентативним з погляду наголошення художніх смаків молодого автора, «високого рівня техніки віршування і пошуків нових форм висловлювання всього того, що хвилює серце; «колючості» віршів Бориса Нечерди, полемічності і непримиренності до фальші» [37, 4—5].

У заключних рядках передмови до «Материка» Іван Рядченко передбачив і нелегку путь, що її доведеться верстати поетові-дебютантові, досягаючи вершин. Загальна атмосфера схвального відгуку про Нечерду надає слову Івана Рядченка ваги доброзичливої підтримки і сприяння, наставлення і побажання щасливої творчої дороги. Та варто навести це запрошення до знайомства з шукачем країни «Поезія»:

«Сьогодні на нашій старенькій планеті нові материки відкривають тільки поети.

Ім'я Бориса Нечерди майже зовсім незнайоме широким колам читачів. В цьому немає нічого дивного — його біографія поміститься на шматочкові паперу, а творчий багаж поки що ледве перевищить два друкованих аркуші. Декілька його поезій промайнули на сторінках комсомольських газет, в журналах «Зміна» та «Жовтень». Але поодинокі ластівки не роблять весни, окремі вірші часто губляться в могутньому потоці нашої поезії. Саме тому тільки тепер відбувається перша справжня зустріч поета з тими, для кого він пише.

Борис Нечерда належить до наймолодшого покоління трудівників поетичного цеху. Він народився в 1939 році на Київщині (тут неточність. — В. С.) в сім'ї залізничника і колгоспниці. Закінчив середню школу, працював на будівництві, один час збирався стати моряком, але потім потягнуло до літератури. Пішов в одеську газету «Комсомольське плем'я», часто бу-

вав у різних районах області, працюючи роз'їзним кореспондентом. Це був період накопичення необхідних вражень. Велику роль в творчій біографії поета відіграла літстудія при Одеській філії Спілки письменників. Тут Борис Нечерда знайшов необхідне літературне середовище, навчився вислуховувати і осмислювати критику товаришів.

Тут же, природно, формувались і художні смаки поета.

В останні роки в поезію приходять «призовники» і «добровольці» різного віку і почерків, різної міри таланту і відчуття новизни часу. Але кращих з них об'єднує багато спільного: пристрасна громадянськість, правдолюбність, гостра публіцистичність і глибина роздумів. Ще одне: високий рівень техніки віршування, пошуки нових дійових форм висловлювання всього того, що хвилює серце.

З цієї точки зору про вірші Бориса Нечерди не можна говорити як про вірші початківця: любитель поезії зразу відчує впевненість і майстерність в його голосі. Це не значить, звичайно, що читачі не знайдуть тут відгомону мимовільного наслідування, бажання часом сказати занадто вже оригінально. Однак, це тільки труднощі зростання. Ї всі підстави сподіватись, що вони з роками зникнуть, і поет остаточно виробить свій власний поетичний почерк. А такий почерк вже відчувається в певній «колючості» віршів Бориса Нечерди, в його полемічності і непримиренності до фальші. В таких творах, як «Голод», «Прокладачі електроліній», «Материк», «Дівчатка» і в ряді інших видний не тільки Нечерда сьогоднішній, але й грядущий.

Перед молодим поетом далека і важка дорога. Він вирушає в путь, щоб відкрити людям новий поетичний материк. Відкривачам ніколи не буває легко. Десять попередів випробування і шторми. Але головне в тому, що Борис Нечерда здатний подолати їх. Я особисто не маю сумніву, що з виданням цієї книжки в нашу літературу приходить новий шукач дивних країн, ім'я яким — Поезія. А це завжди хвилююче і радісно, і тому мені захотілось про це сказати» [37, 4—5].

Водночас далось взнаки і негативне ставлення до молодого поета. Вже у 1963 році (15 листопада) з'явилася стаття Г. Тименка «Материк у тумані» в «Літературній газеті», в якій письменника жорстко критикували. Не відмовляючи Б. Нечерді в таланті, анонім, який заховався під псевдо робітника друкарні «Радянська Україна» Г. Тименка, писав: «Перші вірші першої книжки молодого поета Бориса Нечерди «Материк» (Одеське книжкове видав-

ництво, 1963) справляють гарне враження, але слідом за цим виникає почуття невдоволення. Авторіві подекуди бракує поетичної культури. Він користується вуличними «дотепами» там, де мова йде про цілком серйозні речі.

У вірші «Молоде вино» не можна пройти повз такий сумнівний щодо авторської прописки образ:

І продають на Привозі

ув'язнені з бочки сонця...

Хто тільки за останні роки не продавав ті сонця? Як уявиш — моторошно робиться.

Б. Нечерда намагається наслідувати декого з молодих поетів. Але саме ті поетичні риси, що не заслуговують на це. Окрім згаданого вже «Молодого вина» таке наслідування вчувається в «Мололозі музичних долонь», де навіть сама назва свідчить про пряме епігонство.

Є й елементарні недогляди. Наприклад, у вірші «Очі коханої» вжито вираз «пловчиха» замість «плавчиха», у вірші «Танець» — «газетнику» замість «газетяреві», у вірші «Геніальність» на першому плані фігурує слово «стакани»... Як тут не нагадати авторіві про пораду Максима Рильського:

Не бійтеся заглядати у словник:

Це пишний яр, а не сумне
провалля...

А спробуйте збагнути таке авторове захоплення:

*Голову під вітер,
як під потоп!*

Молодий поет, очевидно, забуває, що користуватися образом можна тільки тоді, коли він визрів у творчій уяві. І не для того, аби лише надати віршеві штучну вагомість.

Ось, наприклад, рядки з вірша «Сонячний шторм».

*Не спи, мій товаришу,
Вересень палить напалм!
В дорогу бери
Усе, що за літо надбав,
Знову між хмарами
По літакових слідах
Через голову міста
Гуси летять,
Як слюда...*

Можливо, автор скромно замовчав, що це пародія (і досить вдала) на деякі твори молодих поетів. А коли це не так, то читач перестає вірити в щирість його почуттів. Бо запозиченими образами, темами і навіть думками читача не захопиш.

Б. Нечерда, безумовно, талановита людина. У збірці «Материк» хвилює пристрасне захоплення поезією життя. Мені здається, що саме турбота про поетичну культуру повинна визначати курс поета до серця сучасника» [49, 3].

Прийом «анонімної» критики, приклад якої маємо в наведеному відгуку Г. Тименка, — явище доволі поширене в радянські часи. Смакові відтінки, вишукування невдалих подробиць стилю частогусто заміняли предметну розмову по суті. А на обрії письменницького життя вимальовувалися світлі і чорні хмари. Про це йдеться у статті Олексі Шеренгового під інтертекстуальною назвою «Лишь начата работа», взятою з вірша Валерія Брюсова:

Нам кем-то высшим подвиг дан,
И спросит властно он отчёта.
Трудись, пока не лёг туман,
Смотри: лишь начата работа.

І не було перебільшенням спостереження, висловлене вже далекого 1973 року: «...над поэтическим деревом Нечерды уже гремели громы и металась копыта критических молний. Бориса Нечерду ругали и хвалили, отвергали и принимали, отрекались и восторгались, словом, в начале семидесятых в поэтическом мире республики — от областной «Комсомольской искры», «Литературной Украины», харьковского «Прапора» до львовского журнала «Жовтень» — Нечерда был на слуху каждого, кто хотя бы мало-мальски думал о поэзии, писал стихи или просто-напросто был в них влюблён» [53, 4].

І як приклад аналітичного осмислення творчості митця наводяться слова Дмитра Павличка: «...Но дело не в том, сколько выпустил книг поэт Борис Нечерда, — говорил Дмитро Павлычко на одном из заседаний правления республиканского Союза писателей. — Дело в том, что импонирует нам во вчерашнем и сегодняшнем Нечерде. Точная, неслышимая ранее рифма? Многоэтажность образной системы? *Есть разные поэты — остро чувствительные, успокоенно-раздумчивые, любящие звонкую концовку и острый психологический конфликт в сердцевине стиха. Но больше всего нравится мне Нечерда, что он поэт мысли...*» [53, 4] (курсив мій. — В. С.).

В інформаційному полі критиків висловлювалися протилежні думки, часто суперечливі. І це нормально. Бо болісний пошук істини, вібрації індивідуальної думки, спільність чи розходження критеріїв оцінки, їх заангажованості чи неупередженості завжди залишалися в підтексті критичних студій. Тим більше, коли мова йде про неординарні речі, про експериментальність художнього бачення митця, яке прагне пояснити інтерпретатор.

Так, у статті Анатолія Макарова «Що з чого починається», написаній як відповідь-роз'яснення на закид читачки з Одеси про конфліктні місця у «Конспекті поеми» Бориса Нечерди «Хліб наш насущний», прокоментовано експериментальність авторської стратегії письменника, при цьому наголошено інтертекстуальність як принцип письма: *«Як ви вже зрозуміли, перед нами поет дуже сучасний, сміливий експериментатор (як у способі мислення, так і в передачі його на папері, тобто в зовнішній формі). Він залишив далеко позаду себе тих, хто дивував нас ще два-три роки тому. Залишив, проте не зігнував. До його заслуг можна віднести й добру обізнаність з тим, що написали та опублікували його колеги. Гарні вірші гідні популяризації й міцного закріплення в читачькій пам'яті. Поет нагадує нам про них, не називаючи, однак, авторів. Він переконаний, що читач і сам знає, чий це рядки. Так навіть цікавіше відгадувати.*

...із моїх грудей
ростуть сонети і шкоринка
хліба.

Тут Б. Нечерда процитував для нас відомий вірш М. Вінграновського, але не точно за книгою, а так би мовити, вільно, своїми словами, напам'ять. Вийшло навіть оригінально.

Або, пам'ятаєте, в одному з сонетів Д. Павличка були такі рядки:

Метафор не шукайте в цьому
вірші,
Хіба що не було у вас батьків
І ви дітей ніколи не взували?

У Б. Нечерди, хоча й знову не дослівно, але загалом правильно передається як сам цей прийом «анти метафори», так і конкретна його словесна ситуація:

Не шукайте, будь ласка,
в цьому

жодного парадоксу,
адже серце
Таки починається з хліба.

Звичайно, прикра неточність, довелося піти на компроміс із контекстом: поміняти окремі слова, а слово «таки» написати з великої літери. Поетична орфографія розвивається, і ніякі «традиціоналісти» не зупинять її прагнення до несподіваних ефектів і чисто графічних асоціацій.

Поцастило й І. Драчеві лишити свій слід у «Конспекті поеми» Б. Нечерди. Скромний, блідий, але все-таки помітний. Щоправда, вислів «Кохуюсь в дорогах! На вістрі меча — мій алкоголь, біль мій...» не цитується в «Конспекті». Він поданий тут у вигляді так званої алюзії, натяку і навіть у полемічному плані: «Кохуюсь у безхмарності? Та ж ні!» [25, 4].

Поетична творчість Бориса Нечерди, в якій автор охоче вдається «до колажних прийомів, поєднуючи в тексті поезію з прозою, фрагментами документів і цитаціями з фольклору» [40, 16], і особливо його поеми, що мають «примхливо мозаїчну композицію, оригінальний строфічний малюнок і часті «переключення швидкостей» ритму» [40, 16], не знайшли відповідного сприйняття критиків, деякі з них відмовляли автору навіть «у володінні жанром поеми» [40, 15]. Мабуть, припускає Михайло Слабошпицький, «тому критика здебільшого так послідовно обминала поета своєю увагою» [40, 6], хоч рівень його творчості настільки високий, що письменник по праву займає належне місце поряд з такими визначними постатями української і світової літератури, як Іван Драч, Ліна Костенко, Василь Стус, Василь Симоненко. За словами Юрія Андруховича, «у другій половині вісімдесятих, коли наше покоління почало знайомитися...в передчутті Великих Перемін, Нечерда возвишався як один із знаків взаєморозуміння чи, краще сказати, один з впізнавальних знаків» [40, 6].

Складна особистість поета, його внутрішня позиція, що не збігалася з офіційною і котра розходилася з його жорстоким часом, виявились у тому, що з 1972 по 1978 роки Борис Нечерда мовчав, не приймаючи соцреалістичної кон'юнктури. Поет Станіслав Стриженюк висловив думку, що причиною мовчання цих років могло бути те, що поет підтримував знайомство з Василем Стусом. Духовно спорідненим був Борис Нечерда і з провідними шістдесятниками — Іваном і Надійкою Світличними (напередодні арешту Івана вони гостювали в Одесі у Бориса, то вже мали змогу нагово-

ритися і щиросердно поспілкуватися), Григором Тютюнником і Петром Засенком, Анатолієм Макаровим і Михайлом Слабошпицьким. Отож система помстилася шістдесятникам-нонконформістам. Доробок письменника не з'являвся у столичних журналах рівно 20 років (з 1965 по 1985). Лише критики-одесити — Григорій В'язовський, Євген Прісовський, Іван Рядченко і киянин Михайло Слабошпицький — «шукали можливість познайомити читача з творчістю опального поета суттєво і об'єктивно» [7, 5]. Багато творів Бориса Нечерди, низка його поем були надруковані вперше на сторінках одеських газет «Комсомольське плем'я» (дане видання було розраховане на чотири області: Одеську, Миколаївську, Херсонську і Кримську, яка тоді ще не була автономною республікою), а пізніше — «Комсомольська іскра», «Вечерняя Одесса», «Знамя коммунизма», «Чорноморська комуна» (потім — «Чорноморські новини»), «Юг» і часто під псевдонімами Я. Є. Кінь, А. Я. Коняка, Л. Буряк чи чужими прізвищами. Він був названий серед перших лауреатів конкурсу «Людина справи» 1994 року. А до цього був нагороджений і іншими преміями — імені Миколи Островського, Едуарда Багрицького; був переможцем обласного конкурсу на кращий нарис про працівників міліції, як і премії Громадянського форуму «Одеса».

Борис Нечерда був поцінований передусім як поет. Індивідуальне начало його поезії, за словами Олександра Щербакова, «всеобіймаюче, торкається і характеру метафоричного мислення, й інтелектуального напруження строфи, непередбаченого розгалуження образів» [54, 3]. Євген Прісовський відзначав, що Борис Нечерда — «шістдесятник і за поетичною формою, гостроасоціативною, буйнометафоричною» [31, 241]. Автор статті «Вдячність жаскому життю» помітив симбіотичну за характером властивість творчості: «Б. Нечерда був не тільки ліриком, а й епіком та ліро-епіком» [31, 241]. На це вказує і Михайло Слабошпицький, відзначаючи, що Нечерда належить «до того рідкісного типу авторів, яким однаково близька і акцентна, і непрограмована поезія. Він успішно поєднує, здавалося б, зовсім непоєднувані стильові манери: «хімерний гротеск» і «чистий» ліризм, викличну прозаїзацію, власне, «депоектизацію» поезії і сувору канонічність сонетної форми, йому однаково близькі балада з її динамічно розвиненою фабулою і повільний плин медитації. Нечерда у вірші — то конструктивіст, то вибудовує споруду твору, ніби зв'язуючись зі своїми «кресленнями», то лірик... Але в усіх випадках він тяжіє до складної метафорики, майже скрізь відчуваємо екстатичну напругу авторського почуття. У його

текстах органічно співіснують різні лексичні шари, діалектизми й техніцизми, але це не створює враження їхнього сусідства» [40, 14]. За словами Володимира Гараніна, кожна з книжок поета — «то не кількісний додаток до уже зробленого, витвореного його потужною фантазією, а новий погляд на людське єство, нове ставлення до мікро- й макрокосму, це настійливий пошук нових художніх засобів для висловлення поетичної думки» [6, 3].

І читачеві переважно відомі його поетичні твори, які ще порівняно мало вивчені, хоч широкий і неосяжний світ письменника, його оцінка навколишніх реалій, роздуми про місце людини у цьому житті знайшли глибоке вираження на сторінках його поетичних збірок. Як зізнавався Юрій Андрухович, «той могутній імпульс, що йшов від не зовсім типового шістдесятника Нечерди... залишився незабутнім» [1, 3], — як і його поетичні збірки «Материк» (1963), «Лада» (1965), «Барельєфи» (1967), «Поезії» (1970), «Літак у краплі бурштину» (1972), «Танець під дощем» (1978), «Вежа» (1980), «Удвох із матір'ю» (1983), «Поезії» (1984), «Лірика» (1989), «Вибране» (1991), «Вибрані твори» (2004).

Поетична творчість митця 90-х років, представлена «Останньою книгою», була предметом критичних розмислів і літературознавчих оцінок у ряді статей та інтерв'ю **Анатолія Глушак** з поетом («Материк Нечерди», «Харалужный характер», «Золотий гомін Нечерди», «Чолом наповненим ясній», «Десятий круг — турнір не для боянів», «Незакінчене інтерв'ю з Борисом Нечердою», «Не справдилась крапка...»), критичних відгуках **Анатолія Колісниченка** («Прощай, айсберг «Борис Нечерда», «Борис Нечерда — скрипка від блискавки», «Поета духовне воскресіння»), **Євгена Прісовського** («Вдячність жаскому життю», «Творча індивідуальність Бориса Нечерди як поета-шістдесятника», «Віч-на-віч з совістю»), **Михайла Слабошпицького** («Автопортрет у мінливому інтер'єрі», «Борисові Нечерді», «Вибір Бориса Нечерди»), **Михайла Стрельбицького** («Сентимент про Нечерду», «Остання книга» — книга перша! Борис Нечерда. Остання книга: Поезії), **Олександра Щербакова** («Свеча на камне», «Ностальгія по настоящему») та інших.

Та чи не найкраще висловив суть поезії Б. Нечерди **Василь Фашченко** у післямові до поеми «При світлі совісті»: «Я давно читаю Б. Нечерду, художника напруженої нервно-трепетної мисли, требующей сопереживания, которое приходит в результате нелёгкого соавторства. (А иногда и не приходит, и кто в этом виноват, ты или автор, надо каждый раз конкретно разбираться). Истоки

его поезії — не тільки і не стільки в традиціях «мыслительно-го» слова, вони — в живому умі познаючої особистості, умі чуттєво-істинному, істинному, як говорили в старину, виступаючому града, т. е. ідеальних форм життя. *У Б. Нечерди самобутний погляд на проблему: драма письменника, пропустившого свій зірковий час, не написавшого Головну книгу (але це можна сказати і про тих, хто не здійснив відкриття або вчинку, який би залишив помітний слід в житті).* Іншими словами, не здійснив призначеного, а був на це, велике і необхідне, уповноважений народом... Головне в іншому: в прозрінні пораненого ударом совісті героя. Пришла пора йому подивитися правді в очі: народу необхідно істина. *Моральний самосуд винес вирок: ще не все втрачено, для істини потрібен «гоголівський труд», працюй, як вол, не двоєдушничай ні в словах, ні в думках, живи максимумом: «Все или ничего!»* [51, 3] (курсив мій. — В. С.).

Моральний самосуд, який чинив Борис Нечерда, щоразу перевіряючи себе і своїх героїв за вищими критеріями витривалості гоголівського праці і порядності, був усе ж не виправданий в одному. Головну книгу письменник таки написав, аж цілих дві. Це «Остання книга» і роман «Квадро». І навіть тут явив свою належність до цеху поетів і прозаїків одночасно.

«Остання книга», як про це не гірко говорити, була авторською крапкою (Анатолій Глушак) наприкінці творчості, яку письменник на порозі життя і смерті сам зважив на терезах вічності. Він же сам готував її до друку, узгоджуючи з художницею Аллою Крикун, з якою товаришував, обкладинку, відбирав зроблені нею посторінкові ілюстрації й малюнки до циклів. Історія її видання так само неординарна, як і життя поета.

Бо книжка вийшла через рік по смерті Бориса Нечерди. І за цей час багато що змінилося. Так, ряд текстових одиниць було усунуто з видання; через те цілісне авторське бачення «Останньої книги» і його остання творча воля залишилася в архівах приватних осіб, з якими письменник спілкувався наприкінці життя. Змінено було й художника, який мав підбати про книжкове оформлення, а відповідно й ілюстративний матеріал був інший залучений. Не говорю про те — виграла чи програла від цього «Остання книга», — вона просто інша. За задумом Бориса Нечерди, збірка мала відкриватися коротким вступним словом Тараса Федюка — спершу учня поета, а потім друга і сподвижника, оригінального митця, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка 2006 року. Та до видання 1999 року ця передмова чомусь не потрапила, хоч, на щастя, збе-

реглася в архіві А. М. Крикун, яка люб'язно надала змогу її надрукувати. Отже, хоч і запізнило, але з радістю надаємо змогу читачам познайомитися з *рукописом Тараса Федюка і за його згодою*. Ось як про Поета написав Поет у роботі під промовистою назвою «Від «Останньої книги» і далі»¹: *«Поет Борис Нечерда написав свою «Останню книгу». Рукопис готовий до видання і, без сумніву, найближчим часом побачить світ. Не нам, грішним, судити про моторошну відповідність назви книжки крутим життєвським загогулинам. Автор так хоче. Має на це право. Щось йому нашіптану Згори. А нам залишається, нищечком перехрестившись, загадувати, аби поет помилився. Хоча надій на помилку небагато, бо такі поети, як Борис Нечерда, не помиляються у відчутті власних життєвих ритмів та вибриків Епохи.*

Він стоїть осібно в історії української літератури ХХ століття. Його не загнати в жодну з літературних обойм. Він — «над» чи, може, «під», але не «в». Його вчителі — тіні забутих предків. Його учні... А хто в нашій молодій поезії може доскочити до звання його учня?..

Про існування цього великого поета легше забути, ніж пам'ятати. Так простіше і зручніше. Так спокійніше і легше любити свої недолугі рядки, томики; зблискувати, як золотими зубами, рядочками літературних медалей на відлогах партійно-патріотичних фракцій. Тож — забули, як страуси втовкмачивши голови в пісок піщого годинника. Але, з часом, пісок витече і — хоч-не-хоч а треба буде глянути на світ. Глянуть — а там Борис Нечерда, незалежно від того, чи буде його поетична «Остання книга» останньою чи ні.

Цьому свідчення — нові вірші з рукопису нової збірки».

Остання (посмертна) збірка поетичних творів Б. Нечерди «Остання книга» вийшла у січні 1999 року, вразивши своєю оригінальністю, глибинністю, неприхованою оголеністю почуттів людини, що стоїть перед лицем смерті і тому так тонко відчуває суєтність життя й екзистенційну самотність особистості перед обличчям вічності. Про цю книгу одеського поета Юрій Андрухович відгукнувся так: «Вона про те, що в християнстві називають останніми істинами. Вона писалася вже на грані, і тому наскрізь екзистенційна. Я не знаю нічого подібного в українській поезії... Справа в тім, що будь-яке істинно поетичне явище повинно залишати таке від-

¹ Рукопис передмови Тараса Федюка, яка не увійшла до першого видання «Останньої книги», публікується вперше.

чуття унікальності: я не знаю нічого подібного» [1, 3]. На особливості топіки (системи мотивів) Бориса Нечерди звертав увагу і Михайло Слабошпицький, який окреслив коло самобутніх поетичних мотивів митця: «Вже від перших літературних кроків Нечерда показав себе як поет, у котрого важко рубрикувати твори на так звану громадянську, інтимну й пейзажну лірику. В нього, здається, все дуже особисте: природа, соціальний клімат, інтимні почуття — тісно пов'язані, переплетені між собою, і виокремити з його віршів «чисті» тематичні острови буває просто неможливо. Таким Нечерда був, таким лишається і сьогодні» [40, 13].

Оцінюючи поетичне прощання Бориса Нечерди зі світом, визначаючи феномен поета, інший дослідник — Михайло Стрельбицький — вказує на ряд його визначальних особливостей, зокрема — «зреалізовану у книзі здатність поетичного, власне, духовного ясновидіння. Прощальний погляд на світ вияскравлює істинність чи неістинність багатьох узвичаєних речей, взаємин. Поет вирушає на пошуки життєвих *первинів*. Він не відвертається від моторошної картини позаміського звалища. Тануть фізичні сили — на противагу міцніє дух, загострюється духовний зір: подібна діалектика можлива, певне, у характерів виняткових. Тимчасом обставини жорстокі. Адже й на замське звалище поета пригнала самотність. І не просто самотність, а люта самотність, тихий, малодушний остракізм учорашніх близьких та знайомих, котрі, щойно людина зійшла з колії активного життя та й почала помітно танути з лиця, почали її обминати. Ситуація добре знайома з класичної повісті Л. Толстого «Смерть Івана Ілліча». Ув «Останній книзі» вона до краю загострюється специфічною поетичною гіперболою: *«Для багатьох друзів я вже вмер... Попри знічені мої спростування чи майже протести, ніхто нічого не хоче й чути про навпаки»*. Цими словами відкривається цикл *«Уздоров їх, Господи»*, а разом з ним і книга. Слова, що й казати, гіркі та печальні, але сил поетового духу вистачає не тільки на захисну іронію й навіть не тільки на те, щоби означених «багатьох друзів» пожаліти. Він цілком щиро, піклувально починає випрошувати у Господа уздоровлення не для себе — для них же» [42, 1—2].

Неймовірно трагічне звучання кожного слова «Останньої книги», як і концептуально вагомих екзистенційних і буттєвих її вимірів, не полишає, коли доторкнешся до сторінок збірки. Окрему одиницю тексту можна накладати на біографічний контур життя поета попередніх і останніх літ, співвідносити з творчою і всякою атмосферою Одеси і країни у системі координат «пост», відшу-

кувати риси прогресу і диґресії у розвитку української культури в контексті і без такого — і скрізь відшукаєш найбільший набуток: розуміння ритмів життя в кратерах вулканічних вибухів епохи, побачиш простягнуту руку підтримки нині сущій людині у вихорі вітрів зламного часу.

Ілюструючи «Останню книгу», вчитуючись у її зміст і форму, скульптор та художник Микола Степанов прагнув освоїти слово поета в іншій формі мистецтва — книжковій графіці. Тим часом свої роздуми про сприйняття він залишив і в слові надрукованому. Вчитаємося в слова ілюстратора ще й тому, що це чи не останній відгук про «Останню книгу». Тим часом у критичному дискурсі, як і в квітникарстві — найдорожча квітка, яка зацвітає першою і відходить останньою. Саме тому наведемо, як і передмову Івана Рядченка до першої книжки «Материк», так і Миколи Степанова до «Останньої книги» повністю. Тим більше це важливо, що саме Микола Степанов став скульптором, який безкоштовно виготовував пам'ятник Поетові з власного матеріалу — біло-чорного мармуру.

«Когда я читал «Останню книгу», а начал ее читать еще при жизни поэта (мы в последнее время встречались с ним по поводу альманаха «Човен», который он редактировал) и после, когда по просьбе дочери Бориса Андреевича взялся иллюстрировать книгу, когда пришлось проникнуться более глубоко, меня не покидало странное чувство — будто я лечу с огромной высоты, падаю, касаясь уступов, камней, кустов, иногда задерживаюсь, цепляясь руками, затем отпускаю руки и снова лечу, и нигде мне не хочется задержаться. И все же мне больно, и отхвываются от меня ключья, и *чем больней, тем желаннее мое падение до самой основы бытия, до самого молчания, когда ты можешь воскликнуть: «Я вільний...»*.

Душа поета тем примечательна, что может вместить в себя много страданий и чувств. Диапазон этой способности у Нечерды чрезвычайно широк. От самых «Увалищ позаміських, де вітер свіжує покидьки», до самых «позанебесных» дум — «шкода до спазмів у горлі Христового труду й учень» (он — жалеет Христа!).

И в этом пространстве души, не имея особой привязанности к сему, разве что к случайному кусту чертополоха, напомнившего ему «Савла або Павла», — ему более всего мило было состояние между небом и землей — «до примусового викиду парашута». *Его поэзия — состояние мятущегося духа, с предельной откровенностью взрывающего все границы дозволенного и недозволенно-*

го. И еще. Пронзительное одиночество в этом несовершенном мире. По-мальчишески скрывающий обиды, его лирический герой «понад усе», скрывающий нежность и слезу под сардонической улыбкой, заканчивает книгу и свой жизненный полет благородным, великодушным, прощальным: *«Животійте, братове! Розкошуйте, сестри!»*. И этот аккорд особенно сильно звучит, становясь и разгадкой, и ключом к пониманию.

Читать, соприкасаться с той неприкаянностью, я бы сказал, с лермонтовской одинокостью, — при всей нелегкости в чтении (*Нечерду надо «открывать»*) — это быть в состоянии глубокого раздумья. *Он заставляет чувствовать глубоко и небанально.*

Борис Нечерда остался верен себе до конца. Он — поэт-новатор. Его стих звучит вольно и естественно, как река или ветер. Порой его стих умолкает. И это молчание поэтичней, красноречивей любой римфотрескотни. *«Про все вже сказано і не тепер, і не нами»* {«Уздоров їх, Господи!»).

И все же Нечерда велик в слове.

Слово он чувствовал так, будто присутствовал при его рождении, когда оно еще состояло из мычания, шороха, грома, взгляда травы, топота копыт, плеска воды. *В том, как он владел словом, может, и заключается его литературный подвиг. Он чуял слово, слышал слово. Слово в нем жило, как в звере живет инстинкт.*

*Як сяє ріка! Чуйте, як ніс сич
Оканьці своїй у пору свайб!
І з яким хряском ламаються терези,
Рівноваги від струмовілля зваб!*

Кажется, Нечерда — исключительное явление в украинской поэзии. Читать его — это труд и наслаждение. Читать его — это постоянно открывать что-то неожиданное и новое.

Я десятки раз перечитывал его, и каждый раз как будто впервые. Точность (снайперская) его поэтического чувства удерживает его на уровне высокого мастерства. Его образный метафорический набор для художника богат невероятно! К нему можно возвращаться и возвращаться.

И в этот день памяти поэта Нечерды, в день выхода в широкий мир его «Останньої книги», переполняющее меня чувство лучше не выразить, чем словами самого поэта:

*Іще нічого не втрачено,
Сестро моя, Україно!*

Так говорить той, на кого можна покластися. Хоть йому і було невыносимо тяжко: так, *«дуже небагатьом»* он виразив благодарність, було злишком мало тих, в ком он находил понимание. І не смотря на это, *Нечерда все же вложил свой драгоценный камушек в лик украинской поэзии, и этот камушек не менее значим, чем камушек Леси Украинки или Павла Тычины, или Максима Рыльского.* І народ-языкотворец может смело гордиться своим сыном-подмастерьем» [41, 3] (курсив мій. — В. С.).

«Любов, самотність і смерть. Це три головні змістові орбіти, якими рухається соціально-філософська думка печалі автора, спрямована на вищий суд справедливості» [24, 3], — зазначає Олена Логвиненко, характеризуючи поетичну творчість автора (курсив мій. — В. С.). Формально саме за останню книгу Борисові Андрійовичу Нечерді (посмертно) 2000 року була присуджена Національна премія імені Тараса Шевченка. Але це було б неможливо без урахування всього творчого доробку митця, всіх його поетичних збірок і корпусу прозових книг (щоправда, поки що не виданих бо-дай в окремому томі, тим більше — після належної текстологічної роботи, віднайдення й упорядкування рукописів).

І хоч про поетичний доробок Бориса Нечерди чимало сказано, але далеко не все. Отже, проблема вивчення творчості митця аж ніяк не закрыта, бо літературознавчі і мовознавчі студії тільки розпочато, але не вичерпано. Попереду ще дальня дорога досягнення феномену митця — родом з Полісся, та одесита за місцем духовної самореалізації, в творчості якого зійшлися образи лісу, степу і моря у химерно вибагливій формі.

Ще менше поталанило прозовому спадку поета, що був автором великих прозових форм — повісті «Оksamитовий сезон», трьох романів, зовсім не вивчених, хоч, як твердив Б. Нечерда, за його власним зізнанням, «прозу писав давно» [8, 1]. Про написання повісті «Оksamитовий сезон» на початку вісімдесятих років і публікації її в тодішній газеті «Знамя коммунизма» згадував Володимир Гаранін, щоправда, відносячи її до розряду документальних творів. Дану повість було опубліковано вперше (і єдиний раз, хоч вона характеризується читабельністю й наснаженістю одеським колоритом, цікавим у загальноукраїнському контексті) в перекладі російською мовою Ольги Данилової (другої дружини поета) 1985 року, починаючи із жовтневих номерів газети «Знамя коммунизма» і закінчуючи грудневими. Прикметно ще одне: це справді повість, але не документальна, по-перше, а по-друге, — на її основі виріс роман «Смерть кур'єра». Її можна розглядати як перший варіант детекти-

ва. Проте є у письменника і документальна повість «Полум'яні сорокові» (1975), що об'єднує нариси про героїв оборони Одеси (наприклад, про Зіновія Яковича Березняка, котрий вижив, усупереч тяжкому пораненню, хоч і втратив зір, але став доцентом Одеського державного університету, виховуючи нові кадри спеціалістів і науковців), про розвідників; солдатів і офіцерів; залізничників, які поставляли снаряди Сталінградському фронту; про учасників блокади Ленінграда; про льотчиків-винищувачів; про медичну сестру на фронті; про матросів; про винаходи морських офіцерів; про Корсунь-Шевченківську битву як Сталінград на Дніпрі; про кінооператора, прізвище якого невідоме; письменника Я. П. Сікорського; про штурмовий десант; про бої на Будапештському плацдармі та багато інших епізодів Великої Вітчизняної війни. Опублікована у всіх номерах «Комсомольської іскри» впродовж 22 лютого — 9 травня 1975 року, розпочата вступною розповіддю, що має аналогічний до назви заголовок, документальна повість дає панорамну картину героїчних дій подвижників війни, в якій вписано є доля вихідців з Одещини, котрі воювали на різних фронтах, і боїв на теренах південного краю України, на підступах до Одеси і в Чорному морі.

Як бачимо, прозова творчість письменника — яскравий феномен, що посутньо вирізняється своєю художньою палітрою і символікою, специфікою системи організації творів, духовною вагою ідей, котрі проросли з культурного ґрунту шістдесятиництва. Тому концептуально вагомим є прагнення розглянути індивідуальну манеру письма, проаналізувавши риси, прикметні для твору «Вересень, жовтень, листопад», пригодницького роману «Смерть кур'єра» і «Квадро», який, за словами автора, «про переддень майбутнього, п'ятого перевороту» [8, 3], закінчений «через три тижні після серпневих подій 19—21 числа» [8,3]. Як наголошує Володимир Гаранін, Борис Нечерда «наблизився... до вищих екзистенційних вершин, що могло подарувати нам у подальшому небачені досі потужні вулканічні виверження» [6, 3].

У 2000 році Лігою українських меценатів, редакцією журналу «Київ» і Одеською організацією Національної спілки письменників України встановлено всеукраїнську літературну премію імені Бориса Нечерди. Журі присуджує її за самобутні художні відкриття й утвердження нових напрямків в українській поезії. У своїй оцінці творчості письменника Дмитро Кремінь стверджує, що «посмертна премія Бориса Нечерди, посмертна премія Вілена Калюти в номінації «Кінематографія» — це... виняток із правил. Але й видатному

поетові-шістдесятнику, й геніальному операторові бодай посмертно віддали належне... Поезія Б. Нечерди, його роман «Квадро» залишаться надовго» [22, 3].

Натомість творчість Бориса Нечерди, митця європейського і світового рівня, — оригінальна, своєрідна, не оцінена ще належним чином ні українським читачем, бо тиражі творів не такі вже й великі, щоб не сказати — мізерні; немає й системного філологічного коментаря і сумлінного дослідження, хоч його творчість викликала і викликає серйозний резонанс у культурі України і за її межами. Та й не усе опубліковано. Контекстуальне вивчення творчості поета і прозаїка — дуже перспективний напрям дослідження, який поки що навіть не вступив у стадію постановки. Отже, за встановленням і осмисленням контактних і типологічних зв'язків корпусу творів Бориса Нечерди з набутками інших майстрів Слова, особливо шістдесятників, за зіставлювальним аналізом — майбутнє. Розв'язання наукової проблеми «Проза Бориса Нечерди і європейський контекст» відкриє нові горизонти осягнення української літератури як літератури органічно європейської, що навіть у роки тоталітарного режиму вибивалася з-під канонів соціалістичного реалізму і прагнула до діалогічності звучання і розуміння загальнолюдських проблем.

Прикметно, що Станіслав Конак згадував розповідь приятеля Бориса Нечерди, Даніїла Шаца, який побував на ювілейному зібранні, присвяченому 60-річчю з дня народження поета, у липні 1999 року. Даніїл Шац відчув тоді, як сприймається творчість одесита в еміграції, далеко за межами України, під час його поїздки до канадського міста Торонто, де зустрічався з українською діаспорою. У бібліотеці общини українця «чемно запросили до однієї зали, де розмістилась велика виставка поезій Бориса і його гарний портрет» [21, 2]. Отже, ім'я письменника популярне не лише на теренах материкової України, але й за кордоном, передусім у Канаді, відоме воно і в Болгарії, Румунії, Америці. В Україні ж, хоча поезія Бориса Нечерди вже отримала високу оцінку в літературі, з прозою український читач досі мало знайомий. Між тим романи одеського автора — багатогранні, багатоаспектні, художній світ його прози — складний і неоднозначний, він являє собою багаторівневу і багатоелементну систему.

На окрему і розлогу розмову заслуговує і цілісне дослідження художньої специфіки усієї спадщини письменника, причому без спрямлень і спрощень, без декларативного захвалювання, натомість системного вивчення, спершу на рівні мікропоетики,

а далі — з перспективою на посутні узагальнення. Бо цілком закономірно час передмов і післямов до творів і збірок Бориса Нечерди, їх рецензування має змінитися іншою дослідницькою стратегією і тактикою.

І все ж наведені джерела про творчість Бориса Нечерди свідчать про домінування критичного дискурсу над літературознавчим, що, як відомо, є другим етапом в осмисленні творчості митця. Слушною є думка Миколи Ільницького: «Критика, навіть «критика поетичним словом» (за формулою Ю. Шереха), завжди тенденційна: критик відстоює свій символ віри, свій ідеал, заперечуючи ідеал опонента. То вже історики літератури доводиться шукати баланс рівноваги — із часової перспективи» [16, 71] (курсив мій. — В. С.).

Для повного й глибокого розкриття й осягнення творчості письменника, відкриття його глибоко символічної, філософської прозової творчості потрібні зусилля багатьох фахівців. Отже, суперечностей в оцінках вистає, але сама тема «Творчість Бориса Нечерди» ближча до початку системної розробки, ніж до стану підведення підсумків, тим більше остаточних, і, здається, рушати в путь літературознавчого і монографічного дослідження треба якнайскоріше, бо, відомо, багато матеріалів в історії літератури губиться і забувається, довго-довго чекає своєї черги. Тим часом лакуни множаться, а час багато що руйнує і навіть відсуває в таку далеку перспективу, з якої немає вороття.

Список використаних джерел

1. Андрухович Юрий. В конце неолета // Юг. — 1999. — 20 апреля. — С. 3.
2. Білецький Платон. Козак Мамай як тема, образ і алюзія у кольорі та слові // Урок української. — 2006. — № 1—2. — С. 47—48.
3. В поисках Смысла. Мудрость тысячелетий. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005. — С. 456.
4. Вязовский Григорий. Творческий поиск и... равнодушие. Статья третья // Вечерняя Одесса. — 1975. — 24 февраля; Крыла поета: Передмова // Нечерда Б. Барельефи. — Одеса : Маяк, 1967. — С. 5—9; Пошук поетичної виразності: Післямова // Нечерда Б. Вежа : Вірші та поеми. — Одеса : Маяк, 1980. — С. 68—69.
5. В'язовський Григорій. Крыла поета. — Одеса : Маяк, 1967. — С. 5—9.
6. Гаранін Володимир. Гармонія поетичної світобудови // Чорноморські новини. — 1999. — 8 липня. — С. 3.
7. Глушак Анатолій. Золотий гомін Нечерди: Починається ювілейний рік поета // Вечерня Одесса. — 1998. — 26 декабря.

8. *Глушак Анатолій*. Харалужний характер // Вечерня Одеса. — 2000. — 7 марта; «Чолом наповненим ясній...» (Інтерв'ю з поетом А. Л. Качаном про Б. А. Нечерду) // Вечерня Одеса. — 2000. — 22 июля.

9. *Глушак Анатолій*. Харалужний характер // Вечерня Одеса. — 2000. — 7 марта. — С. 5.

10. *Держко Олеся*. Козак Мамай як тема, образ і алюзія у кольорі та слові // Урок української. — 2006. — № 1—2. — С. 46—47.

11. *Дончик Віталій*. Шлях до правди // Радянське літературознавство. — 1989. — № 5. — С. 8—9.

12. *Дузь Іван*. На магістралях перебудови // Горизонт. — Одеса, 1988. — С. 8; Сузір'я талантів // Горизонт. — Одеса, 1982. — С. 10.

13. *Езерская Б.* Из плена мелочей, полунамёков модных... // Радуга. — 1966. — № 6. — С. 167—172.

14. *Засенко Петро*. Ярешківський одесит, або Мамай без коня // Київ. — 1999. — № 9—10.

15. *Зленко Григорій*. «Квадро» — роман-прозрение // Аргументы и факты. Плюс. — 1996. — № 14 (74). — С. 7.

16. *Ільницький Микола*. Маргінальність чи зміна парадигми. — СіЧ. — 2007. — № 10. — С. 71.

17. *Ільницький Микола*. Простота барельєфа // Жовтень. — 1968. — № 3.

18. *Іов Іван*. «...Й заспіває четвертим голосом» // 192 сходинки. Випуск, присвячений 60-річчю поета. — 1999. — № 7. — С. 2.

19. *Колисниченко Анатолій*. Поет, уходящий в миф // Вечерня Одеса. — 1998. — 14 июля (№ 109). — С. 3—4.

20. *Колисниченко Анатолій*. Борис Нечерда — скрипка від блискавки // Чорноморські новини. — 1998. — 17/II. — С. 3.

21. *Конак Станіслав*. Непогамовний жар поезії. З ювілейного зібрання, присвяченого 60-річчю з дня народження поета Б. А. Нечерди // Чорноморські новини. — 1999. — 27 липня. — С. 2.

22. *Кремінь Дмитро*. Іванова хресна дорога, або шлях до слави // Радянське Прибужжя. — 2000. — 13 квітня. — С. 3.

23. *Ласло-Куцук М.* Українська радянська література. — Бухарест : Мультиплікаційний центр Бухарестського ун-ту, 1976. — С. 26, 181, 187.

24. *Логвиненко Олена*. «Для багатьох друзів я вже вмер...» // Чорноморські новини. — 1999. — 8 липня. — С. 3.

25. *Макаров Анатолій*. Що з чого починається // Літературна Україна. — 1966. — 27 грудня. — С. 4.

26. *Малиновська Маргарита*. Дорога на материк: Силует поета // Прапор. — 1970. — № 7. — С. 41—44.

27. Материка Бориса Нечерди // Думська площа. — 2000. — 17 березня. — С. 1—2.

28. *Нечерда Борис*. Нотатки до прози // Думська площа. 192 сходинки. — 1999. — 15 липня. — С. 3.

29. *Нижанорова Олена*. У лабіринті жанру // Дніпро. — 1967. — № 1. — С. 143.

30. *Осадчук Петро*. Переможець свого часу // Чорноморські новини. — 1999. — 16 жовтня. — С. 2.
31. *Осадчук Петро*. Позначена вічністю // Слово Просвіти. — 2000. — 2 лют.
32. *Осипенко Валентина*. «Обираю... цілу планету» // Юг. — 2006. — 14 января. — С. 16.
33. *Білоцерківцев Наталка*. Остання книга Бориса Нечерди // Українська культура. — 1999. — № 7. — С. 33.
34. *Прісовський Г. М.* Вдячність жаскому життю // Літературна Одеса. — 2000. — № ½ (%). — С. 241.
35. *Прісовський Євген*. Схвильований роздум поета // Вітчизна. — 1966. — № 7. — С. 176—181; Чесний хліб мистецтва // Комсомольська іскра. — 1967. — 26 жовтня; Віч-на-віч з совістю // Вечерняя Одесса. — 2000. — 13 квіт.
36. *Приступенко О.* [Передмова до уривку з повісті Б. Нечерди «Золотий період художника»] // Комсомольська іскра. — 1968. — № 100. — 24 серпня. — С. 3.
37. *Рядченко Іван*. Знайомтесь: Борис Нечерда! // Нечерда Борис. Материк. — Одеса : Одеське книжкове видавництво, 1963. — С. 4, 5.
38. *Рядченко Іван*. Вторая книга // Литературная газета. — 1966. — 23 апреля.
39. *Салига Тарас*. У глибинах гармонії // Жовтень. — 1986. — № 1. — С. 118; Відлитий у строфи час. Здобутки і втрати поемного жанру // ЛУ. — 1985. — 24 жовтня. — С. 6.
40. *Слабошпицький Михайло*. Автопортрет у мінливому інтер'єрі // Борис Нечерда. НВ. Вибране. Поезії. — К. : Дніпро, 1991.
41. *Степанов Николай*. «Остання книга» Бориса Нечерды // Юг. — 1999. — 26 января. — С. 3.
42. *Стрельбицький Михайло*. «Остання книга» — книга перша! Борис Нечерда. Остання книга: Поезії // Сходинки. — 1999. — № 7. — 15 липня. — С. 1—2.
43. *Стриженюк Станислав*. Мир вдохновения // Вечерняя Одесса. — 1975. — 18 апреля.
44. *Стриженюк Станіслав*. Ув оці істини // 192 сходинки. Випуск, присвячений 60-річчю поета. — 1999. — № 7. — С. 4.
45. *Стус Василь*. На поетичному турнірі // Дніпро. — 1964. — № 10. — С. 153.
46. *Стус Василь*. Най будем щирі // Дніпро. — 1965. — № 2. — С. 142—150.
47. *Сушинський Богдан*. Розкрита книга: Про «Останню книгу» // Літературна Україна. — 1999. — 1 квітня. — С. 3.
48. *Твори письменників України*. Проза // Художня література. Критика. Літературознавство. Рекомендований бібліографічний покажчик. 1991. — К., 1992. — С. 6.
49. *Тищенко Г.* Материк у тумані // Літературна Україна. — 1963. — 15 листопада. — С. 3.
50. *Палієнко М.* [Інтерв'ю з Н. Решетнковою] // Думська площа. — 2000. — 17 березня.

51. *Фаценко Василь*. Послесловие // Вечерняя Одесса. — 1983. — 10/III. — С. 3.

52. *Федюк Тарас*. Зледеніння. «Квадро» — новий роман знаного поета // Чорноморські новини. — 1996. — 3/VII. — 3.

53. *Шеренговий Олекса*. «Лишь начата работа»: Штрихи к портрету Бориса Нечерды // Вечерняя Одесса. — 1973. — 21 декабря. — С. 4.

54. *Щербаков Александр*. Свеча на камне // Одесские известия. — 2000. — 1 авг. — С. 3.

4.11. СТИЛІСТИЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО (ЗБІРКА «КОЛОСАЛЬНИЙ СЮЖЕТ»)

Євгенія Кононенко як мисткиня універсального типу, яка з успіхом працює як у поетичній творчості, так і прозовій (нею надруковано і схвально сприйнято читацьким загалом низку романів і декілька збірок новел та оповідань), посіла гідне місце в сучасній українській літературі. За новими публікаціями письменниці часто-густо відходить на другий план зроблене нею раніше, не отримавши ґрунтового осмислення в сучасних підручниках і наукових студіях літературознавців. А між тим залишається непроясненим аспект творчої еволюції, розуміння тих художніх сходинок, які довелося долати Євгенії Кононенко, скажімо, від першої збірки «Колосальний сюжет» до новелістичного циклу «Повії теж виходять заміж», у якому кризь призму феміністичної проблематики у двох тісно пов'язаних розділах «Там» і «Тут» переконливо (у досконалій художній формі, з дотриманням усіх канонів короткого жанру) інтерпретується доля жінки у пострадянському просторі і та різниця, якою відмічено особливості її життя за рубежом та в Україні 90-х років і межі тисячоліть.

Саме тому у цій повідці простежується одна з граней поетикальної — стилістичної — майстерності, явленої письменницею у збірці «Колосальний сюжет», що дала поштовх художньому вдосконаленню у подальшій творчості.

Життя кожного літературного явища розпочинається у сфері читацьких вражень, симпатій чи антипатій, суб'єктивних характеристик, науково обґрунтованих оцінок естетичної новизни, соціальних критеріїв корисності чи шкідливості для суспільства. Для тих, хто вперше знайомиться з прозовими текстами Євгенії Кононенко, найпомітнішою рисою її індивідуально-авторської манери є невимушеність, природність та простота стилю, що відразу знаходить щирий відгук, оскільки у самій природі її творчості закладено заряд позитивного етичного ставлення до читача. Новели Євгенії Кононенко надзвичайно читабельні, за словами М. Стріхи: «...їх просто цікаво читати. Цікаво просто стежити за динамічним розвитком сюжету, за характерами та переживаннями героїв»¹. На відміну від багатьох літературних текстів сучасності, твори Є. Кононенко не втомлюють філологічними ребусами, алогічними сюжетними змі-

¹ Стріха М. Портрет покоління на тлі втрачених стін // Критика. — 1998. — Червень. — С. 26.

щеннями та ізоморфними структурами. Однак простота її стилю не означає спрощеності, навпаки — система образотворення, відтінки лексичних значень та їх комбінування, способи вживлення стилістичних фігур поєднуються таким чином, щоб приховати структурну основу, важливим залишається сам твір, а не його внутрішня технологія. А це передусім вказує на майстерність та професіоналізм письменниці, які підкреслюють природний талант відчувати та передавати слово.

Не порушуючи цілісності естетичного враження від збірки «Колосальний сюжет», ставимо перед собою завдання розглянути особливості поетики, принципи та функції метафоричного перенесення лексичних значень, їх символічне розширення та доповнення, синтаксичну єдність текстових епізодів, що доповнить аналіз композиції та специфіки художнього психологізму збірки.

Центральною смислопороджуючою та композиційно об'єднуючою рисою ідіостилістичної манери Є. Кононенко, помітною у кожній деталі, подробиці, є *іронія* (однак, її новелу неможливо назвати іронічною)¹.

Цей особливий тип художнього мислення формує всю систему сприйняття і відображення реальної дійсності, відіграє основну роль на всіх образотворчих рівнях циклу, в якому чітко простежується не тільки авторська позиція по відношенню до подій, але й відбувається самохарактеристика персонажів, які іронічно сприймають оточення, середовище, самих себе. М. Пєха, спираючись на концепцію одного із основоположників вчення про іронію — Ф. Фіхте, зазначає, що «письменник-іроніст не ставить за мету остаточно досягти ідеалу, момент синтезу ідей у його творі відсутній, оскільки для нього він не досяжний. Вивчення життя у його суперечностях — ось мета іронічного художнього дослідження. Здебільшого ідеал не має формального вияву та логічного завершення, тому не зазнає постійної ревізії»².

Як не дивно, але саме іронія допомагає Євгенії Кононенко утриматися у межах реалістичної прози, уникнути надмірної пафосності та есхатологічної трагедійності, моральних настанов та дидактики, кінцевих висновків та пропозицій, бути художньо правдивою для сучасного світу, в якому традиційні естетичні категорії пре-

¹ Герасименко Н. Під маскою єхидної посмішки / Ніна Герасименко // Слово і Час. — 1999. — № 6. — С. 37—40.

² Пєха М. До питання специфіки художнього мислення / Марина Пєха // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. — Одеса : Маяк, 1999. — Вип. 5. — С. 44.

красного та потворного, трагічного та смішного, піднесеного та низького вже не творять опозиційні протиставлення, а синтезують неймовірну суміш.

Якнайхарактерніше сам принцип іронії («насмішка, замаскована за зовнішньою благопристойністю»¹) виражено у новелі «**Найбільша божа благодать**»: «Офіціант з презирливою посмішкою приніс негарної кави у вишуканій чашечці»² та словосполученнях — «дорогоцінний чоловік» (про жорстокого, ідіотичного, нудного), «Дитя епохи» (про внука, який щойно зіпсував обід), «дуже-дуже культурна сім'я», «комфортабельна порожнеча». І тут слід пристати на думку Юрія Коваліва, який, до речі, спирається на запропоновану О. Потебнею класифікацію різновидів іронії (інакомовна, метафорична, стилістична), що «декодування подається не у самому висловленні, а в контексті, в інтонації, пояснюється культурно-історичною ситуацією, вживанням високого стилю для позначення низьких, примітивних явищ. Іронія як стилістичний засіб втілена у мовленні автора та персонажів, виявляє, на відміну від гумору, несприйняття предмета висловлення»³.

Уважне та послідовне спостереження над іншими механізмами образотворення у кожній новелі циклу дозволяє виокремити як індивідуальні, так і спільні символічні поля, емоційна напруга яких підтримується загальним смисловим наповненням, інваріантно представленим у семантично близьких образах-деталях, серед яких найчастотнішою є узагальнена *символіка кола*, що контекстуально реалізується у часопросторових координатах: нерідко персонажі говорять про своє життя як про щоденний незмінний *маршрут* («Різними мовами», «Мебля», «У неділю рано»: «життя неслося, мов автобус-експрес»⁴). Деякі новели композиційно обрамлюються і відтворюють події одного дня, з *ранку* — *до ночі* («Найбільша божа благодать», «Останній розділ перед епілогом», «На ліву ногу»). Прикметно, що обов'язковим атрибутом інтер'єру майже всіх квартир, в яких мешкають персонажі, є *годинник* («У неділю рано», «На ліву ногу», «Втрачені стіни»).

¹ *Літературознавча енциклопедія* : у двох томах. Т. 1 / автор-укладач Ковалів Ю. І. — К. : Академія, 2007. — С. 321.

² *Кононенко Є.* Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 54.

³ *Літературознавча енциклопедія* : у двох томах / автор-укладач Ковалів Ю. І. — К. : Академія, 2007. — С. 436.

⁴ *Кононенко Є.* Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 5.

У кожному з цих випадків важливого значення набуває *постійна залежність категорій місця, часу та події*, які завжди комбінують однакову версію як сприйняття, так і реалізації, що породжує логічне передбачення та очікування ситуацій. Так, у новелі «Втрачені стіни» з *кожним ударом годинника* Роман, сподіваючись на прихід друзів, намагається уявно створити почерговий прихід кожного з друзів, очікувану зустріч, передбачаючи навіть репліки, які передаються умовним дієслівним способом:

«— За твоє, Романе, здоров'я. За твої сорок років.

— Це розквіт для чоловіки, — *сказав би* Рижанський.

— Ні, це розквіт для жінки, а у чоловіки попереду краща половина життя, — *сказала би* Лялька.

— Екзистенційна рівновага буття і небуття, — *сказав би* Борисенко.

— Ви тич хау ту тич, — *сказав би* Вася-Сократ»¹.

Символіка кола домінуючою прикметною є для системи образів у текстах «Різними мовами» та «Рожеве світло на зупинці». У першому творі «одвічне коло», про яке говорить героїня, є контекстуальним синонімом до щоденного маршруту «дім—робота—лікарня», несподівано розірваним випадковою зустріччю, однак неймовірним чином відновленим у фіналі. Для такої щасливої розв'язки символічного значення набуває навіть номер трамваю — **№ 12** — остання цифра у годинниковому колі, за якою знову все починається спочатку.

Набуває сили та переконливості і гіпотетичне припущення про близькість «одвічного кола» до символіки *рожевого світла на зупинці*. По-перше, рожеве світло, що сприймається позитивно, має подвійне дно, латентно замасковану іронію, бо забарвлює явища як приємні, однак і такі, що приховують справжні якості та прикмети. Таке світло характеризує людську неспівмірність адекватно оцінювати події, зумисне їх прикрашати, не визнавати реальної загрози, імітувати позитивне ставлення (наприклад, у контексті фразеологізму — *рожеві окуляри*). Словосполучення «рожеве світло на зупинці» передає внутрішнє свідоме прагнення героя хоч на мить іноді залишити «одвічне коло» щоденно розпланованого руху, не випадково це неймовірне «бісівське» світло з'являється *на зупинці*, деє на одній із точок між рідним домом, «де вікна горіли жовто

¹ Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 29.

та повсякденно»¹, та місцем роботи. Для героя важливо було *зупинитися*, розімкнути коло сімейних проблем та обов'язків; бажання егоїстичне — для власного спокою та відпочинку. Він створив ілюзію і нізачо не хотів втілювати її в реальність, бо тоді, напевне, зникне і рожеве світло, і «радість передчуття», що «мала неймовірні фарби, яких не мало саме побачення»².

Герой у сприйнятті пані Ніни свідомо ізолює **образ** від реальної жінки, що дає йому можливість мати більше прав і жодних обов'язків, однак саму реальність сприймає надзвичайно консервативно, в ній все має бути так, як має. Він навіть не припускає думки про те, що його доньку чекає, можливо, подібна доля (Із розмови: «— Господи, який був би жах, якби моя доня довідалася, що в тата є жінка./ — А ти певний, що вона в тебе буде дружиною? Може, вона теж буде жінкою при чужому татові? / Спочатку він *розлютився*: «Звідки ти знаєш, що чекає на мою дочку? Дивися за своєю!» — слава Богу, він не вимовив тих слів»)³. Невипадково у кінці новели герой з подивом дізнається про те, що ті романтичні стосунки, які він так обережно намагався не змінити, називаються — «ходив», лексичне значення якого повторюється у спільнокорених та синонімічних словах: «Його тролейбус *не йшов*, і він звично здійняв голову. Так, значить, все це зветься словом «*ходив*? *Підійшов* тролейбус, і люди довго пакувалися в нього, а він стояв осторонь і дивився на рожеве світло, що так само ніжно світилося в синій мряці»⁴.

Текстологічний фрагмент, яким по відношенню до цілісності новелістичного циклу «Колосальний сюжет» є твір «Рожеве світло на зупинці», дає лише можливість значення метафори, винесеної у заголовок, і не обмежується одноваріантною формою, в якій закладено важливий спільний ідейний зміст, а розширюється у кожній новелі, набуваючи своїх характерних емоційних ознак. Звернувши увагу на схожу психологічну мотивацію вчинків персонажів збірки, слід підкреслити, що кожен із них має *своє «рожеве світло»*, яке одного разу під час душевної та фізичної втоми виникає на зупинці.

Найбільш послідовно ця подібність простежується при аналізі новели «Колосальний сюжет», що винесена у заголовок збірки

¹ Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 49.

² Там само.

³ Там само. — С. 50.

⁴ Там само. — С. 52.

творів. По-перше, ситуація, за словами героя новели «Рожеве світло на зупинці», є справді «хрестоматійною»: кожен із героїв спостерігає за світлом у вікні, поряд з ними в цей час (композиційний принцип озвучення внутрішнього монологу) з'являється друг-цинік як вираження другого внутрішнього голосу (*alter ego*), який може вчасно заспокоїти сумління, знайти виправдання. На відміну від рожевого світла на зупинці, у рідному домі бажано, щоб те світло взагалі зникло: «...поглянув на вікна. Обидва *вікна зникли, злилися з чорнотою будинку*. Значить, вона пішла гойдати малого. *Не дай Боже з'явитися саме зараз*. Відразу суне сина йому в руки, а сама побіжить прати»¹; «Він приречено простяг склянку. *Вікна були темні*»²; «*Вікно кухні яскраво спалахнуло. Так, один етап скінчився*. Малий спить. *Але додому ще йти небезпечно*»³. «*На кухні вимкнули світло*. Тепер *тьмяно вгадується віконце ванної на кухню*. Хвилин за 20 можна буде йти додому»⁴. У тому, що герой прагне зняти *фільм*, сюжетна напруга та яскравість характерів якого, напевне, матимуть неабиякий успіх, є принциповий авторський підтекст, асоціативно суголосний до внутрішньої символіки рожевого світла. Слово «*екран*» у перекладі з французької означає «*заслін, ширма*», те, що відокремлює, може тимчасово захистити, імітує відчуття безпеки. Однак у будь-якому випадку не вирішує проблеми, як і дитячий грибок, під яким герой переховується від набридлого побуту та дощу, — все одно, на душі неприємно, холодно і брудно.

До символів, які яскраво проявляють свою полісемантичну природу, контрастно дистанціюються від загальної тональності твору, залишаються осторонь сірого, одноманітного фону повсякденних подій, належать *вселенський вітер, вогняний метеор* з новели «У неділю рано». Їх сліпуча, неординарна природа сприйняття порівняно з тими, що міцно вплетені у систему реалістичних образів, вимагає віддаленіших контекстуальних паралелей. Вони виникають у вільному просторі і часі, не підпорядковані соціальним та суспільним факторам, сильніші від плінних емоцій, суєтних бажань та побутових проблем, нав'язливі та непереборні, несвідомі та всепереможні. Виникають раптово, незалежно ні від обставин, ні від умов, дратують тих, хто дратівливий від природи, викликають ненависть

¹ Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 9.

² Там само. — С. 10.

³ Там само. — С. 11.

⁴ Там само. — С. 12.

у тих, кому вона властива: «Декілька років тому, ще як чекала малюго, прийшла вона додому з дощу, з *несподіваної запаморочливої свіжості* і відразу сіла за стіл і написала:

*Під дощем п'яніші парфуми,
Під дощем збентежені думи...*

Дорогоцінний чоловік зім'яв листок, на якому вона це написала, і запхав його їй у рота. Потім він, звичайно, просив вибачення і три дні не дозволяв їй самій взувати черевики, але все одно відтоді присмак від кулькової ручки виникав завжди, *коли образи починали кружляти навколо, як тропічні метелики, а у вухах шумів далекий відгомін вселенського вітру...* Сьогодні, в недільний ранок, *вселенський вітер мовчав. Звичайно, деś він шумів і плакав чи сміявся, але її душа не сприймала тих сигналів.* А одного вечора ті сигнали стали такими сильними, що вона не витримала, почала писати на клаптику біля телефонного столика»¹.

Окрім образів природи, це єдині у збірці «Колосальний сюжет» метафоричні словосполучення, які втілюють стихійну, безособову сферу життя — *рух, звук, світло, тепло* — без вказівки на джерело її походження, без будь-якої матеріальної прив'язки, не пояснюючи, звідки вони виникли, бо це поза сферою раціональних підтверджень.

«*Вселенський вітер*» та «*вогняний метеор*» близькі до універсальних уявлень про особливості людської душі, ідея якої властива всім культурам світу, що у творчості набуває різноманітних форм відображення та смислових відтінків, відомими серед яких є також образи вітру.² Цікавими з цього погляду є спостереження Ліни Костенко над етимологією слова «*аура*»: «...досить звернутися до латини, — *аура* має там до десятка значень, і всі вони зв'язані з вітерцем, повівом... Зрештою, *aureoles, ореол*, — це вже прямий прародич *аури*, хоч у дорозі від давньої латини до наших днів приростала ще й іншими смислами, як це часто буває. До прикладу, *камікадзе* означає *божественний вітер*, згодом так почали називати японських льотчиків-смертників. Але, якщо вдуматись, то якийсь невовимий зв'язок між цими поняттями є, бо лише по-

¹ Кононенко Г. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 4.

² Серов С. Я. Душа. Культурология. XX век : энциклопедия. — СПб. : Университетская книга, 1998. — Т. 1. — С. 184.

рив божественного вітру може кинути людину на такий відчайдушний крок»¹.

Продовження смислового розширення складної символіки «**вселенського вітру**» та «**вогняного метеору**» відбувається у поезії, написаній головною героїнею. Прикметним є те, що зміна емоційних образів у вірші послідовно здійснюється у заперечному зіставленні відчуттєвих (фонічних — звук; візуальних — світло, темрява; температурних — тепло, холод) пуантів².

1) *Любов пройшла. Її і не було. / Але співали вулиці, співали* — оксюморонний парадокс, другий рядок персоніфікованим звуковим образом заперечує логіку першого;

2) */ сутінки бульварам пасували, / А людям легко дарувалось зло* — темрява та зло асоціативно зближуються;

3) другий та третій катрени об'єднані розгорнутим синестезійним образом, у якому поєднуються *звукові, візуальні та температурні* відчуття³;

4) остання композиційна частина поезії виокремлюється в загальній катренній строфіці з кільцевим римуванням уведенням дистиха; «*В непевному невимірному світінні / Любилися на стінах наші міні*».

Відчуттєве сприйняття кольору, звуку властиве лише живим предметам, на основі цього відбувається метафоричне перенесення особливостей сприйняття на якості неживого, об'єктивного світу. Таким чином, найчастотнішим різновидом метафоризації стають персоніфіковані образи природи, які за аналогією до відчуттєвих факторів наділяються також рисами емоційності: «На темних струнах бралися неймовірні акорди. На вулицях горіли неонові ліхтарі, відбиваючись у сонних вітринах і мокрих асфальтах. Блимали вікна. Щемно летіло осіннє листя, поступово оголювалися кістляві дерева»⁴. Для того, щоб зберегти, відтворити сам принцип метафоризації, в якому центральною особою залишається людина, яка через характеристику пейзажу психологічно якнайкраще проявля-

¹ Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. — К. : Видавничий дім «КМ Academia», 1999. — С. 9.

² Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 7.

³ Див.: Саєнко В. П. Синестезія і коло супровідних термінів // Історія української літератури ХХ ст.: Практичні заняття. Методичні вказівки. — Одеса, 1999. — С. 151—157.

⁴ Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 9.

ється, Є. Кононенко у пейзажні відступи вводить граматичну категорію стану: «Стало холодно»; «Сумно», «Йде сірий дощ. Пливають барвисті плями парасольок. У жінок плями бруду на панчохах. В будинках повмикали світло, хоча ще друга дня. Тоскно і млосно. Хочеться спати»¹, «Надворі зовсім тепло. Екзотична синя барва зникла, химерні ліхтарі стали в'їдливими і реальними»².

Однією з характерних ознак метафоричного перенесення значень прикмет у «Колосальному сюжеті» є опрозорення безпосереднього зв'язку між тим, що означається, та означуваним: *відтворюється сам процес асоціативних зіставлень*. Так, у новелі «Мебля» антитеза життя—смерть формується завдяки *звучковим образам* — *рояль, магнітофон*, які призначені для відтворення звуку, однак мовчать. *Градація* (стилістична фігура введення контекстуальних синонімів за порядком зростання, збільшення ознаки, коли поширені члени речення творять психологічну послідовність) робить образ гнітючої тиші майже відчутним: «Вже другий тиждень живе вона у цій щільно спресованій тиші, у лискучій невагомості, у надприродному мовчанні із фільму жахів. І навіть у лікарні, де вона буває двічі на день, де огидно пахне медициною й горілим молоком, де жажливо галасують хворі діти і безпардонно лається персонал, де про смерть говорять просто, наче в будинку престарілих (Нюрко, піди накрий хлопця з Бердичева!), у тій лікарні не те що краще, але поряд зі смертю є життя»³.

Аналіз фразової та реченнєвої специфіки «Колосального сюжету» вимагає системнішої та послідовнішої уваги і може стати предметом подальшого дослідження. Тому зосередимось на найбільш істотних рисах, які допоможуть пояснити загальну синтаксичну структуру циклу. Лаконічність новелістичного тексту Євгенії Кононенко проявляється не тільки у сюжетній стислості, але і в оформленні речень, які дуже рідко у межах однієї фрази допускають введення вставних конструкцій, однорідних членів, уточнення чи пояснення. Найчастіше фраза, що з погляду граматики становить єдиний синтаграматичний період, пунктуаційно розбивається на декілька відносно самостійних речень. Наприклад: «У неї вдома, навпаки, ніяк не скажуть чогось головного. Тому щодня вимовляється безліч слів. Іноді занадто гучно»⁴; «Обідали в ресторанах.

¹ Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 59.

² Там само. — С. 63.

³ Там само. — С. 32.

⁴ Там само.

У келихах дзюрчали заморські вина»¹; «Над головою в чорній осінній мряці поміж інших вечірніх вікон висіло два вікна. Одне кімнати. Друге кухні. Там було сухо і тепло. Але туди не хотілося. Додому як в могилу»²; «У ванні потекла вода. Дорогоцінний почав натхненно сякатися. Скоро почне крутити каву. У них нема електричного млинка»³. Інтонаційно виокремлюючи певні члени речення, письменниця посилює їх лексичну значимість, максимально наближаючи інформацію, графічно передану, до особливостей живого мовлення з логічними наголосами, що не завжди можна реально відтворити на письмі, оскільки вживання знаків пунктуації регламентовано логікою побудови фраз, а не особливостями вимови.

¹ Кононенко Є. Колосальний сюжет / Євгенія Кононенко. — К. : Задруга, 1998. — С. 92.

² Там само. — С. 9.

³ Там само. — С. 8.

4.12. КНИГА, ЯКА «ЗАВЖДИ РОЗГОРНУТА ПОСЕРЕДИНІ». ЗБІРКА АНАТОЛІЯ ГЛУЩАКА «AVE EVA»

У контексті загальної постмодерної тенденції сучасного мистецтва, у розмаїтті індивідуально-стилістичних практик та авангардних методик художнього освоєння та образного відтворення світу і людських почуттів збірка перекладів та власних віршів Анатолія Глушак «AVE EVA» — явище яскраво нетенденційне, те, що здійснено неначе поза впливом силового тяжіння песимістичної ситуації. Гідний щирого подиву та захоплення романтичний, вітаїстичний пафос цієї книги тим більше, що немає у ньому прихованого натяку (або якщо і є, то ледь помітний) на гірку іронію чи сарказм, які для новітньої літератури є знаковими прийомами, лакмусовими реактивами у синтезі художнього, публіцистичного та хронікального, що на сьогодні характеризують більшість мистецьких явищ. Звертаючи увагу на авторське пояснення своєрідності збірки, подане у фіналі «Неромантичного альбому», про те, що «книга буття пишеться на небесах, а складають її зазвичай позірні випадковості» [1, 70], дозволимо собі сміливість назвати збірку «AVE EVA» щасливою випадковістю, натхненною та ліричною.

Це одна з тих унікальних книг, в якій візуально реалізовано ідею інтерсуб'єктної незавершеності художнього явища, оскільки залежно від того, що у даний момент вважатиметься початком, змінюється композиційна структура книги, в якій обкладинка та продумане розміщення творів здійснено таким чином, що перша та остання сторінка взаємопов'язані не за принципом фіналу та зачину, а взаємозворотні. Вони переходять одна в іншу, і в будь-якому випадку завжди будуть *першими-і-останніми*, як і кожна подія, вчинок, образ у житті, про що йдеться у поезії Тадеуша Ружевиша «Оповідання про старих жінок», на якій особливий авторський акцент — своєрідний словесно-музичний супровід до вічної мелодії життя:

*старі жінки
зародки
невідоме без таємниць
сонця що котяться
старі жінки
бувають малими зморщеними
висхлими джерелами овочами
або огрядними
круглястими мов Будди
коли ж самі вмирають
з їх очей спливає*

сльоза

...

і прикипає

на вустах дівчини

до посмішки [1, 54].

Навіть в архітектоніці книги, дизайн якої збудований на ідеї контрастного поєднання кольорів (чорне на білому, біле на чорному), антагоністичне протиставлення візуально трансформується в амбівалентну єдність. Прикметно, що значення хронологічної процесуальності, котра є принципом контрастного протиставлення понять початку та кінця, активно впливає на провідну тематику книги, у реквізитах якої зазначено, що «у сукупності збірка подає своєрідний портрет жінки в соціально-психологічній атмосфері ХХ століття». Від першого та надзвичайно яскравого враження, яке справляє цей «портрет», виникає відчуття давно забутого, анахронічного, лицарського ставлення до головної героїні, а техніка виконання цього портрета характеризує його автора, за його ж власними словами, як того, що «так і не позбувся вразливості до ліричних струменів у слові та почуттях (власне, ніколи й не прагнув цього)» [1, 69]. Вона — жінка, чий «слово і дія» «в кульмінаційному дійстві біля біблійного древа добра і зла» були першими [1, 70]. У кругообізі фатальних та випадкових змін завжди залишатиметься Ївою, образ якої трансформується та перетворюється у кожній конкретній поезії, але принципово зберігатиме сутнісну основу жіночого єства, постійну лише у своїй мінливості:

Стань птахою, виспівуй дзвінко

І знов поклич у путь мене, —

Хоч в кожную мить ти спершу жінка,

Що поєднала все земне [1, 25].

«Ліричні апокрифи» та «Неромантичний альбом», що входять до збірки «Бродячий сюжет: AVE EVA», поєднуються ідеєю взаємозворотності: в одному циклі подано поезії А. Глушак у перекладах на російську мову різних авторів — В. Зубарєвої, О. Дмитрієва, Т. Сергієвої, В. Вихристенка, О. Дорохіна та авторських, у іншому — Глушаківі переклади на українську поезій Г. Абашидзе, А. Ахматової, О. Дмитрієва, М. Дудіна, Є. Євтимова, М. Заболоцького, В. Зубарєвої, А. Йозефа, А. Кодзаті, Є. Лінської, С. Місаковського, Г. Посвятовської, В. Рудюкаса, Т. Ружевича, В. Солоухіна, Д. Шайнера, В. Шимборської. Майстерна інтерпретація долучених до української культури поетів створює

коштовний сплав творчості для-всіх і елітарної, про-всіх і тільки про-мене, коли голос «я» розчиняється і не розчиняється в астральному зойку планети, є і окремою струною віоли, і звучить в арфічному оркестрі як зоряний інтеграл.

Невипадково заголовок збірки, контамінований з двох ліричних мотивів, містить у собі метафоричний натяк на циклічну основу з тяжінням до безфабульної поеми — «Бродячий сюжет». Однак сюжетна специфіка збірки реалізована надзвичайно своєрідно, граційно приховано, що найбільш витончено сполучається з поетикою назви. Центральна, графічно виділена, повторена на берегах кожної сторінки фраза «AVE EVA» — латинізований паліндром («той, що обертається»), — семантично підкріплює центральну ідею збірки, окрім того підказує шлях поетологічної рецепції. Спосіб прочитання паліндрома, в якому змістове, значиме не втрачається залежно від напрямку — зліва на право чи навпаки, — нагадує коливання вічного маятника, амплітуда якого у горизонтальній проекції є колоподібною. Ідея кола (закладена в основу збірки), в якому будь-яка рівновіддалена від *центру* (у поетологічній «геометрії» — *ліричний суб'єкт*) — (*ліричний об'єкт*) буде серединою лінії, у композиційній структурі не є ідеальною, а від цього — нештучною. На перший погляд, кількісна різниця першого та другого циклів є *випадковою*, що порушує чітку логіку взаємозворотньої архітекτονіки, в якій складові словосполучення поза контекстом фрази теж є паліндромами, а отже, кількісно тотожними.

Але саме *випадковість* спонукає до пошуків *закономірності*, зокрема у структурі даної книги, при аналізі якої важливого значення набуває щонайменше відхилення від звичного оформлення поетичного тексту. Випадковість лише підтверджує глибоко філософічну формулу незавершеності людського пізнання себе та світу, коли якась відома, багатьма повторена і, здавалося б, незмінна схема причин та наслідків, одного разу порушує звичний порядок речей і примушує знову все починати спочатку, щоб світ побачити як уперше у житті, щоб це життя продовжувалося. За словами Нобелівської лауреатки Віслави Шимборської:

*Кожен початок
є тільки продовженням,
а книга випадковостей
завжди розгорнута посередині [1, 67].*

Напрошується чимало аналогій, у ряд з якими можна і треба поставити книгу Анатолія Глушакка, щоб зрозуміти і відчитати

ти всі її приховані смисли, ту її особливу гуманітарну ауру, що випромінюють як окремі тексти, так і цілісна система. Автор по-неокласичному пояснює себе образами-символами, взятими з сакральних, священних книг (Біблія, Пісня Пісень) і літературних джерел (Олександр Блок і Леся Українка, Ліна Костенко і Віслава Шимборська, Анна Ахматова і Тадеуш Ружевич), зі скарбниці народнопоетичного художнього материка. Алюзії, видобуті з назв і жанрових ознак, винесених у заголовки розділів, так само репрезентативні з погляду палімпсестності і контекстуального розгалуження збірки, в якій доцільно ужито художній код, яким без втоми, але з користю для духовного здоров'я користується людство.

Спосіб komponування збірки з двох циклів, композиційно сполучених спільністю системи мотивів (топіки), логікою розвитку генеральної теми та єдністю художніх прийомів, багато в чому визначається і пам'яттю жанру — типом і моделлю твору. Сам автор збірки жанрову модель кладе в основу диференціації розділів, один з яких підкреслює переважаючу роль **альбомної лірики** (звідси заголовок «Неромантичний альбом»), а в другому спеціально декларується і кваліфікується жанрова ознака **апокрифічності** («Лирические апокрифы»), що, здається, на позір, стоять на різних берегах сучасної творчості.

Так виникає ще одна форма паліндромного обернення, колоподібної структуризації книги, яка завжди *«розгорнута посередині»*. Сама форма возвеличення й інтимізації адресата поетичного звернення викликає ефект подвоєння сугестивного враження і множинності естетичних смислів, закладених у кожен вірш зосібна і в художню цілісність збірки. Та дані якості поезики (циклізація, алюзії, інтертекстуальність, *переклади на і переклади з*, структурна організація, композиція, візуальне паліндромне оформлення, свідомо двомовність (українською і російською мовами: своє — по-російськи, чуже — по-українськи), естетизм і добрий смак у спеціально продуманому книжковому дизайні) — те пояснення авторської ідеї книги і задуму, донесення прихованих смислів, які поет залишає читачеві за допомогою специфічної художньої мови, коду, ключі до розшифровки якого закладено у тексті.

Отже, це ті сигнали, які посилають споживачеві мистецтва у вигляді літературних канонів, і тоді художня інформація стає набутком читача приховано, без прямих авторських втручань, а через естетичні канали. І тут А. Глушак проявив справжню майстерність і віртуозність неокласичного письма. Але є в збірці «Бродячий сюжет: AVE EVA» і пряме, безпосереднє пояснення, структур-

но оформлене як два завершально-підсумкові суброзділи, написані аналітично, розміщені як прозові інкрустації: 1) «З книги випадковостей» наприкінці «Неромантичного альбому» і 2) «Письма без конвертов» — входять у цикл «Лирические апокрифы». Тут відкрита апеляція до читача подана як авторське кредо, філософія творення безперервної книги буття, яку кожен відкриває на своїй сторінці, фрагменти яких варто зачитувати. «З книги випадковостей»: *«Мені здається, що стародавній, воістину бродячий сюжет літератури і мистецтва — ВІН і ВОНА — сфокусований на жінці»*. З «Листів без конвертів»: *«Ета часть книги «Бродячий сюжет: AVE EVA» — благодарение и привет друзьям по жизни и литературе, письма без конвертов на исходе столетия»*.

Саме так — виважено, на терезах гармонії і художньої доцільності, мистецької переконливості власного творчого пошуку — збудовано збірку «AVE EVA». Відточеність кожного штриха і нічого зайвого, переобтяжливого, наче за порадою метра Миколи Зерова — *«класична пластика, і контур строгий, / і логіки залізна течія — /оце твоя, поезіє, дорога»*.

Що ж, у добрий час хай приходить дана книга до читача і щасливого плавання за добре прокладеним авторським курсом в морі сучасної літератури, «AVE EVA».

Бібліографічні посилання

1. *Глушак А. С.* Бродячий сюжет: AVE EVA. Лирические апокрифы. Неромантичний альбом: Поезії. — Одеса : Астропринт, 2000. — 120 (71 + 49) с.
2. *Кравець Віктор.* Поезія та проза. Війна та мир (В. Некрасов та Р. Немировський) // СіЧ. — 2001. — № 10. — С. 4—9.

4.13. ПОЕТИКА КІНОПОВІСТІ О. ЖОВНИ «ВИЗРІВАННЯ»

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

Талановито це вміє 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 Володимиру Панченкові, — вижив. Але перебратися до Києва вже, певно, не зміг, чи звик, приріс до свого Новомиргорода назавжди».

Він — член СПУ, постійно друкується у журналах «Вежа», «Вітчизна», «Дзвін», «Дніпро», «Донбас», «Кур'єр Кривбасу» та ін. Є й окремі видання творів письменника, який переважно працює в жанрах новели, оповідання, повісті, що легко можуть трансформуватися в кіносценарій чи п'єсу. Приклад — твір-симбіонт Олександра Жовни «Експеримент» з підзаголовком «Розповідь тифло-сурдопедагога», котра увійшла до збірки «13 сучасних українських п'єс» (К. : Преса України, 2013). Відзначаючи місце О. Жовни в сучасному літературному 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 кі-

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

² Там само. — С. 34.

нофільм 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»¹.

Як прозаїк О. Жовна має стає 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 «Коронації 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.

¹ Тут і далі цит. за вид.: Жовна О. Плутане інтерв'ю: Розмову провела Надія Черненко // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 129. — С. 9.

Авторське жанрове визначення «Визрівання» як мелодраматичної феєрії для кіно є свідомою рецепційною настановою, правомірність якої доводиться всіма змістово- 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 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 летиться 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 пер-

ші звуки «*Родины — у виконанні ДДТ*»¹, 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 *Едіт 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 *кїл*». До речі: коло для давніх греків — «не тільки форма запису думки, а й символ цілості та суверенності духовного життя взагалі»². Прикметно, що перший епізод має подвійну текстову мотивацію. Він (якщо брати до уваги найтиповіший 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 дає підстави 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 і статично переносяться в сюжети його картин, є їх візуальним втіленням.

¹ Жовна О. Визрівання: Мелодраматична фєєрія для кіно // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 127. — С. 19. Далі подаємо сторінку в тексті.

² Забужко О. Новий закон Архімеда. Між видихом і вдихом // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 127. — С. 61.

Винятком є портрет лейтенанта, творений з натури, а не з видіння. Ось як це подається в епізоді своєрідного поєдинку митця й міліціанта: «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 квапливо, енергійно. Художник простягає лейтенанту папір. Лейтенант дивиться на портрет. Потім на художника. Обоє все ще тяжко дихають. Художник дивиться на обличчя міліціонера. 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 міліціонер (низькорослий, грубий за статуєю) допитує художника, щоб покарати його за порушення спокою відпочиваючих (бігав пляжем оголений). Уже тут конфлікт сторін (захеканих міліціонерів, 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 і 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 міліціонер. — 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...

Міліціонер пише й це, щось наспівуючи. Молодий сержант, один з тих, хто затримував порушника на пляжі, худий, з довгим гру-

шоподібним 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 — лічиця, може? Я тобі з п'ятьовкою 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 стискує 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»¹.

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 статичці 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, усупереч бездомності, так багато людяного, й художника, що творив «надзвичайні сюрреалістичні малюнки пером», полотнам якого властива «нетривіальна філософія» (38), добре репрезентує глибинний смисл, 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 із найпоширеніших функцій *сновидіння* як художнього прийому є індивідуалізація героя, специфіка його характеру, що

¹ Жовна О. Визрівання: Мелодраматична феєрія для кіно // Кур'єр Кривбасу. — 2000. — № 127. — С. 31

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 смисл 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»¹. 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 — Гіпносом, одним із синів богині Ночі (другий — Танатос), що в грецькій міфології є уособленням сну.

Досліджуючи психоаналітичні теорії гіпнозу, Леон Шерток припускає можливість 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 невловимим, 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, не персоналізовано. — 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 дав-

¹ Нечаянко Д. Сон, заветных исполненный знаков. — М., 1991. — С. 27.

нього фанатизму ангела-охоронця, істоти, яка повинна піклуватися про мене, коли я сплю, беззахисний»¹.

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 сомнамбульних 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 доростає до розуміння своєї несвободи, що жахає її та спонукає до втечі: «Крізь дим видно поле, все усіяне людськими головами, що проросли з-під землі. Десь вони лише пробілися крізь поверхню, а десь 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.

¹ Шерток Л. Гипноз. — М., 1992. — С. 48.

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 Женья. — 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 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 виконує птахоподібна істота, *папороть*: «Тим, хто колись давно давав рослині назву, її листя здавалося схожим на крило птаха, а крило тоді звалося *портъ* (від слова *прѣрати* — «літати»)»¹. Правомірність функціонування подальших асоціативних зв'язків підтверджується наявністю спільних сем як мінімальних одиниць лексичного змісту образів: *істота* (*птиця*) — *папороть* (*рослина*) — *рослина-голова* — *Літаюча голова*; *сапа* — *лезо* — *відрізати* — *Берліоз* («Майстер і Маргарита» М. Булгакова).

Варіації на тему булгаківського «Майстра і Маргарити» відчуються імпліцитно, на рівні інтонацій, призвук яких посилюється сюжетною подібністю: 1) високий елегантний іноземець з *ледь*

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

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 із художником* свідчить 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 *пес* (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 звати 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?

— 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 англієця художник стає багатим і славнозвісним.

Найпоєднованіше прийом *дзеркальності*, *маски* простежується в системі художнього аналізу жіночого образу — легковолоєї білявки Ліки. Етимологія її імені від божественного, світлого, сонячного парадоксально переплетена із символікою *«волосатої риби»*, що не проявляється 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 рибою, у якої в жилах тече холодна кров, яка навек 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 таїни 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»¹.

¹ Нечаєнко Д. Цит. вид. — С. 127.

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. Затуманюється 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, перетворитись 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 характеристики*. Сюжетна розірваність першого видіння художника, в якому в останній момент несподівано промайнув силует жінки, неначе *поряд* з космічною істотою, а не *серед* рослинноподібних голів, доповнює новими асоціативни-

ми зв'язками повторений семантичний ланцюг, в який влітається 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 втікає 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 розчакнутому 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, спонукуючи до непередбачуваних дій, невмотивованих учинків.

Олександр Жовна вдається до небарокових 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 профаним.

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 відповідалної, бо здатної до влади над собою, діючої за покликом ро-

зумного 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 і зовнішнього просторів»¹.

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 розвинула 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»².

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 й явищем сучасної української літератури в її знакових варіаці-

¹ Макаров А. Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 61.

² Шевчук В. Из 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.

ях і художніх прямуваннях. 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.

5. ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Абашидзе Г. 323
Аверинцев Сергій 155
Агеева Віра 34, 41
Андерсен Г.-К. 81
Андієвська Емма 41
Андреев Л. Г. 255
Андрусяк Іван 35
Андрухович Софія 39
Андрухович Юрій 9, 12, 13, 15,
17, 35—45, 101, 257, 265, 297,
299, 301, 308
Антипович Тарас 39
Антоненко-Давидович Борис 91, 94
Антонич Богдан-Ігор 28
Антонишин Світлана 25, 31
Антонович Дмитро 28
Арнаутов М. 92
Арнхейм Р. 227
Афанасьєв А. 336
Ахматова Анна 323, 325

Б

Багрій Романа 28, 196, 197
Бадзьо Юрій 41, 199
Бажан Микола 25, 261, 289
Базилевський Володимир 25, 41, 66
Барабаш Юрій 61
Баран Євген 41
Баранович Лазар 208
Бахтін Михайло 25, 126, 193
Берегуляк Анна 28
Березняк Зіновій 306
Білецький Олександр 110, 149, 150,
199
Білецький Платон 283, 308
Білоус Петро 41

Білоцерківець Наталка 28, 35, 286,
287, 310
Блок Олександр 325
Богослов Іоанн 213
Бокій І. 25
Бондар-Терещенко Ігор 41, 102
Бортняк Анатолій 286
Брюховецький В'ячеслав 25
Бубніс Вітаустас 25
Булгаков Михайло 336
Бур'ян Л. М. 286
Бучма Амвросій 261

В

Вайль Поль 31, 54
Василенко Микола 241
Величко Самійло 208, 229
Виготський Лев 92
Винничук Юрій 39, 201, 257
Виноградов Віктор 107, 155
Виноградов І. О. 167
Вихристенко В. 323
Вишня Остап 86
Вінграновський Микола 36, 73,
154—168, 179—195, 292
Вінквіст Чарльз 42
Вінчі Леонардо 222
Вольвач Павло 35, 39
Вороний Микола 102
Вундт Вільгельм 154
В'язовський Григорій 92, 277, 287,
291, 298, 308

Г

Гайзинга Йоган 151
Галчинський 82
Галятовський Іоанікій 212

Гаранін Володимир 277, 299, 305, 308
 Гарасюта Андронік 57
 Геракліт 165
 Герасименко Ніна 41, 313
 Герасим'юк Василь 35, 44
 Герасим'юк Ольга 41
 Гете Йоганн Вольфганг 72, 219, 223
 Гетьман Володимир 277
 Глушак Анатолій 262, 271, 277, 279, 285, 291, 299—309, 322—326
 Гоголь Микола 212
 Головко Андрій 97
 Голуб Ярина 91
 Гольберг Марк 25
 Гончар Олесь 19, 100
 Гордасевич Галина 25
 Горині (брати) 94
 Горліс-Горський Юрій 241, 247, 255
 Горська Алла 94
 Горький Максим 286
 Грабська Аніта 33
 Григоренко І. Г. 283
 Грінченко Борис 327
 Громова Валентина 292
 Гросевич Т. 41
 Грушевський Михайло 154
 Гуменна Докія 53
 Гундорова Тамара 41, 101
 Гусейнов Григорій 39
 Гуссерль 139
 Гуцало Євген 36, 97, 185, 285

Г

Габор Василь 40, 258
 Гудзь Юрко 257

Д

Даниленко Володимир 9, 19, 31, 32, 33, 36, 40, 42, 152, 153, 257
 Данилова Ольга 305
 Дашвар Люко 37, 39, 41, 42
 Демська Леся 257
 Денисенко Лариса 39
 Дерев'яноко Борис 278

Держко Олеся 309
 Деркач Дмитро 99, 100
 Дзюба Іван 28, 42, 47, 94, 152, 259, 269
 Дімаров Анатолій 12, 15, 16, 19, 36, 37, 43, 44, 46—63, 66, 73, 99
 Дімаров Сергій 55
 Дмитрієв О. 323
 Довгалецький Мілетій 25
 Довгань 91
 Довженко Олександр 72, 86, 100, 261
 Домонтович (Петров) Віктор 72, 125
 Донцов Дмитро 11, 13, 252, 255
 Дончик Віталій 28, 197, 277, 309
 Дорохін О. 323
 Дорошенко Михайло 241
 Драї-Хмара Михайло 79
 Драч Іван 9, 292, 297
 Дрозд Володимир 12, 16, 47, 66, 90, 91, 96, 97, 99, 213
 Дроздовський Дмитро 42
 Дудін М. 323
 Дузь Іван 277, 309
 Дяченко Валерій 28, 219
 Дяченко Петро 247

Е

Ейзенштейн Сергій 111, 120
 Ейхембаум Борис 92
 Еко Умберто 28
 Енгельс Фрідріх 140

Є

Євтимов Є. 323
 Єзерська Б. 288, 309
 Єфремов Сергій 29, 86

Ж

Жадан Сергій 35, 39
 Желковский А. К. 29, 212
 Жиленко Ірина 9, 12, 15, 16, 35, 36, 37, 44, 46, 47, 54, 63—77, 81—96, 265, 266, 272, 289
 Жовна Олександр 13, 17, 18, 32, 36, 39, 43, 327—342

Жук Михайло 261
Жукова Варвара 12
Жулинський Микола 29, 42, 199,
204
Жуль К. К. 154

З

Заболоцький М. 323
Забужко Н. Я. 25
Забужко Оксана 12, 15, 19, 25, 29,
33, 34, 39, 41, 42, 44, 257, 260,
330
Загребельний Павло 12, 15, 25, 36,
97, 100, 213, 277
Залеська-Онишкевич Лариса 29,
199
Заливаха Опанас 91, 94
Зарецький Віктор 94
Зарівна Теодозія 36, 38
Засенко Петро 277, 280, 281, 282,
284, 298, 309
Зборовська Ніла 42, 47
Земляк Василь 97, 213, 264
Зеров Микола 77, 125, 199, 236,
326
Зленко Григорій 261, 273, 309
Зубарева В. 323

І

Іваничук Роман 36, 38
Ілля Валерій 42
Ільницький Микола 23, 25, 29, 276,
277, 308, 309
Ільницький Олег 101, 102
Ільф Ілля 258
Ільченко Олександр 97
Іоанн Дамаскін 162
Іов Іван 279, 309

Й

Йогансен Майк 97, 213, 215
Йожеф А. 323

К

Кайзер В. 107, 167
Калинець Ігор 265
Калюта Вілен 306
Капранови (брати) 39, 45

Касперавичюс М. М. 156, 158, 160,
162
Касян Людмила 87, 88
Кафка Франц 278
Качан Анатолій 259, 309
Качуровський Ігор 42, 209
Квітка-Оснoв'яненко Григорій 212
Квіт Сергій 29
Керлот Х. Е. 139, 141, 142, 143,
144, 145
Кириченко Світлана 12, 16, 20, 47
Климончук Оксана 256
Клімт Густав 132
Клочек Григорій 200
Кобилянська Ольга 202, 212
Ковалів Юрій 89, 99, 100, 314
Коваль Роман 42, 255
Кодзаті А. 323
Кожинoв Вадим 107, 108
Кокотюха Андрій 36, 38, 40, 41
Колесниченко-Братунь Наталя 29
Колісниченко Анатолій 277, 278,
279, 299, 309
Конак Станіслав 307, 309
Кононенко Євгенія 12, 15, 17, 18,
19, 32, 33, 37, 38, 257, 312—
321
Кононович Леонід 12, 13, 15, 16,
17, 37, 38
Констанкевич Ірина 42
Концевич Євген 91, 257, 268, 269
Корогодський Роман 29, 46, 47, 72,
91, 199
Короненко Світлана 33, 43
Костенко Ліна 9, 11, 14, 18, 22—
29, 35—44, 53, 59, 60, 73, 83,
84, 85, 134, 265, 289, 292, 297,
319, 325
Костомаров Микола 29, 208
Костюк Григорій 53
Коцюбинська Михайлина 25, 37, 46,
93, 94, 255
Кочур Григорій 94
Кошарська Галина 25
Кошелівець Іван 29
Кравець Віктор 326
Краснова Людмила 25
Кремінь Дмитро 306, 309

Крикун Алла 300, 301
Кричевські (брати) 261
Крушельницька Лариса 12
Кудрявцев Михайло 25
Куліш Микола 125, 261

Л

Ланн Євген 110, 149, 150
Ласло-Куцюк Магдалина 264, 287,
309
Лебедев Ю. В. 29
Легкий Зіновій 99, 103
Лежен Філіп 92
Ленобль Г. 155
Лесик Василь 167
Липа Юрій 261
Лисиця Юрій 91
Ліпська Є. 323
Логвиненко Олена 43, 85, 305, 309
Лосєв Олексій 155
Лукаш Микола 94
Лучук Іван 40
Любас-Бартошинська Р. 88
Любченко Аркадій 53, 86
Лютий-Лютенко Іван 241

М

Мазепа Наталя 278
Майдаченко Петро 29, 199, 205
Макаров Анатолій 26, 29, 37, 38,
85, 220, 231, 278, 296, 298,
309, 341
Максимович Іван 208
Малиновська Маргарита 278, 291,
309
Малишко Андрій 289
Малкович Іван 20, 35, 36
Мамчич Олесь 86
Манн Ю. В. 109
Маняк Володимир 276
Марко Василь 43
Маркс Карл 140, 153
Масенко Лариса 43
Матіос Марія 9, 15, 16, 37, 38, 43,
257
Медвідь В'ячеслав 29
Мейлах Б. 92

Мельденсон 82
Мечников Ілля 7
Миронова Л. Н. 157, 161
Мисик В. 289
Міняйло Василь 97
Місаковський С. 323
Мовчан Раїса 29
Морговський Антон 13, 17, 40
Мор Томас 140, 142
Муратов Ігор 26
Мусаковська Юлія 86
Мушкетик Юрій 37, 38

Н

Найдан Майкл 53
Наумчук Тетяна 255
Неборак Віктор 35, 40
Нечасенко Д. 334, 338
Нечерда Борис 13, 17, 40, 257—
311
Нечерда Оріся 259
Никанорова Олена 26, 85, 288, 309
Новикова М. А. 127, 128

О

Огієнко Іван 269
Оглоблін В. 60
Огренич Микола 278
Олійник Борис 9, 285, 292
Онишко Олександр 29, 199
Онишук Н. 26
Осадчук Петро 286, 287, 291, 310
Осипенко Валентина 277, 310
Осьмачка Тодось 29
Охріменко Павло 26

П

Павличко Дмитро 9, 35, 257, 272,
295
Павличко Соломія 41, 101, 124, 125
Павлишин Марко 29, 101, 197, 198,
203, 230, 231
Палієнко Микола 286, 310
Панченко Володимир 26, 99, 199,
217, 327
Пастернак Борис 291
Пахаренко Василь 26, 40

Пахльовська Оксана 30
 Перепада Анатолій 94
 Петров Віктор 125
 Петров Євген 258
 Пеха Марина 313
 Пирсе А. 31
 Підмогильний Валер'ян 125
 Пільняк Борис 127
 Платон 140, 142, 151
 Плачинда Сергій 164, 215
 Плужник Євген 73, 272
 Позаяк Юрко 35
 Покальчук Юрій 12, 15, 19, 30
 Поляков Олександр 167
 Пономаренко Вікторія 33
 Пономаренко Інна 26
 Пономаренко Любов 19
 Посвятовська Г. 323
 Потєбня Олександр 154, 168, 199, 314
 Приступенко Олег 276, 310
 Прісовський Євген 26, 277, 292, 298, 299, 310
 Прохасько Тарас 40

Р

Решетньова Ніна 286, 292, 310
 Рибка Олена 86
 Рильський Максим 264, 289, 305
 Римарук Ігор 35
 Роднянська І. Б. 113
 Роздобудько Ірен 37—39, 257
 Розумний Максим 41
 Руденко Микола 35
 Рудокас В. 323
 Рудяков Павло 99, 100
 Ружевич Тадеуш 323, 325
 Рябчук Микола 30, 198, 214
 Рядченко Іван 277, 292, 298, 310

С

Савченко А. Н. 155
 Саєнко Валентина 7, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 43, 44, 87, 92, 93, 94, 319
 Салига Тарас 44, 156, 157, 166, 278, 310

Самчук Улас 86
 Сартр Жан-Поль 72
 Сверстюк Євген 70, 73, 91, 94, 269
 Світлична Надія 297
 Світличний Іван 94, 269, 297
 Села Каміло Хосе 57
 Семенко Михайль 102
 Сенека 69, 83
 Сент-Екзюпері Антуан 64, 72
 Сенченко Іван 97
 Сергієва Т. 323
 Серов С. Я. 318
 Сеченов Іван 154
 Симоненко Василь 73, 94, 265, 289, 297
 Сікорський Я. П. 306
 Сірук Вікторія 42
 Скиригайло 208
 Сковорода Григорій 24, 202, 208, 229, 341
 Скуратівська Ярина 42
 Слабошпицький Михайло 44, 50, 51, 52, 57, 58, 59, 62, 258, 259, 262, 263, 266, 278, 291, 292, 297, 298, 299, 302, 310
 Слапчук Василь 66
 Словацький Юліуш 257
 Слоньовська Ольга 27
 Собенніков А. С. 155
 Содомора Андрій 235
 Соловей Єлеонора 237
 Солоухін Володимир 323
 Сосюра Володимир 53
 Сподарець Володимир 30, 199
 Стаханюк Наталія 88
 Стельмах Михайло 72
 Степанов Микола 303, 310
 Стороженко Олекса 97, 213
 Стрельбицький Михайло 99, 100, 143, 279, 299, 302, 310
 Стриженюк Станіслав 277, 279, 310
 Стріха Максим 312
 Стус Василь 9, 11, 14, 35, 50, 86, 91, 264, 265, 269, 287, 289, 297, 310
 Сумцов М. Ф. 199
 Сухомлинський Василь 327
 Сушинський Богдан 279, 310

Т

Танюк Лесь 91
Таран Людмила 30
Тарасюк Галина 33
Тарнавський Валентин 12, 16, 18,
21, 31, 32, 37, 39, 40, 42, 44,
97—153
Тарнашинська Людмила 30, 198,
217, 231, 232
Тейлор Віктор 42
Теліга Олена 232
Тименко Г. 293, 295, 310
Тимофєєв Леонід 107, 167
Тинянов Юрій 92
Тичина Павло 86, 274, 289, 305
Ткаченко Анатолій 27
Толстой Лев 302
Толстой Олексій 107, 167
Топоров В. 145, 336
Тютюнник Григор 264, 285, 298
Тютюнники (брати) 63

У

Українка Леся 260, 305, 325
Ульяненко Олесь 12, 13, 15, 17, 37,
39, 40, 43
Уолпол Х. 211
Успенський Борис 106—108, 123

Ф

Фальконе Етьєн Марі 132
Фашенко Василь 30, 107, 199, 277,
299, 311
Федотюк Петро 285
Федюк Тарас 36, 261, 273, 277,
301, 311
Фенько Наталія 30, 199
Фізер Іван 27, 101, 102
Фіхте Ф. 313
Франко Іван 50, 54, 82, 199, 260,
289
Фрейд Зигмунд 216
Фролова К. П. 30
Фрезер Джеймс 30

Х

Харчук Борис 19
Харчук Роксана 32, 33, 44, 251

Хаустен Р. А. 221, 222
Хмельницький Богдан 187
Храпченко М. Б. 221

Ц

Цейтлін А. 92
Цилевич А. М. 30

Ч

Чекан О. 27
Чекан Ю. 27
Черненко Надія 195, 328
Чернишова Тетяна 110
Черноіваненко Євген 31, 92
Чорногуз Олег 99
Чубинський Павло 208

Ш

Шайнер Д. 323
Шама І. Н. 127, 128
Шац Дантіл 307
Шевельов (Шерех) Юрій 31, 34, 44,
308
Шевченко Тарас 35, 36, 44, 53,
72, 73, 86, 198, 238—255, 260,
262, 267, 277, 286, 300
Шевчук Валерій 9, 12, 13, 15, 17,
18, 27—31, 37, 47, 64, 91, 97,
101, 196—232, 257, 266, 268,
341
Шелест В. 27
Шеренговий Олекса 277, 311
Шерток Леон 335
Шимборська Віслава 323, 324, 325
Шкловський Віктор 111, 121
Шкляр Василь 9, 12, 16, 37, 40, 42,
43, 44, 233—256
Шлегель 154
Шлемкевич Микола 246, 256
Шовкун Віктор 42
Штайнталь Хейман 154
Шумило Наталя 341

Щ

Щербаков Олександр 277, 298, 299,
311
Щербак Юрій 9, 12, 16, 37, 99

Ю

Юнг Карл-Густав 104

Юркевич Памфіл 197

Я

Яворівський Володимир 97

Яковенко С. 198

Яковець А. 27

Яновський Юрій 261

Янченко А. 27

Янчук Борис 285

Яровий О. 85

Науково-навчальне видання

САЄНКО Валентина Павлівна

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

К О М П Е Н Д І У М

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*

Редактор *Н. Я. Рихтін*

Технічний редактор *Д. М. Островеров*

Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*

Коректор *І. В. Шепельська*

Формат $60 \times 84 \frac{1}{16}$. Ум. друк. арк. 20,46.
Тираж 300 прим. Зам. № 347 (136).

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17,
(048) 7-855-855

www.astroprint.odessa.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

