

83,3(4)кр-4хтеу6

МЗ6

Мацько В.П.

# УКРАЇНСЬКА ЕМІГРАЦІЙНА ПРОЗА XX СТОЛІТТЯ



83.3(4укр-Ухте) 6  
МЗ6

МАЦЬКО В.П.

**УКРАЇНСЬКА  
ЕМІГРАЦІЙНА  
ПРОЗА XX СТОЛІТТЯ**

111195



111195

Хмельницький  
2009



Б40407

ББК 83.3 (4 Укр.)

М 36

УДК 82.0: 821.161.2

*Рекомендовано до друку Вченою радою Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка Міністерства освіти і науки України (протокол №9 від 24 вересня 2009 р.)*

**Рцензенти:**

Астаф'єв О.Г. доктор філологічних наук,  
професор Інституту філології Київського  
національного університету імені Тараса Шевченка

Гкачук М.ІІ. доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри історії української літератури  
Тернопільського національного педагогічного  
університету імені Володимира Гнатюка

**Перевірено**

2013

**Мацько В.П.**

М 36 **Українська еміграційна проза ХХ століття [монографія].** —  
Хмельницький: ІПП Дерепя І.Ж. — 2009. — 388 с.: Бібліогр.: 358-384 с.

ISBN 966-96180-22-28

*Монографію присвячено концептуальному осягненню художніх моделей людини та світу в українській діаспорній прозі ХХ століття. Досліджено, що для людини світ розкриває буття, бо сам він нічого не знає про те, що він — світ, і він стає світом лише для істоти, яка його пізнає. Встановлено, що концептуальне зображення людини і світу в еміграційній прозі за своєю сутністю є світоглядною проблемою. Кожен письменник концептуальні моделі «людина — світ» вибудовує в залежності від художнього задуму, світобудови змалювання характерів персонажів, способу автором бачення світу, естетичного ідеалу, втіленого в художній образ. Такі параметри водночас вказують на позицію, кут зору автора щодо моделювання світоглядної проблеми — зображення світу і людини в ньому. Заакцентовано, що концептуальні моделі взаємовідносин «людина — світ» в літературній спадщині письменників українського зарубіжжя ХХ століття — різновекторні.*

ISBN 966-96180-22-28

© Мацько В.П., 2009



# ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
--------------------	---

## **РОЗДІЛ І. ХУДОЖНІ МОДЕЛІ ЛЮДИНИ І СВІТУ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ ДИНАМІКИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРНОЇ ПРОЗИ ХХ СТОЛІТТЯ**

1.1. Акцентований антропоцентризм і ліричні домінанти неоромантичної прози .....	12
1.2. Психоаналітичні візії модерної прози .....	41
1.3. Екзистенційний вимір прозової творчості МУРУ .....	58
1.4. Полістилізм діаспорної прози .....	85

## **РОЗДІЛ ІІ. ПРІОРИТЕТНІ ЖАНРОВІ МОДУСИ В ДІАСПОРНІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ**

2.1. Націєрозповідна модель діаспорної романістики .....	117
2.2. Історичний та публіцистичний дискурс як опозиційні полюси у розвитку повістевих жанрів .....	183
2.3. Семантична редукція жанрового змісту малої прози .....	206
2.4. Оновлення фольклорної складової у жанрах «фікційної літератури» .....	232
2.5. Дифузії жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі .....	246

## **РОЗДІЛ ІІІ. ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ «ЛЮДИНА І СВІТ» В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРНІЙ ПРОЗІ**

3.1. Макро- і мікрометафоризація мови і мовлення	
3.2. Компаративістські складові української еміграційної прози	

<b>ВИСНОВКИ</b> .....	347
-----------------------	-----

<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	358
---	-----



## ВСТУП

Закони літературного розвитку розкриваються лише за умови діалектичного підходу до проблем художньої творчості. Не випадково художні особливості української діаспорної прози ХХ століття ми розглядаємо у діахронії, у зв'язку з історичними та соціокультурними процесами. Історизм зумовлює й допевні шляхи поступування теорії літератури, адже в літературознавстві теж відбувається процес поділу, розгалуження теоретичних моделей — як власне літературознавчих, так і синтетичних або ж загальногуманітарних.

Максимальне наближення до предмета, від загального до конкретного і навпаки, без чого немає прогресу, охоплює масштабність літературно-критичної думки, сприяє злиттю різних методологічних стратегій, а, отже, розширює межі літературної думки. Історизм літератури — це засіб, що сприяє найбільш глибокому розкриттю законів у діалектичному пізнанні.

Коли перед нами один твір одного автора, об'єкт дослідження — конкретний, очевидний. Ширшою, ясна річ, постає проблема фахового прочитання творчості того чи іншого автора в певному контексті (місце в національному літературному процесі, зв'язки зі світовою літературою, еволюція творчості тощо). У нашому дослідженні йдеться про багатьох авторів, що закономірно спонукає до розгляду літературного процесу як явища багатогранного, різновекторного.

У вітчизняному літературознавстві проза українського зарубіжжя ХХ століття донині належно не оцінена, а найпаче в аспектах, що заторкують системне, концептуальне осягнення художніх моделей людини та світу. Тим часом нині навіть до навчальних програм уведено хрестоматійні твори В. Винниченка, У. Самчука, І. Багряного, В. Барки. Так, в 11 класі з діаспорних прозаїків вивчається творчість У. Самчука (романи «Марія», «Волинь»), Івана Багряного («Тигроло-

ви», «Сад Гетсиманський», «Огненне коло»), Василя Барки («Жовтий князь»). Однак поза увагою досі залишається чимало письменників, які в нелегких умовах розбудовували вітчизняну культуру за межами України — творча спадщина Анатолія Галана, Л. Коваленко, С. Риндика, В. Гайдарівського, В. Русальського, Гната Діброви, З. Дончука, Олени Звичайної-Джуль, Анатолія Гака, Лесі Івченко, С. Левченка, Я. Сосенко-Острук, І. Смоля, М. Струтинської, М. Угорчака, О. Цегельської, В. Чапленка, Ф. Мелешка, В. Приходька, С. Яблонської, В. Бендера, Ф. Дудка, Степана Любомирського, Х. Довгалюка. Їхній доробок практично невідомий українському читачеві, оскільки і книжки, й архіви митців перебувають за кордоном. В Україні досі не надруковано жодного твору цих прозаїків, практично не згадуються вони навіть в оглядових розвідках.

До певної міри пощастило тим літераторам, які дожили до часу, коли Україна здобула незалежність — Ю. Тарнавський, Е. Андієвська, В. Дашей, Ольга Мак, Анатоль Юриняк, О. Гай-Головко, Ганна Черінь, Віра Вовк (Селянська), Д. Нитченко, Олекса Ізарський, Леся Богуславець, Д. Гуменна, С. Кузьменко. Вони заявили про себе в пресі, дехто відвідав Україну й тут надрукував окремі твори, що надійшли до бібліотек. Активно працювали письменники, що мешкали в Канаді. Із погляду М. Шкандрія, «українську канадську літературу можна розглядати як різноманітну й внутрішньо-динамічну цілість. Саме як цілісне літературне явище вона мало досліджена» [266, 530-531].

Слід заважити, однак, що творчість письменників діаспори спорадично стала предметом дослідження в дисертаційних працях. Назвемо, приміром, розвідки Бросаліної О.Г. «Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського» [26], Буркалець Н.В. «Поетика малої прози Б. Лепкого» [29], Бурлакової І.В. «Творчість У. Самчука: проблеми індивідуального стилю» [30], Водолазької С.А. «Постмодерністські акценти у творчості Емми Андієвської» [47], Йолкіної Л.В. «Мала проза В. Винниченка



(до характеристики індивідуального стилю)» [100], Лановик З.Б. «Творчість О. Тарнавського у двоколіїному літературному процесі» [141], Лукаш Г.П. «Ономастика прозових творів В. Винниченка» [156], Леськової М.П. «Літературно-науковий вісник» як культурологічне джерело духовного відродження української нації (20-40-і роки ХХ століття)» [142], Михальчук Н.І. «Мала проза В. Винниченка: метафізичні та естетичні інтенції» [180], Остапчук Т.П. «Компаративістська парадигма творчості Юрія Тарнавського (на матеріалі перекладів та прози)» [201], Просалової В.А. «Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст» [215], Руснак І.Є. «Художня модифікація національної історіографії в прозі Уласа Самчука» [222] тощо. Спробу повернути українській культурі призабуті імена здійснив автор монографії, опублікувавши статті в наукових збірниках, фахових виданнях [167; 171; 172; 177], а також — енциклопедичний довідник «Білий цвіт на калині» [166], літературознавчі статті, зібрані в книжці «Злотонить-2» [169]. За подеколи стислою, здавалося б, інформацією постають оригінальні зразки вітчизняного письменства ХХ століття, що уможливило сприйняття діаспорної прози як самобутнього літературного явища. На тлі соціально-політичних подій минулого віку в прозових творах високохудожньо змодельовано процеси й специфіку української людини та світу. У прозі посутньо оприявнюється гуманістичний зміст — через зображення людини та її місця в суспільних процесах.

На сучасному етапі соціокультурного розвитку, який гуманітарною рефлексією нерідко поціновується в українському контексті як «постколоніальний», посиленої уваги потребує осягнення художніх рефлексій українського світу, осмислення України в цивілізованому поступі, окреслення місця української людини в загальноєвропейському культурному та суспільному просторах. Сучасний етап розвитку української спільноти характеризується інтенсивними пошуками шляхів до єдності нації. Незважаючи на певні розбіжності в

поглядах, соціально-економічні негаразди, непорозуміння, що супроводжують наше життя, українці беруть участь у виробленні глобальної свідомості, дотримання загальнолюдських моральних цінностей. Цьому, безперечно, сприяє й художня література, яка впливає на формування світогляду особистості.

Таким чином, феномен глобального світу вимагає нових акцентів в осмисленні реалій людського буття, нових підходів стосовно визначення засад існування людської спільноти. На фоні складних завдань, що стоять перед людством, актуальним є питання про роль і місце людини в творенні життєво важливого комунікативного простору співробітництва, порозуміння. Оскільки людина не існує поза суспільством, той чи інший письменник моделює образи героїв, заторкуючи різні сторони суспільного буття, в залежності від того, в якому середовищі вони перебувають; кожен з митців оприявнює власне розуміння суспільно-історичних зрушень. Звідси, отже, вивчення прозових творів, так само як і решти літературних артефактів ХХ століття, унікальної специфіки національно-культурного поступу передбачає комплексне дослідження української духовної культури — важливого фактора розвитку українського суспільства, утвердження духовності як основи буття українського народу в цілому.

Заявлена наукова проблема досліджувалася спорадично, а отже й оновлений масив літератури не вводився до наукового обігу, не став чільним предметом осмислення літературознавцями, істориками, культурологами. Опрацьовуючи обрану тему, ми помітили, що жодне книгосховище України не має повних комплектів книг письменників діаспори. В Україні, по суті, відсутні оригінали, епістолярій діаспорних письменників, що значно збагачувало б її духовну скарбницю. Більшість матеріалів, що стали основою дослідження, були знайдені у приватних колекціях або надіслані автору монографії членами українських осередків Австралії, США, Канади, Румунії, Словаччини. Використано й особисте лис-



тування автора з Г.Костюком, О.Ізарським, М.Ласло-Куцюк, Д.Нитченком, Дімою (Діамарою Ходимчук), Лесею Богуславець, Ольгою Мак, В.Дацесм, О.Гай-Головком, Олександром Ворониним, П.Ємець, О.Коновалом, С.Кузьменко, Ганною Черінь, О.Смотричем.

Чимало матеріалів зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади і управління України (ІЦДАВО України), Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, Львівській науковій бібліотеці імені В.Стефаника НАН України, Національній бібліотеці України імені В.Вернадського (м.Київ); окремі матеріали про життя і творчість М.Чирського, І.Огієнка, С.Гаєвського, Анатолія Юриняка (Юхима Кошельника), С.Русової, Л.Білецького зберігаються в Державному архіві Хмельницької області (ДАХО).

Отже, досі було здійснено не так багато спроб об'єктивного, всебічного висвітлення прози українського зарубіжжя минулого віку, де змодельовано світ і людину в ньому, і в цьому ракурсі – аналізу типологічних, тематичних обріїв, виокремлення істинних моделей на ниві літературній, критичній, науковій. У цілому можемо твердити, що й на значній відстані не існує хоча б наближено синтетичного дослідження про феномен діаспорної прози як специфічний простір національної культури. Письменники ж в екзилі усвідомлювали свою національну приналежність як представники саме українського народу, його культури на чужині.

У світлі вищезначеного для нас надзвичайно важливим є аналіз прози українського зарубіжжя ХХ століття, яка презентує різновекторні моделі світу і людини в ньому. В синтезі історичного, культурного й теоретичного постає перспектива досягнення взаємозв'язку суттєвих вимірів людського досвіду соціального буття, адже художня література є специфічною складовою культури, а остання, в свою чергу, не існує без

людини, її суспільних зв'язків, діяльності. Саме в культурі, відзначає А. Гуревич, акумулюється соціально значущий зміст людської діяльності; культура виступає реалізацією сукупних творчих сил суспільства, «картина світу, закладена в свідомість людей їх культурою, є суттєвим фактором, що значною мірою визначає хід історії» [68, 31]. При цьому зазначимо, що культурно-антропологічний підхід позначається впливами феноменологічної філософії, ґрунтується на методології соціального пізнання, на чому наголошують А. Шюц і Т. Лукман у праці «Структури життєсвіту» [287]. За версією авторів, з одного боку, історія постає записом історії нашого пізнання світу, з іншого — культурною проекцією історичних соціальних світів, що представлені суб'єкту пізнання.

Подібне бачення стимулює вивчення світу, ментальності людини, історії ідей, поглядів. Йдеться властиво про перспективність використання культурно-антропологічного підходу осмислення процесів, в центрі яких знаходиться людина, її діяльність. Завдяки такому підходу — поверненню в ретроспекцію — чіткіше «реконструюється» внутрішній світ людини, стиль мислення, світ її уявлень, погляди на життєпростір в цілому.

Однак, зауважимо, що погляд в історію, наше звернення до літературного процесу ХХ століття, пов'язані з розумінням сучасності, тих імперативів, що визначають рух, динаміку сучасного суспільства, на чому слушно наголошує В. Горський: «звертаючись до минувшини, актуальна культура прагне відшукати відповідь на запитання, що хвилюють її нині...» [60, 6]. Буття людини та соціуму конститується в процесі людської життєдіяльності, де виформовується життєвий світ, водночас соціальна спільність людей не розглядається відокремлено від історичного чи культурного контексту. Соціальний суб'єкт реалізує себе в історії та культурі. Детальний аналіз формування буттєвих основ людини розкрили зокрема у своїх працях зарубіжні та вітчизняні науковці Л. Алберті [300; 301],

К. Апель [9; 302], Е. Гарін [310; 311; 312], Г. Домашовець [82], В. Келасьєв [109], С. Кошарний [129], І. Предборська [214], Ю. Хабермас [316; 317], О. Юркевич [289]. Людину у сфері гуманітарного пізнання досліджували також В. Андрущенко, Л. Губерський та інші [158].

Діяльність і спілкування, комунікаційні процеси виступають необхідною умовою культурно-історичного буття людини, визначають способи її соціальної активності. Саме через діяльність виражається спосіб відношення людини до світу; буття людини завдяки діяльності постає як життя в культурі. Такі аспекти знаходять широке відображення в художніх текстах. Дослідниця Н. Петрук заакцентовує увагу на комунікативності індивіда через діяльність. На її думку, саме «через діяльність виражається специфічно людський спосіб відношення людини до світу, а саме буття людини завдяки діяльності постає як життя в культурі» [207, 19]. Важливі проблеми існування людини в соціальному середовищі, принципи єдності діяльності та комунікації досліджуються такими авторами, як Г. Арендт [10], Н. Петрук [207], З. Лановик [140]. В аспекті вивчення екзистенційних вимірів взаємодії людини і світу в художньому тексті, з'ясування антропологічної сутності літературних творів, осмислення національно-культурного процесу ХХ століття вагомими є праці В. Агєєвої [1; 2], І. Кошелівця [130], О. Смерек [232], Д. Чижевського [276; 277; 278], С. Сфремова [92], О. Мишанича [181], В. Качкана [103], М. Насика [184; 185], Ю. Коваліва [114; 153], О. Астаф'єва [12; 13], П. Одарченка [197], Н. Бернадської [21], Яра Славутича [291], Г. Костюка [127; 128; 129] та інших. Так, Ю. Ковалів, науково потрактовуючи герменевтику Г.Г. Гадамера, зауважує: «На погляд дослідника, герменевтичне дослідження, що поширюється не лише на тексти, а й на соціум, є історичний і діалектичний сенс, слід вважати наслідком автентичного діалогу між минулим і сьогоденням» [115, 173].



Письменники повсякчас порушують філософські проблеми, загострюючи інтерес до того, чим живе людина, як вистояти в світі абсурду, насильства, неправди. Сама гуманістична концепція прози, сказати б, висвітлює душу української нації, моральне багатство, відвічні ідеали добра, справедливості, розкриває сукупність поглядів, що визначають загальне бачення і розуміння світу. Сучасна людина існує в інтенсивному інформаційному середовищі, має розум, спроможний до абстрактного мислення, психіку, завдяки якій можна уявляти будь-що, живучи в двосвітті — дійсному й уявному вимірах. Уявний світ дає людині змогу будувати перспективні плани. Світ сповнений суперечностей, відтак атмосферою двосвіття насичені й прозові твори.

## **РОЗДІЛ I**

### **ХУДОЖНІ МОДЕЛІ ЛЮДИНИ І СВІТУ У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ ДИНАМІКИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРНОЇ ПРОЗИ XX СТОЛІТТЯ**

#### **1.1. Акцентований антропоцентризм і ліричні домінанти неоромантичної прози.**

На сучасному етапі історія української літератури вирізняється якісно новим станом її прочитання. Передовсім це зумовлено ґрунтовним переосмисленням уявлень про розвиток історико-літературного процесу XX століття. Перше п'ятнадцятиліття з часу проголошення незалежності України засвідчило появу такого феномена, як подолання ідеологічно-кон'юнктурного підходу до трактування художніх явищ, що в свою чергу зумовило повернення в українську літературу доробку багатьох письменників, літературознавців українського зарубіжжя, внаслідок чого повніше й об'єктивніше відтворюється процес розвитку художньої та наукової думки минулого віку. На такому загальному тлі вирізняються постаті не лише класиків українського письменства І. Багряного [270], Т. Осьмачки, У. Самчука, В. Барки, а й їхніх побратимів Галі Мазуренко [269, спр.336], Степана Любомирського, Докії Гуменної, Галини Журби, Степана Риндика [269, спр.278], Віталія Бендера, Аркадія Животка [269, спр.256], Миколи Чирського [269, спр.875], Володимира Січинського [269, спр.285], Володимира Русальського, Людмили Коваленко, Харитона Довгалюка та інших, чиї твори більш знані на Заході, ніж в Україні. Нині ж епіцентр історико-літературних зацікавлень, головною проблемою яких є проблема національної ідентичності української літератури, її функціонування не в «двоколійному вимірі» (визначення Г. Костюка. — *В.М.*), а як існування цілісного естетичного явища вітчизняної культури, переноситься в іншу площину.

Прозу письменників української діаспори ХХ століття Л. Рудницький, йдучи за Г. Костюком, умовно поділяє на чотири гілки. До першої відносить прозу, де маємо збереження «свого «я», української ідентичності» (твори О. Грищенка, Г. Журби, В. Приходька, У. Самчука, М. Островерха); до другої належать твори, що «доповнюють літературу, писану в Україні» (історичні романи і повісті М. Лазорського, В. Чапленка, Ю. Тиса-Крохмалюка, Леоніда Полтави, П. Феденка, Ольги Мак). До третьої групи атрибууються твори письменників, які «намагалися естетично змалювати своє нове довкілля та відзначити деякі моменти з українського життя в діаспорі» (Д. Гуменна, Д. Ярославська, Микола Понеділок, З. Когут, Свирид Ломачка (О. Грибінський), І. Керницький, Олекса Ізарський). І лише до четвертої гілки літературознавець відносить письменників, творчість яких «віддзеркалює модерним, а то й авангардистським способом, проблеми *сучасної людини* (виділення наше. — В.М.), не обов'язково української, а людини взагалі. В цій категорії помітні сильні впливи західноєвропейського письменства» [219].

Думки Л. Рудницького потребують деякого коригування. По-перше, не можна категорично твердити, що, скажімо, Ольга Мак, Василь Чапленко, Леонід Полтава «доповнюють літературу, писану в Україні». Бо, наприклад, про голодомор 1933 року в Україні взагалі заборонено було не те що писати, а навіть згадувати. За цим добре стежила цензура. Такі твори могли побачити світ лише з-під пера діаспорних письменників. По-друге, умовно поділивши прозу емігрантів на чотири гілки, літературознавець не звернув особливої уваги на прозаїків із Західної Європи (Чехія, Польща, Румунія тощо), де також працював і досі працює чималий загін українських письменників.

Отже, концепція літературознавчої науки представляє відповідний феномен у культурі певної історичної доби. Вона виникає внаслідок стрибкоподібних процесів і непередбачуваних якісних змін на новому етапі існування. Із огляду на це



зазначимо, що проза українського зарубіжжя минулого віку пройшла той еволюційний шлях розвитку, що й уся європейська література — від неоромантизму до постмодернізму.

У нашому випадку йдеться про трансцендентальні літературні явища, що репрезентують людину і світ в українській діаспорній прозі ХХ століття. Ясна річ, що людина не є профанним віддзеркаленням соціального оточення. Усередині останнього кожна особистість унікальна. Її своєрідність виявляється в психологічних особливостях, специфіці мислення, внутрішній організації.

Мав рацію М. Бахтін, зауважуючи: «суб'єкт як такий не може сприйматися й вивчатися як річ, оскільки як суб'єкт він не може залишатися суб'єктом, стати безголосим, а, отже, пізнання його може бути лише діалогічним» [19, 383]. Людина самовиявляється в системі соціальних відносин, відтак письменник зображує літературних персонажів саме в соціальному середовищі, у зв'язках із зовнішнім світом (реальним або вигаданим, ілюзорним). Людина є органічною часткою живого світу і водночас вивищується над ним.

Принципова світоглядно-антропологічна теза Гегеля — поки людина живе, вона ще не сказала свого останнього слова, а отже, її не можна визначити остаточно — має під собою певне підґрунтя. Із погляду В. Загороднюка, світ — це «все те, що оточує людину, і те, що знаходиться всередині неї; універсальна предметність, у межах якої людина вирізняє себе з-поміж інших предметів. Завдяки практичній і пізнавальній діяльності людина усвідомлює себе як суб'єкт, що створює свій власний світ (людини), який протистоїть зовнішньому світові, що оточує її» [261, 567-568]. При цьому науковець пояснює, що світ людини має подвійний вимір — світ інтерсуб'єктивного спілкування з іншими людьми та внутрішній світ (душа).

Заакцентовуючи соціальну зрілість людини, В. Радул зазначає: «Особистісні властивості — це прояв соціальних якостей індивіда. Дослідити й зрозуміти їх можна лише на

основі вивчення життєдіяльності особистості в суспільстві (соціумі). Тільки аналіз відносин «особистість — суспільство» дає змогу розкрити основні властивості людини як особистості» [216, 3]. І в реальному світі, і на сторінках художніх текстів, людина постає суб'єктом, що включається в соціальні процеси, змінюючи в такий спосіб власне життя.

Цілком правомірно, отже, В. Табачковський розглядає людину як природно-соціальну істоту, «якісно особливий ступінь живих організмів на Землі, здатних до свідомої саморегуляції, завдячуючи чому вона постає як суб'єкт суспільно-історичної діяльності й культури» [261, 350]. Коли В. Загороднюк внутрішнім світом людини вважає душу, то сучасний літературний критик В. Базилевський твердить: «людина — це внутрішній простір», що належить до таємниць психіки, «звідси і метафізика, космогонічні прозріння, трансцендентні осяяння». Посилаючись на В. Стуса, який говорив про внутрішній простір як самонаповнення, В. Базилевський, на наше переконання, вдається до необгрунтованого висновку про «маленьку людину» з «приземленням і внутрішнім простором» [15].

Постколоніальне прочитання літературних текстів мусить відбуватися у форматі наукових розмислів, із залученням засобів текстологічної «вівісекції» (розтину), виокремленням модусів «Інших світів». Останні — це той простір текстів після трансформації (деконструкції), коли виникає можливість прочитати приховане, потаємне. Тоді, певна річ, у «маленької людини» посутньо розшириться внутрішній простір, збагатиться душа. Своєрідна «археологія текстів» допомагає збагнути донині приховане, утаємничене в людській душі. Французький мислитель Тейяр де Шарден вважав людину віссю еволюції, центром конструювання, перспективи, зазначав: «бути сучасним означає здатність бачити не лише у просторі, не лише в часі, а й у тягlostі» [247, 226].

Мета людського життя симультанно «розкодовує» і внутрішній світ людини. Адже, на слушну думку М. Кодака,

сучасна наука дає змогу інтегрувати методи й досвід різних галузей соціогуманітарних знань «в єдиний симультанний (одночасний) підхід до інтерпретації складних функціональних систем, зокрема й авторської свідомості митця, за результатами його творчих акцій» [117, 52].

Отже, спираючись на антропологічну тезу, розглянемо специфічні ознаки художнього моделювання письменниками українського зарубіжжя місця людини в світі і її ставлення до нього. Творчість є продуктивною діяльністю людини. Йдеться про творення нових об'єктів і якостей, схем поведінки та спілкування, нових художніх образів, знань. У різні епохи наперед виступали різні аспекти творчості: об'єктивний, інформативний, комунікативний, особистісний. В архаїчних і традиційних суспільствах творчість і пов'язане з нею створення нових якостей буття розглядалася як уділ небагатьох і зчаста переслідувалося, позаяк суперечило загальноприйнятому життєустроєві, традиціям, світорозумінню.

Останнє вважаємо особливо показовим із огляду на обраний предмет дослідження. Скажемо також, що завдяки творчому процесові зовнішня детермінація активності людини поступається місцем внутрішній самовизначеності. Через творчість відбувається самореалізація індивідуальності. Художнє мислення, як відомо, пов'язане з інтуїцією, уявою, ідейно-образним відчуттям прихованих закономірностей (ейдетичністю).

Не викликає жодних сумнівів той факт, що література української діаспори початку минулого століття і за тематичним спрямуванням, і за художньо-естетичним рівнем посутньо відрізняється від письменства першого десятиліття ХХІ віку. Сприяла цьому не лише зміна ідеологічних орієнтирів, а й розвиток науково-технічного прогресу, зокрема — комп'ютеризація. Назвемо ряд імен майстрів малої прози, творча активність яких припадає на першу половину ХХ століття: Володимир Радзикович (1886-1966), Степан Риндик (1887-1972), Павло Крат (1882-1952), Филімон Леськів (1885-?), Олександр



Лотоцький (1870-1939), Єлизавета Вікторова (1888-1947), Яків Майданик (1891-1974), Аполлінарій Новак (1885-1955), Дмитро Солянич (1876-1941), Василь Кудрик (1880-1963). Уже згодом на літературну арену вийшли Василь Гайдарівський (1908-1972), Іван Смолій (1915-1984), Олександр Смотрич (Флоринський; 1922), Микола Угорчак (1901-1982), Роман Маланчук (1912-1985) та інші.

Перша половина минулого століття ознаменувалася помітними подіями в соціально-суспільному житті: російська революція 1905-1907 років, Перша світова війна, жовтневий переворот 1917 року, штучний голодомор 1932-1933 років в Україні, масові репресії тощо. Усе це знайшло відображення в творах письменників української діаспори. Варто згадати, приміром, оповідання Ф. Леськіва, Д. Солянича, Г. Журби, З. Бачинського, С. Макара. Їхні твори написані переважно в піднесеному неоромантичному ключі. Тим часом цього не спостеріг дослідник С. Рудницький (1877-1937). Ще 1923 року він писав: «Не маємо на рідній мові дотепер ніякої енциклопедії, навіть одно-двотомової для народу... Так само лихо як з наукою, стоїть справа з літературою... Вона дуже не повна, страшно доривочна — світить величезними прогалинами. Де є наша епіка, де є наш історичний роман? Де ці великі й численні драми, що повинні були, наче гриби по дощі вирости в ці страшні часи?» [220, 151-153].

Вочевидь автор не брав (та й не міг брати!) до уваги творчість прозаїків українського зарубіжжя. Адже в тому ж таки 1923-му Галина Журба видала повість «Метелиця», високо оцінену Софією Русовою. Відомий педагог і громадський діяч, ніби полемізуючи з Рудницьким, зазначає: «Пророче речення Шаповала сповнилося. Ми маємо вже 1923 року дуже сильні драматичні картини під заголовком «Метелиця» [223, 84].

Суголосна С. Русовій оцінка творчості Г. Журби професора І. Боднарука (1903 — 1990), який у статті «Сеньйорка нашої літератури», посилаючись на Оксану Керч, писав: «...коли на

1111195



літературному вечорі у Львові, в якому Галина Журба проживала найбільш плідніші роки життя, письменниця читала свій роман «Зорі світ заповідають», то не лише новий сюжет у нашій літературі й революційні події, що відбувалися ген там — в Україні, а й сама будова та запашина, як степи, багатюща українська мова зачарували публіку. А найбільше захоплення письменницею виявив Богдан-Ігор Антонич який поспішив після читання до неї і сказав, загикуючись від хвилювання, великий комплімент: «Ви чудово пишете...» [23]. Як твердить В. Шевчук, письменниця щиро любила світ і людину, і саме це почуття спонукало її до творчості. Сучасний дослідник називає Галину Журбу «добрим Майстром» [283]. За шість років до появи розвідки С. Рудницького М. Пачовський (1861-1933) помітив: «наше теперішнє письменство основане на життєвій силі народу, не являється тільки нових часів, бо воно бере свій початок з глибини віків XI — XVIII століття» [205, 9].

Твори багатьох письменників діаспори витримані переважно в дусі неоромантизму. Головні їх герої виявляють справді гідну подиву силу духу, активно прагнуть перетворити бажане, сподіване на дійсне. Вони — цілісні вольові натури, яскраві моральні максималісти, які протистоять світовому хаосу. Найприкметнішим є те, що їх не можна співвіднести з конкретними персонажами реалістичного дискурсу. Творчість тогочасних українських письменників багато в чому спиралася на художній досвід Г. Ібсена, Етель-Ліліан Войнич, Р. Кіплінга, Дж. Лондона, інших зарубіжних авторів. Окремі твори спрямовувалися на утвердження так званої «естетики страждання»; часом автори малої прози шукали містичних шляхів відродження понівеченої людської душі, утверджували право особистості на протистояння злу, демонстрували потяг до розв'язання проблеми існування, екзистенції людини в дегуманізованому абсурдному світі. Ціннісні поняття на позначення сприйняття, переживання, пізнання явищ дійсності, творення світу духовного, існуючого за законами краси, поєд-

нуються в малій прозі з категорією величного — благородством, гуманізмом, лицарством, порядністю, вірністю («Сповідь Золотої Троянди» О. Гай-Головка, «Нерви», «Благословення Боже» С. Риндика, «День подорожі» Діми (Діамари Ходимчук), «Коли побачите — дайте знати!» В. Кудрика тощо).

І. Качуровський розподіляє літературу на дві особні частини: фікційну та нефікційну, завважуючи, що «англійський термін «фікційна література» вперше застосував... неповторний Майк Йогансен». Аналогічний поділ надзвичайно зручний. Фікційна література ґрунтується на творчому натхненні, художньому вимислі, на тому явищі, що німці називають *Dichtung*». Нефікційне письменство дослідник називає творами №2. [106, 434]. Йдучи за М. Йогансеном, амбівалентність концепту І. Качуровський відносить до доволі зручного в потрактуванні, осмисленні, завважуючи: «Пересичене термінами американського структуралізму, українське літературознавство таких понять, як «фікційний» та «нефікційний», не знає і ними не користується» [106, 435].

Таким чином, науковець обстоює потребу повернення до «зручних» визначень, конструювання лабораторії «іншого» в історії літератури, культури. Він фактично відкриває простір для нових літературознавчих досліджень. На жаль, зазначимо, що концептуального прочитання прози українського зарубіжжя І. Качуровський не торкається. Не заакцентовує літературознавець й на тому, що система понять, поглядів на ті чи інші явища, процеси художньо змодельована відповідно до світоглядної позиції митця, задуму, архітектоніки твору, його ідейного змісту, естетичного ідеалу і жанрової специфіки. На нашу думку, людину і світ прозаїки зображали художніми засобами, застосовуючи, скажімо, такі парадигми як раціональну, міфологічну, синтезуючу, ірраціональну, культурно-антропологічну та інші концепції.

Для тих майстрів красного письменства, які опинилися на чужині, українська мова була чи не єдиним засобом опри-



люднення власних роздумів, висновків, зрештою, розкриття «зболілої» душі. Кожен письменник, певна річ, прагнув бути почутим, визнаним ще за життя. О. Гай-Головка (1910 — 2006), приміром, писав: «Чомусь у нас увійшло у звичку віддавати належне більш чи менш визначним людям за життя, а митцям — після їхньої смерті. Це дуже несправедливо. Коли б у стародавніх Атенах чи Римі не було митців, ми нічого не знали б про греків і римлян, про їхнє життя, звичаї, традиції, дух і культуру. Народи цих країн добре розуміли завдання своїх митців і тому віддавали належне саме їм за їхнього життя, призначаючи для них найпочесніші місця, а під час великих національних свят увінчували їх лавровими вінками» [240, 126].

Більшість письменників діаспори, імена яких називаємо вище, давно відійшли за межу вічності. Серед них і О. Гай-Головка. Ще 1959 року видавництво «Муза» (Вінніпег) випустило в світ книжку його оповідань «Одчайдушні», до якої увійшло дванадцять гостросюжетних творів. Літературний критик Ю. Мулик-Луцик спостеріг тут три типи персонажів, у характерах яких виформовується одчайдушність. А відбувається це через морально-національні стосунки, вияви позитивізму в обстоюванні регіонально-групової ідеології, вузькопартійних інтересів і внаслідок впливу чинників, що допомагали духовно совєтизуватися [183, 25]. Однак, на нашу думку, дослідникові не вдалося глибоко простежити в малій прозі автора «естетику страждання», виокремити художньо-естетичні домінанти активної особистості в письменницьких концепціях буття. Унаслідок цього посутньо знижується рівень об'єктивності в поцінуванні творчості прозаїка. Принагідно зазначимо, що перші прозові твори О. Гай-Головка друкувалися в журналі «Червоний шлях», вони переважно й склали основу його книг «Світання» (1936), «Десять новел» (1937). А захопив його до літературної творчості вчитель української мови з села Вікнини, байкар Микита Годованець, запросивши до участі в літературному гуртку [239, 10].

Олекса Гай-Головка виступив автором «Різдв'яної містерії» — твору глибоко психологічного, що втілює концепцію активної особистості. Дія відбувається на баварській рівнині, де росте звичайний дуб. Останній нагадував наратору рідний край, родовід. У поїзді головний герой зустрів хлопця, який запитав: «Міряєте повздовж і поперек чужину?». На це відповів: «Ні, мене в цю путь послав Христос». Розмовляли довго. І коли поїзд набирав швидкість, головний герой зіскочив на землю, гукаючи співбесіднику: «Пошукаю брата, якого з милосердя новонародженого Христа сьогодні побачу, але не знайду!». «Стій! Стій!.. Брате мій! — крикнув я, але мій крик немилосердно розчавили вагонні колеса...» [53, 33]. В оповіданні простежуємо, як персонаж комунікує у формі монологу суб'єктивні переживання, змістом яких є його внутрішній світ і зовнішнє середовище. Центр цих переживань — чужина (не прихована) і безпосередньо суб'єктивна дійсність, виражена в незмінному «Я», що закумуляовує всі акти мислення, почуття, волі. А виявом цього стала зовнішня поведінка суб'єкта: мовлення, вчинок, ставлення до іншого індивіда.

У збірці Гай-Головка «Сдчайдушні» звертає на себе увагу й оповідання «Сповідь Золотої Троянди» [53, 5-27]. Загадковий незнайомець у Лондоні розшукує Дениса Малюту (він передав українському вигнанцеві пакет). Денис палко й чисто кохає свою Золоту Троянду. Але почуття затьмарюється злом, вчиненням майором Улановим, який згвалтував дівчину. Малюту охоплює гнів, а його внутрішній світ цілковито пов'язується з суворою таємницею, яку ніхто не повинен знати. Йдеться про відплату кривдникові-сидисту. Твір прикметний антитоталітарним спрямуванням. Через постать Дениса Малюти автор висвітлює не квістивну мотивацію центрального персонажа, а, сфокусувавши увагу читача на його «вибуховому» внутрішньому світі, демонізації стосовно супротивника, динамічно й водночас плавко віддзеркалює світ і людину — шукача істини в ньому. Істина для Дениса — честь коханої, яку скривдив

советський офіцер. Малюта внутрішньо протестує, і цей протест закономірно виливається в помсту — «істину світу», «істину буття».

Для чого існує людина, чи не задля пробудження в собі демона, щоб смертю здолати зло? Відповідь на це питання тут не однозначна, адже «людина існує у світі не для «приборкання матерії», а передусім для того, аби віднайти «істину світу» [242, 38]. А сенс істини — в творенні добра на землі. Головні ж персонажі О. Гай-Головка прагнуть змінити світ у протиборстві. Прозаїк, що характерно, уникає портретописання, пейзажних замальовок. А, скажімо, стан героїні — Золотої Троянди — відтворено в кількох нетривіальних ситуаціях. Оповідання сповнене романтичного піднесення, поєднаного з елементами натуралізму, сентименталізму, відображенням конкретних життєвих реалій. Це помітно драматизує й динамізує хід оповіді.

Композиційною єдністю й відчутним психологізмом прикметне оповідання Гай-Головка «Лист без початку» (головні герої — закохані Валеріан і Люба). На загал же, твори малої прози засвідчують, що автор тяжів до моделювання незвичайних, інтригуючих, пригодницьких, а часом і фантастичних ситуацій, заплутаних сюжетних ходів. Безкомпромісними борцями за незалежність України виступають у нього Денис Малюта («Сповідь Золотої Троянди»), Валер'ян («Лист без початку»), лейтенант Мороз («Втеча»), Дудник, Корінь і Литвин («Лицарі Залізної Когорти») та ін. На розкриття чільного письменницького задуму влучно «спрацьовують» епіграфи — цитатий вітчизняних і зарубіжних письменників (Т. Шевченко, П. Тичина, М. Ситник, М. Рильський, Ю. Яновський, О. Теліга, Ю. Клен, С. Цвейг, Д. Лондон, Г. Ібсен). Оповідання та новели О. Гай-Головка типологічно споріднені з творами видатних майстрів малої прози — це В. Стефаника, С. Цвейга і Гі де Моппасана, Е. По. У той же час, показуючи своїх героїв у ситуаціях більшовицького засилля, письменник демонструє



оригінальність новеліста: він, зокрема, уникає цвейгівської сентиментальності та містицизму Е. По. Таку точку зору, до речі, висловлює П. Сорока, завважуючи, що О. Гай-Головко «тяжіє до простоти і ясності» [239, 99].

До етнографічного реалізму й зображальної описовості наближаються оповідання «піонерів» канадської землі прозаїків Я. Майданника («Супрайс парті», «Як Штіф пустив електричку до хати»), П. Крата («Цар на молитві») та Ф. Леськіва («Чиї руки закопують, то тії руки мають відкопувати»); твори на релігійну тему є в спадщині В. Кудрика («Обов'язок пророка», «Нерукотворний образ», «Дороговказ в житті», «Листки шальві»). Останні написано з дидактичною метою, тому автор вдається до утвердження ригоризму — абсолютного дотримання морально-етичних приписів. Наведемо у зв'язку з цим думку А. Швейцера про те, що внутрішня свобода сприяє людині у віднайденні сил для подолання непередбачуваних труднощів і досягнення високої духовності, для самозаглиблення, очищення, спокою й умиротворення. Як істота діяльна, людина йде на духовні стосунки зі світом, проживає власне життя разом із усім життям, що її оточує, відчуваючи свою спорідненість з довкіллям. Вона — співучасниця життя, і «допомагає» йому в міру своїх сил і таланту [280, 28-29].

Докія Гуменна (1904 — 1996) виступила майстром прози ліричної. Особливо цікавою в цьому аспекті є книжка «Багато неба» (Нью-Йорк, 1954), що об'єднує низку подорожніх нарисів. Географія творів доволі широка: Клівленд, Детройт, Нью-Йорк, Бомфало, Сан-Пол, Міннеаполіс, Лос-Анджелос, Едмонтон, Вашингтон. Опинившись після війни далеко від України, письменниця подорожує містами США та Канади. Столицю Сполучених Штатів Америки вона порівнює з Києвом («Я в ньому почуваюся, як у Києві»). Однак Київ — старовинне місто, а Вашингтон з'явився якихось сто п'ятдесят років тому. Тут, зазначає авторка, архітектура запозичена. У Києві ж вона органічна, природна. Спогадами про Україну

живе Гуменна і в Нью-Йорку, де екскурсанти «вештаються погід палацами, храмами, статуями, а Білий Дім — резиденція Президента — нагадує Андріївську церкву у Києві» [63, 95]. Милуючись красвидами чужої держави, захоплюючись Білим Домом, оповідач сумно зітхає: «Коли ж діждемся в себе, в Києві, Білого Дому, де ні народ, ні уряд народу не боялися б» [63, 98]. Неважко переконатися у внутрішньому спротиві авторки тоталітарній системі, а реальному світові вона протиставляє світ буття уявного, бажаного, романтичного..

Прозовий спадок Докії Гуменної умовно можна розподілити на твори праісторичної («Небесний змій», «Золотий плуг» тощо) та сучасної («Діти Чумацького шляху», «Внук столітнього запорожця», «Хрещатий Яр» та ін.) тематики. Їх проблематика взаємопереплітається і взаємодоповнюється. Письменниця висвітлює маловідомі сторінки історії, культури українського народу, художньо змодельовує проблеми сучасного її життя. У праісторії увагу авторки привертає передусім світогляд наших предків, неповторність національної культури, що генетично сягає Трипільської цивілізації.

Однією з прикметних ознак епічного мислення Д. Гуменної є філософське осягнення подій новітньої історії, сучасних проблем (психологічний світ людини тоталітарного суспільства, Друга світова війна, життя українців в еміграції тощо). Характерний для творів цієї тематики реалізм посутньо увиразнюється символічними «вкрапленнями». Одним із шляхів матеріалізації філософського підходу до осягнення українського буття середини минулого століття слід вважати послуговування письменницею образами-символами, національними архетипними образами, майстерно розвиненими в межах одного твору, а також звернення до міфології.

Як самобутній митець виявила себе Ганна Черінь (Галина Грибінська) — поетеса й прозаїк. Вона — авторка поетичних книжок «Crescendo», «Чорнозем», «Вагонетки», «Травневі мрії», «Небесні вірші», «Зелень моря», «Квіти добра і зла»,

«Держава», кількох книжок подорожніх нарисів, оповідань для дітей і гумористичних творів, п'єс. З прозовими творами Ганна Черінь вперше виступила у періодиці ще 1950 року. А на батьківщині — лише 1992-го в київському видавництві «Арфа» її оповідання побачили світ (книжка «Люстро мого життя»). Авторка прагне до енергійного розгортання дії, творення повнокровних характерів. Її письмо — оригінальне, свіже, мелодійне. Письменниця, що характерно, змальовує образ кількома штрихами — як художник, і ці штрихи висвітлюють найсуттєвіше, найбільш очевидне.

У прозі Ганни Черінь не останню роль відіграє й образ оповідача. Форма розгортання теми в її прозі часто асоціативна, що дає змогу поступово ввести читача в художній світ твору, наблизити до персонажів, які зазвичай є людьми чесними, порядними, морально стійкими, як, приміром у повісті «Українська кров» (Лондон, 1982). Прозаїк доволі лаконічно виписує людські характери — постаті зі своєрідним світобаченням, індивідуальними життєвими концепціями. Образ оповідача-мрійника позначений рисами розумної й щирої людини. У центрі повісті — доля двох молодих людей Бориса та Діани, їх складний шлях до щастя. Різними художніми засобами відтворює авторка взаємовідносини молодих людей, віддаючи при цьому перевагу паралелізму.

Про неоромантичний стиль письма Ганни Черінь критик В. Жила в газеті «Свобода» (лютий, 1962 року) писав: «Це співець земної радості, співець любови, квітів і пісень, і разом з тим — це співець горя нашої Батьківщини, нашого минулого та буднів і радощів теперішнього». Персонажі письменниці — люди здебільшого вольові, проте вони не прагнуть смертю здолати зло, хоча й не миряться з примхами долі. Справді мав рацію російський публіцист В.Поссе, який ще на початку XX століття застерігав: «Перемагайте зло не смертю, а життям. Не геройськими подвигами, а чорною творчою працею та боротьбою з гріхами батьків, що ви їх одержали в «спадщину» [262, 56].



Нестандартність діяльності людини, прагнення знайти щось нове, не зрадити істині й самому собі — провідна думка оповідань Олександра Смотрича (Флоринського). Так, розвиток дії, ситуації в оповіданні «Мрії» спроектовуються на простір марення. Своєрідна експресіоністська проза сформує свій «текст»: фіктивний світ моралізму, активізму. Характерна ознака такого тексту — загострена емоційність, ірраціональність, схильність до контрастів зображення, гіперболізації художніх деталей. Мова екзистенціалістського художнього світу — це роздуми над сенсом життя; вони поєднуються з невідворотним відчуттям абсурду існування, турботами за людську долю. Пізнати істину в такому художньому тексті означає пізнати себе в екзистенції.

Життєві ситуації, вирвані з потоку часу, прозаїк трансформує в площину стоїцизму. Головна мета персонажа твору — продемонструвати стійкість, мужність у життєвих випробуваннях. Геннадій Л. таємничо закоханий у заміжню Маргариту Іванівну. Свій внутрішній світ герой не розкриває, приховуючи власне почуття і від жінки, і від інших. Людина-сфінкс — нерозгадана, таємнича. Нерозгаданими в мріях для нього залишаються і її почуття. Геннадій не знає, як відреагує Маргарита, дізнавшись про потаємну любов стороннього чоловіка. Його постійно переслідують ці думки. Тому чоловік замислюється про написання листа, в якому буде викладено невисловлене. Мрії — це стан душі, коли людина спрямовує свої помисли в майбутнє. Мрії можуть бути реалізовані в процесі життєдіяльності або просто залишитися недосяжними. Автор вдається до контрастного зображення життєвих реалій: «Я знав, що ви ось-ось переступите поріг, за яким має розпочатися трагедія вашого життя» [233, 40]

Тонус, загальний настрій зосереджується на нещасті — «трагедія вашого життя». Але такий модус позначений, неначе сфінгограма, іншими вимірами, що межують із позареальністю: «Ви не повірите, як мені не хочеться кожного разу вертатися

до дійсности» [233, 42]. Головний герой твору намагається втекти від суєти мирської, реального світу, сповненого суперечностями, та це йому не вдається. Тому спокій знаходиться у філософських роздумах, «що навіть вічність — річ відносна. І це мене хоч в якійсь мірі заспокоює» (с.44). Для Геннадія Л. мрії залишаються нездійсненими, бо будь-яке ускладнення народжується силою фантазії-вигадки.

Образ митця — носія прекрасного — створено в оповіданні «Роки вагання». Учень перебуває в певній соціальній групі, середовищі, де формується світогляд, характер. Юний музикант проходить шкільні студії, прагнучи бути схожим на своїх учителів. Але шкільний педагог не припав до душі школяреві. Скільки б він його не слухав, то думки ніяк не могли «вишикуватися», аби як слід засвоїти музичну грамоту. Та й загалом наставника зображено негативними штрихами: «Це була людина довга, лиса і дуже подібна до телеграфного стовпа з обірваними дротами» (с.11). Учень здалося, що відповідні педагогічні методи, шлях до його серця знайшла вчителька балетних танців Клавдія Миколаївна. Хлопець сумлінно виконував усі вправи, щоб не розізлити вчительку, яку полюбив. Жінка відповідала прихильністю, він став її улюбленцем. Однак юнак помітив, що її любов виростала з ненависті. О.Смотрич ніби переконув: інакше в системі советської освіти бути не могло. Людина, яка працювала до знемоги, швидко втомлювалася. Творча праця не приносила ні матеріальної вигоди, ні духовної насолоди.

Хоча творчість — це притаманна людині здатність створювати нові цінності, що є засобом самовираження, вияву потреб суспільно-історичної практики. Але Клавдія Миколаївна була переобтяжена обов'язками настільки, що часом просто не витримували її нерви. Юний музикант спостеріг: «Чим більше я її любив, тим більше вона мене ненавиділа» (с.12). Відчувши негативне ставлення до себе, учень розчаровується: а чи потрібен комусь його талант. Із часом він усе ж

навчився переборювати труднощі, досягати певних вершин. Юнак часто згадує прислів'я («перед свиньми бісером не мечуть») і всупереч долі вирішує здобути музичну освіту, щоб приносити естетичну насолоду людям. Автор акцентує думку про те, що індивідуально-особистісне творення людиною цілісної картини світу ґрунтується на прагненнях і бажаннях її самої, визначається нестримною жагою до усвідомлення мети, характеру власної діяльності. Шлях до того, чого прагне головний герой, обирає й окреслює він сам.

Обставини складаються так, що молодий робітник Іваненко (оповідання «Романтика») ніяк не міг знайти своєї долі. Він настільки захопився будівництвом соціалізму в окремо взятій країні, так старанно виконував виробничі завдання, що не мав часу на дозвілля. До Іваненка постійно поверталися думки, що їх називав «романтикою»: знайти дружину, прожити з нею довге щасливе життя, бо «соціалізм соціалізмом, а романтика романтикою». Прозаїк у такий спосіб підкреслює: унікальність людського існування полягає в тому, що людина не просто живе, а здатна посісти оцінювальну позицію стосовно життя загалом і власного зокрема, виявити здатність ідеально розпоряджатися ним. Сенса стає провідним атрибутом суб'єкта життя. Випадковість, несподіванка скеровують почуття Іваненка в бік його прагнень і сподівань. Якось він стояв у нічній черзі за черевиками і враз внутрішній світ осяяла «романтика»: «Ніч, зірки, хрущі... Спільний можна сказати інтерес...» (с.22). І в цю прекрасну мить він побачив у черзі саме ту дівчину, про яку мріяв. Це було його щастя. Хоч черевиків для нього й не вистачило, зате дружину вибрав. Життя не може бути ні великим «ніщо», ні одноманітним повторенням одного й того ж. Бо і те, й інше є нісенітницею, запереченням життя. Сенса буття полягає в забезпеченні прогресу й об'єктивного світу, й особистості, що втілюється у формі та забезпечується змістом ідеалу. Ідеал, який веде вперед, мусить бути досяжним, і лише тоді він викликає душевний підйом, збагачує життя.



Рене Декарт був переконаний, що людина повинна завжди перемагати радше саму себе, ніж долю, й змінювати передовсім свої бажання, ніж світопорядок. Людина й людство, їх життя є найвищими цінностями, бо вони — вершина космічної еволюції. Але кожна людська особистість унікальна, і кожна життєва ситуація виникає лише раз. Остання містить у собі власний сенс, різний для різних людей. Проте для кожної людини він є єдиним і єдино істинним. Немає такої ситуації, в якій життю не надається можливість знайти сенс. Водночас немає такої людини, для якої не знаходилося б певної справи.

Людина, позбавлена життєвого сенсу, є нещасливою. А.Енштейн говорив: той, хто відчуває своє життя позбавленим сенсу, не лише нещасливий, але й навряд чи життєздатний. Віднайдення сенсу є покликанням. Саме на такі роздуми нашої героїні оповідає О.Смолар «Подарунок». Після війни син вирішив полегшити материнє життя — подарувати примус. Варвара Антонівна журиться, щоб його ніхто не вкрав. У суперечці з сином вона скеровує увагу на вчительку, яка іноді приходить до сина. Побутова суперечка знаходить розв'язку: син заступився за кохану дівчину, але мати не вгавала. Спробував притишити матеріні емоції підвищеним тоном:

«Ти замовчиш?! Облиш!.. Я також жити хочу», — закричав син і кинувся до дверей (с.57).

А мати в туж мить схопила примус й шпурнула його в розчинене вікно. У цій побутовій замальовці розкривається внутрішній світ персонажів. Варвара Антонівна не хоче бачити в хаті невістку-вчительку і на зло нехтує подарунком сина. Син же перемагає самого себе, робить вибір і повертається до коханої, щоб реалізувати свої романтичні мрії.

Як бачимо, таємниці людського буття залишаються загадковими, але викликають загальний інтерес. Адже характер і спрямованість життєвих інтересів у матері й сина неоднакові. Сенс життя літературний персонаж убагацьчує в досягненні повної злагоди з самим собою в розумі, свободі, діяльності.

Не людина ставить питання про сенс власного життя, а життя ставить таке питання перед нею. І людина щоразу повинна відповідати на питання не словами, а діями. Сенс особистість не творить, а знаходить у світі, в об'єктивній дійсності. Такий імператив для індивіда вимагає своєї реалізації.

І екзистенційну, й аксіологічну концепції зображення світу та людини в ньому атрибує О.Смотрич в оповіданнях «Патетична соната», «Божественна комедія», «Академічна орація», «Дещо з достовірної біографії Якуба Юліяновича», «Ініціатива Лариси Гаврилівни», ці твори хоч і були написані значно раніше, однак опубліковані автором лише наприкінці ХХ століття (1995 р.) [236, 108-122]. У них прозаїк іронічно висміює внутрішній світ романтичних героїв, які ніяк не можуть зреалізувати задумів, ідеалів через власну поведінку, власні вчинки. У такий спосіб прозаїк заакцентує на тому, що людина виформовує світ зі своєї світоглядної будови.

Так, у «Божественній комедії» автор моделює внутрішній світ Терентія Осоки, людини легковажної поведінки, графомана («щоб бути письменником — пиши»), завідувача бібліотеки клубу залізничників. Його світ — свобода життя. Останнє виражається в тому, що його «більше цікавили вдовиці та напіввдовиці по різного роду репресованих, а то й розстріляних чоловіках. Терентій Васильович, як це говориться, і в голові не покладав, щоб з котроюсь з них одружитись» [236, 108]. Нарешті в сорок років оженився на Любові Щукіній, взявся за написання «геніального» твору. Спокій «письменника» оберігала дружина, візитерів говорила: «У Терентія Васильовича, щоб ти знав, нема зараз часу для тебе! Вони пишуть тріологію! Божественну, щоб ти знав, комедію!». Одначе, за авторською версією, романтичне кохання зі Щукіною перервав візит колишньої коханки із сином-підлітком, батьком якого був Осока. Внутрішній світ персонажа автор розкриває тим, що він «викрутився» із ситуації втечею («прихопивши дещо з білизни і дві вщерть набиті його поезіями валізи, над

самий ранок зник») (с.110). У цих рядках — уся складність перипетій життя, в них розкривається антипатія письменника до літературного героя. О.Смотрича тривожать такі люди, як Терентій Осока, що здатні нехтувати найсвітлішими почуттями. Прозаїк заакцентовує: бездуховний світ Осоки є тривожний симптом. Саме останній привів його до морального занепаду.

Світ обивателя, для якого кар'єра — мірило всіх речей, постає в образі Марти Митрофанівни (оповідання «Тріумф Марти Митрофанівни»); вона снила романтикою мати такого чоловіка, яким для неї є Іван Іванович. Але героїня твору постійно маніпулює його почуттями, принципами. Він для неї — іграшка в руках. Жінка — властолюбива, постійно навчала чоловіка міщанським манерам, її слово — останнє. Одразу ж після весілля заборонила чоловікові займатися творчістю («Ти, Ваня, не Пушкін!») (с.116). Автор моделює почуття через внутрішній дискомфорт. Марта заради власної вигоди нехтує свободою чоловіка («не покладаючи рук, працювала над Іваном Івановичем, мріючи мати якесь становище в світі, каракулеве хутро, іспанський шаль і різного роду трикотажну спідню білизну»).

Міщанський образ життя домогосподарки — це анти-світ її чоловіка. Жінка не прагнула власною працею, власним розумом сягнути вершин добробуту, а за рахунок іншого здійснити меркантильні плани. Вона постійно принижувала чоловіка, нагадуючи, що завдяки їй, «до якихось там роковин революції Іван Іванович дістав посаду головного бухгалтера» і тепер той «вітався лише з самим начальником тресту. Решта тепер віталася з самим Іваном Івановичем». У такий спосіб автор розкриває внутрішній світ кар'єриста, якого не лише «зіпсувала» посада, підвищення по службі, а й «виховання» Марти. Чоловік втратив зневагу до людей нижчого соціального прошарку. Тут простежується аксіологічна концепція — протистояння добра і зла.

Внутрішня дисгармонія, неузгодженість із самим собою, породжена ненавистю до іншої людини — це світ зла. Останнє



передається через показ приниження людської гідності, зневаги. Романтична любов, про яку так мріяла жінка, обернулася в трагедію, яка змодельована в розв'язці. Марта вранці прокинулася і, за звичкою, штурхнула Івана Івановича ліктем в спину, підвищеним тоном сказавши: «Вставай уже! Досить тобі дрихнути!». Одначе, Іван Іванович уперше в житті не послухався Марти Митрофанівни, уві сні віддавши Богові душу» (с.117). Таким чином, винесений у заголовок іменник «тріумф» автором змодельований з іронічним підтекстом, бо найголовніше для людини — життя. Насправді ж тріумф для жінки завершився трагедією. Прозаїк у такий спосіб змодельовував внутрішній простір героя: коли егоїстичний світ вивисується над суспільним — це трагедія душі. Людина мусить покладатися лише на власні сили у досягненні високих ідеалів.

Прозаїк С.Риндик (1887 — 1972) не зараховував себе до новаторів, письменників-модерністів. Він залишився на тому романтично-піднесеному рівні, з яким входив у літературу на початку ХХ століття. Свої твори для прочитання він надсилав колегам Ю.Лавріненку, В.Приходьку, В.Чапленку, чекаючи від них фахового рецензування, буквально засипав друзів листами, сам від того дивуючись [36, арк.5]. А в листі до Юрія Лавріненка так і зазначив, що себе вважає реалістом, а не модерністом чи сюрреалістом [36, арк.1]. Його твори насичені неоромантичною стихією. Коли аналізувати прозу літераторів перших років ХХ століття, то помітимо, що творчі інтенції спрямовані на осмислення в собі романтичного світовідчуття як сутнісного.

У кожного з митців поставало власне розуміння суспільно-історичних зрушень. С.Риндик працював доцентом Українського педагогічного інституту в Празі, а коли випадав вільний час — писав прозові твори. Локальний простір його оповідань (збірка «Пригоди і люди») — це багатовимірний простір, насичений ірраціональною стихійністю, що ніби утримує особистість на рівні модусів романтизму. Подібне

чітко прочитується в оповіданні «Ревага», коли незнайомиць забезпечує статус винятковості: «А тимчасом таємничий Ревага співав пісню, і все з любовної лірики. Видко було, що співець переживає великі муки кохання або щонайменше мучила його невимовна жадоба кохання...

Але й ці пісні глибиною й ширістю почуття робили могутнє враження. Що ж воно за співець? Довго слухав я, слухала гребля, слухала й ціла Сміла, бо могутній баритон сягав далеко, далеко... Аж десь може за дві години прийшов кінець. Співець проспівав останню пісню, і останні ридання та останні сльози розсипались над нами дорогими діамантами...» [217, 286].

Автор поволі розкриває образ співця, увіходить в його світ, заакцентовуючи саме на аксіологічній концепції. Цінності оприявнюються лише в почуттях (любов і ненависть), що змушують Ревагу інтуїтивно обирати певний спосіб поведінки. У такий спосіб прозаїк змодельовує внутрішній стан героя, його світобудову, ціннісні виміри: добро і зло. Коли наступного дня розповів службовцям про вечірній спів, то почув від них жакливу новину, що він «справді надзвичайний співака, але, на жаль, не артист, а ... звичайний смілянський злодій! Ба, навіть душогуб...» (с.287). Проте чутки не мають під собою підґрунтя, бо душогубство нічим у тексті не підтверджується. Він не схожий на Кармелюка чи Чіпку, хоч внутрішній бунт Реваги чимось подібний до цих персонажів. У Реваги добро і зло, прекрасне й потворне поєднується в одній особі. Він любить пісню, але й не проти вкрасти, скривдити іншого.

Наратор внутрішньо бунтується, не хоче йняти віри почутому: «Я рішуче запротестував проти такого очорнення великого артиста, але мені сказали, що так воно є і нічого не вдієш». Водночас автор передає внутрішній світ головного героя твору одним-єдиним реченням: «Сказали, що люди бояться його і бояться за нього говорити, хіба що серед близьких знайомих відважуються сказати кілька слів, бо Ревага таки не любить, щоб за нього хтось недобре говорив» (с.287). Образ

центрального персонажа увиразнюється антитезою: людське і тваринне відчуття, свідоме й позасвідоме: «Як уже згадувалось, люди не важились щось погане говорити на Ревагу. Так само й собаки не гавкали на нього. Але з іншої причини: люди боялись, собаки любили його. Зачувши здалека тяжкі Ревагові кроки, кожна собака починала крутити хвостом і облизуватись направо й наліво, бо знала, що Ревага має для неї кусник м'яса» (с.303). У такий спосіб своєрідно розкодовується й двосвіття — світ добра і зла. Себто, робити людям шкоду й водночас вимагати, щоб скривджені говорили про злочинця лише добре, відбирати людську працю і ділитися краденим із тваринами. Це світ диваків. Світ образів чіткіше прочитується в роздумах безіменного оповідача: «Я не міг припустити, щоб людина такої тонкої душевної конструкції, такої сердечної ніжності, такої здібності до найвищого поетичного натхнення, могла бути злодієм і душогубом. Злодійство і душогубство — звірячі елементи, і коли вони опановують людину, то така людина й поводитьсь по-звірячому і навіть у коханні виявляє тільки звірячі інстинкти і тільки у звірячій формі» (с.289).

Але з будь-якої ситуації є вихід; ніколи людині не пізно стати на шлях праведний. Аби тільки цього забажало оточення. І цей шлях автор підказує метафоричним висловлюванням: «Людська душа — термомір: від тепла розширюється, від холоду стискається, кулиться, ховається». Люди не вміють підійти до Реваги, дихають на нього холодом злоби й ненависті. Тому він такий» (с.290). Степан Риндик тонко передає психологію персонажа: романтичний смисл бунтівної людини — фольклорний розбійник, месник — але, водночас, чуттєвий ліричний герой. Його бунт у собі, адже оточення навіть не прагне зрозуміти, допомогти. Внутрішній голос прихований до часу і, коли стає боляче, то цей голос проривається з якоюсь погордою, зневагою: «Там що мужик, то свиня» (с.305). Так, Ревага стає заручником і жертвою системи — він гине на ярмарку під час чергової крадіжки свійської тварини.



Неоромантичність характеризується природними компонентами, пригодницьким змістом, внутрішнім настроєм. Настрій ліричного героя доповнює екзотика: «Я вертався з романтичного побачення! І місяць срібний, що на ту пору буйними парусами обсотав був небо і землю, і зорі ясні, і верби золоті, що поставали обіч греблі, розпустивши свої коси аж додолу, і тихі плеса ставів по обох боках греблі, усе це і все, що навколо, так само блаженно усміхалося мені» (с. 290). Контрастність між макрокосмосом і мікрокосмосом, між природою і людиною, що є її часткою, підсилює авторське бачення проблеми маленької людини.

Формування романтичної естетико-художньої парадигми (фольклорний романтизм) — це орієнтація на уснопоетичне мислення. Загострюється національне почуття, а фольклор виявляється як субстанція народного буття, схильність до міфології. Але така парадигма не обертається ксенофобією — протиставленням національного іноземному, не конструюванням національно-консервативної утопії. Д. Наливайко називає час розпаду романтизму в Україні: «цей розпад добігає кінця десь під завісу XIX ст.» [187, 7]. Далі ж настає доба неоромантизму, представником якої в діаспорі був С. Риндик.

Прикметно водночас, що проза митця насичена сентиментальністю. Детальні розповіді, народні пісні, фразеологізми, фольклорні мотиви, повторення висловленого, нагромадження речень із складними синтаксичними конструкціями, широкі побутові сцени й водночас, вмонтування в текст ліричних відступів із описами природи, пригод спостерігаємо у таких творах, як «Нерви», «Лиса», «Бровко», «Терентій Трохимович Тарадайка», «Ходім на город», «Амазонка», «Барон». Описи природи, як і різноманітних пригод, характеризують стиль неоромантичного письма С. Риндика: «А тепер далі на город. Він простягається аж до річки. Власне не до річки, а до ставу, бо річка, прибувши з далеких світів до нашого села, спинилась тут на відпочинок і розлилася широким плесом,

ставши ставом, перегородженим високою греблею з кучерявими вербами. Може колись сядемо на човна і проїдемося по тому ставу, а поки що через брак часу згадаємо тільки, що довкола його росте осока, лепеха чи татарське зілля, подекуди рогіз і очерет, а на самій воді плавають білі лілеї та ближче до берегів погойдується зелено-салатовим килимом ряска для качок» [217, 235-236].

На тлі етноксотицистичности постає людина зі своїми позитивними чи негативними рисами. Особливо до виплеканого людською працею (а йдеться про дореволюційні часи) легко-важно ставилися «орловські піхотинці», що проходили через село, бо «ці люди, окрім звичайного безчестя, виїдали, бувало, все, що бачили, а що в них не влазило, те розбурювали й нівечили» (с.252). Тваринні інстинкти піхотинців, що виявлялися в їхній поведінці, дотепно, зворушливо характеризує селянка риторичним запитанням: «І що то Бог дав? І віра однакова, і цар той самий, а от в одного душа людська, а в другого люциперська» (с.253). Дуалістичний підхід людини до навколишнього середовища, чужої праці сприймається тут як художня деталь. Можна було б обійтися й без неї, але, зумовлена композиційно, ця деталь несе посутнє художнє навантаження. Слова вкладаються в уста трудівниці, котра з ранньої весни до пізньої осені працює біля землі, щоб мати віддачу. І раптом якийсь люципер в один момент, йдучи через село, зводить важку працю селянина нанівець. Тут розкривається роздвоєння душі: як воїн, піхотинець сміливий, рішучий, вольовий, а в побуті одновірець-християнин виявляє аморальність, бездушність, схильність до злочину.

Мала проза С. Риндика не лише переобтяжена описами пригод, таємниць, а й сповнена вітально-інстинктивних моментів: чари, емоції, пристрасті. Мінливість, крихкість світу, за письменником, — це «часточка» світової спільноти. Романтичність модусів, культурних архетипів сповнює твори і високого, і приземленого пафосу, а зв'язок між героями

має емпіричний характер. У німецькій мові існує дефініція «wolungen». Йдеться про сферу психічних процесів, коли перевага надається духовно-душевному порівняно з чуттєвим сприйняттям (превалювання над чуттєвим). Світ і його «пристосування» до людини (буття духу людини з автономним буттям світу) передається автором через конфлікт-протистояння стихії природи й цивілізації. Особливо виразно ця концепція оприявнюється в оповіданні «Барон», де справді майстерно розставлено акценти: машина стала богом, розум — її рабом, а дух опиняється на самому споді. Причому автор тут ніби випередив час, художніми засобами передаючи емпатичні передчуття, передбачення. Адже в час написання оповідання про комп'ютери, мобільні телефони ще не йшлося. Тим часом:

— Да... Загинемо!

— Але від чого?

— Від цивілізації.

Далі діалог персонажів прозаїк доповнює міркуваннями головного героя-оповідача: «Ось вона цивілізація! Вчора листа написано, а сьогодні він вже в моїх руках. Триста кілометрів, наче ластівкою перелетів. А скільки б він мусів іти, якби не було залізниці і паротягів?! Філософе нещасний! Чому проклинаєш залізницю, коли її треба благословити? А телеграф? А радіо?

... А прийшла цивілізація, машина — і лист, жартуючи, перебігає за кілька малих годин триста кілометрів. Або ще ліпше: у Львові сидить собі панок і цокає на машині, а у Відні відразу читають» (с.175). Превалювання природи над цивілізацією автор розкриває протестом-ультиматумом: «Матеріаліст ніколи того не зрозуміє. Хто вірить у примат розуму, той якраз нічого в світі не розуміє, бо розум — полуда духа. Де орудує розум, там пустеля духа. Для такого створіння не існує ні інтуїція, ні імподерабільні флюїди душі, ні трансцендентальний світ понять — нічого. А тимчасом це єдині засоби, щоб зрозуміти всі речі, а передусім — речі у самих собі. Не сліпий розум, не бездушна машина, не техніка...



... Це був ультиматум. Короткотерміновий» (с. 176).

Авторська філософія водночас передає емпатичне, інтуїтивне переживання за негативні наслідки НТР, людський фактор, що несе в собі небезпеку не лише екологічних катаклізмів. Це філософія-застереження, філософія-передбачення майбутнього. Справді таке переживання, інтуїтивне відчуття є не що інше, як небезпідставне прогнозування, екстрасенсорика. Авторське бачення майбутнього, до речі, справдилося. Письменник у філософській ремінісценції закликає людство з розумінням ставитися до природи, щоб не опановувала нами «пустеля духу». Автор закликає до оновлення не лише світу природи, а й внутрішнього світу людини.

Неоромантичність творів С. Риндика увиразнена природним компонентом: тут і зовнішні ситуації, і випадковість, і відсутність мети, що формує прорив романтики в неоромантизм теоретизуванням пригодницького змісту, як ось в оповіданні «Амазонка»: «Буйна радість сповила мене. Я підійшов до коня, обняв його за шию і пригорнувся тісно-тісно. Я відчув, що став дуже добрим і що все надкола мене так само подобіло: і коні, і трава, і небо, і земля. Світ обновився. Так радіють діти, що ніколи не оглядаються назад і не думають наперед, а сприймають тільки теперішнє, тільки безпосереднє» (с.37).

Відчуття тотальності створюють ставок, річка, моря, океани, потік. У цьому відчувається напруга й романтичність, своєрідна інтерференція тіла й духу, духовно-душевної дії, що народжує вибух ірраціональності, єднання з природою, Всесвітом. В оповіданні «Старий Демко» «вода затопила всі ріки й озера, всі моря і окіяни, усі долини і гори...»; вода стекла в річку, випарилася, всякла в землю. Найголовнішою ж є міфотворча позиція — «Господь-Бог змилюсердився і післав райдугу, і вона випила всю воду! І це була свята правда» (с.383). У міфі прочитуються біблійна історія про всесвітній потоп; а де поділася вода — пояснюється знову ж таки біблійним текстом: випила райдуга.

Переживання героя своєрідно відбиває шлях понятійних пошуків, продукуючи інтенції ненависті. Ця категорія чітко проступає в оповіданні С. Риндика «Відьма». Ресентиментна любов, за визначенням М. Шелера «любов — виросла... із ненависті» [284, 22]. Авторська міфологічна концепція передається через внутрішній світ сільської дівчини-красуни, яку люди називали відьмою (мовляв, насправді незугарна, але красу собі наводить чарами). Через це сільські хлопці обминали Любу. Навіть червоний комісар, який закохався в дівчину, повіривши чуткам, хоч «із обуренням відкидав байку про відьму, проте в останній момент напав на нього тяжкий сумнів і примусив утекти світ за очі» [217, 375].

Внутрішня «еміграція» Люби — тимчасова, вона мріє про щастя, не бажає довго сидіти в старому дівоцтві і разом з тим страждає через людський поговір. Але світ не без добрих людей, і «трагедія бідної дівчини закінчилася щасливо» (с.375), бо знайшовся такий красень (автор залишив його ім'я езотеричним, і за цим також криється художній прийом), який переборює у собі ненависть, на зло лихим людям, палко покохав Любу й оженився. Хоч і він називав її відьмою. Ресентиментна любов розкривається автором у таких рядках: «Я глибоко переконаний, що всі гарні дівчата відьми. І нехай ніхто не пробує дурити мене, що Люба не відьма! Безумовно відьма. Але над усіма відьмами має ту велику перевагу, що гарна, мов образок, і серед мільйонів відьом стоїть на першому місці...

Кажуть, що, оженившись, він інакше не називав Люби, як «моя відьмочка», а в хвилинах найбільшого надхнення і захоплення — навіть «моя відьмуся» (с.376). За народними уявленнями, відьма — це людина, що загубила свою душу. Автор, навпаки, наділяє літературного персонажа душею, яка має природну красу, освіту. Її внутрішній світ — у пошуках, у протистоянні із зовнішнім. Шлях дівчини до щастя — це своєрідна «життєва» інверсія шляху сільських молодниць-наклепниць.

Ресентиментний зміст любові декорується романтичними топосами життєвого простору, образами-символами (хвіст, хобот слона, зябри, вогонь тощо). Автор проводить часову й просторову паралель у сприйнятті міфів, а для прикладу «вмонтовує» в художній текст людський фанатизм, віру в ірреальний світ із життя астронома Кеплера, як ось: «Пригадалась історія з Кеплером... І вірив він у відьом навіть після того, як його рідну матір мало-мало не спалили на вогнищі, думаючи, що вона відьма, а рідну тітку, мамину сестру, такі спалили! Правда, це було наприкінці шістнадцятого чи на початку сімнадцятого століття, коли в Європі ще сильно бушувала епідемія всякого марновірства. Але двадцяте століття значно тверезіше» (с. 370-371). Людина відчуває суперечність зовнішнього світу із внутрішнім. Метаконфлікт у С.Риндика — вияв народного романтичного духу, наповненість побутовим, приземленим змістом.

Для оповідача з твору «Барон», хоч і запізно, а все ж світом доброти є родинне вогнище, щастя — в дітях. Однак прочитується й спротив, боротьба внутрішнього світу із законами природи. Автор заакцентує діалектичну єдність суперечностей зовнішнього і внутрішнього світу. Діти — щастя, продовження роду людського і разом із тим — маса нерозв'язаних проблем, що лягає на плечі як особистості, так і суспільства: «Знаєте панове! — сказав, розширившись, — нема більшого щастя, як діти... Я так само грішив і думав: навіщо мені клопоту і навіщо моя молода жінка має зв'язувати собі світ дітьми та всякими клопотами... Нехай, думав собі, погуляє, поки молода, а на дітей ще буде час. Але це дурна бухгалтерія... Дитина, як та жаба в криниці; як жаба чистить воду, так само дитина очищає родину від всякої скверни» (с. 190-191). В аспекті співзвуччя сучасне проектується на майбутнє, на життя з погляду дійсності.

Під кутом зору в межах одного образу прочитується архетип самості і, водночас, трансцендентальна єдність осо-



бистості як цілого. Чоловік і молода жінка, яка прагне стати матір'ю — це два полюси цілісного буття. Внутрішній світ дружини має те, чого бракує чоловікові, який дивиться на світ із позицій матеріального благополуччя, відсутності клопотів («а на дітей ще буде час»). Водночас чоловік має те, чого бракує дружині — матеріальну екстатичність. Дружина ж наділена тим, що прийшло до чоловіка значно пізніше — духовну екстатичність. Природне й людське — це міфологічний код, а свідоме й позасвідоме розцінюємо як код психоаналітичний.

Констатуємо також розв'язність-нерозв'язність конфлікту між духовним і матеріальним, міфічним і реалістичним, мрією та життям. Нерозв'язність конфлікту передається мрією персонажа, а отже є внутрішнім конфліктом. Останній домінує над реалістичним, бо ж автор у тексті говорить лише про бажання, яке поки що не здійснилося. Такий внутрішній конфлікт кваліфікуємо як «трагедію екзистенції».

Кожна людина несе в собі божественне екстатичне начало, але в даному разі головний герой не розкриває до кінця внутрішній потенціал. Трагедія подружжя криється в загубленій душі, у фатальній комбінації, що її ми називаємо індивідуальністю. Бездітна дружина є символом бездуховної матерії, символічним кодом загублених літ, втраченої долі. Вона пасивно протистоїть екзистенційним виявам, є жертвою патріархальної залежності. У цьому — наслідок неспроможності особистості поєднати зовнішню сутність із внутрішньою. Прозаїк говорить про майбутній час. Чоловік спохопився думкою вітаїзму («нема більшого щастя, як діти»), але їх у нього поки що немає. І для дружини ненароджені діти — мрія. Йдеться, отже, про трагедію внутрішньої душі, що так і не пробилася до життя.

## **1.2. Психоаналітичні візії модерної прози**

Українська художня література ХХ століття суттєво відмінна від літератури попередніх епох своєю різноманітністю й парадоксальністю. Завдяки новим технічним можливостям

(розвиток кінематографу, комп'ютеризація, комп'ютерна графіка), внаслідок переломлення традиційного письма, моделювання в прозі синтезу мистецтв, виникають нові жанри і стилі. Поряд з традиціоналізмом відмічається нестримне новаторство, письменники дедалі частіше стали звертатися до сфери несвідомого.

У порівнянні з XIX століттям, коли серед творчих особистостей сильними були прагнення своїм мистецтвом змінити життя на краще і віра в те, що це досить швидко станеться (романтизм), то з початком XX століття ці надії зазнали краху. Відповідно, якщо в попередню епоху митців прагнув бути зрозумілим, донести свій твір читачеві, то у XX столітті все частіше виникає уявлення про самооцінку творчої особистості, певну замкненість творчості в собі самій. Таким чином, в художній літературі зароджується тенденція перетворення її на елітарне мистецтво слова, мистецтво для обраних.

На початку XX століття в художній літературі, водночас й в архітектурі, живописі, музиці, виникає безліч течій, груп, напрямів, які прийнято позначати терміном «модернізм» (новий). У збірному терміні різноманітність та різноплановість є очевидною. Адже у різних митців абсолютно неоднаковими були мета, художній почерк і спрямованість висловлення протесту.

Отже, в XIX віці прозова творчість письменників була звернена до романтичного моделювання літературних персонажів, однак пошук нових форм в наступному столітті призвів до такої концепції, коли в центрі епічного твору переважає сфера несвідомого. Досить суттєву роль у виникненні нових художніх течій відіграла теорія психоаналізу З.Фрейда, якому належить постановка питання про те, що підсвідомість бере участь у визначенні поведінки людини, її почуттів. У глибинах психіки Фрейд виводить закладену формулу моралі, релігії, мистецтва.

Згодом у неофрейдизмі збережеться основна логіка філософа, оцінка ірраціональних мотивів у вчинках людини. Його теорія й використовується прозаїками в художніх текстах. Надто

застосування такої моделі помітне в постмодерних творах, наприклад, письменники в зображенні персонажів, картин сюрреалістичного тексту вдаються у творчому процесі до звільнення свідомості від раціональних зв'язків, ніби наближаючи психічний стан до трансу, частково чи повністю підкоряються неконтрольованим позарозумовим імпульсам. Аналізуючи модерну прозу, надто сюрреалістичного стилю, складається враження, «автоматичного» механічного письма, над яким митці працюють швидко, не задумуючись над змістом викладеного.

Крім того у XX столітті серед письменників набуває поширення ніцшеанська концепція недовомовленості, відкидання традиційних цінностей, переконаності у власній обраності (людина наче перебуває над суспільством і діє на власний розсуд). Показовим також у власному світоглядному центрі письменників українського зарубіжжя є філософія екзистенціалізму. Термін «екзистенція» вбирає в себе поняття людського існування як єдності зовнішнього світу і внутрішніх переживань, однак досягнути себе людина може тільки в помежових, критичних ситуаціях (страждання, боротьба, смерть).

Модерна проза характеризується виробленням «власного» стилю, творенням своєсвідних образів, не схожих ні на кого, що зумовлено із зміною загальних естетичних настанов. Ідеал цілісної людської особистості зникає, письменники відмовляються від образності. Центральною цінністю визнається внутрішній світ митця, його право без обмежень вибирати способи вираження і змалювання довкілля, втілення в художній текст асоціацій, власних переживань, спроектованих на літературного персонажа. У такий спосіб дешифрується світогляд художника слова. Отже, модерна проза стала тією сферою, де наочно змодельовано розрив з традицією, творчий пошук і новаторство.

Якщо, наприклад, письменники, що належали до Мистецького українського руху (МУР), воліли продовжувати традиції української літератури, творили «велику літературу», орієнтуючись на Європу, то наступне покоління емігрантських



письменників (ню-йоркська група) прилучилося до модерністського руху Заходу. Хоча окремі оповідання В. Домонтовича, Ю. Косача, І. Костецького В. Агеева відносять до модерного стилю [1]. Але, якщо в їхніх творах були помітні вкраплення екзистенціалізму, то молодий письменник О. Смотрич хоч і ходив у кандидатах в члени МУРу, але своєю ранньою творчістю явив помітне зацікавлення й екзистенціалізмом, і сюрреалізмом, в якому домінує нерациональний, асоціативний спосіб вислову. Діалогічна мова спрощена, «звільнена» від романтизму, що свідчить про уможливлення письменником моделювати власне йому притаманний стиль.

Модерному художньому творові характерна мова, що звільнена від лінгвістичного пуританства, переважають асоціації, химерні сцени, картини, видіння, немає наскрізного чіткого образу. Відтак модернізм української діаспорної прози можемо назвати радикальним. Письменники ню-йоркської групи ніби писали лише для себе, вони творили у власній «оболонці», були відірвані від українських та чужомовних письменників, позбавлені будь-яких запозичень, впливів на їхню творчість.

Аналізуючи причину появи ню-йоркської групи письменників в другій половині 50-х років, помітили, що це була насамперед опозиція традиціоналізмові попередників, їхнє небажання «входження» чи копіювання літератури чужомовного суспільства. Тому появу письменників-модерністів ню-йоркської групи ми розцінюємо і як спротив, як опозицію традиційній українській літературі діаспори, і як спротив соцреалістичній художній літературі, твореній в Україні. Модерні прозові твори ню-йоркської групи позначені елементами літератури західного світу. Письменники, очевидно, потрапили під вплив екзистенціалізму та сюрреалізму, що окреслився як нерациональний чи асоціативний спосіб вислову.

Однаке, зазначимо, не лише письменники ню-йоркської групи творили прозу в модерному стилі. Скажімо, поетеса і прозаїк Діма (Діамара Ходимчук) себе не зараховувала до

модерністів, хоча й творила в модерному ключі, про що свідчить її книжка оповідань «День подорожі» [78]. Сюжетні колізії тут надзвичайно подібні до подорожніх «нотаток» Докії Гуменної («Багато неба»), мандрівної прози Ганни Черинь («Їдьмо зі мною» (1965), «Їдьмо зі мною знов!» (1990), «Мандри» (1996), «Навколо світу» (1997), Лесі Богуславець («Від Находки до Чернівців») тощо. Коли в згаданих нарисах спостерігаємо певну прямолінійність, то Діма обирає неординарні «ситуації», уваранжуючи це імпресіоністичним малюнком. Водночас в оповіданні посиданні елементи зовнішнього відображення світу і внутрішніх переживань персонажа, що є втіленням філософії екзистенціалізму.

Одноійменне оповідання поділене на дванадцять частин («мрій») і написане від першої особи: «Мій потяг вирушив з Парижу о восьмій годині ранку в напрямку на Німеччину і їде зі швидкістю вісімнадцять спогадів (приблизно) і дванадцять мрій (також приблизно) на годину» [78, 5]. Одначе, мрійниця не їде в потязі; він — начебто без неї. Вона ж поруч із потягом «мчить» на Дако (кличка коня). Спогади переносять мрійницю у різні часи. Ось вона з Дако переноситься до Києва (весна 1942-го), а потім — до вагону, де їдуть двоє хлопчиків, П'єр і Ганс (француз і німець). Їхні постаті асоціюються з українським хлопчиком Сергійком, який для хворої мами взимку пішов з кошиком шукати вугілля, а знайшов смерть — замерз [78, 19]. В іншому епізоді письменниця емоційно, ностальгійно вигукує: «Києве мій, Києве!.. Дніпре мій співучий!» (с.27).

Із Дако оповідачка несеться й у «країну фантастичних барв». У її уяві переплітається минуле й сучасне, а географія різко змінюється: Франція, Німеччина, Україна під час німецької облоги. І так хочеться все погане викреслити з пам'яті, забути. Однак і в «країні фантастичних барв», як у раю, де гори молочнобілі і злегка прозорі, де листя на деревах, як і трава, жовте. Жовте, як соняшники в Україні... І знову оповідач опиняється «біля вікна» вагону, знову занурюється в мирські

справи. Її життєвий потяг на станцію ще не прибув, «потяг набирає швидкість» (с.43). Він і досі ще прямує з Німеччини до американського міста Нью-Йорка, де проживає Діма. У письменниці визріває задум нового «мандрівного оповідання». Тепер, після 1991 року, вона з України іде до Німеччини, а через океан — до США. Коли цей задум здійсниться і коли настане новий «День подорожі» залежить від уяви письменниці.

Уявна гра переплітається з реальністю, довколишнім світом. Літературні персонажі наділені найхарактернішими властивостями Я — усвідомлення власних пріоритетів, власного призначення. Це усвідомлення відбувається, за визначенням В.Табачковського, «завдяки постійному самоспіввіднесенню Я з довколишнім світом», бо тільки «єдність людського Я зі своїм призначенням зумовлює єдність світу» [242, 17-18].

Звідси можемо констатувати, що модерністська течія в українській діаспорній прозі ХХ століття існувала поряд із традиційною. Але ті, хто йшов за традицією, не сприймали всерйоз нової літератури. Так, Д.Гуменна модернізм називала абсурдом: «То мали ми соцреалістичну літературу, а тепер маємо абсурдну літературу: Барку з Андіївською. Кажуть нам, що це найвище досягнення. А читати — ніякими змогами. Чи, може, це генерал Шевельов так глузує з української літератури?» [42, арк.90]. Очевидно, письменниця модернізм розглядала за спрощеною схемою і не знала його напрямів, а саме: імпресіонізм, символізм, імажинізм, унанізм, акмеїзм, експресіонізм, екзистенціалізм, сюрреалізм. Стосовно останнього, цей напрям «від самого свого народження прагнув бути чимось більшим, ніж новим стилем, стає певним світоглядом, певним типом мистецького світобачення» [56, 423].

Малу прозу Корнелія Грода, який замешкав в Румунії, також зараховуємо до модерної. Так, в оповіданні «Ніч» йдеться про людські характери, стосунки. Причому, літературні персонажі безіменні. Безіменність символізує приховану етичну сутність, відсторонення од стандарту, змалювання образу героя в супер-



ечливій біосоціалній парадигмі. Символічно-архетипний код впливає із таємниці приховування, щоб виправдати бездіяльність особистості. При цьому важливу роль відіграє подієвість. Розповідь ведеться від першої особи. Головний персонаж твору дедалі більше тягнеться до чарки. Одного разу після частування горілкою він потрапляє в автомобільну аварію. Після того, як до нього повернулася пам'ять, не може збагнути, що сталося. Подумки звертається до людей як до збірного образу: «...та я ж не вперше п'яний! Правда, шанцями ніколи не валявся. Тоді, де ж я лежу?! Тісно, холодно, твердо, а темно — хоч палець у око тич... Люди добрі, чи вони подуріли — живцем мене закопувати?!» [99, 35].

Символічно сприймається сонце, що «помутніло, мов підкова у кузні» [99, 39]. Саме за сонцем люди визначали перебіг подій, емпатично відчували майбутнє. Помутніння, сонце в плямах — внутрішній неспокій, а в природі — передбачення грози. Отож, головний герой зустрів Новий рік у Ясській лікарні в неспокої. Усі спогади, навіювання приходять до нього вночі. А ніч — це позасвідоме, ознака неприємних справ. Критична ситуація на грані життя і смерті змусила особистість задуматися над сенсом буття. Минуле передається образністю, порівнянням з «минулою ніччю», про яку хворий згадує не вельми охоче: «Минулої ночі спалося мені, як в будяках» (с. 165).

Безіменність персонажів — прикмета письма К. Ірода. Він прагне заінтригувати читача невідомими, заплутаними сюжетними ходами, аби сам читач домислив факти, образи. В оповіданні «Найкраще ім'я» (до речі, для читача воно залишилося анонімним) йдеться про ліцеїста, який закохався в дівчину з першого погляду. У вагоні поїзда він не насмівився зізнатися їй, а лише «задеревенів і не міг вернути погляду від білорожевого чистого лица, на якому палали гарячо-червоні губи... В той момент моє серце стукало в ритм коліс поїзда, а кров заливала обличчя» (с. 185). На внутрішній стан персонажа вказують деталі, кольорова гама й розлога сентиментальна

розповідь про переживання хлопця від зустрічі з незнайомою гуцулочкою. Ліцеїст настільки захопився красою дівчини, що, «від сильного зосередження», не помітив, як проминув свою станцію Дарманешти, «і тільки тоді, коли поїзд загримів по залізному мосту через Сучаву, я ніби прокинувся від важкого сну» (с.186). Міст є символом єднання людських стосунків, річка, заявлена у назві — ознакою чистих почуттів, помислів. Деталлю виступає сумка ліцеїста, яку він залишив біля красуні, а сам видряпався на вагон, бо провідник перевіряв білети. Коли хлопець повернувся, то почув: «Я сказала провідникові, що це моя сумка...». Нерішучість хлопця передається німуванням, розгубленістю: «Я так і знав, що в неї найспівучіший у світі голос, але мені забило горло клоччям, язик затерп, і я чомусь вхопив сумку» (с.187). Розв'язка твору — у несподіваній, неочікуваній ситуації. Здавалося, коли закоханий юнак мовчки зіскочив за дівчиною з поїзда, щоб сказати про свої найпотаємніші почуття, то помітив, як «на пероні вийшов нам назустріч кремезний чоловік років зо тридцять, з величезними руками», — це якраз був чоловік гуцулочки. Образ-деталь («з величезними руками») уточнює внутрішній стан ліцеїста: він не став зв'язуватися з силачем, «і так, під вечір я зіскочив у Дарманештах з товарного поїзда» (с.187).

Оповідання «Весна» за стильовою домінантою нагадує «Цвіт яблуні» М.Коцюбинського. Безнадійно хворий чоловік лежить у лікарні. З ним в одній палаті перебуває інший пацієнт, якому зробили операцію на очах. Очі забинтовані, тому просить сусіда по палаті розповісти, що він бачить за вікном. Персонаж фантазує, аби підтримати тимчасово незрячого, розказує, як файно цвіте айва, як розпустилися три черешні, стоять у білому вбранні, немов наречені. Кіпрод у тексті явно ідеалізує, абстрагує довкілля. І незрячий створює в уяві свої прообрази краси, вифантазовує ідеал.

Естетичний ідеал — це результат творчого процесу, він спонукає письменника до створення другої, іншої естетичної

реальності, впливає на характер героїв. Естетичний ідеал втілюється в художній образ і водночас вказує на позицію, кут зору автора. Амбівалентність, суперечливе переживання героїв увиразнюється антитезою: символ досконалості людської натури переживати труднощі, тягнутися до життя й водночас його заперечення наближенням смерті, що передається короткою реплікою медсестри: «У вашого колеги нео...» [99, 192]. Незрячий ніяк не може розшифрувати коротке слово. І коли вранці він запитав у медсестри, що ж означає оце магічне «нео», то у відповідь почув безбарвний голос — «рак». Напруга спадає, коли медсестра зняла пов'язку з очей хворого. Тут пов'язка виступає деталлю.

Авторська версія — бачення світу сліпою й зрячою людиною. Двосвіття, контрастність передається через внутрішній стан оповідача, риторичні речення: «Дивлюсь і торопію! Нема того, так влучно й задушевно описаного моїм сусідом — ні айви, ні трьох черешень в білому платті наречених... Праворуч, правда, є клаптик весни — молода струнка тополя сторожем стоїть на розі недобудованого дому. А люди, я давно запримітив — вмирають чомусь навесні!..» (с.193).

Недобудований будинок символізує передчасно згасле життя. У такий спосіб автор передає реальність. Читач і сам домислює, що таки сусід по палаті помер. К.Ірод, отже, наочно продемонстрував значення застосування прогностичної функції художньої творчості. Завбачення в прозовому тексті майбутніх подій — це інтуїтивне осяяння, мрії поза межами видимого. Аналітична досконалість не вбиває передчуття невідомого, а навпаки підсилює художньо образне мислення і автора, й читача. Завбачення в художньому творі — це не міф, не витвір наївної віри, а створення в уяві інших світів, сприймання суб'єктивним апріорним переконанням невідомого майбутнього. Такий художній прийом сприяє естетизації сприйняття тексту, розкриває тасмницю буття, що визначається екзистенціальним, інтуїтивним.



Створена письменником рефлексивна дійсність перебуває ніби над часом і над суспільством — мистецтво, витвором якого є художній прозовий твір, читачі переживають, сприймають як символ. К. Ірод передає в художніх образах драматичну невлаштованість людського життя, його абсурдність, відчай, страх, страждання, смерть. Прозаїк зображує світ абсурдним, а існування, екзистенція людини (на прикладі хворих) — як буття для смерті — мети й підсумку самого існування. Тому митець вибрав прийом розповіді від першої особи, показуючи злиття наратора-споглядача і того, хто споглядає, хитке місце оповідача (наратора) в просторі і часі (оповідання «Найкраще ім'я»), якому байдуже, чи це реальна картина, чи асоціативна, алегорична притча з двоплановим художнім зображенням. Таким чином, можемо констатувати, що у XX столітті К. Ірод як екзистенціоналіст продовжив традиції В. Підмогильного (збірка новел «Проблема хліба», повість «Остап Шептала»), Т. Осьмачки, І. Багряного.

До тих діаспорних письменників XX століття, які писали в стилі модерну, Віра Агєєва відносить В. Домонтовича (оповідання «Емальована миска», «Апостоли», «Приборканий гайдамака»), Ю. Косача (оповідання «Вечір у Розумовського», «Голос здалека»), І. Костецького (оповідання «Ціна людської назви», «Тобі належить цілий світ»). Орієнтуючись на західноєвропейську літературу, МУРівські модерністи у цих творах явили стильові й жанрові новації, вони не лише переорієнтувалися на експерименти зі словом (І. Костецький), а й вдалися до філософського аналізу, перегляду світоглядних засад творчості. Скажімо, розмірковуючи над творенням модерної прози, В. Домонтович співвідносить її появу із пізнанням світу, саме наука сприяла, на його думку, появі імпресіонізму: «Не ідея науково пізнаної природи керує нині вченими і митцями. Перед нами відкривається світ не даності, а світ наукового пізнання людиною. Так постає імпресіонізм, що з реалістичного мистецтва об'єктивно даної природи перетворюється на мистецтво природи, пізнаної наукою» [20, 10]

Типологічно споріднена з творчістю К.Ірода є творчість Василя Дадця, про що свідчить, зокрема, збірка новел «Синя фантазія» [71]. Одноійменна новела репрезентує внутрішній світ героя. Цей світ образно-абстрактно називається синьою фантазією, а головна ідея твору розкривається в словах анонімного персонажа: «Ти, властиво, не повинна знати про моє ставлення до тебе... Моя синя фантазія повинна завоювати в тобі простір для себе» [71, 11]. Стилем письма і проблематикою ця новела перегукується з твором К.Ірода «Найкраще ім'я». Центральний герой твору В.Дадця також зупиняє погляд на вродливій дівчині і теж про свої почуття нічого не говорить. Персонажі — безіменні, номіновані займенниками. Розповідь-монолог передається внутрішнім монологом, прихованим, потаємним, але не вимовленим вголос, бо «тобі не наважуюся щось подібне сказати. Не знаходжу відповідного слова, щоб передати ніжну настирливість твоїх очей, яка з першого погляду залишилася у моїй пам'яті...» (с.10).

Автор передає екзистенційне ліричного героя у вигляді сповіді, хоча закоханість насправді потребує безпосередніх стосунків. Проте цього в творі немає, бо, за версією персонажа, щоб не перевіряти, не змінити світ, який для нього є казково-веселяковим і тому «я навіть листа боюся написати тобі, щоб не надавати нашим відносинам форму, яку можна перевіряти, але трудно змінити» (с.11). В.Дадця художнім словом точно моделює людські почуття. Коли центральний герой довідався, де працює його анонімна коханка і прийшов до театру (тут вона займає посаду танцівниці), аби бути на її репетиції, то внутрішній стан передається змінами в часово-просторовому вимірові: «Так перша насолода від безмежності, що її створила синя фантазія, поступово обмежується часом та простором і зменшується» (с.18). Дівчина помітила його в залі, зрозуміла, що він їй не байдужий. Діалог відбувається на відстані; невимовлене передається екзистенційним кодом у монолозі героя: «Тремчу, коли бачу, як хитається на підносі келих» (с.19).

Дієслово теперішнього часу («тремчу») стосується стану душі обидвох закоханих: він тремтить, хвилюючись за танцівницю, аби не впала, не розбила келиха, а вона - від пильного погляду закоханого хлопця. Режисер помічає неточність в її рухах, однак причини не знаходить. Щось намагається пояснити, тільки розгублена танцівниця не помічає режисера. Розв'язка твору відбувається завдяки деталі - келиху; він таки розбивається: «Все завмерло. Обірвалась мелодія Бетховена. Світлячки на стелі поступово згасли... А ти стоїш самотня» (с.19). Стеля символізує астральне - небо, зорі - щастя, розбитий келих - на щастя. А ось самотність залишилася невідзначеною для читача, інтригою. Він самостійно домислить, що така самотність тимчасова, бо в залі все ж залишився коханий, для якого синя фантазія поступово зменшується часом і простором.

Завважимо, що антитезні рефлексії, тотальність самоти — вияв безмірного, потаємного світу — художніми засобами зображували й письменники-соцреалісти. Однак, якщо діаспорні письменники моделювали світ візійно, вільно, то митці соцреалістичного стилю застосовували спостереження, описовість, копіюючи дійсність. Спрага інтелектуала спонукала до пошуку нових творчих форм: висловлення «заперечення заперечення» партійно-ідеологічних догм, спроба хоч деякою мірою подолати планку перешкод вийти за рамки соцреалізму через іносказання, гри, іронії. Доказом цього може бути повість-легенда Б.Харчука «Планетник», яку за стильовою течією можна назвати не лірико-романтичною, а химерною.

Для порівняльної характеристики, наочного прикладу, бодай стисло, проілюструємо художній світ твору. Письменник, щоб вдатися до іносказання, розчленовує дійсність на складники, геометричні частини, чітко виокремлення бінарної опозиції земного існування й казкового, потустороннього. Причому світ добра якраз випромінюється в останньому. Абстракція самоти наче не виступає на перший план, вона «вмонтована»



між рядками в контрконцептуальному прочитанні легенди, розмислах головного героя твору Планетника, що прагне пізнати «новий світ, який гомонів навколо» [265, 149].

І хоч хлопець жив серед людей, але через їхню жорстокість, підступність, почувався самотником. Саме йому єдиному відкривалися здавалося б недоступні таємниці світу. І тут, щоб звернутися в реалістичному творі до принципу художнього мислення в іноозначенні, іносказанні, автор вдається до переказу легенди, яку «почув з уст» довгожительки-полісянки Олени Булиги.

Авторське версіювання ірреального світу — загальна тенденція посилення інтертекстуального начала в літературно-мистецькому процесі ХХ століття. У міфологічно-фантастичному тексті оприявнюється гіпотетичність письменницького мислення, який інтерпретує ірреальні картини дійсності. Ситуації явно домислюються автором. Так, Планетник розмовляє з учителем, казковим дідом Капушем — істотою потустороннього світу («заввишки з лікоть, з бородою в сім ліктів»). Він повчає Планетника як вижити в світі абсурду, не боятися мороку, бо «мороку нема». Мороком є недоступні істини, потаємні коди, але, застерігає: «Ти повинен знати стільки, скільки повинна знати людина». У такий спосіб письменник звертається до людини із закликом нічого не боятися, сміливо йти до поставленої мети.

Планетник — дитя природи. Остання оприявнюється деталлю — нарцисом, якого хлопчик посадив навесні. Він доторкнувся до пелюсток, «вони ніби поцілувалися — дитина і квітка» (с.149). Від природи навчився стежити за її явищами, «примножувати красу світобудови». Планетник зізнався матері: «Я хочу жити у згоді з людьми, з усім..., - повів рукою й очима. Цей жест і погляд свідчили, що з цілим світом». Добро, яке творив для людей, повернулося для юнака кривою. У неврожайний рік селяни всю вину скинули на хлопця, закувавши в кайдани і вели на страту. Розв'язка повісті позна-

чена міфологічно-фантастичним видовом, як протиставлення жорсткій реальності: коли мати плакала на самоті, зі сліз виріс нарцис, який промовив: «Бери мене: сторожа послула, перед тобою відчиняться двері холодної...» (с. 172). За легендою, Планетник злетів увись, ставши над громом, («чи він розтанув у небі, чи запався в землю?»).

У час атеїзму, коли про надприродні сили, потустороннє життя письменникам невільно було писати, Б. Харчук вибрав літературний жанр повісті-легенди, возвеличивши таким чином віру в людину, силу її духу, стійкість характеру. Отож, останнє риторичне речення спрямоване на осмислення місця людини не лише на землі, а й в позачасі; воно здобувається, не юрбою, а істинно віруючою людиною, здатною жити в злагоді зі світом, любові до ближнього.

Текстовий порівняльний аналіз, отже, розкриває характеротворення митців. Письменники української діаспори ХХ століття у своїй творчості виявляли свободу, були звільнені від ідеологічного диктату, партійних настанов «в галузі літератури і мистецтва». Скажімо, у повоєнний період в Україні через партійний диктат, ідеологічні перепони прозаїки не вільні були творити модерну літературу, в той час за кордоном з-під пера літераторів вийшла ціла низка прозових творів з недовірою до «раціо».

Упорядковуючи антологію модерної прози ХХ століття, з діаспорних письменників В. Агєєва включила до книжки твори Ю. Косача, І. Костецького, В. Домонтовича, незаслужено обминувши творчість Олександра Смотрича (Флоринського). Книжки останнього, журнальні публікації годі знайти в бібліотеках України. Одні оповідання, розкидані по журналах, що виходили за кордоном, так і не були зібрані в книжку, а інші — й досі ніде не друкувалися. Однак талант митця був помічений особливо у повоєнний період й високо оцінений Ю. Шевельовим, В. Державиним, О. Ізарським. І то не випадково, адже О. Смотрич — зачинатель сюрреалістич-

ного оповідання в українській діаспорній літературі, про що красномовно свідчить його твір «Final (пам'яті Леонтовича)». Коли мова заходить про модерністів, то згадують переважно письменників нью-йоркської групи.

Так, після розпаду МУРу й масової еміграції митців за океан, О. Смотрич-модерніст перебував в суцільній ізоляції. Письменника замовчували, його модерністські твори у повоєнний період не сприймали, й не завжди підтримували редактори періодичних видань, відтак неохоче друкували чи й зовсім відкладали убік, надаючи перевагу лише традиційній прозі. Причиною неуваги до митця міг стати той факт, що після МУРу він не належав до жодного літературного угруповання, не входив до жодної партії. Обмовчування стало поштовхом для «внутрішньої еміграції» О. Смотрича, писав «для шухляди». І заявив про себе на початку 70-х років минулого століття лише тоді, як В. Чапленко у статті «Де дівся О. Смотрич і хто він?» (газета «Свобода» від 2 серпня 1972 року) поспішив зарахувати цього прозаїка до тих, що відійшли за межу вічності. На щастя, прозаїкові природа виділила пережити усіх недоброзичливих критиків. Оселився на фермі (в селі) серед розкішної природи неподалік від Торонто, підтримує духовний контакт з Україною, і досі листується з діячами культури.

Отже, О. Смотрич увійшов в українську діаспорну літературу як письменник-модерніст. Про це свідчать і друковані, й недруковані його оповідання — «Інтермецо», «Лист (1932)», «Коли за вікном ранок і сонце» (написані в 40-х — 50-х роках минулого віку). Вони вказують на актуалізацію інтроспекції (лат. *introspekto* — зазірати в середину), заглиблення у внутрішній світ літературних персонажів, вирізняються філософічністю, роздумами людини про сенс буття. Письменник надіслав оповідання автору цієї праці з надією, «щоб «Просвіта» надрукувала мої твори». Властиво йдеться про здійснення давньої мрії прозаїка: в Україні видати книжку, в якій були б зібрані воедино усі його новели та оповідання [151].



У стилетворчих шуканнях відчувається орієнтація прозаїка на західноєвропейську літературу, де тексти суцільні, не поділені на абзаци, зосередженість на негероїчних персонажах, нездатних адаптуватися в соціумі.

Модернізаційні процеси, оприявлені в оповіданнях О. Смотрича, чітко характеризуються «розхитуванням» нормативів чистої літературної мови, яка, за висловом В. Агєєвої, «була малоприсадоною для творення модерної урбаністичної літератури» [1, 31]. Все це так, але ж модернізація мови оприявлена не лише в урбаністичній літературі, а й у тій, що заторкувала сільські проблеми. Останні оприявлені в оповіданнях О. Смотрича «Final», «Лист (1932)», «Чого собаки гавкають» тощо. Мовний «бунт» О. Смотрича слід сприймати і як наслідування західноєвропейській літературі, і, не меншою мірою, як опозиція соцреалістичним творам, культурному традиціоналізму, що був «консервативнішим», чинив опір новому поступові.

На перший план виступає екзистенційна самотність, покинутість людини в жорстокому, байдужому світі, в світі абсурду. Відчувається як у власному світоглядному центрі письменника превалює філософія екзистенціалізму. Однак екзистенція у творах О. Смотрича розкриває людське існування як цілісності зовнішнього світу й внутрішніх переживань. Людина осягає себе лише в помежових, критичних ситуаціях (страждання, боротьба, смерть). Остання виразно оприявлена в «Інтермецо» (твір датується 1946 роком), коли безіменний персонаж, позначений особовим займенником «він», вкинутий у вир хаосу воєнних подій, розмірковує над сенсом буття («Хтось тієї ночі дочекався смерті, а ті, що сиділи з ним, як і він — волі»).

Автор ідеалізує таку волю, поіменувавши «чудною», але таки справжньою. В уяві персонажа постає «ідеальна республіка хаосу», однак, заакцентовує прозаїк, персонаж має найважливіше — волю, свободу. Лише ця свобода, що п'янить радістю, є відносною. Адже те, що сьогодні для людини «можливе», завтра обернеться у «неможливе». І в цьому криється

внутрішній неспокій людини, що дешифрується у фіналі твору. Образ міста, яке «божеволіло до ранку», змодельовано метафорою. І коли місто від божевілья відносної свободи підпиало небо, «тоді прийшла нова власть». Останній іменник вказує на нові порядки, а отже на неспокій душі героя твору, бо невідомо, чого сподіватися завтра від цієї «нової» влади.

Цікавим з точки зору стилістики створено оповідання «Лист (1932)». Твір, датований 1951 роком, нагадує письмо людини, абсолютно невідомої з граматики. Текст суцільний, без жодного абзаца, без розділових знаків, без вживання великої літери навіть у власних назвах, з граматичними помилками («хведорівна», «на весні»), що вказує на запозичення стилетворчої форми прозописьма західноєвропейської модерної літератури. Часопросторова модель перенесена в заголовок цифровим уточненням. Властиво йдеться про гірке життя на селі в період розкуркулення, репресій, про що й описує у листі до своєї тітки Галини Федорівни її племінник Іван Сидорович Четверенко («я говоритиму а моя дочка онися писатиме»).

Екзистенційне передається неспокоєм голоду, що насувається, тривогою розкуркулення навіть його, неписьменного бідного селянина («який з мене куркуль хіба на воші як доживемо до весни то на весні непримінно попухнемо»). Селянин вирішив звернутися до рідної тітки, адже вона вийшла заміж за «комісара над комісарами», мешкає у великому безіменному місті (очевидно Харкові. — В.М.). Саме на цю «рідню» покладає великі надії від зазіхань активістів села на його свободу, честь й у такий спосіб сподівається порятунку від голодної смерті. Іронією, заплутаними сюжетними ходами, сповнений весь твір. Ще, скажімо, не відомо, як тітка відреагує (і чи відреагує взагалі?) на лист безталанного племінника, а він уже влячний їй «до смерти за добрість». Останнє слово вжито письменником з іронічним підтекстом. У такий спосіб прозаїк розкодовує двосвіття добра і зла, правди і кривди. Авторська симпатія — на боці простих негероїчних персонажів.

Внутрішнє буття людини спроектоване на зовнішнє в оповіданні «Коли за вікном ранок і сонце». Імпресіоністичне нюансування виділяється втечею персонажа від зовнішнього світу, який є незатишним, непривітним. В такій атмосфері людина відчувається незахищеною. Від негараздів, побутової невлаштованості персонаж — Любов Ігнатівна — прагне кудись втекти, «навіть не втекти, а вирватися». І для неї такою втечею є часовий простір «вчора» — «спогад дитинства». Сюжетна фабула «внутрішнього діалогу» і є отим модерним стрижнем передачі почуття, що «втиснений» у єдиний великий абзац, де уповні розкривається світ персонажа.

Школу героїня закінчила з відзнакою. А через рік цю радість затьмарила смерть матері. Назва твору дешифрується часопросторовими вимірами, бо і тоді, як і тепер, був сонячний ранок і «хлопчики з дівчатками так само радісно верещали і бігали навколо фонтана...». Порівнюючи «вчора»-«сьогодні», Любов Ігнатівна внутрішній неспокій спроектовує на майбутнє — «завтра». Вона спостерігає за радянськими дітьми, які «весело бавляться і абсолютно не знають, що кожного з них чекає в житті». Автор, отже, заакцентує, що кожна людина є неповторною, своє щастя буде залежно від обставин, сформованого світогляду, аксіологічних вимірів.

Прикметно, що майже усі твори малої прози О. Сморчача присвячено розкриттю внутрішнього світу «маленької людини». В цьому прочитується гуманістична аксіома, антропологічна спрямованість у бік вдосконалення людини, її ставлення до розуміння світу, де все мусить гармонувати за законами краси.

Таким чином, ідейність письменників-модерністів української діаспори виявляється у відданості системі тих думок, що вигранюють людину в нестандартних ситуаціях, людину, яка намагається пізнати світ крізь призму внутрішнього «я».

### **1.3. Екзистенційний вимір прозової творчості МУРу.**

Мистецький український рух (МУР) — перше повоєнне літературне об'єднання письменницьких еміграційних сил —



створено восени 1945 року. Головне завдання, здавалося б, повинно полягати у свободі висловленої думки, ідеї, творчого розвитку особистості. Однак, завважає Г. Грабович, «тодішній літературний «істеблішмент» і більшість письменницького загалу радо приймали ідею, нібито літературним процесом треба керувати, що його треба контролювати, що письменників (вони ж бо будуть інженерами людських душ) треба спрямовувати — як не силою, то моральним тиском. З нашої сучасної перспективи близькість такого розуміння літератури до совєтського чи загально тоталітарного мислення виглядає, мабуть, досить жалюгідно...» [61, 557-558].

Така практика «вождізму» літературним процесом була схожою на партійний диктат тоталітарного режиму. Промова У. Самчука на першому з'їзді МУРу, що відбувся 21-22 грудня 1945 року, носить промовистий характер — «Велика література». Європа, а не провінційність, якість, а не народництво — ось та основоположна концепція творчості МУРу, на яку повинні спиратися еміграційні літератори. Аналізуючи художні моделі прози У. Самчука, дослідниця І. Руснак вважає, що «естетику української літератури прозаїк пов'язував із засадами європейської культури. Велика література була для любомудра вираженням у слові світом людських емоцій, тому вона належить до загальнокультурних явищ» [222, 13]. Естетичні категорії не потребують заперечення, але історичні акценти Ірини Руснак, на нашу думку, зміщено, відтак потребують уточнення.

Справді, Ю. Шевельов, О. Грицай, У. Самчук, І. Багрянний, Ю. Косач намагалися еміграційну «велику літературу» європеїзувати. Вони спрямовували письменників орієнтуватися на культурні й літературні традиції Європи. Бажане сприймали за дійсне, бо керівники МУРу ніяк не могли усвідомити, що «емігранти були в Європі, але не були частиною Європи» [61, 562]. Вони відкидали теорію Д. Донцова й «вісникізм», взявши за прапор М. Хвильового, втілюючи «інтелектуальну,

вольову настанову, глибоку відданість якості в літературі — погорду до провінціалізму» [61, 562]. Таким чином, важко не погодитися з Г. Грабовичем, який заакцентує на тому, що намагання керівниками МУРу узаконити «велику літературу» Європою вказувало на велику прірву між українською еміграцією і «Європою».

Критика цього періоду насичена педагогічними настановами, повчальною риторикою. Еміграційні письменники, на думку керівників МУРу, при написанні творів повинні застосовувати «любомудрість», філософствувати, кидати погляд в ретроспекцію, зазирати в минуле, наповнювати художній світ публіцистичним змістом, політичним текстом (заклики, гасла, заяви). А найважливіше, що український еміграційний письменник повинен знати кілька іноземних мов. Про це категорично заявляв Ю. Шевельов: «Кожен, хто хоче бути письменником, мусить знати світову літературу і чужі мови. Він не письменник, поки цього нема, — підкреслюємо це категорично. Ера писарів і апологетів писаризму в літературі закінчилася» [61, 561]. Надмірно категоричним був й І. Багрянний, який неодноразово наголошував: твори, написані не в інтересах нації, є злочином. Все це, безперечно, ускладнювало творчу обстановку, створювало в середині організації нездоровий мікроклімат. Виникла дискусія між письменниками різних поколінь. Адже подібні категоричні настанови не відмежовували літературу від політичної заангажованості, а навпаки, наближали до неї, привносили безліч проблем в організаційну структуру МУРу (очолював організацію У. Самчук, його заступником був літературознавець Ю. Шевельов).

Серед членів організації під різним приводом почали проявлятися невдоволення, конфлікти. І дехто навіть виходив з організації. У статті «Пан Євген» Ю. Шерех зауважує: «Осьмачка й Косач, які при кожній нагоді виходили з МУРу, розголошували факт свого виходу й пробували зробити його початком розпаду організації. Маланюк, навпаки, ніде про це

не сурмив. Він повідомив про це Самчука. У ті роки навіть я про це нічого не знав. (Самчук теж шляхетно вирішив не чинити мені прикростей). Я довідався про це тільки зі спогадів Самчука, опублікованих аж 1979 року...» [286]. Отже, організація підривалася зсередини й почала занепадати. Разом з тим завважимо, що МУР був не лише «вельми повчальним експериментом», на чому безапеляційно заакцентує Г. Грабович в дослідженні «У пошуках великої літератури» [61, 573], а й став відправною точкою подальшого розвитку українського письменства на еміграції. Характеризуючи діяльність українського письменницького угруповання псовоєнного часу за кордоном, ми помітили позитивну тенденцію, а саме: МУР посідав проміжне становище між модерним народництвом «пражан» й індивідуалістичним модернізмом «ню-йоркської групи». Полеміка щодо подальшого розвитку української літератури в еміграції виокремила дві основоположні концепції: традиціоналізм і модернізм. Саме ці концепції були провідними упродовж XX століття.

Крім згаданих письменників до МУРу входили В. Барка (1908 — 2003), О. Варава (1893 — 1967), Ю. Клен (1891 — 1947), Яр Славутич (1918), В. Домонтович (1894 — 1969), І. Багрянний (1906 — 1963), В. Державин (1899 — 1964), Михайло Орест (1901 — 1963), О. Бабій (1897 — 1975), І. Керницький (1913 — 1984), О. Стефанович (1899 — 1970), В. Кримський (1919), В. Чапленко (1900 — 1990), Л. Коваленко (1898 — 1969), Ф. Дудко (1885 — 1962), С. Риндик (1887 — 1972), Л. Лиман (1922 — 2004), В. Міяковський (1888 — 1972), Л. Білецький (1882 — 1955), С. Гординський (1906 — 1993), Г. Костюк (1902 — 2002), Ю. Лавріненко (1905 — 1987), Д. Гуменна (1904 — 1996), Катря Гриневичева (1875 — 1947), І. Кошелівець (1907 — 1999), кандидатами були — М. Понеділок (1922 — 1976), О. Смотрич (1922), І. Смолій (1915 — 1984), О. Гай-Головка (1910 — 2006), І. Манило-Дніпряк (1918 — 1976). У списку, як бачимо, переважають прозаїки. В квітні 1948 року



відбувся третій (останній) з'їзд МУРу. Фактично організація проіснувала три роки. За цей період вийшли друком окремі класичні твори «Ост», «Юність Василя Шеремети» У. Самчука, «Доктор Серафікус», «Без ґрунту» В. Домонтовича (Петрова), «Тигролови», «Сад Гетсиманський» І. Багряного, новела «Ноктюрн б-моль» з післямовою Г. Шевчука, повість «Еней і життя інших» Ю. Косача, «Старший боярин» Т. Осьмачки, успішно дебютували й молоді прозаїки Л. Лиман, О. Смотрич, М. Понеділок. Це свідчило, що в діаспорному середовищі таки існувала потужна творча сила, яка здатна була піднести українську культуру на вищий щабель розвитку.

Незважаючи на внутрішнє протистояння, повторимо, «острів МУР» був тим першим повосенним центром, що давав сили письменникам для подальшої натхненної творчої праці на ниві української літератури. Аналізуючи літературний процес тих років, В. Державин дивувався: «Ми люди без імені й держави, без громадської приналежності. А проте вперто стоїмо на своєму шляху і не хочемо збочити з нього... Маємо школи, нижчі, середні, вищі, навіть свій університет, маємо свої церкви, лікарні, театри, видавництва, газети... а наші поети й прозаїки не перестають і тут, на чужині, плекати рідне слово. Який інший народ спромігся б на це?» [75].

Наприкінці 40-х років письменники емігрували в різні країни світу, де продовжували кращі традиції української літератури. В Бразилії успішно працювали Віра Вовк, Ольга Мак, І. Качуровський, в Австралії — Д. Нитченко, Г. Чорнобицька, Л. Денес, С. Радіон, М. Лазорський, в Канаді — У. Самчук, Борис Олександрів, С. Кузьменко, Ф. Одрач, М. Понеділок, О. Смотрич, в Сполучених Штатах Америки — В. Барка, Діма, Ганна Черінь, Галина Журба, І. Керницький, С. Риндик та інші. Так, молодий прозаїк Микола Понеділок, творчість якого припадає на час існування МУРу (в газеті «Українські вісті» вперше було надруковано його оповідання «Чорна хустка»), у США заявив про себе як талановитий майстер малої прози.

Автор гумористичних оповідань та новел М.Понеділок, за висловом Ю.Стефаніка, «залишив по собі твори, які нотуватиме на своїх сторінках історія української літератури» [135, 6]. Вдаючись до раціональної концепції, автор «Чорної хустки» розкриває трагічні сторінки українського села 1932-33 років в Україні. У центрі оповіді — збірний образ: «Люди... Вони, пригнічені, виснажені, як примари, блукали по селу. Не віталися, а лише мовчки оглядали одне одного. Тупий, наче мертвий, погляд шукав скрізь їжі» [211, 332].

Після опису загальної непривабливої картини, яку можна було побачити в кожному селі, письменник сфокусовує увагу читачів на дівчинці Катрі. Вона «раз по раз зирка у вікно», виглядає батька. Він таки приніс борошна, з нього дівчинка галушок наварила. Та тут нагодилися «совети», активісти й конфіскували решту їстівного, що залишилося в торбинці. Через власні переживання, внутрішній світ дитини автор передає образним мовленням уявлення про зовнішній світ, про трагедію українського села початку 30-х років XX століття.

Інтуїтивно читач переноситься в реальний світ письменника, співставляє та відбирає для себе естетичні критерії. Символ чорної хустини прозаїк розкриває у розв'язці. Катря надумала піти вночі до хліва, неподалік цвинтаря, аби вкрасити гнилої картоплі. Вона помітила, що на ній біла хустина, яка у сутінках може її видати. Тому батько зі скрині вийняв чорну тернову хустину, саме ту хустину, що любила носити її покійна мати. Така деталь підсилює психологічний малюнок, водночас заакцентовує на символі трагічного. Бо дівчинка хоч і набрала гнилої картоплі, але, знесилена голодом, заблукала, пішла до кладовища і там померла: «Чорна подерта хустка, зачепившись за вінок, звисала сумними китицями». Читач співвідносить уявний світ з реальним, внутрішній світ персонажів протиставляє зовнішньому. Останній був байдужим до долі голодних дітей України.

У період діяльності МУРу Олександр Смотрич деб'ютував книжкою «Ночі» [235], до якої увійшло одинадцять новел. Вони написані протягом 1946 — 1947 років, про що свідчить датування під кожним твором. На відміну від М.Понеділка, який свої оповідання будував з точки зору раціональної концепції, О.Смотрич одразу ж увійшов у літературу як модерніст-новатор, майстер психологічного малюнка, екзистенційного прозописьма. Він заакцентує на насильстві людини над людиною, порушує одвічну тему війни, моральності. Чорні справи творяться під час темноти, звідси й розкодовується символічна назва книжки О.Смотрича; негативні вчинки, дії персонажів відбуваються під покривом ночі.

Прозаїк вдається до різновекторності художніх пошуків у плані оновлення новели. Така оновленість помітна на широкому тлі літературних явищ і культурних процесів, що відбувалися в Європі, і, не меншою мірою, в контексті ідейних та художніх пошуків кожного з митців-експериментаторів МУРу (І. Костецький, Ю. Косач, В. Барка, В. Домонтович, Михайло Орест, В. Державин). Творення новели у стилі модерну була на той час своєрідним експериментом в післявоєнній українській діаспорній літературі. О. Смотрич моделює новелу як жанр синтетичний, де прочитується утвердження нового засобу художнього осмислення дійсності за допомогою ігрових категорій: абстрактні картини, образи, застосування сатири, іронії, ведення творчого діалогу з читачем; вживає речення, в яких початок і кінець позначені обірваними фразами.

Новаторство О. Смотрича цим не вичерпується. Письменник руйнує традиційну сюжетну форму, вводить в розповідну канву елементи історичних та філософських медитацій, ліричні відступи, пряме звертання до читача, елементи паратексту (післямова автора): «Нехай читач якусь хвилину чує ляскіт босих ніг об холодні кам'яні сходи...» (с.12); «Чуєш, читачу — вулкан!» (с.32); «Що хоче сказати автор. Ставлю три крапки і задумуюсь. Я можу все... Я можу гук-



нути на сердешну Марусю, яка усе приходить під тюрму й приносить не знати кому передачу. Я можу заглянути в душу старої Ковалихи, тої, що син її співав, я можу привести її на могилу сина...» (с.20-21); «Катьку знайшли під кушем сірені. Вона лежала і хрипіла» (с.34); «На цьому місці нехай буде прощено авторові, коли він у розпачі гукне собі на поміч місяць...» (с.24).

У сюжетну тканину автор вводить й цікавий ігровий простір — категорію раптовості. Персонажі постають несподівано; така раптовість увиразнює антисвіт. Читач інтуїтивно переноситься у світ письменника, внутрішньо переймається долею літературних героїв: «Привид довго вовтузиться на воротах, ніяк не може другу ногу перекинути з вулиці...

— Кось-ко... — одразу впізнає його двірник — хіба од смерти втік — німіє думкою і тілом — коли ж їх всіх учора німці за містом постріляли... націоналістів!» (с.11-12). Прозаїк прямо не вказує на підлість «землячків», але з контексту стає зрозумілим, що двірник доповів «управдомові» про появу націоналіста. Втік від одних злочинців — чужих, потрапив у руки інших — своїх. Зчинилася погоня. Косько опинився в пастці. Коли заглянули на горище, то він уже був мертвим — повісився на мотузці. Назва новели «Сволочовський дом» прочитується в негативному ставленні сусідів до націоналіста: «Ліда приглядається шматці, на якій висить Косько:

— Падлец! — у неї навіть очі заблистіли — ізгаділ тільки кофточку... - Ну і сволочовській дом, белья нельзя повесить!» (с.16). У монолозі, в деталях прочитується цілісна характеристика негативного персонажа, якій не шкода втраченого життя людини, а близьки. Для неї світ зійшовся — в матеріальному благополуччі. Назва твору акумулює протиставлення, яке позатекстово спроектовується не у бік націоналіста, а на його сусідів. Адже якби не опанувала ними сліпа злоба, заздрість, то змогли б підтримати Коська в потрібний час, врятувати йому життя, та цього не зробили.

Подібна тема порушена й у новелі «Відчай», що складається з десяти коротких абзаців. Думка сконденсована до такої міри, що з двох речень стає зрозуміло: серед тих, хто сидить в тюрмі фашисти знайшли підручного вбивцю. Він серед ночі розстрілює своїх земляків. На похвалу фашиста, відповідає: «Да што там! Маленькая работьонка!..

В душу заповзав глухий, як його голос, відчай» (с. 22).

Кожна новела О. Смотрича розкриває двосвіття: добра і зла. Людські характери, змодельовані з екзистенційних позицій, ніби втискуються у виміри моральних принципів, світоглядних орієнтирів героїв. Сюжетна фабула вибудовується довкола екзистенційного, внутрішнього світу людини. Остання лише й здатна на те, аби творити зло. Автор заакцентує, що зло породжує зло, насильство продукує насильство. Недаремно ж в новелі «Чого собаки гавкають» прозаїк звертається до людської моралі. Чоловік із-за ревностів накрив комина, жінку вранці знайшли мертвою. Зло (не співчуття) передається голосом сусідки: «А так їй суцї й треба, — сказала Ріпачка до натовпу з роззявленими ротами і відсахнула віконниці. Із вікон сизим шаром бухнув на вулицю дим. — А, бач, сам Господь їм наказанье испослав» (с. 26).

Ілюструючи цитати, можна стверджувати, що О. Смотрич належить до тих прозаїків, які найчастіше в основу сюжету кладуть драматичну подію, досліджують її на рівні психологічного мікроаналізу, підводячи поступово читача до широких узагальнень. Новаторський художній прийом письменника, екзистенцію буття Ю. Шерех називає шифром; такий естетичний феномен він ще 20 грудня 1947 року помітив й позитивно оцінив. У листі до О. Смотрича відомий літературознавець (не без емоційного захоплення) висловив думку: «Про Ваші дві новели-драми мені писати трудно. Бо враження від них — не критика, а читацьке. І воно дуже просте: пожалійте! Не добивайте! Мотгом до них справді могла б бути та фраза В. Поліщука, яку я навів у рецензії на

«Ночі»... Та ж тема в попередніх Ваших речах була замаскована тим, що говорилося про советську людину. Я добре розумів, що це — шифр, але свідомо не розкривав його прямого значення. Не тільки в рецензії, а може в свідомості — і самому собі. Ви ж пішли на мої хитрощі і зірвали завісу» [149].

Юрій Шерех (Шевельов) редагував альманах «Арка», він охоче брав до друку новели О. Смотрича, бо, за його висловом, «немає жодної причини забракувати ці речі; якщо правда, що сила враження виміряє собою мистецьку вартість, то це речі великої сили і вартости». Саме таку високу оцінку дав літературознавець оповіданням «Звичайний день», «Перед лицем чину», що увійшли до книжки «Вони не живуть більше» [234]. Олександр Смотрич вдячний Ю. Шевельову за вчасну підтримку творчої молоді, об'єктивну фахову оцінку їхніх перших літературних вправ. Свідченням цьому є лист від 17 березня 2009 року до автора цієї монографії, в якому пише: «Ю. Шерех (Шевельов), незважаючи на його «егоїстичні замашки», повірте мені, був людиною чесною і заслуговує на пошану» [150].

На наше переконання, увагу Ю. Шевельова в прозових творах О. Смотрича привернула будова детальної й переконливої як структурної, так і психологічної (внутрішньої) мотивації розвитку дії та розв'язки і, не меншою мірою, творення нової української літератури, «виходячи з національно-органічного стилю» (вислів Ю. Шереха. — В.М.). Майстер новелістичного жанру, вміє знаходити незвичайні оригінальні постаті й представляти їх у надзвичайних, неординарних ситуаціях. Прозаїк застосовує вибір важливого принципу композиції: дає можливість зблизька досягнути поведінку людини, мотиви її вчинків через бінарні опозиції (Ольга та її чоловік в новелі «Вони не живуть більше», літній професор і молодий письменник в новелі «Звичайний день»).

Образ людини в підсоветській дійсності 20-х років минулого століття, ламання психології інтелігента змалював



В. Домонтович в інтелектуальному романі «Доктор Серафікус» [83]. Композиція твору концентрична, оскільки дія відбувається довкола головного героя. Професор Василь Хрисанфович Комаха сумлінно працює над науковою проблемою настільки, що навіть не має часу на створення власної сім'ї. Таку сумлінність прозаїк поіменовує «вадою» персонажа, від якої той не міг звільнитися, бо «з нього була вперта й працювата людина». Більше того, відкидає думку, що може одружитися, оскільки жінка заважатиме його науково-пошуковій діяльності. Водночас вголос висловлює думку товаришеві студентських літ Корвину про те, що хоче мати дитину, яка б народилася неприродним шляхом. І саме в цьому прочитується дивацтво, ігровий простір, іронічний підтекст («Коли б людство було культурно розвиненіше, воно давно подбало б про те, щоб примітивний і некультурний спосіб дітонародження заступити іншим», або «Для культурної рафінованої людини шлюбний акт надто вульгарна річ...»).

У такий спосіб письменник висміює советську теорію культури та побуту інтелігентної людини, яка мусить постійно ходити в краватці й застібнутими гудзиками, а якщо ж в інтелігента розстібнутий гудзик, іронізує автор, то «з цього вже погляду шлюбний акт доводиться розцінювати як антигромадський і антисоціальний вчинок». Авторська рецепція іронізування, скептицизму виступає знаком широті й водночас вказує на тогочасну соціально-політичну та культурно-історичну епоху першого пореволюційного десятиліття в Україні.

Роман «Доктор Серафікус» розглядаємо як різновид нового прозописьма, що належить до експериментальних творів і жанрово-стильових модифікацій художньої практики В. Домонтовича в добу українізації — пореволюційного ренесансу. Цю епоху письменник поіменовує «добом загальної деструкції». Твір є іронічно-дотепним, модерно-вишуканим із вкрапленням пореволюційної романтики в реалістичну

дійсність 20-х років, філософських ремінісценцій про сенс життя. Письменницький експеримент тієї доби полягав у стимулюванні літературного оновлення, творчого переосмислення, протиставлення культивуванню творів пролетарського штибу. В такий спосіб автор прагнув модернізувати не лише художній текст, а й письменницьку свободу, майстерність з тим, аби його твори були читабельними, відповідно й формували світогляд людини ХХ століття.

Про це йдеться у його статті «Засади поетики», в якій також прочитується легка іронія, притаманна стилю В. Домонтовича (Петрова): «Перша чверть двадцятого сторіччя — час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап негачії, що воліла стати універсальною. Революція мусіла бути всесвітньою. Все підлягало знищенню (за комуністичною доктриною. — *В.М.*): держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олеса-Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія...

Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на зламі. У 20 сторіччі став світ у моменті його заперечення, де заперечення світу трактоване, як його технічна перебудова» [20, 9].

В образі персонажів постають ровесники письменника, покоління, що виховувалося за царського режиму, але після революції 1917 року всім довелося переорієнтуватися на новий лад і психологічно перебудовуватися. За уможливною схемою — це негармонійна відповідність новій ері, трагедія цілого покоління. Така дисгармонійна невідповідність новій добі прочитується як втрата особистої ідентичності. Релятивізм, криза цивілізації персоніфікується з механізованим світом, де не існує органічної людини, а лише умовна механізована істота. В епоху, коли «природа обернулася на продукт фабричного виробництва», технізований світ вочевидь став реальною загрозою людству. У творі В. Домонтович-Петров змодельовує гострі проблеми сучасності, його хвилює широка перспектива

науково-технічного прогресу і участі в цьому людини, яка стане не лише механізованою істотою, а й одновимірною.

Пореволюційну епоху в Україні автор називає добою «розкладеного атома», коли жодна модерна доктрина (мистецька чи політична) не спиралася на природу. В «Засадах поетики» Віктор Бер (псевдонім В. Петрова. — *В.М.*) техногенну епоху називає відірваною від реального життя, бо «індустріалізація ставала програмою партій і доктриною мистецьких шкіл. Мистецтво ототожнювалося з технікою, в ім'я цього митці жертвували своєю творчістю. Поети відмовлялися від лірики. Малюрі відмовлялися від фарб» [20, 10]. Таким чином, автор наголошує, що в його епоху творилася ера антинатуралістичного мистецтва, в художній літературі відкидався модернізм, заохочувалися ті письменники, які у своїй творчості дотримувалися виключно соцреалістичного стилю, писали на виробничу чи колгоспну тематику. Отже, романи В. Домонтовича слід сприймати як виклик-заперечення своїй добі, ідеологічній доктрині.

Водночас прозаїк заакцентує, що за антропологічним уявленням людина прагне знайти своє місце в суспільстві. Людина сама творить власний світ. Але поза суспільством нічого не відбувається. Так, першосутність визначає місце. Однак на початку ХХ століття люди збагнули, що ніхто не гарантує такого місця. Не знаходить такого місця й доктор Серафікус. Звідси — криза антропоцентризму — основоположна концепція твору. Одновимірна людина — конформіст є витвором цивілізації, коли відбувається відчуження людини від її сутності. Центральний персонаж прагне не мати дружини, водночас воліє мати дитину. А отже, він намагається перетворити світ згідно до свого розуміння, власних потреб. Розчинити в собі такий ілюзорний світ йому не вдається. Людина прагне до влади, панування над світом природи («Ми повинні перемогти природу й протиставити природі успіхи розумового розвитку»).



Вкладаючи в уста центрального персонажа слова, В. Домонтович, отже, критикує індивідуальність, ті цінності, що групувалися довкола центру (людини) у вигляді бінарної опозиції: розум і неосвіченість в простих речах, наука і природа, прекрасне і потворне, добро і зло. Першосутність визначає місце людини в світі. В образі доктора Серафікуса автор розкриває сутність кризи антропоцентризму ХХ століття, сприймає людину не «над» кимось, а рівну з рівних, рівну з усіма. Через дитячу психологію постає пізнання світу і вимірність буття. П'ятилітня Ірця запитує: «А ти, дядю Комахо, людина?». Коли той стверджував своє існування, то дівчинка, за авторською версією, «заперечувала людську істоту Комахи, заперечувала рішуче й категорично». У такий спосіб прозаїк підводить читача до думки, що такі люди, як Комаха, не можуть перебувати поза світом природи, володіти ним на свій розсуд, інакше «можна все життя своє прожити і не помітити, що ти існуєш». І навіть прізвище центрального персонажа асоціюється з природою, часткою якої є людина.

У «Докторі Серафікусові» прочитується яскрава своєрідність творчої манери письменника — це вміння створювати непересічну всеохопну рельєфну синекдоху, в якій через сфокусоване частинне, одиничне пізнається ціле, всезагальне. Назва роману, скажімо, дешифрується тим, що в центральному персонажеві «було багато серафічного, хисткого й ілюзорного». У двадцятих роках так жили революційні романтики-інтелігенти, які вірили ілюзорному лєнінському гаслу, мовляв, кожна куховарка може управляти державою. І професор Комаха підпорядкував всю свою енергію, талант на розвиток советської науки, на будівництво соціалізму, ізолювавши себе від друзів, знайомих, позбавивши щастя мати сім'ю. Останню він вважав за «прикрий тягар». Саме через те «до Комахи не приходив ніхто», він був «мовчазний, ніяковий і самотній».

У творі художніми засобами змодельовано образ советського вченого з іронічним підтекстом, його сумлінність, відданість справі доходила до абсурду: мовознавець виснажував свій організм до такої міри, що навіть «в пам'яті в нього бували несподівані прогалини». Ізолюваність вважав за норму життя, бо «фахівцеві завжди дозволено те, що заборонено ляїкові». Для підсилення іронічної портретної характеристики центрального персонажа автор малює картину подорожі на природу, подалі від гамірного Києва. Але й тут Комаха-Серафікус не дає собі ради, бо, замість того, щоб приїхати до Кам'янця-Подільського й оселитися в історика Ю. Сіцинського, він взяв квиток в інше місто. Так через «несподівані прогалини в пам'яті» професор опинився в Могилеві-Подільському. Автор підкреслює, що його персонаж «ніби й справді не Комаха, а плутаний і путаний лабораторний гомункулос, що губиться й губить...». Його образ — це тип «людини в футлярі», яка живе уявними абстракціями і так почуває себе впевненіше.

В ігровий простір В. Домонтович вводить дивне «очоловічення», «олюднення» Серафікуса через історію цілком несподіваного кохання до інтриганки Вер, загострюючи водночас на бінарній опозиції: патріархальне й матріархальне начало, проблеми особистості й суспільства, раціонального та чуттєвого. Незважаючи на те, що у 40-х роках В. Домонтович роман доопрацював, все ж таки, на нашу думку, в ньому існують деякі недоліки. Зокрема прослідковуються схематичні, нечіткі образи, стиль письма зчаста порушено. Іноді діалоги нагадують афоризми, мова яких є уривчастою. Можна зробити висновок, що в другій половині 20-х років проза письменника носила експериментальний характер.

Авторські творчі пошуки спроектовувалися довкола нового в українській прозі. Після революційних потрясінь настав деякий час затишшя. В період українізації письменник прагнув вивести такий тип українського інтелігента, який начебто

психологічно й пристосувався до нової влади, але внутрішньо мав би «освітлювача» бінарні почуття, дисгармонію стосовно двох джерел існування світу. Тому прозаїк віртуозно моделює «людину в футлярі», рафінованого інтелігента. Його внутрішній конфлікт втілено в двосвітті, своєрідному паралельному «існуванні» людини природної і людини історичної, що є вічним протистоянням біологічного й розумового.

В. Домонтович своє літературне експериментування ніби приховує за схемою іронії, сарказму, скептицизму так, щоб воно було непомітним для звичайного читача. Останній же виникає в сутність колізій сюжету, переймається несподіваністю думки, пікантністю інтелігентної вишуканості прозотексту. Та найбільша несподіванка прози письменника криється в позатекстовій реальності світу; несподіванка, витворена інтенцією митця, дешифрується завдяки інтуїції, інтелектуальним здібностям реципієнта.

Світ «серафічного життя» центрального персонажа моделюється застосуванням парадоксу, який визначається в художньому експериментуванні як інтелектуальна гра, відмінна від усталеного канону, трафаретного, загальноприйнятого. Парадокс ніби провокує перегляд усталених норм, правил, канонів, моральних принципів. Він виступає як ігрова реальність у формі дивного любовного дискурсу, віртуального світу, не сприйняття реальних речей, запереченням логічних думок й водночас усвідомленим характером у правильності дій, вчинків персонажів. Концептуальна парадоксальність — стильова домінанта інтелектуального роману В. Домонтовича. Серафікус — аморфна людина. Він намагається бути всім, й водночас — ніким. Авторська версія парадоксальності змодельована Серафікусовим бажанням. Останнє саме вказує на аморфну людину, яка нагадує чоловіка, жінку, дитину — ніщо і все («Я, — означає себе доктор Серафікус, — ніхто, але хочу бути людством. І тому моєю сповненістю хай буде моя відсутність»). У такий спосіб автор



провокує читача, виводить думку з трафаретного мислення на простір рефлексивного пошуку, скепсису, протиставлення Я та Іншого через осмислення бінарного світу.

Світ абсурду втілюється у формі гри; персонажі ніби кидають виклик вимогам суспільства, реальному світові речей, тому в авторській інтенції зумовлюється поява маски-ввічливості, маски-личини, маски-слова. Маска змушує людину приховувати власний внутрішній світ в результаті чого особа поділяється на «я» та «Іншого». З одного боку автентичне «я» незрозуміле для самої людини, з іншого — постає низка ілюзорних, зовнішніх «я». В. Домонтович в образі центрального персонажа моделює протест супроти загальноприйнятих масок, однак і їхнє існування прочитується як подвійне.

Диверсифікація авторської свідомості, творча інтенція митця розкривається в семантиці ключових образів. Застосовуючи різностильові елементи — експресіонізму, імпресіонізму, неокласицизму, що приховані під зовнішньою оболонкою квазіреалістичного стилю — В. Домонтович «занурюється» у внутрішній світ персонажів. Домінування амбівалентного змісту цих образів тісно пов'язане з ідентичністю самого автора. Особливо це відчувається не в лише згаданому вище творові, а й у повісті «Без ґрунту», що вийшла друком 1948 року в Регенсбурзі. Прозаїк намагається через творчість знайти можливості артикулювати те, що не слід висловлювати вголос, залишити невисловлене поза текстом, навіть за умови, коли читач не зуміє відтворити його інтенції. В екзистенційних образах нудьги, темряви, порожнечі, безґрунтя змодельовано внутрішню тривогу персонажів В. Домонтовича й аксіологічних вимірів, духовних цінностей, що їх можна дешифрувати лише за допомогою слова. При цьому автор усвідомлював, що двозначність слів призводить до проблеми порозуміння з Іншим, разом з тим він таки звертався до артикулювання невисловленого.

На думку Ю. Шевельова, твори В. Домонтовича «ховають у собі більше, ніж видно на поверхні». Але ця теза вченого, на наше переконання, потребує деякого коригування. Адже за персонажами можна прочитати реальних (неприхованих) осіб, сучасників письменника. І тоді, і тепер існують люди, які живуть ніби поза добою. Вони мають і не мають власної біографії, приховують її від інших, ховають навіть від себе. Такі люди настільки заглиблені у свій внутрішній світ, що й не помічають своєї доби, ніби живуть поза нею; пристосовуються до життя, намагаються бути непоміченими.

Тому проблема «людини в футлярі» актуально звучить і в сучасній літературі, її можна порушувати будь-коли, і щоразу по-новому відкриватимемо світ диваків без минулого й майбутнього. Одне В. Домонтовича більше хвилювали і міжлюдські стосунки, й соціальна правда. У повісті «Без ґрунту» порушено саме соціальні проблеми, збереження культурних цінностей. Вкраплення публіцистичних відступів з панорамою тогочасної культури підсилюють художній світ й виглядають природно: «Прийшов директор Історичного музею, старий професор, в золотих окулярах і чорному сурдугі, знавець запорізької старовини, Данило Йванович Криницький...», «Доля Варязької церкви, року 1908 побудованої за проектом славетного Степана Линника, була справою, яка безпосередньо торкалася Гулі як уповноваженого Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва» [82]. В уста наукового співробітника Івана Васильовича Гулі, який усією душею вболіває за церкву, що має архітектурну й історичну цінність не лише для Дніпропетровська, а й для всієї України, автор вкладає слова-застереження, слова, що випереджають ту добу, коли був написаний «Собор» Олеся Гончара: [«Ми не сміємо бути байдужими. Ми несемо відповідальність перед вічністю»]. Таким чином, В. Домонтович ніби зазірав на кілька десятиліть вперед, інтуїтивно відчував, що атеїсти бездумно підриватимуть храми чи перетворюватимуть їх на склади.

У протистоянні нового й старого світу постає людина з її байдужістю, вадами. В авторській інтенції вимальовується соціально-психологічна картина, що водночас є протестом, ультиматумом тогочасній добі: «Люди втратили почуття сталості. Вони звикли жити в руїнах і серед руїн, немов в чеканні на нову катастрофу, нове знищення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє». Байдужість — абстрактний образ — простежується в дії центрального персонажа Ростислава Михайловича, який приїхав із Києва до Дніпропетровська у відрядження на важливу нараду як фахівець у справі перепрофілювання Варязької церкви в Художній музей і тим самим порятувати пам'ятку архітектури від руйнування.

Якщо колишній учень професора мистецького інституту Іван Васильович Гуля переймався долею церкви, то Ростислав Михайлович, навпаки, все сприймав спокійно. Навіть у його промові, на яку було чимало надії, відчувалась пустота: «Я висловлююсь дуже обережно. Я не кажу ні «так» ні «ні», «Я говорив красномовно й не сказав нічого!». Байдужість до важливого питання проривається в головного героя твору думкою покінчити «з цим безглуздом і небезпечним безладом» й запропонувати піти повечеряти в ресторан. Професор замість надати кваліфіковану пораду, стати на захист шедевру мистецтва, захопився платонічним коханням до заміжньої Лариси. Артистка полонила його серце голосом, він її — красномовством. Однак на відміну від київського мистецтвознавця вона більш самостійна у своїх почуттях, помислах: «Я не хочу ходити в жадних лавах. Я волію йти власними шляхами!», — романтично вигукує.

Головна ж колізія повісті — це духовна драма інтелігента, конфлікт між раціональністю й життям, сталий процес алієнації від всього національного (звідси й дешифрується назва твору — безгрунтя), і, внаслідок, моральний релятивізм й занепад духовності. Проза В. Домонтовича тяжіє до схематичності, філософічності, однак такий стиль письма компенсується пластичним сюжетом, інтелектуальною наповненістю.



Прочитавши роман І. Багряного «Сад Гетсиманський», В. Винниченко назвав його «страшним документом доби», в якому розкрито картину совєтської репресивної системи, сталінського правосуддя, що існувало в країні «пролетарської диктатури». Прозовий твір, написаний в період діяльності МУРу (1948-1949 роки), є не лише звинувачувальним актом комуністичному режимові в СРСР, а й порушує ширшу проблему: гуманістична ідея перемоги добра над злом, оптимістична віра в людину.

Роман є моноцентричним за сюжетно-композиційною організацією, де всі події обертаються навколо центрального персонажа, яким є інженер-авіатор, спортивний атлет Андрій Чумак. Разом з тим помічаємо: чим далі відходимо від перших сторінок твору, то тим ширше перед читачем розгортається суспільно-політична панорама совєтської епохи 30-х років. Тоталітарний режим, совєтське правосуддя змодельовані довкола в'язниці. Тому маємо підстави стверджувати, що роман є «панорамним», оскільки в ньому глибоко охоплено життя українців тієї суворой доби, духовний та етичний світ людини, боротьба правди з кривдою, переконливо зображено суперечності Країни Рад, на чолі з центральним комітетом партії більшовиків.

Назва твору символічна, адже за Біблією сад Гетсиманський — це те місце, де було зраджено Ісуса Христа. Сюжет з Євангелії Андрієві Чумаку переказує в'язень Петровський. Опис зі Святого Письма збентежив Андрія, прадавня трагедія сколихнула його душу, «рухала його серцем»: «...Темний, сповнений чорного, задушливого тропічного мороку сад, тоскна тиша... Христос на колінах з очима, наставленими в безодню душноної ночі... Млость передсмертної душевної муки... Зрада... Відступництво Петра й відчуженість заспаних учнів. Самота... Безмежжя туги, нестерпний тягар відчаю... зловісний крик півня... Крик безнадії... Тріумф зла...» [255]. У поставі невимовних страждань Син Божий звертається

до Отця Небесного: «Отче мій, коли можна, нехай обміне ця чаша мене...» (Матвій 26:39). Саме такі слова винесені в епіграф, що вказують на подальше трагічне наświetлення в романі. Центральна думка набуває екзистенціального змісту. Іван Багряний художніми засобами розкриває вічну трагедію людства в пошуках прогресу, одначе, за авторською версією, такий пошук до гармонії та демократії пролягає через терни, важкі випробування, що його здатні пройти сильні духом.

Персонажі твору падіння гуманістичної моралі пов'язують із советським режимом. Цей режим вони витворили власними руками і розумом, повіривши в ленінські лозунги, марксистські постулати про новий світ — комунізм. Так, комбриг Васильченко разом з батьком Андрія встановлювали нові порядки в Україні, будували советський лад. У тридцятих роках за це отримав «подяку», зазнавши катувань («потрошили кості, пробили іржавою залізною ребра»), він гірко кається: «Я проклинаю той день і час... Коли я підпорядкувався приказові Льва Троцького... а не пішов з Симоном Петлюрою... Може б, ця мерзость не панувала...». Такі слова в роки сталінського терору висловлював не один українець. Колишні революціонери, учасники громадянської війни каюлися, що будували антигуманне суспільство, долучилися до зла, в результаті чого стали жертвами репресій, — саме на цьому заакцентовує письменник.

Образ головного героя Андрія Чумака — типовий для советської людини тридцятих років, якій довелося пройти через пекельні муки в'язниці досудового слідства. Остання має синоніми, як «держава в державі», «філія єдиної великої системи». Через таку «м'ясорубку» захисники сталінської антигуманної конституції, застосовуючи фізичну силу, ламали волелюбний дух простих громадян, розстрілювали мільйони невинних жертв, які, на їхню думку, могли чинити опір режимові. В тюрмі слідчі фабрикували справи, не гребували ніякими засобами, бо для них існувало єдине правило, єдине гасло: «Мета виправдовує всі засоби». У стінах «чортового

колеса», «юдолі сліз» для людини беззахисної закони не існували, а лише правила слідчих: «Ліпше поламати ребра сто невинним, аніж пропустити одного винного», про таке відверто говорить Андрієві слідчий, тиснувши на його психіку: «Правдою буде те, що я тобі начеплю».

Андрій не зломився, за що кати називали його «дияволом», «сатаною». Чумак весь час в подумках шукає зрадника-нищпорку. І коли на очній ставці він побачив чоловіка, то довго напружував пам'ять, а все ж впізнав священника, якого бачив у батьківській хаті в день свого приїзду. Зі своїм ворогом поквитався. Та чи смертю поборов зло? Зло, яке принесли його народові більшовики, він переможе силою духу. Саме йому випала доля нести цей важкий хрест. Життєве кредо Андрія базується на справжній вірі в людину. В його душу запав афоризм Софокла: «Немає в світі нічого кращого за людину». Тому він вирішив не повзати на колінах перед катами, не вмирати ані духовно, ані фізично заради кращого прийдешнього, бо зло вічно існувати не може. Правда переможе кривду. Постать Андрія Чумака уособлює гуманіста, оптиміста-життєлюбця, який прагне своєю духовною величчю порятувати український народ від тоталітарного засилля. Авторська версія оптимізму Чумака спроектовується у бік вдосконалення людини. Остання пам'ятає, що «всі дороги сходимі і всі могили зчислимі, і кожна ніч — навіть полярна ніч — закінчується ранком».

У 1947 році Ю. Косач написав повість «Еней і життя інших», в якій йдеться про інтелігентну еміграційну родину, власне в центрі — Ганна Олексіївна та її дочка Галочка. Мати втомлює художника Вадима Васильовича (Енея) сентиментальними розповідями про романтичне пишне минуле, про її покинутий розкішний графський маєток десь на Чернігівщині, а найпаче «її час спинився на якомусь 1913 році, і високоносність петербурзького пансіону й надземність Зимового палацу не знищили ці тверді роки, ці довгі роки, що в них розтанув



димок пароплава в бірюзовому ранку в рейді Константинополя...» [122]. Ретроспекція Ганни Олексіївни переривається авторськими ремарками, часто вставними конструкціями в лапках і без лапок французько- чи німецькомовних текстів.

На противагу матері «дівчинка була розумнішою». У такий спосіб автор заакцентує на проблемі батьків і дітей. Галочка ж, в очах графині-емігрантки, яка й тільки те знала, що пересипала свою мову французькими термінами, підкреслюючи таким чином одержану дореволюційну освіту зі знання іноземної філології, залишалася «малою збитошницею, що виростала під чужими небами й вглитала в себе пахощі далеких мандрівок й відбивалась від дому...». Але й дочка перехопила мамину манеру, перемовлялася з нею французькою, ведучи діалог з близькими, полюбляла вставляти якесь чуже слівце, те, що залишилося від родинного виховання.

Стильовою ознакою повісті є манера письма, яка є час від часу асоціативна, уривчаста. Таку тенденцію в прозовому творі Ю. Косача помітив і Г. Грабович, де автор «в різних аспектах розповіді й розвитку героїв показує неспроможність знайти свій власний голос, саме тому, що так безнастанно й самосвідомо випробовує маску за маскою». Така метатематичність «завішує повість у декларативному — й поетичному — тумані: речі, емоції, люди, ідеї не показуються, але обвиваються «літературними» описами. Реквізити стають важливішими від акторів і від самої дії» [61, 566]. Автор таким чином намагався наблизити «велику літературу» до Європи, на що вказували у своїх програмних засадах керівники МУРу. Повість «Еней та життя інших» якраз сповнена «любомудрістю», філософствуванням, спогадами минулого, почасти — публіцистичним змістом та політичною риторикою.

Сюжет повісті, ніби «зітканий» із хаотичних епізодів — різних розповідей про життя-буття кожного з персонажів. Подія відбувається в середині 40-х років у Мюнхені, над річкою Ізар. Ю. Косач «збирає» літературних героїв: пись-

менника Вадима Васильовича (Енея), професора Кравчука, українського революціонера-підпільника Ірина, спекулянта-мільйонера Божка, дочку російських емігрантів та нащадка старовинного українського козацько-шляхетського роду Галочку та її матір, де вони протягом одного вечора «зазирають» в минуле, осмислюють проблеми мистецтва, переймаються історією України. Остання постає екзотичною сутністю. Спогади розширюють мікрохронотоп твору, а саме: особисте життя літературних персонажів переплітається з історичними подіями (тут і проголошення незалежності України, і боротьба з фашизмом, й емігрантські будні). Прозаїк вдається до розповіді, пейзажної характеристики, опису подій і водночас бачимо ознаки нового стилю, що притаманний європейським письменникам тієї доби: плавність фрази переростає у рвучкість, опис подій переривається короткими портретними характеристиками, завеликі, довгі абзаци («В краківському ресторані... людина, що має шалену снагу зламати межі свого існування»), невиділення прямої мови осіб з авторського тексту («— Дозвольте мені, панове — він не глядів на нас, а вбік, кудись за тінню лямпи; я цього зараз не хотів говорити, але з уваги на зняту дискусію...»; «— Я не поет (він кинув у мій бік)... Я — сіра людина. Я будую свою екзистенцію...»; «— Я ладен погодитись з вами... Він важко, в своїх чоботях, підійшов до вікна»), підкреслена лаконічність.

Для підсилення зображення художнього світу автор в сюжетну канву зчаста вводить спогади, візії, сни. Такий художній прийом нагадує усне «читання-письмо», а отже світ в уяві постає як суцільний універсальний «текст», в динамізмі оповіді чіткіше розкривається характер персонажів. Остані ж, неначе в калейдоскопі, «виринають» то в одному сюжеті, то в іншому, то в одній парадоксальній ситуації, то в іншій — відтак дешифрується назва повісті. Діалоги перериваються картинками з минулого України. Повернення в ретроспекцію змушує читача щоразу відволікатися від головного героя,

яким є оповідач Еней, переосмислювати авторські ремарки, розкодовувати філософські максими.

Спостерігаючи за зміною настрою Галочки, вкинутої в життя, яка повинна усвідомити себе в цьому світі й визначити майбутнє, прочитуємо подолання духовної порожнечі. До речі, такий настрій цікавив екзистенціалістів, до яких співвідносимо Ю.Косача. Елементи екзистенціалізму змодельовані і в побудові повісті. Сонорність, музикальність уповільнює хід думки, відтворюючи романтичний настрій, що «пливе» в невідомий простір.

Між тим вловлюємо думку твору: патріотизм емігрантів, висловлений ними у ностальгії за Україною, мрія повернутися на прабатьківську землю, бо чужина для них є, за авторською версією, «самотньою стежкою». Така ідея чітко виражена в розмові Енея з українцем-баштанником Демидом Герасимовичем, який мешкав за Дунаєм і прибився сюди «невідь-як». Старий емігрант, помітивши у небі ключ журавлів, вимовив: «Немає другої України...». Ключ журавлів — символ повернення емігрантів до рідного краю. В роздумах Енея порушується проблема мовної культури й національної ідентичності: «Я б сказав їм, я б спитав їх, чи «всьо ли равно» французові говорити по-німецьки, я б марив про те, щоб кошовий Іван Сірко нагнав їх потурчених тим, що не схотіли повертатись додому...».

Аби швидше наблизити мрію, Галочка із підпільником Миколою Іриним вирушає на Закарпаття, в «гарячу точку», а матері сказала, що виїхала в Лозанну. Абстрактний образ романтики розкривається в діалозі, голосом Ірина («у нас не говориться про минуле. Ми спрямовуємось виключно в майбутнє»).

Авторські роздуми про людину і світ «вмонтовані» у діалоги. Внутрішній світ закомплексованого німецького генерала Ергенслебена, який закохався в Галочку, його ставлення до іншої людини, змальовано в роздумах дівчини: «Ненависть це ознака людей нижчого ступеня. Презирство до людини, що творить без докорів совісті, творить з погнобленням влас-



ної особистості масу, орду. І ця його честь — релятивність. Джентельмен зрікся б себе, а не знехтував би честь».

Один із суттєвих постулатів екзистенціалізму — концепція свободи людини, свободи вибору. Свобода людини — важливий аргумент, який виводить її «на простір ламання кордонів» життя, заакцентовує автор, вкладаючи філософський зміст в уста професора Кравчука. Він розмірковує над сенсом буття так: «Наперекір усьому — людина вільна. Голе життя, але людина сприймає його або ні. Себто — людина сама відповідає за свою долю, б'ючись із життям, з його прикритим, недоречним фатумом часової обмеженості, людина завжди є собою» [122]. Останнє словосполучення дешифрує психологічний код, в якому закладено формулу: кожна людина індивідуальна, вона вибудовує свій світ відповідно до сформованого світогляду, цінностей, прагнень. Іншими словами, потлумачує автор, «людина є така, яка вона є».

Характерною ознакою повісті «Еней і життя інших» є хронологія подій. Наче йдеться про людей другої еміграційної хвилі, водночас зв'язок між часовими координатами є не зовнішнім, а внутрішнім, що виростає із простору й часу; створюється враження, що в повісті не існує домінуючого часового епізоду. Повернення в ретроспекцію (спогади, візії, краплення описів з історичних подій) — це поєднання часових координат в ретроспективному плані, а душевні й емоційні переживання героїв за свою добу, недалеке майбутнє — часова ознака релятивного плану.

Автор, орієнтуючись на зображення глибинного переживання людини, передає внутрішній стан героя у двох площинах: психологічному та духовному. Така позиція персонажа уможливорює логічно осмислити своє ставлення до світу, до себе. Відповідальність за своє існування постає в екзистенційному значенні. Отже, центром творчої лабораторії Ю. Косача є людина у всій складності душевних протиріч, перемог та поразок. Один із прийомів — моделювання внутрішнього світу

героїв є невластне пряма мова, що увиразнює рису імпресіоністичної прози. В унісон виписані роздуми літературного персонажа й автора, відтак останній намагається осмислити місце людини в світі, єдності природного й соціального. У повісті прочитуємо осмислення космогенезу, спостерігаємо взаємодію долі окремої людини з долею всього людства. Аби світ подобришав, ми не повинні бути байдужими до долі людини, її проблем, життєвої позиції. Одначе на кожен випадок долі готових рецептів немає. І коли мільйонер Божок, який також, крім Корвина, не зміг завоювати серце Галочки, випалив у себе кулю, а очі дочки графині «Сміялись. Сміялись зеленим, лютим мерехтом», лише тоді центральний герой твору подумки поставив риторичне запитання «...що було мені, Енесві, — до життя інших?..». Цими словами завершується повість, як осуд байдужості, песимізму, зневіри в найцінніше для людини — життя.

Наголосимо й на тому, що Ю. Косач схильний поєднувати в одній особі добро і зло, прекрасне і потворне (з одного боку, журналіст Ірин — прекрасний фахівець, письменник, з іншого — воїн, який здатний тримати зброю в руках («Ірин біг з револьвером», в той же час «він був одержимий волею до свободи», стріляти в людей, нести смерть). Відтак прозаїк прагне реально віддзеркалити дійсність. Збройне протистояння авторові болить, бо воно приносить людині страждання, порушує основну християнську заповідь. Тому свій біль вкладає в уста персонажа: «Було — повстання бестії. Тепер почнеться повстання людини».

Отже, в пошуках нових форм, в барвах, лініях змодельовано індивідуальне бачення митця, заперечення ним моторошного, заплутаного, чужого людині світу, і, як протиставлення — художнє зображення розвитку суперечливої цивілізації, рух ворожого, зміни, що відбуваються під впливом різних чинників у свідомості персонажів, світобаченні ними суспільних процесів.

#### 1.4. Полістилізм діаспорної прози

Своєрідною позатекстовою реальністю можуть виступати емпатичні переживання, інтуїтивні відчуття, передбачення, коли читач домислює художній світ, створений письменником, але домислює на рівні своєї світоглядної позиції. Екзистенційна концепція зображення людини і світу втілена в авторській художній формулі «А ти стоїш самотня» (так В. Дачей завершує новелу «Синя фантазія»), яку кожен читач може зрозуміти по-своєму. Один сприймає в буквальному розумінні, інший, удаючись до філософських, естетичних категорій, вловить реалії творчого процесу письменника і дешифруватиме з позицій герменевтики — як справді модерністську формулу, за якою приховується не самота, а внутрішня потреба поєднання двох сердець.

Позатекстова реальність в думках «переробляє», переосмислює довкілля, багатогранний світ, виклики долі — відбувається своєрідна інтелектуальна гра: відчувається інтерференція підсвідомого з реальним. Така естетика художнього тексту межує, а то і взаємодіє з естетикою сюрреалістів: химерні сцени, дивні, непередбачені ситуації, інтриги, неправдоподібні до реальності події і факти, безконтурні, схематичні образи персонажів. Прикладом сюрреалістичного стилю є прозові твори Ю. Тарнавського [245]. Читаючи оповідання «Бар Едді», відчуваємо напругу, спричинену нестандартністю викладу художньої прози, певною логічною непослідовністю вже з першого речення. Текст твору суцільний, без абзаців, структурування за смисловим навантаженням, а тому сприймається важко, потребуючи неабиякої інтелектуальної напруги: «В дійсності бар називається Бар Ніра... Джордж каже, що справжній Бар Едді не існує. З цього виходить, ніби Джордж думає, що Бар Едді є недосяжним ідеалом». Автор часто вдається до повторення однакових фраз, гіперболізації: «При шинквасі сидів чоловік. Чоловікові було близько сімдесяти. Чоловік пив безперестанку... Чоловік встав від шинквасу. Чоловік,



видно, хотів вийти з бару. Чоловік хотів піти до туалету перед тим», але головне, що «чоловік мав труднощі вимовляти. Він говорив без будь-якого сенсу» [243, 9].

Образ персонажа «блукає», «губиться» між рядками. Адже «... постмодерний образ людини як своєрідний тип самооцінки сучасної людини, але самооцінки, котра ґрунтується значною мірою на протиставленні цінностям та стереотипам епохи модерну; в той же час, постмодерн є певним проектом майбутнього, проектом, не позбавленим утопізму, боротьба з котрим завжди сутнісно вирізняла постмодерн» [259, 129]. Сюрреалістичний текст «демонструє» особливий зразок модерної чуттєвості — менталітет сучасної людини; такий текст написаний мистецьким, філософсько-критичним стилем, що втілює в собі своєрідний образ світу та образ людини з характерним для неї світовідчуттям.

«Химерний» текст розкриває проблему: багатовимірність людського буття як вияв світоглядних та соціальних змін сучасності, онтологічне осмислення пануючого на сьогодні образу людини. У модерні прочитується формула щодо минулого і майбутнього людства; в межах певної культурної епохи постає образ людини, виформовується наше уявлення про її особистісне існування, співіснування з Іншим.

У сюрреалістичному ключі написано всі прозові твори Ю. Тарнавського — представника нью-йоркської літературно-мистецької групи. Його підсвідома проза прикметна наявністю сюжетних конструкцій, що є механічними, штучними, висвітлюють сенс після того, як твір повністю прочитано, сприйнято. Іноді натрапляємо на своєрідний «шозизм» діючих персонажів, які незашорено розмірковують про сенс онтологічного питання (віра-неправда, добро-зло, життя-смерть). Однак тут прочитуємо і вловлюємо нові, небачені глибини філософських знань.

У модерному стилі прочитується новела «Final (пам'яті Леонтовича)» О. Смотрича [235]. Образ композитора поза-

текстовий, як і образ його вбивці. Картини — абстрактні. Людина ніби вкинута в безмежжя простору. І тільки зимовий сільський пейзаж, зображений пунктирно, штрихами, абстрактно нагадує про трагедію ночі: тема складності людських стосунків змодельована автором в сюрреалістичному ключі. Таке письмо вимагає від читача інтелектуальної напруги осягнення дійсності. Лише слова-символи, текстова структура живлять інтуїцію, вказують на передчасно згасле життя: «Свічка капає і гасне» (с.47); «Коли ж весна... — свічкою запалахотіла думка і згасла, як свічка гасне...» (с.50); «мати, батько і він — найдовша тінь, що несе перед собою свічку...» (с.51). Про смерть композитора — жодного слова. Абстрактний образ негативного персонажа підсилюється уявою читача. Він постає у символі прочиненого вікна, за яким у темряві ночі сховався вбивця: «Вікно сіріє!

...болючою кропивою меж ночі вдарив сніп сліпучих лез — ай голосних же як! — і мла хитнулася — упала...» (с.53). Речення зіткане з метафор, які підсилюють абстракцію. Читач сам домислює про трагедію ночі. Таким чином, текст-візія вказує на трагічну кончину молодого композитора М.Леонтовича в батьківській оселі, гостру смерть, як сліпучі леза, розпачливий крик матері, перед якою «мла хитнулася — упала». Вдаючись до модерного стилю, сюрреалістичного письма, екзистенційної концепції зображення світу, новеліст художньо моделює стосунки між людьми, роздуми про добро і зло, наголошує на гармонії внутрішнього світу людини із зовнішнім.

У модерній прозі код речення, тексту виливається то в ліричне, то в настроєве, піднесено-емоційне. Такий він, наприклад, у новелі «Синя фантазія» В. Дасея, коли вбирає в себе медитативний зміст, котрий спрямовує героя на роздуми про незмірні широти людської підсвідомості, як говорить персонаж оповідання «На натягненій струні» Д. Гуменної: «Думка вже працює, а свідомості ще нема» [66, 63]. Тут думка виступає своєрідним прообразом підсвідомого, а свідомість

долучається пізніше, на вищому рівні емоціогенних структур мозку. Кодова проза, стверджує А. Макаров, відбиває наше сприйняття довколишнього світу, яке змінюється внаслідок присутньої активізації емоціогенних структур мозку. У цьому випадку довкілля сприймається як напівреальне або й повністю дереалізується [164, 210].

У творах Ю. Тарнавського людина — як незнана якість — не обтяжена релігією, обставинами, національним чином, що викликає дискусії літературних критиків. Письменник шукає саму суть людини завдяки найвищій шкалі абстрактного моделювання буття.

Про світ і людину в ньому розмірковує Е. Андієвська в «Романі про добру людину». Уже з самого початку її філософські розмісли відкривають таємницю думки про те, що «добру людину нищать, затоптують, коли ж нема сили знищити — глузують, знущаються, і вона завжди гине», але, безапеляційно стверджує письменниця, «через неї, і то виключно через неї, рухається світ» [5, 5]. Власне, світ без доброї людини був би нецікавим, беззмістовним, диким. А людина уніфікує, впорядковує, змінює світ на краще. Твір насичений дивними сценами. Химерні диваки — це носії абсурду. Абсурдність увиразнюється фантастичністю. Роман випромінює силу авторської фантазії, глибину філософських узагальнень про світ і людину в ньому. Вона занурюється в містичне, надреальне настільки, що важко відрізнити реальність від казкового. Так, пані докторова Лилик побачила випрану плахту баби Грицихи, «... їй привиділося ніби плахта міниться на сонці такими водограями, аж усі бараки зливаються в одну світлову пляму, яка просто відбирає зір» [5, 14].

У романі чимало афоризмів про людину і світ, наприклад: «Людина вільна, щойно вона цього по-справжньому забажає. І тоді гори зрушать» (с.228), «Людина з природи зла, огидна, підла й запам'ятна. Кожна. Добра на світі не водиться. Ніде. Ні в кому» (с.229), «Вбивати іншу людину — це вбивати



самого себе, а воно ніколи неприємно» (с.229). Внутрішній світ Кадилихи є протилежним чоловіковому: «... якась частка Кадилихи безтілесно існує, намагаючись востаннє переказати Панасові, що людина народжена для добра... (виділення наше. — Автор). Кадило зараз їй, як завжди, перечитиме. Мовляв, спробуй чинити комусь добро, одразу не порятуєшся від чорної невдячності...» (с.277). Авторка застосовує рефрен і на початку твору, і в розв'язці: «Доброті природа відпустила місця — лише, як виняток з її правил» (с.5; 286). У такий спосіб заакцентовується головне, магістральне — посднання людини з природою. Порушується екзистенційне питання: розмежування дійсного і недійсного буття, інтелектуально мислячої людини, в якій внутрішнє буття поступово переходить у зовнішнє, випромінює доброту. Письменниця загострює проблему двосвіття, онтологічні питання — добра і зла: якщо нас постійно оточуватиме зло, то світ загине. Відтак лише добро, людяність, гуманізм, вічні ідеали, цінності постійно зігріватимуть наш світ, створять для людини комфорт і затишок.

За ідейним наповненням близький до цього твір Е. Андіївської «Роман про людське призначення» [6]. Проте коли попередній роман більш «приземлений», розкриває світ простих людей», то в другому — йдеться про вищі матерії, вищі ешелони влади в Україні часів радянського союзу, на який «всі державні нації дивляться, мов на шолудиву коняку, котра хоч і дихає, тягне на собі старшобратні м'ясожерні зади, однак просто не існує» [6, 49]. Йдеться про КДБ, Сибір, Соловки, СС «Галичина». Словом, твір дещо заідеологізований, сповнений політичної риторики. Трапляються на сторінках роману звичайні штампи, кліше на зразок «А втім Федір ніколи не поспішав з висновками» (с.23) чи застосування щодо характеристики політичних моментів фразеологічного словосполучення «без належної клепки в голові» (с.333), або «влада диявола тримається виключно на тому, аби чоловіка залякати» (с.28). Незважаючи на зазначені недоліки, що знижують художню

вартість роману, саме він найповніше розкриває внутрішній світ письменниці. У романі чимало місця відведено описам людських стосунків, роздумам про добро і зло: «Скільки в людині енергії, і чому на кожному щаблі свідомості ця безлика енергія, яка могла б так само бути добром, від найменшого подуву заряджається чавуннозубним злом, руйнуючи все навколо себе?» (с.21). Твір написано в стилі Е. Андіївської, яка завжди вміє заінтригувати читача несподівано, зненацька, вмонтовуючи міфологічні чи фантастичні видива: то «дотик чужої руки спричиняє коротке замикання психічних біоодиниць», то «очі фосфоризують», то «час розтулився у легенях», то на секунду Федора в усі клітини вдарив осяйний меч, «зробивши його назавжди інакшим, ніж він був досі».

Розв'язка твору доволі оригінальна: безіменні літературні персонажі ведуть діалог. На запитання персонажа, чому він не побачив жодного людського призначення і чому залишився ошуканим і що ж все таки робити з тим «призначенням», інший — відповідає: «Це залежить від твого власного вибору. І якщо в тебе очі тільки на те, щоб ними нічого не побачити, я тобі нічого не пораджу» (с.454). У цій формулі вловлюється думка автора: кожна людина індивідуальна, у кожній — власне бачення світу, а отже готових рецептів, як облаштувати світ, немає. Розмова ж про людське призначення розкодовується інтуїтивно в попередньому «Романі про добру людину» — не сіяти зло, а створювати блага на землі; тоді світ подобрішає. Справді, в тексті набирає особливої ваги опертя на духовні імперативи. Інтуїтивне в людині — це складне переплетіння глибинних психічних станів. Е. Андіївська інтригує читача тим, що його постійно наводить до втрати пам'яті, спираючись водночас на віру в незнищенність. Інтуїтивна, генетична пам'ять прихована у підсвідомості й проступає в критичних ситуаціях.

У модерному стилі створено оповідання «Джалапіта» Е. Андіївської. Художня мова нагадує химерний сон — це суть інтуїтивної мови. Письменниця ніби намагається вихопити з

поток життя багатовимірність світу, що вловлюється у різновекторних ситуаціях, в які потрапляє вигаданий, фантастичний персонаж і втиснути його одновимірно в метафоричному слові. Моделюючи «життя» Джалапіті, Е. Андієвська спирається на онейричні асоціації. Аналізуючи сюрреалістичний світ, помічаємо, що для письменниці мікрокосмос постає у своєрідному калейдоскопічному ключі, дивному сонному маренні. Однак, покликавши на підмогу інтуїцію, дешифруємо думку автора про людину і світ.

В образі природних компонентів (пташка, тінь, світло тощо) асоціативно постає людина, через дії якої прочитується бінарна опозиція: «Посунься», — попросила пташка Джалапіту, який ночував між галуззям. Джалапіта посунувся і обламав половину світобудови. Пташка заспівала, а Джалапіта сказав: «Мале руйнує велике» [255, 523], або «Чому людина має тінь?» — спитали Джалапіту. — «Тому, що в ній погано працює освітлення зсередини», — відповів Джалапіта» [255, 525]. Аналізуючи сюрреалістичну прозу письменниці, Д. Гусар-Струк, який порівнює її грайливий розповідний стиль письма з Гоголівським, твердив, що «Андієвська в розповіді непомітно міняє реєстри від оповідача до внутрішнього монолога конкретного персонажа» [255, 515]. Саме це, на думку літературознавця, дає їй змогу протиставляти з іронічним, прихованим підтекстом те, що є дійсністю і те, що про себе думає персонаж.

Отже, завважимо, модерне — це не щось нове, а результат поступу. Модерну прозу сучасності розглядаємо з точки зору філософської та філологічної герменевтики. Наведені приклади переконують, що тлумачення таких текстів потребує інтелектуального посилення.

Вивчаючи модерні твори, вчитуючись в художній світ, помітним є те, що у вітчизняній науці більше уваги приділено філософській герменевтиці, в контексті якої розглядається й герменевтичне коло. Останнє, на думку Ю. Коваліва, «привчас дослідника бачити одночасно загальне та конкретне і — навпаки,



виробляючи в нього уміння усвідомлювати розмаїття цілісності, єдність розмаїття» [115]. Себто інтерпретатор подумки рухається від загального до конкретного і від конкретного до загального. Такі рухи взаємодоповнюють один одного.

На нашу думку, слухними є висловлювання філософів Олексія Гілярова і Мартіна Гайдеггера. Останній інтерпретатор нас учив залишатися самим собою, із сучасним світом, з предметом дослідження, з чітко окресленою темою, з обраним методом, себто іти власною-неторованою стежкою. Справді, без новизни немає поступу в жодній галузі науки. На підтвердження наведемо цитату з листування Е. Штайгера з М. Гайдеггером, які не дійшли згоди в інтерпретації одного рядка. І примирила їх така сакраментальна теза: «Але те, що прекрасне, блаженно світить у ньому самому» (*was aber schon ist, selig scheint es in ihm selbst*) [251, 31]. А ось основоположник герменевтики Г.-Г. Гадамер провокує нас, висловлюючи припущення, що інтерпретаційне коло є явищем метафізичним, бо описує «методологічний момент розуміння», а отже «має не формальну природу, воно не суб'єктивне і не об'єктивне, а описує розуміння як взаємодію двох рухів: традиції й витлумачення» [50, 273]. Так, коли перед нами сюрреалістичний текст, побудований на ірреалістичних картинах, то з цією тезою треба погодитися. Проте не можна аналогічну теоретичну аксіому переносити на всі тексти, особливо реалістичного характеру. Бо й у таких текстах натрапляємо на підсвідомі інвективи (сновидіння, гіпнотичні параболи, сомнабулізм, передбачення, гадання на картах, недомовленість тощо). Відтак традиційну прозу не слід виносити за дужки, відкидати, заперечувати чи, більше того, замовчувати, не помічаючи, за висловом О. Гілярова, «стану краси». Зображення реального світу в контексті романтичного піднесення, скажімо, настрою головного героя, проєкції переказу сновидіння на те, що відбулося насправді (сон підказав) — це об'єктивний стан речей, збіг обставин, що прямує назустріч потребам розуму.

Український філософ Олексій Гіляров про єдність реального та ірреального розмірковував: «Назустріч потребам розуму йде переважно наука, що зводить усю різноманітність дійсності до єдності загальних законів; назустріч потребам серця йде переважно мистецтво, що поєднує складну різноманітність явищ в єдність образів. Найвищу насолоду людина може відчувати тоді, коли обидві сторони її життя — розум і серце — вдоволені цілком і водночас. Такий стан називається естетичним, або станом краси» [260, 9-10].

Виходить, отже, що домінанта краси закодована в слові. Витлумачення слова — це справа філософської герменевтики, в контексті якої розглядаємо й літературну: пояснення краси, виокремлення з контексту традиційних чи ірреалістичних картин світу, інтерпретація істин, категорій. Філософську (літературну) герменевтику залучаємо й тоді, коли мистецтво слова не обходиться без лінгвістичних, мовних теоретичних пояснень. Цю аксіому легко простежити на прикладі мови та мислення.

Мислення, свідомість, підсвідомість належать до конкретно-історичного контексту людського буття «Я», а способом буттєвого самовизначення виступає інтерпретативне тлумачення власного буття в світі. Мова дешифрує мислення. Навіть коли це порожнє говоріння, ніщо, таке мислення розкодовується за допомогою жестів, міміки, дієвості персонажів, що їх можна передати образним словом. Усе залежить від світоглядних орієнтирів дослідника, читача, реципієнта.

Концепція людини та світу своєрідно відбита і в модерній літературі. Остання вказує на особливу чуттєвість — менталітет сучасної людини. Художній текст не слід розглядати як дзеркало відображення дійсності. З цього приводу упорядники хрестоматії «Срібний птах» зазначають: «Художній твір потрібно розуміти не як ілюстрацію до певних історичних подій чи дзеркало дійсності, а як самодостатнє мистецьке явище» [241, 4].

Модерна література атрибутує мистецький стиль, що втілює в собі особливий образ світу й образ людини. Останнє

постає в межах конкретної культурної епохи, формує уявлення про існування людини, визначає певні критерії щодо минулого і майбутнього цивілізації. Зразком є прозові твори Ю. Тарнавського, Е. Андієвської, В. Дадця, В. Вовк. Знайти ключ до дешифрування такої прози допомагає інтерпретатор. Тому в своєму дослідженні вдаємося до спроби розкрити характер інтерпретативності з точки зору герменевтики.

Книжка Докії Гуменної «Багато неба» написана в традиційному стилі, однак у ній відтворено безмовний текст про Україну, хоча письменниця подорожує то Канадою, то Сполученими Штатами Америки. Лакуни, неозначені місця, замовчування в художньому тексті і картинах природи, в діях персонажів прочитуємо Україну, батьківщину письменниці, яка, щоб не малювала, не описувала, підсвідомо переноситься в рідний край.

У картинах закладена глибина філософських знань, тема двосвіття, незашореність про сенс онтологічного питання (добро — зло, життя — смерть, правда — кривда). Інтерпретація, тлумачення тексту має і амфіболічний, і аналітичний характер. На думку російського дослідника К. Богданова, зміст тексту ставиться в залежність від сенсу мовчання, що входить у цей текст. Чим багатозначнішим цей сенс визнається, тим більша роль може відводитися «виправданому» цією багатозначністю мовчання. Мовчання — інтерпсихічний перехід, що спрямований всередину, у власну свідомість. Людина наче спілкується сама з собою. При такому спілкуванні можлива передача без слів найскладнішої думки, її абсолютної спресованості. Таким чином, за визначенням засновника психолінгвістики Л. Виготського, «внутрішня мова є німою, мовчазною мовою. Це головна її ознака» [33, 324].

Стосовно герменевтики філософської єдиного визначення немає. Так, у «Філософському енциклопедичному словнику» за редакцією В. Шинкарука читаємо: «Герменевтика філософська є певним шаблоном у процесі внутрішньої еволюції останньої, який суттєво оновлює і видозмінює її предметне



коло» [261, 115]. Словник іншомовних слів подає стисле визначення: «Герменевтика — теорія тлумачення рукописних і друкованих текстів, насамперед давніх. Замість герменевтики тепер ширше вживають поняття інтерпретація» [228, 155]. У цьому ж словнику дається пояснення терміна «інтерпретація»: 1) роз'яснення, тлумачення, розкриття змісту чого-небудь. 2) творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця [228, 290]. Автор статті про герменевтику М. Гнатюк в Українській літературній енциклопедії пише: «Герменевтика — вчення про способи тлумачення текстів, переважно давніх; розкриття істинного смислу, закладеного автором у літературному творі, який дійшов до нас у викривленому або неповному вигляді» [253, 412]. Засновник філософської герменевтики Г.-Г. Гадамер одне з найважливіших її завдань визначає так: «пояснити диво розуміння, що являє собою не якість спілкування душ, а причетність до загального смислу» [50, 271-272]. Є в німецького вченого й більш чіткіше формулювання: «Класична дисципліна, що займається мистецтвом розуміння текстів — це герменевтика» [260, 233].

С. Квіт припускається автосугесії, що ми «лишаємо відкритим питання про актуалізацію сутності філософської герменевтики. Нам треба з'ясувати, чи вона є міркуванням про саму себе, з чого народжується небезпека створення нової метафізики (від якої ми перед тим утекли завдяки тій же герменевтиці), чи шлях це в напрямку до досягнення певного конкретного розуміння, зокрема масово-комунікаційного (по)розуміння» [108, 18]. Як бачимо, вчений акцентує нашу увагу на проблемі масово-комунікаційного порозуміння. На таку амфіболію може бути відповідь в аспекті екземпліфікації. Якщо вдатися до тлумачення словосполучення «масова комунікація», то це є не що інше як суспільний інститут, що виконує завдання формування світогляду й громадської думки засобами масової інформації та пропаганди [228, 348]. Мова і є комунікацією. Дослідник А. Богачов розглядає комунікацію

в контексті герменевтики: «Інтерпретація — не відтворення смислу, вміщеного автором у тексті, а саме творення смислу в зустрічі з текстом як «носієм» смислу (комунікація)» [261, 18].

Принципи формування громадської думки відбуваються завдяки слову. Публіцистичний стиль «взаємодіє» з художнім при творенні журналістського тексту. Відбувається своєрідна взаємодія, в процесі якої без інтерпретації, тлумачення тих чи інших принципів, положень не обходиться жоден друкований орган. Відтак актуалізується сутність філософської герменевтики. Остання ж на сучасному етапі не створить прецедент для відродження нової метафізики.

Проблема буття є проблемою сутності всього існуючого, що відповідає на питання «яким є буття, що несе в собі дієслово теперішнього часу є». А метафізика дошукується коренів буття й відповідає на питання «чому і чим є буття». На наше переконання, небезпеки створення нової метафізики не існує, бо щоб таке сталося, треба докорінно змінити світогляд реципієнта чи замінити лакуни інтерполяцією в тексті. В українському суспільстві, а отже й у літературі - складовій культури - підстав для такої підміни немає, як і неможливий процес інтерцесії. Британський філософ Бертран Рассел стверджував: «Віра, що не є істинною, називається хибною» [260, 232].

Процеси мовної комунікації є реальністю соціального існування та основою здатності людини до співіснування, що є незаперечною умовою життя. На цьому особливо наголошує К.-О. Апель, який завважає, що комунікація не мислима без людської спільноти; кожний комунікативний акт людини а рігіоі ще до реального здійснення передбачає власне комунікативність [302, 205-208]. Порушуючи важливі проблеми дискурсивної етики, К.-О. Апель [9; 299], Ю. Габермас [315; 317] заакцентовують на тому, що комунікація значною мірою є виправданою з точки зору співіснування людей як в рамках спільноти, так і необхідних умов встановлення порозуміння та діалогу в сучасному світі.

Особливо актуальним з погляду сучасної науки постає врахування специфіки спілкування, оскільки в міжлюдських комунікаціях виразніше утверджується сутнісна спільність людини з іншими людьми. Діяльність людини відбувається в соціальному середовищі, де вона спілкується з соціальною групою, а будь-яке спілкування не обходиться без мови, яка виконує найважливішу комунікативну функцію [302, 210]. К.-О. Апель наголошує на тому, що ґрунтовний зв'язок між людьми, їхнє спілкування власне і є комунікацією. Лише в межах мовленнєво-комунікативної взаємодії може досягатися порозуміння, згода.

Саме людська діяльність, в процесі якої відбувається комунікація, примушує до інтерсуб'єктивного розуміння соціальних норм. Ганна Арендт розглядає мовну комунікацію як процес передачі та обміну інформацією, бо людське життя за своєю природою є діяльним, воно не можливе без світу. В основі активності лежить *vita activa* (діяльність), а «все, що добровільно вступає у світ людини або що людські зусилля добровільно втягують у нього, стає часткою людського становища», а отже *vita activa* «закорінюється у світ людей та речей, які зробила людина... речі та люди формують середовище будь-якої людської діяльності» [10, 23].

Із огляду на предмет дослідження вважаємо доцільним конкретизувати, що таке герменевтика філософська, і чим є герменевтика літературна.

Філософська герменевтика — це розуміння й тлумачення тексту в конкретно-історичному людському бутті, спосіб онтологічного самовизначення, що осмислюється й трактується філософськими категоріями самим інтерпретатором. Оскільки будь-яке тлумачення відбувається в сфері мови, а за основу беремо сам текст, то в аспекті філософської герменевтики наближаємося до літературної. Мислення — категорія філософська, мова — філологічна. Ці дві категорії — мислення й мова — створюють своєрідне герменевтичне кільце. Аби



зрозуміліше викласти цю думку, скажемо, що мова інтерпретатора розкриває мислення. Власне, проблематика розуміння, намагання оволодіти розумінням як мистецтвом залучає граматику та риторику.

Мова є універсальним середовищем, у якому відбувається процес розуміння. А методом такого процесу є тлумачення. Мислення й мова інтерпретатора тісно взаємопов'язані, бо, скажімо, якщо дослідник невірно зрозумів текст, між розумінням автора тексту й розумінням інтерпретатора виникне прірва. А різниці між мовою тексту та мовою дослідника не повинно бути. Допускається ремарка інтерпретатора як об'єктивного дослідника, що з точки зору науковості бачив би розв'язання тієї чи іншої проблеми саме під таким кутом зору. Але це вже буде мислення не автора тексту, а того, хто його тлумачить.

Філософська герменевтика розкриває розуміння й витлумачення чужого кодового тексту мовними засобами. Закодований текст приховується між рядками, губиться в думках і вчинках головних героїв, у заплутаних інтригах, недомовленості, порожніх місцях (лакунах), свідомо пропущених автором. Філософська герменевтика сприяє дешифруванню чужого тексту, дає старт мовному вираженню, але з допомогою інтерпретатора. Тому тут беруть активну участь два об'єкти: сам текст та інтерпретатор. А за текстом приховується автор, його свідомість, мислення, погляди на життя. У такий спосіб формується своєрідне герменевтичне кільце за допомогою розуму: мислення та мова. Спершу думаємо, а потім теорію мислення викладаємо на письмі. У мові прочитаємо заглавну антропологічну сутність, своєрідну схему онтологічності людини у всесвіті.

Без герменевтичного тлумачення літературознавство не досягло б тих вагомих вершин, на яких нині перебуває. Адже в літературі інтерпретація мала місце ще в античну добу. Зокрема Сократ витлумачував розуміння пісень Симоніда, теоретичне підґрунтя тлумачень заклали інтерпретатори Біблії, пізніше це стало основою розвитку традицій романтичної естетики.

Ф. Шеллінг заакцентовував на безперервності розмаїття художнього трактування світу, що відповідно по-новому впливало на формування свідомості читача. Пізніше більш вагомиміше цю теорію розвинув Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер — розуміння у просторі діалогізму («значущої бесіди»), що сприяє: а) уникненню полярності в трактуванні; б) входження «вчування у чужий текст» (Ю. Ковалів). Згодом представник духовно-історичної школи В. Дільтей розробив теорію історичної перспективи, розвиваючи герменевтику як методологічну базу гуманітарного знання. Людина, завважував філософ, не може існувати поза історією, в якій перебуває і діє. Отже, В. Дільтей вбачав у тексті історичне життя письменника, художника крізь призму «наук про дух». Е. Гуссерль зі шляху «філософії життя» вивів герменевтику на онтологічні основи. Концепцію буття через буття поглибив М. Гайдеггер. Він потлумачує таку парадигму через пошук людської екзистенції. В даному разі, вчений доводив, що питання пошуку істини не повинно бути проблемою методу.

На нашу думку, найкраще герменевтика розвинулась в інтерпретації творів письменників-екзистенціоналістів. Німецький філософ Фрідріх Шлеєрмахер (1781 — 1831) започаткував небогословську герменевтику. В добу означеного філософа герменевтика фактично пережила друге народження після античного часу, поставши з контексту біблійної екзегези, класичної філософії та юриспруденції. Ф. Шлеєрмахер створює основу теорії інтерпретації як мистецтва розуміння усної та писемної мови іншого. Спираючись на принцип діалогу В. Гумбольта (1767 — 1836), він включав діалогічні відносини між інтерпретатором і автором, інтерпретатором і реципієнтом, доводив, що особистість «вбирає» в себе життя сповна, як «відоме», так і «невідоме», власне підсвідому сутність.

Справа інтерпретатора полягає в тому, аби відторити в собі акт відчуття «генія», адже «геній» сам не усвідомлює, яким чином проходить творчий процес. Треба увійти в роль творця, оскільки головне завдання герменевтики — це зрозу-

міти автора краще, ніж він розуміє себе. Водночас, завважимо, герменевтика вбирає в себе не лише акт співтворчості, а й саму творчість. Завдання літературознавця полягає в тому, щоб і тлумачити тексти, й, водночас, розробляти теоретичні основи філософської, літературної герменевтики, естетики, логіки з тим, щоб вивести ту чи іншу наукову концепцію. Відтак герменевтика в літературному творі заявлена не лише механічним коментуванням тексту, а й творчим потлумаченням художньо-образних структур; спонукає дослідника через нову інтерпретацію вносити особистісно духовне, відповідно до сучасних реалій, своєрідної духовної та наукової атури, в якій доводиться жити й творчо працювати інтерпретаторові.

В добу модернізму герменевтика вступила в новий імпульс розвитку. Ідеї Гуссерля свідчать про модерні тенденції розуміння суб'єктивності; трансцендентальна феноменологія вченого засвоює джерело життя крізь призму переживання й «життєвий світ» («Lebenswelt»). Саме ідеї Гуссерля особливо вплинули на формування екзистенціалізму, персоналізму, про що свідчать праці його учнів Р. Інгардена, Е. Левінаса, М. Гайдеггера. Останній у «Бутті і часі» потрактовує концепцію антисуб'єктивної форми герменевтики, котра заакцентовує на нашому «входженні» в історію та мову. Концепцію розуміння свого вчителя розвинув Г.-Г. Гадамер, який завважує, що інтерпретатор завжди занурений у світ життя, існує в певному окресленому горизонті.

Учень Гадамера Ганс-Роберт Яусс, представник школи рецептивної естетики, розвинув поняття горизонту, структури та діалогічності в рамках літературної герменевтики. Він завважує, що горизонт — «це історичне обмеження, і водночас умова можливості досвіду, які конституують кожне витворення сенсу в людських вчинках та первинному розумінні світу» [293, 284].

Яусс не погоджується з Гадамером у тій позиції, де йдеться про «класичне» мистецтво. Гадамер говорить, що



«можна зрозуміти текст лише тоді, коли стало зрозумілим питання, на яке текст відповідає». У підсумку виходить, що самопізнання, розуміння «питання» ніколи не є продуктом горизонту в минулому, а «зустрічається» із сучасним. Відтак Г.-Р. Яусс заперечує теорію Гадамера, заакцентовуючи на тому, що мистецтво не стоїть «поза часом» [61, 59]; герменевтичне розуміння відображає історичний і діалектичний сенс, «поглимає» діалог між минулим і сьогоденням.

Основоположник неklasичної парадигми інтерпретації мови В. Гумбольдт у трактаті з мовознавства тлумачить мову як знаряддя, інструмент з допомогою якого людина створює думку. Він говорить: «У кожний момент, в будь-який період свого розвитку, мова пропонує себе людині — на відміну усього вже пізнаного і продуманого нею — як невичерпну скарбницю, в якій дух завжди може відкрити незнане...» [62, 82]. Отже, за Гумбольдтом, мова є не лише інструментом народження думки, а, передовсім, духовною скарбницею, що служить пізнанням незнаного, світу і людини в ньому, дешифруванням езотеричного тексту.

Звернімо увагу й на проблему зачину мислення. Йдеться про сутність інтерпретації кодової прози, непізнанні шари свідомості і роздвоєння диваків-персонажів. А все це пов'язане з мисленням. Розуміння сутності трансцендентності і його передача за допомогою слова є вищим сходженням на новий щабель людської свідомості. Отже, невисловлене в людині викристалізовується саме через дешифрування тексту. Тлумачення останнього залежить від світогляду, мислення інтерпретатора. Така феноменологія уподібнюється до гештальтпсихології (gestalt — форма, конфігурація, образ). Інакше кажучи, розпочавши аналіз із зорового сприйняття тексту, підключаємо мислення, пам'ять, переносимо все на дію персонажа. Але ця конфігурація є умовною, бо первинність форми над матеріалом зумовлює можливість раптового осягнення цілого, створення в уяві цілісного образу через

осмислення окремих пунктирів, штрихів, деталей. А ціле є функціональною структурою, що має динамічний характер і намагається перейти в прегнантний (чіткий, виразний) стан. Це досягається шляхом симетрії, осмисленості й завершеності.

Таким чином, можемо констатувати, що історія науки про герменевтику ділиться на два періоди: традиційну класичну герменевтику і сучасну літературну герменевтику. Відмінність літературної герменевтики від традиційної філологічної герменевтики привнесена Дільтесом і Гадамером; ця відмінність пов'язана з проблемами історичної природи розуміння, історичної відстані (дистанції), характером історичної позиції в процесі розуміння. В літературній герменевтиці приходимо до висновку, що мистецький твір не можна зрозуміти як окремішний духовний продукт творчої діяльності. Художній твір є фактом культури, а отже, потлумачуючи його, слід реконструювати його місце в духовній історії людства. Ю. Ковалів серед розмаїття герменевтик найструктурованішою називає філософську, яка «прихильна до письменства, хоча не перейнята проблемами його розуміння у сутнісних характеристиках, часто використовує художні твори для ілюстрації власних концепцій» [115, 269].

Г.-Г. Гадамер, взявши за основу вчення Гайдеггера про мову й розуміння, розробляє концепцію філософської герменевтики як філософії розуміння. Що саме Гадамер мав на думці під розумінням? Останнє він розглядав як універсальний спосіб пізнання людиною світу, де водночас з теоретичним тлумаченням, особливе місце належить своєрідній тріаді: безпосереднє емоційне *apriori*, переживання («досвід життя»), різносторонні форми практики («досвід історії») та форми естетичного світовідчуття («досвід мистецтва»). Отже, конкретизуючи розуміння для розуміння Гадамер спирається на досвід, формування якого відбувається в мові. Філософська герменевтика виявляється в самозрозумілій та пізнавальній позиції думки про те, що є головним, себто розуміння. Останнє, на думку Гадамера, становить сутність філософії. Філософ

заакцентовує на тісному контакті між слововживанням й творенням філософських тлумачень, які відповідно несуть не дань якомусь одному важливому досвідові, як в точних науках, а сукупності досвіду в цілому, чим власне є наша мовна орієнтація у світі. Герменевтичний досвід має справу з тлумаченням. Текст — це інтерпретація сукупності змісту культурної традиції. Його осмислення виступає у формі саморозуміння людини в суспільстві. Отже, постулюючи генетичне закорінення людини в традиції, герменевт таким чином розглядає розуміння в тісному зв'язку з інтерпретацією та застосуванням.

Однак, якщо заглибитися у висновки Г.-Г. Гадамера, то неважко помітити в деяких його судженнях автомахію, неузгодженість із самим собою. Так, учений твердить, що «писемність є абстрактна ідеальність мови» [50, 456]. Словосполучення «абстрактна ідеальність» можна розуміти і як наслідок мисленого виокремлення (а йдеться про мову) ознак, властивостей, зв'язків конкретного предмета - його основних, найзагальніших рис, і як здатність людського мислення (йдеться про абстрактне мислення), що полягає в утворенні абстрактних (відвернених) понять і оперуванні ними.

Стосовно «ідеальності», то й тут маємо дуалістичний підхід до трактування, бо залишається нез'ясованим, що саме мав на оці автор тези. Адже прикметник «ідеальний» має кілька значень: 1) той, що стосується діяльності мислення; 2) уявний, не існуючий реально; 3) досконалий, взірцевий; 4) одержаний у процесі ідеалізації [228, 269]. Гадамер говорить про писемність, але ж писемність була і є наслідком цивілізації, а не відверненим чи уявним поняттям. Текст є писемною формою спілкування, а тому прихований у ньому зміст — форма абстрагування мислителя. Дешифрувати мислення — знайти код до тексту.

Філософ-герменевтик не розкриває диференцію постановки проблеми, як і не пояснює ототожнення мови та мислення. Свідомість не повинна абстрагуватися від правди. Тому



науковець резюмує: «Таким чином, герменевтичний феномен є особливим випадком відносин між мисленням і мовою, загадкова близькість яких приводить до приховування мови і мислення» [50, 452]. Філософ вдається до автомахії. Бо не може мислення бути прихованим від мови, навіть коли йдеться про дешифрування езотеричного змісту. Адже лише завдяки мові ми розкриваємо інтерпретацію. І це визнає герменевтик, котрий розмірковує про мову, через яку передається розуміння, а «способом цієї передачі є тлумачення» [50, 452].

Не витримує жодної критики ще одна теза вченого: «Мова є те середовище, в якому відбувається процес спільного договорювання співбесідників і знаходить місце взаєморозуміння з приводу самої справи» [50, 447]. Наведена автосугестія має характер адвентивний щодо теорії тлумачення й інтерпретації текстів. Тому, повторимось, М. Гайдеггер завважував, що питання пошуку істини не повинно бути проблемою методу. Отже, якщо сам процес мовлення розглядаємо під кутом зору герменевтики, що є класичною дисципліною, котра займається мистецтвом розуміння тексту, то езотеричний зміст — це те середовище, де якраз існують недомовленість, авторські інтриги, лакуни. Тому перш ніж апелювати до «процесу спільного договорювання», ми повинні дешифрувати текст. І чи відбудеться така дія, багато в чому залежить від розуміння, світоглядної орієнтації, майстерності інтерпретагора. Адже нерідко буває так, коли один і той же текст кілька авторів тлумачать по-різному.

Звернемося до екземпліфікації з перекладу «Слово о полку Ігоревім». У 1961 році (Москва-Ленінград) перевидано поему — літературну пам'ятку XII століття. Редагування текстів, вступну статтю, дослівний переклад з давньоруської мови, примітки подав літературознавець Д. Лихачов. Застосовуючи зіставний метод, простежимо за відповідністю у відтворенні бодай одного вислову з поеми в різних перекладачів. Давньоруський текст: «О Руская земле! За шеломянемъ еси!» [231, 58]. Переклад Д. Лихачова: «О Русская земля! Уж ты

за холмом» [230, 59]. М. Заболоцький: «О Русская земля! Ты уже за холмом» [230, 142-143]. Зважимо і на переклад цих рядків українськими перекладачами. Максим Рильський: «О Руська земле, уже ти за могилою!» [231, 72]; Іван Огієнко: «О, Руська Земле, — ти вже за горою» [179, 151]. Таким чином, застосовуючи порівняльний метод, зауважимо, що результат праці кожного з інтерпретаторів зумовлений світорозумінням, об'єктивним станом вивчення пам'ятки культури давньої доби.

Російський філолог Д. Лихачов у розлогій передмові до «Слова», а також у власному перекладному тексті, примітках до твору чітко розставляє акценти не на інтернаціональному його характері, а на метрополітанському, а саме: «образ Русской земли в «Слове о полку Игореве» [230, 23], «образы русских князей» [230, 27] тощо. В інтерпретованому тексті пам'ятки «Русь» перекладено як «Росія», а звідси й похідні слова — «російські». Причиною цього є, очевидно, те, що Д. Лихачов, як, утім, російський поет М. Заболоцький, пішов не шляхом історичної герменевтики, а шляхом ідеологічної кон'юнктури, сприймаючи текст із позиції, безперечно, імперської. Приклад яскраво переконує, що ні «спільного договорювання», ні «взаєморозуміння з приводу самої справи» в інтерпретаторів не відбулося. Під кутом зору світогляду перекладачів модифікувалася диференція, динаміка висловлювання про ідентичну подію. Ю. Ковалів зауважує: «Головний принцип у ставленні до минувшини полягає не у дистанціюванні чи звільненні від неї; адже реципієнт пізніших часів завжди перебуває в осердді» [114, 172].

Деякі висловлювання Гадамера мають суперечливий характер. Звернемося, хоча б, до такого рудименту: «Тлумачення, як і розмова, є коло, що замикається в діалектиці питання й відповіді» [50, 452]. Це радше не наукова теза, а своєрідна анаконоза, коли автор наче радиться з читачем. Транспонувати герменевтичний трактат у площину міркувань чи експлікації — потребує преамбули, пояснення. Інтерпрета-

тор, беручись за розв'язання проблеми, підключає мислення, світоглядні орієнтири й у такий спосіб акумулює сам у собі всі питання. Відповідь же перетворюється на постулат у тлумаченні. Інтерпретатор позбавлений дискусії з читачем. Той, хто передав розуміння тексту на письмі, залишається ніби за кадром. А читач сам дає критичну оцінку тлумаченню, «розмовляє» з текстом, за яким проглядається хід мислення інтерпретатора й хід його відповіді на поставлені у тексті питання. Таким чином «коло», про яке говорить учений, розривається.

Звернемося ще до однієї, на наш погляд, цікавої амфіболії відомого німецького герменевта, для якого розуміння — це спосіб існування пізнаючої, діючої та оцінюючої людини. Розум — універсальний спосіб освоєння світу і конкретизується як «досвід». «Основні механізми формування досвіду закладені у мові. Вона підказує висхідні схеми орієнтації людини в світі» [260, 233]. Справді, розум людини - універсальний. Однак його слід розглядати не лише під кутом зору чисто філософської форми, а в сукупності з психічними, фізіологічними властивостями — як живий організм. Адже кожна людина має розум, однак до ідентичної справи не всі ставляться з належним розумінням (саме розум і розуміння вчений ставить у центр свого аналітичного методу). Якщо дослідник мав на увазі розум, що універсально сприяє людині в пізнанні світу і таким чином конкретизувати «досвід», то чи це не є автопсією. Властиво, самопізнанням через аналіз власних вчинків, а останнє, очевидно, є досвідом, узятим у лапки. Мова ж бо йде про герменевтичне дослідження, мистецтво розуміння.

Габілітаційне твердження вченого є віртуальним, бо домінанта криється у вищій сфері людської свідомості, що прямо пропорційно залежить від фізіологічних, біологічних властивостей мозку, який посиляє сигнал нервовій системі. Розум підказує дескрипцію, динаміку організму і в залежності від психофізичних властивостей, темпераменту людина діє,



виявляючи кореляцію у мові. Розгадка експлікації такого концепту криється в підсвідомості, є наче латентною, бо невідомо, які імпульси мозок посиляє нервовій системі. Однак як тільки до цього підсвідомого-свідомого процесу долучається мова, одразу ж перед нами розкривається езотерична домінанта: чи то деменція, чи то атараксія, чи ажитация носія мови.

Інкорпорування ж розуміння до розуму моделюється і є перцепцією-відчуттям, інтуїцією, стимуляцією сприйняття навколишнього світу. Від свідомості, світоглядної орієнтації інтерпретатора залежить його пізнавальна, діяльна та оцінююча діяльність, мистецтво розуміння і світу, і, звичайно, графічного зображення - письма. Таким чином, можемо констатувати, що передрозуміння, підсвідоме випереджає розуміння. Саме такий випереджальний рух мислі впливає на мистецтво розуміння тексту. У цьому полягає принцип апостеріорі, розв'язка проблеми початку мислення.

Г. Грабович, аналізуючи філософську герменевтику Гадамера, заакцентує на тому, що для герменевтичного завдання основа закладена в мові, вона є «горизонтом герменевтичної онтології» [61, 52]. Гадамер, розкриває сутність мови. На думку філософа, вона є тим, що «ставить» людину в світі; мова не лише витворює окреме, унікальне бачення світу, але є тим, що «уможливлює», «дає» світ. Антропологічна сутність закована в мові; у такий спосіб вчений розкриває герменевтичне завдання, заважаючи, що «для людини світ існує як світ, як для жодної іншої істоти на світі. Але цей світ існує в мові» [61, 52].

На думку російського науковця Б. Безсонова, онтологізуючи мову, Гадамер надає процесові соціального й історичного пізнання, трактування, що є схрещуванням елементів як об'єктивного, так і суб'єктивного ідеалізму [50, 27]. Г.-Г. Гадамер, безумовно, абсолютизує мову, бо, на його думку, вона є тим усім, що в ній вимовлено, і це вимовлене — світ, у якому ми перебуваємо. Саме мова апіорі обумовлює і межу, і метод розуміння нами власного світу, як і світу історії. Історичну герменевтику він

розглядає крізь призму «гри слова», «шліфування мови». У цій умовній грі вбачаються підвалини, сутність пізнання та розуміння історії. Під «грою» Гадамер розглядає не поведінку, не душевний закон автора писемного тексту, не свободу суб'єктивності, а саме спосіб буття цього ж таки твору мистецтва.

За Гадамером, не ті, хто створює гру є суб'єктами, а через гравців гра досягає свого втілення, тобто «грає сама гра, затягуючи в себе гравців» [50, 148]. На думку вченого, в грі досягається естетично-незацікавлена насолода, а отже — пізнання. Чим ближче перебуває наше поняття до гри, тим воно істинніше. Через гру Гадамер приходить до своєрідного «герменевтичного кола», вважаючи, що саме коло витлумачує розуміння як гру між інтерпретатором та історичним текстом, між традицією.

Будь-який дослідник, вивчаючи текст, визначає складові частини цілого, розв'язує протиріччя між партикулярним і цілим, головним і другорядним. Таким чином, інтерпретатор поглиблює розуміння складових частин цілого тексту, постійно здійснюючи під час дослідження своєрідне коло. Це характеризується діалектичною концепцією пізнавального процесу, коли й образ, і предмет, відбитий у цьому образі, становлять єдність протилежностей.

У Гадамера проглядається методологічний принцип, різко протилежний іншим герменевтам, особливо в тій позиції, що стосується традиції минулого. Адже те, говорить філософ, що освячене «легендами і звичаями, володіє безіменним авторитетом, і все наше історичне буденне буття визначається постійним пануванням, яке перейшло до нас від пращурів — а не лише побудоване на розумній основі — над нашими вчинками й справами» [50, 333]. Ця теза яскраво свідчить про наукову неспроможність досягнути ремінісценцію історичної герменевтики. За Гадамером, сучасне постійно обертається до традиції минулого, і навіть в ньому — бурхливий розвиток цивілізації нашої космічної доби. Отже, така інтерпретація волюнтаристськи абсолютизує традицію, вона адвентивна

науці й асимілюється з демолюванням експлікації онтологічного шляхом містицизму.

Преференція в даній позиції традиціям минулого, безперечно, матиме сенс тоді, коли інтерпретатор здійснюватиме комплексний підхід до вивчення літературної пам'ятки давнини, як, скажімо, це зробив Іван Огієнко, працюючи над монографією «Слово про Ігорів похід». Наприклад, для того, щоб заявити про свою наукову позицію, що стосується датування «Слова», місця виникнення твору, І. Огієнко вивчив і зіставив такі історичні та літературні джерела: а) релігія українських племен (дохристиянський період); б) пам'ятки християнських часів, де є згадки про старі релігійні обряди, звичаї, назви давніших богів (опрацював проповіді та київські літописи); в) сучасні народні звичаї й обряди; г) релігійні погляди української спільноти в цілому і північно-українського розселення зокрема. Окрім того, вчений детально вивчає характер епохи, розуміючи, що «Слово», як кожен літературний твір, можна глибше зрозуміти тільки в оточенні свого часу» [179, 7]. Така позиція в дослідженні І. Огієнка, як нам здається, визначає не лише морально-етичні межі, а й торкається поняття філософського: критерій правди домінує у відтворенні реального буття з погляду на історичну ретроспекцію.

Г.-Г. Гадамер твердить, що «текст дає мовному вираженню деяку справу» [50, 451]. По-перше, писемній мові передусє усне спілкування. Себто будь-який письменник, беручись за перо, досліджував тему як журналіст, вів бесіду з прототипами майбутнього твору, вивчав ситуацію, явище. Отож, усне мовлення випереджає текстове вираження. По-друге, під «деякою справою» дослідник, наголошуючи на ролі інтерпретатора як носія мови, перевищує оцінку останнього. Він говорить, що й інтерпретатор, і текст працюють обопільно над мовним вираженням. При цьому не береться до уваги, що крім тексту є ще думки вголос (пов'язані з психічним станом людини), інтуїція, інтелектуальне мислення. Вище ми



наводили приклад розуміння тексту різними інтерпретаторами «Слова о полку Ігоревім». Видається, що коли б сьогодні довелося зустрітися з Гадамером, то він опонував би так: «Там, де вимагається переклад, там доводиться миритися з невідповідністю між точним смыслом мовленого на одній і відтвореного іншою мовою, — невідповідність якого ніколи не має змоги подолати» (переклад з рос. наш. — В.М.) [50, 447]. Але автор тези не уточнив, а саме: художній текст ні в якому разі не можна підганяти під кон'юнктуру, вимоги політичного моменту, як це робилося з творами Т. Шевченка, П. Грабовського, Лесі Українки до кінця 80-х років минулого століття (ці письменники виховувалися на принципах християнського евангелізму, а їхні твори потлумачувалися в атеїстичному дусі).

Аналогічну тенденцію спостерігаємо й стосовно «Слова о полку Ігоревім», хоча твір було написано в Україні за часів Київської Русі, але тривалий час трактовано як пам'ятку російської культури. Тож де шукати істину Гадамер, на жаль, не вказує. Отже, справді слушною є думка О. Астаф'єва: «Думки про історію літератури не можуть бути ні повністю об'єктивні, ні абсолютно обов'язкові, бо інтерпретації та оцінки — не стільки знання, скільки ідеологічні *desiderata*, бажання та ідеали, які хотілося б бачити здійсненими. Художні твори або школи минулого інтерпретуються, відкриваються, оцінюються або ж заперечуються у відповідності з сучасними поглядами та стандартами» [13, 49].

Справді, істина в тексті може виступати силою заперечення, а в підтексті випромінюється художньою силою ствердження. Дослідник сучасного літературного процесу Б. Клименко наводить науково обґрунтовану думку про те, що «саме усвідомлення необхідності докорінно переглянути усталену картину українського літературного розвитку й спонукало нове покоління науковців досліджень модернізму та йому подібних явищ, тобто до пошуку нових координат, в яких український літературний розвиток може бути описаний

як самотній і оригінальний, а не мавпуючий якісь «тяглі» взірці» [110, 11]. Думки, суголосні Б. Клименковим, оприлюднювалися в середині ХХ століття. Зокрема, В. Домонтович у 1946 році говорив про «структуральне мистецтво Нашого Часу»; прозаїк Ю. Косач зосереджував увагу читачів на віддаленні українських літераторів од шляхів світової літератури, а причину вбачав у тенденційності, утилітарності, заполітизованості не лише совєтської, а й еміграційної літератури [76, 9].

З приводу невідповідності вимогам часу зображення сучасного літературного процесу І. Дзюба зауважує: «Багато в чому по-новому мала б постати проблема інтерпретації творчості письменника в межах історико-літературного періоду» [76, 9]. Проблема істини завжди була серцевиною пізнання. Але пізнання світу ніколи не буває завершеним, воно, удосконалюючись постійно, набуває щоразу нового змісту. Тому й твори, здавалося б, на ідентичну тему сприймаються та інтерпретуються по-новому, адже ж дійсність відображається в істині.

Пізнання ніколи не може бути завершеним, бо істина — багатовимірна. Діалектичний взаємозв'язок між поняттями (об'єктивна істина, абсолютна, відносна, конкретність істини, омана) спричиняються до пошуку нових форм людських знань на практиці. А звідси походить інтерпретація того чи іншого художнього тексту під кутом зору сприйняття й зображення автором дійсності. Тут знову ж таки натрапляємо на своєрідне герменевтичне коло: дійсність відображена в істині.

Об'єктивна істина є змістом людських знань про дійсність, що не залежить ні від суб'єкта, ні від людства (для прикладу, в художніх текстах письменники часто застосовують антитезу ніч — день, ранок — вечір). Ці явища природи існують відколи світ. Їх можуть трактувати, приміром, астрологи в буквальному розумінні слова, а письменники — інтерпретувати буквально, коли описуються явища природи, чи метафорично — для увиразнення художніх засобів. Відносна ж істина — це зміст знань, що в принципі правильно, однак неповно відображає

дійсність, не розкриває всебічного її образу. Тому в процесі пізнання (йдеться про пізнання художнього постмодерного тексту як об'єкта, на який спрямована наша свідомість, інтуїція) моменти відносної істини набувають подальшого розвитку пізнання й практики. Вони, безумовно, уточнюватимуться, змінюватимуться новими.

Гадамер, говорячи про початок мислення, розуміння тексту, звертає особливу увагу на абсолютну істину; для нього «розуміння завжди є оригінальним завершенням» [50, 465]. Так, абсолютність істини пов'язана з її об'єктивністю. Абсолютна істина містить знання, тотожні своєму предметові, і цей предмет не буде спростований подальшим розвитком пізнання та практики. Таким чином, якщо ми говоримо, що істина об'єктивна за змістом, то вона одночасно є абсолютною, але, знову ж таки, в певних межах. Щоб істина не стала оманливою, слід до знань «підключати» практику. Саме практика з притаманною їй універсальністю, різноманітністю виявів стає найважливішим достовірним критерієм істини.

Таким чином, Гадамерівська теза про те, що «розуміння завжди є оригінальним завершенням» не відповідає логіці істини як теорії пізнання, адже розуміння не завжди є завершенням. Завершеним розумінням виступає сам інтерпретований езотеричний текст як об'єкт дослідження, що спроектовує нас на практику вивчення й тлумачення художнього твору. Як ми його сприймемо (зрозуміємо), так витлумачуватимемо на практиці. І саме на практиці все пізнається, в тім числі — розуміння.

Розуміння пов'язане з екзистенційним питанням: розмежування дійсного й недійсного буття людини. Екзистенціалізм, за Сьореном К'єркегором, є внутрішнім буттям, що поступово переходить у зовнішнє. Першим джерелом метафізичного мислення виступає уявлення. Звідси виходить, що відмова від намагання заглибитися, відшукати універсальну істину несе в собі релятивізацію істини, а релятивізм ототожнюється з ірраціоналізмом. Разом із тим, релятивізм заперечує



«чисте пізнання», утримується від трактування метафізиками потойбічного світу, а більше схиляється до антропологічного визначення: відправним пунктом простору є людина, нею започатковується осмислення всесвіту.

Сенс (значення, розуміння) сприйнятого тексту як мовної одиниці відхиляється від інтенції думки того, хто трактує цей текст. Пригадаємо тут думку Е. Гусерля: «Той, хто слухає, сприймає, що той, хто говорить, виражає деякі психічні переживання і тому вважає їх за істину, але сам їх не переживає, таким чином у нього складається не «внутрішнє», а «зовнішнє» сприйняття. Існує вирішальна відмінність між дійсним розумінням буття в адекватному спогляданні та удаваним на підставі знакового, а не адекватного уявлення» [322, 34].

Про це Гадамер не говорить. Для нього не існує ні знакового, ні адекватного уявлення: «Розум існує для нас тільки як реальний історичний розум, а це значить тільки одне: розум не сам собі господар, він завжди перебуває в залежності від тих реальних умов, у яких проявляється його діяльність» [50, 328]. Теза Гадамера, отже, співвідноситься як до спекулятивного, так і партикулярного наукового розуму, бо науці, зауважує німецький учений, «завжди призначена цілісність світоглядної орієнтації, яка закладена у мовній світоглядній причетності як такій» [49, 64]. Таким чином, за Гадамером, кожна істина, одержана розумовою діяльністю, може бути інтерпретивною, тобто кожна людина витлумачує текст відповідно до своєї світоглядної орієнтації. Тут ми впритул підійшли до трансценденції — знання про незнання. При цьому виявляється єдність розкритості, що є важливим компонентом розуміння трансценденції. Метафоричності людського мислення немає меж.

Із зазначеного вище логічно напрошується висновок: розуміння й інтерпретація є не лише суто методологічною проблемою культурологічного, літературознавчого знання, а й відправним пунктом для багатьох творчих процесів, що

спираються на універсальні принципи. Останні містять елемент несвідомого, що закладене в самій природі людини, несуть у собі суто антропологічний характер.

Існує й проблема перекодування (осмислення) тексту. Наголосимо на тому, що художній текст несе в собі зовнішнє значення, бо виокремлюється під час прочитання, а ось зміст твору має емоційний заряд, полісемічність асоціацій і, отже, виступає уявленням, внутрішньою формою. І тут виникає проблема, бо належить визначити смислову значеннєвість, що залежить і від буквального тлумачення слова, і від метафоричного. Розкриває смисл, зазвичай, інтерпретатор. Він виступає своєрідним реконструктором тексту, а будівничим — автор. Іншими словами, автор закодує думку, інтерпретатор же відкриває потаємний, глибинний смисл, розкодує думку.

Таким чином, інтерпретатор відшукує смисл у випадковому, хаотичному, безглуздому, дивному і, на підставі наявних знань, збагачених досвідом, заглиблюється в текст, світоглядно «моделює», переосмислює його. Правильність тлумачення залежить від цілісного розуміння смислового змісту, в якому трапляються смислові лакуни, нечітка логічна позиція, розриви, порожнечі, недомовленість, обірваність фрази, заплутане мереживо метафор. Постає перед інтерпретатором низка питань щодо пізнання, адже Ф.Ніцше говорив, що людина не здатна пізнати істину з тієї причини, що саме пізнання є метафоричним. Пізнаючи текст, людина не застрахована від помилок, хоча їй «... здається, що в мові вона справді володіє пізнанням світу» [189, 244].

Інтерпретація модерних творів письменників українського зарубіжжя дає змогу чіткіше усвідомити специфіку художніх моделей внутрішнього світу людини, дешифрувати основи буття, а саме, — нескінченість внутрішнього потенціалу антропологічної сутності. Опорою тут стає саморозуміння як вид розуміння. Воно — своєрідний центр креативних форм діяльності суб'єкта. Розуміння приходить на основі

емпатичних переживань, тобто здатності сприйняття іншого, інтуїтивного передчуття. Емпатичні хвилі передаються на світ, що нас оточує, і лише згодом народжується важлива фаза індивіда — саморозуміння, до сприйняття власного «я». Проблеми осмислення тексту тісно пов'язані з розумінням. Останнє ж виступає філософсько-психологічною проблемою. Та «розуміння тексту, — зауважує А. Брудний, — може бути одночасно і розумінням того, про що безпосередньо в тексті не йдеться» [27, 116].

Якщо розуміння світу визначається саморозумінням, то розуміння й творчість мають спільне генетичне коріння. Свідомість підводить нас до того, що розуміння наштовхується на ситуативну проблему існуючого стану, явища. Розв'язує цю проблему інтерпретатор, який «добудовує» світ, при цьому входячи в стан неспокою, адже розум поєднує в собі і чуттєво-емоційні, й інтелектуальні форми суб'єкта. Таким чином, поряд існують ірраціональні й раціональні компоненти. Цей процес регулює мова, що є своєрідним механізмом дешифрування тексту. Дослідник С. Кримський вважає: «системою правил, що регулює процес розуміння, є мова, яка слугує «механізмом дешифрування», пристроєм, що видобуває смисл із тексту. Мова виступає засобом практичної реалізації розуміння» [133, 29]. Завдяки інтерпретаторові приховане стає явним, складне передається простою, доступною мовою.

У процесі аналізу заявленої можна зробити висновки про те, що проза українського зарубіжжя минулого віку пройшла той еволюційний шлях розвитку, що й уся європейська література — від неоромантизму до постмодернізму. Письменники української діаспори ХХ століття усвідомлювали, що світ — це все суще, що є в людині та поза нею, а отже зображали персонажів в різних ситуаціях, різних соціальній сфері. В Домонтович в інтелектуальних прозових творах намагався показати формування світогляду, становлення інтелігента в перші післяреволюційні роки. Цікавою постає образ «людини



в футлярі», яка наче живе поза добою, не має власної біографії, приховує її від інших, ховає навіть від себе. У такий спосіб автор глибше розкриває образ персонажа-пристосування, заглибленого у свій внутрішній світ настільки, що й не помічає своєї доби. Тому порушена письменником проблема «людини в футлярі» є актуальною. Водночас В. Домонтовича хвилювали й міжлюдські стосунки, й соціальна правда. Доказом цієї тези є його повість «Без ґрунту», в якому порушено гострі соціальні проблеми. Існує зовнішній і внутрішній світ: зовнішній є відкритим, а внутрішній світ людини — потаємний, прихований. Він протистоїть зовнішньому світові, що оточує людину. Усе це знаходить своє відображення в прозових текстах письменників українського зарубіжжя. Антропологічність прозових творів сфокусована довкола суспільно-політичної, історичної, побутової, психологічної проблематики. Людина постає в дії з тим, аби змінити світ на краще. Інтерпретуючи прозу письменників українського зарубіжжя доби модернізму, маємо змогу чіткіше уявити специфіку моделювання внутрішнього світу людини, виявити в ній потаємне, дешифрувати основи буття, а саме: нескінченність внутрішнього потенціалу антропологічної сутності.

## РОЗДІЛ II

### ПРІОРИТЕТНІ ЖАНРОВІ МОДУСИ В ДІАСПОРНІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Націєрозповідна модель діаспорної романістики.

Приступаючи до розгляду проблеми, зауважимо, що велика проза української діаспори ХХ століття поповнилася романами Емми Андіївської («Герострати», «Роман про добру людину», «Роман про людське призначення»), Уласа Самчука («Волинь»), Володимира Винниченка («Нова заповідь», «Лепрозорій», «Слово за тобою, Сталіне!»), Віктора Серж-Кибальничка («Справа Туласва»), Василя Барки («Жовтий князь», «Рай» «Спокутник і ключі землі»), Івана Багряного («Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Буйний вітер»), Івана Смолія («Неспокійна осінь»), Василя Чаплєнка («Чорноморці»), Віталія Юрченка («Соловки»), Докії Гуменної («Діти Чумацького шляху», «Золотий плуг»), Зосима Дончука («Куди веде казка», «В облозі», «Будинок 1313»), Галини Журби («Тодір Сокір»), Федора Дудка («Війна»), Олени Звичайної-Джуль («Страх»), Людмили Івченко («Рік 2245»), Наталени Королеви («1313»), Юрія Косача («Багрянний лебідь», «Чортівська скеля»), Андрія Крижанівського («Сонце у пісках»), Ольги Мак («Проти переконань», «Жаїра»), Григорія Лужницького («Стріл у ночі», «0-313», «Генерал- В»), Федора Одрача-Шоломицького («Щебетун»), Олексі Ізарського («Київ», «Ранок», «Полтава», «Саксонська зима»), Леоніда Мосендза («Останній пророк») та інших.

Із цього ряду слід виокремити прозаїка Любомира Рихтицького, який переважно підписував твори псевдонімом Степан Любомирський (1921 — 1983). Він — автор романів про воєнне лихоліття в Україні, а також роману-трилогії «Слідами заповіту» (Лондон-Торонто, 1985). Цей твір — про визвольну боротьбу українського народу в ХХ столітті. Прикметною ознакою трилогії є те, що назви романів — це

своєрідне запозичення сталих Шевченкових словосполучень із «Заповіту». Перший роман має назву «Поховайте та вставляйте», другий — «Кайдани порвіте», третій — «І вражою злою кров'ю волю окропіте». Роман-трилогія «Слідами заповіту» є своєрідним двоголоссям: односпрямованим і двоспрямованим словом, а також не позначеною дедикацією Кобзареві. Романи Степана Любомирського неохоче помічала критика. Можливо тому, що вони ніби «перегукуються» між собою. Так, у видавництві «Дніпрова хвиля» (Мюнхен) побачив світ його роман трилогія «Між славою і смертю»; у цьому ж видавництві друкувалися «Таємний фронт» і «Гад відходить», «Ще одна ніч», «Кривавий вир» — роман-епопея «Під молотом війни». Якщо в «Таємному фронті» прозаїк відтворює запеклу боротьбу української розвідки проти советської агентури на теренах Франції, а головною ідеєю є боротьба за волю України в щоденних утаємничених «позакулісних іграх», то в іншому прозовому полотні — «Між славою і смертю» — автор розкриває намагання советських розвідників оволодіти атомною зброєю. Але їм постають на перешкоді українські вчені-фізики, які заради чистоти науки і нації ліквідують советську загію, висаджуючи себе в повітря разом із Інститутом атомних досліджень. Доктор Жарина, за задумом автора, саме в такий спосіб рятує світ і людство від небезпеки.

Першу частину роману «Під молотом війни» Степан Любомирський назвав «Гад відходить». Це — роман про двадцятидвомісячну окупацію більшовиками Західної України та українсько-советське протистояння. На тлі цих історичних подій розповідається про зустріч двох молодих людей, які волею долі опиняються у вирі окупаційної дійсності. Осердям другої частини роману («Ще одна ніч») є символ ночі для України, бо німецько-советська війна (1941 — 1945), не принесла нашому народові сподіваного визволення, залишивши сотні спалених сіл, мільйони дітей-сиріт. У цьому творі автор майстерно, «легким» стилем змальовує німців-окупантів,



відтворює їх політику щодо України: руки гестапо в крові від мордування й нищення тих, хто виступав за українське відродження. Гестапівці розстріляли сотні просвітян, а в Бабиному Яру знайшли вічний спочинок Олена Теліга, Іван Рошко (Ірлявський) та інші патріоти України. Люди кидали свої домівки, брали в руки зброю, чинили опір окупантам, перебуваючи в рядах УВО й ОУН. Саме про це йдеться в іншому романі «Полум'яні душі»: художньо зображено етапи духовного оновлення на Прикарпатті, створення збройних сил — Української Повстанської Армії.

Автор показує, як складні життєві ситуації, події, випробування ставлять людину перед проблемою вибору: боротися, протистояти цим обставинам або знайти шляхи, щоб, поступившись своїм моральними принципами і цінностями, позбутися душевних переживань, відмежуватися від небажаних подій, що насуваються. Головні персонажі роману вибрали не очікувальну позицію, а боротьбу. І саме ця боротьба вияскравлює унікальність людського існування, яке полягає в тому, що людина не просто живе, а спроможна посісти оцінювальну позицію стосовно життя загалом і свого зокрема. Людина виявляє готовність розпоряджатися власною долею, і в збройному протистоянні — заради моральних принципів — зі своєї волі готова піти з життя. Останній роман має назву «Кривавий вир». Він — ніби продовження попереднього твору й разом із тим — завершення теми війни, участі України в боротьбі з окупантами на два фронти, її намагання здобути волю, незалежність.

Чотирикнижка «Під молотом війни» — це художнє відображення дійсності, епопея життя України в період Другої світової війни. Усі прозові твори Степана Любомирського спроектовані на українську дійсність, на висвітлення історичної правди. І ця правда в письменника зорієнтована у бік проявів українського відродження. Люди гинули з вірою, що Україна неодмінно воскресне. При цьому виокремлюється архітектоніка ціннісного переживання світу. М. Бахтін визна-

чив це як часові та просторові відношення, співвідносні зі смертною людиною, що лише з нею набувають ціннісного сенсу: недосяжно, близько, «далеко», «під», «над», «безмежжя», «безодня». Кожна з таких визначеностей відображає життя, напругу душевних сил людини. Коли позбавити людину вимірів її смертного життя, говорить науковець, то згасне цінність того ритму. Реальний світ заперечує сподівання персонажів, що прагнуть свободи. Людина, побудувавши світ у собі, одержує можливість знайти його за межами себе. Ця можливість постійно перебуває в «напрузі», в конфліктах, у протистоянні добра та зла, правди і кривди, життя й смерті.

Прозаїк Віталій Бендер (1923 — 1991) є автором роману-диалогії «Марш молодості» (твір побачив світ у «Дніпровій хвилі»). Перед читачем — опис одчайдушного маршу сотні Української дивізії крізь оточене більшовицькими партизанами пасмо югославських гір, колючі дроти й пекельний вогонь. Пробираються українські вояки в долину Ломбардії, йдучи назустріч американсько-англійській армії. І командир Сіроштан, і медсестра Надя, і стрільці, старшини перебувають, здавалося б, у напруженій, безвихідній ситуації. Проте ці ситуації «вмонтовані» в авторські ремарки-відступи з картинами чарівних південних ночей, сповитих зорями, тужливою піснею юнаків-українців, які прагнуть щасливого, мирного життя без крові й насильства, зброї і людських жертв. Особисті переживання героїв, незвідані шляхи, недовомленість доповнюють сюжетну колізію, а потяг молоді до романтичного ідеалу, опанування науки увиразнює характерну прикмету: українці завжди прагнули до інтелектуального вдосконалення.

Головні герої В. Бендера прагнуть жити в злагоді з природою, колективом, із самими собою. Це — збереження й водночас вдосконалення самоідентичності. А наслідком людського співбуття є подія. Події Другої світової війни вплинули на життєвий вибір: залишатися українцеві у вільному світі чи повертатися на Батьківщину, де відсутня свобода, де

панує тоталітарний режим. Здається, саме на цьому заакцентовував М.Гайдеггер, коли говорив, що людське життя — це «подія-буття», таке життя є дуалістичним і воно належить двом світам: світові культури та світові життя. Світові, в яким об'єктивується акт нашої діяльності і світові, що в нім цей акт одночасно збувається (йдеться про буття й час, котрі мають місце в події, що «збувається»).

Персонажі твору, жертвуючи чимось (в даному разі Україною), перебуваючи на чужій території, адаптуються до світу в своєму прагненні здобути свободу. Задля цього вони йдуть у добровільну підлеглисть законам іншої держави, аби здобути новий рівень свободи в модифікованій формі. Однак нічого ідеального в житті не буває. Головні герої роману юнаки-українці розуміють, що щастя досягається тоді, коли людина сприймає світ таким, яким він є насправді — недосконалим, неідеальним. Тому вони намагаються вийти з цієї жорстокої, кровопролитної ситуації якщо не переможцями, то хоча б не брати більше до рук зброї. Таким чином герої прагнуть поліпшити цей світ, знайти радість у самому процесі такого вдосконалення. Людина на війні потрапляє в нестандартну ситуацію. Та саме мужність, воля, сила характеру виявляються в нестандартності діяльності людини, яка бажає знайти щось нове, прагне не зрадити істині чи самій собі.

В умовах еміграції було нелегко видрукувати й популяризувати українську книжку. І про це відверто писали як критики, так і художники слова. Наприклад, романіст Зосим Дончук (1903 — 1974) у зверненні до читачів писав: «Кожний рік все тяжче і тяжче продати книжку, хоч наші люди вже встаткувалися» [85, 383]. Як свідчить сам автор, із його романів на 1971 рік були не проданими «Піріва», «Будинок 1313», «І бачив я...», «Утрачений ранок», «В пошуках щастя», «Куди веде казка». Користувався популярністю читачів і роман «Перша любов» [85, 382]. А решта? Риторичне запитання розшифровується просто: нині критичні відгуки на твори



письменника практично відсутні. Саме такий факт, вважаємо, дав привід Ларисі Дончук 21 жовтня 1993 року звернутися листом до В. Біляйва, аби порушити клопотання про перевидання в Україні творів З. Дончука [43].

Якщо ж проаналізувати його роман «Куди веде казка», то побачимо, що за жанровою ознакою це радше документально-публіцистична розповідь про революційні дні, НЕП, розкуркулення, голодомор 1933-го, репресії. Брати Данило й Петро Передирії опинилися по обидва боки барикад: Петро — в загоні кіннотників, повстанців армії Симона Петлюри, а Данило — з-поміж перекинчиків, членів більшовицької партії, що допомагали новій владі обрусифіковувати Україну, встановлювати революційну законність. Але й такий крок не рятує його від переслідувань та арешту. Він, як і багато інших «революціонерів ленінської гвардії», стає «ворогом народу», його відправили туди, куди відправляли куркулів» [86, 380], себто — на Сибір. Роман завершується так: «Десять разів ворогами розп'ята, сто разів Москвою пограбована, трупами встелена, Україно моя безгаланна».

Як остаточне підтвердження ідейного наповнення твору, своєрідний вердикт тоталітарній системі звучать ці слова. І знову ж таки, тут відбито подієвість, а людське життя — це «подія-буття» (повторимо М. Гайдеггера). Однак в творі З. Дончука «маленька» людина страждає заради української ідеї, котра є життєвим пріоритетом. За цю ідею люди йдуть до Сибіру, на ешафот, гинуть заради кращого майбутнього, бо не сприймають існуючої дійсності. Мартін Бубер говорив, що збагнути антропологічне майбуття як щось реальне наша думка не в змозі, позаяк рішення, котре я прийму наступної миті, в дану мить ще відсутнє, а отже в тих межах людського світу, що їх окреслює нам проблема буття людини, немає жодної певності щодо майбуття.

«Українськістю» сповнений роман Володимира Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!». Якщо в романі «Нова заповідь»

автор змальовує події, що відбуваються на Заході, зокрема у Франції, а головними героями є французи, американці і лише двоє українців, то в романі «Слово за тобою, Сталіне!» події розгортаються в советському союзі. Задум твору розкритий у щоденнику В.Винниченка — «Піти походом за мир без бомб і барикад» [34, 57]. Прозаїк задумується над долею сучасного світу: людство в XX столітті втомилося від військового протистояння, революцій, а тому прагне миру, спокою. А щоб припинити конфлікти, «холодну» війну, ворогуючим державам слід знайти точку порозуміння.

Інтригуюча назва роману ніби звернена до особи. Насправді ж це звернення до цілої пануючої тоталітарної системи. Бо особи вмирають, а тиранія продовжує існувати. Цю тезу, до речі, висловив у передмові до роману літературознавець Григорій Костюк: «Сталін — це не тільки окрема особа тирана. Це символ системи...» [34, 67]. Це, додамо, — символ вседозволеності, зверхності. Так, один із персонажів говорить, що «вожді повинні мати вигляд сильний, владний» [34, 276]. Страх, породжений владою, настільки впився в кров і плоть вірнопідданих системи, що вони створили культ особи: «Сталін дужчий за Бога!» [34, 74]; емоційний стан, внутрішній світ провокує страх перед кожним порухом властимущих. Страх, породжений злом, не може довго існувати. Тримати людей у постійному страхі — це примхи Сталіна, який є уособленням влади зла. Такі примхи не можуть співіснувати з естетичними ідеалами, бо вони є взаємозапереченням ідеалів краси. Тому не випадково автор часто вдається до зображення внутрішнього світу людини через її емоційний стан, емоційну мінливість. Деталізація допомагає розкрити внутрішній світ персонажа. Так, коли начальник секретного відділу МДБ Микола Сидорович Белугін олівцем на папері ставив якісь знаки, то Іваненко засумнівався, чи не його доля ставиться на карту: «що міг значити цей значок: в'язниця, заслання, концтабір?» (с. 77). Світ людини прямо залежить від обставин, умов, у які вона потрапляє.

Головний герой — таємний агент спецслужб («сексот-осназ, котрий виловлює ворогів соціалізму»), член Верховної Ради Степан Петрович Іваненко і його родина. Центральним місцем драматичних подій, сюжетних конфліктів є просторовість, що включає не лише конкретні місця перебування персонажа (Москва, Київ, Донбас), а й увесь обшир советського союзу. В. Винниченко показав, як в умовах тоталітарної системи народжується, утверджується, міцніє й переходить у диктатуру (Політичне бюро партії) ідея колектократії, ідея миру без барикад. В. Винниченко ж колектократією називає нову соціально-економічну форму: прибутки на підприємстві рівнозначно діляться між всіма членами заради гармонійної економічної співпраці. Це, звичайно, межує з фантастикою, але авторський винимисел містить у собі раціональний сенс: змінити світ на краще.

Фантастична картина автора виступає антитезою реальній дійсності, де панує психологічна атмосфера загального страху, ламання елементарної етики в стосунках між людьми, навіть родичами. Сюжет роману міцно збудований, сповнений динамізму, а «пригодництво», як помітив Ілля Борицак, додає твору посутнього ідеологічного підґрунтя.

Романіст Винниченко був майстром динамічної сюжетної розповіді, умів тонко підмітити й передати суспільну та індивідуальну психологію людей. Мова твору прикметна метафоричністю; упадають в око й різнобарвні пейзажі, ліричні відступи: «Жайворонок, зрадивши, ще дрібніше та ніжніше задзеленчав угорі. Сонце задоволено і гаряче припало поцілунком до лица необачного анкетера і засміялось золотими проміннями в примружених очах» (с.287). Мінливість у природі автор «переносить» на зміни в характерах, діях персонажів. Така мінливість передається цілою гамою кольорів предметного ряду, природних компонентів, абстрактних понять. Крихкість світу, мінливість суспільної думки передається автором через дії та вчинки героїв роману, водночас — головного персонажа Степана Іваненка, який зрісся з тоталітарною системою,



виловлюючи «ворогів народу». А внутрішнім «сонцем» для нього є віра в правду, що її сповідував Сталін. Його світ сповнений страхом перед представниками влади, він намагається ретельно виконувати всі вказівки, забаганки московського начальства, аби не накликати на себе біди. Такий стан душі передається в іронічному діалозі Іваненка з дружиною:

— Ти ще можеш пообідати, тепер тільки за чверть п'ята.

— Ні, я їду зараз. Сказано ж: «зараз же як вернеться додому. Накази партії треба виконувати без найменших ухилів» (с. 72).

Але згодом, відвідавши Україну й відчувши, що і йому, багатолітньому партійцеві, спецслужби не ймуть віри, різко змінив свої погляди, спроектувавши їх у майбутнє людства. У розмові із братом Сергієм головний герой твору дійшов висновку: «Становище всіх нас, на мою думку, надзвичайно загрозливе. Та не тільки нашої родини, а всього населення Радянського Союзу, комуністів і некомуністів, «винних» і «невинних», усіх», адже «режим сам творить зброю, яка конче повернеться проти нього» (с. 343-344). Про це говорить пошепки не лише простий народ, а й уголос розмірковують у вищих ешелонах влади, відчуючи страх перед майбутнім. А щоб перебороти цей страх, то «вони можуть удатися до такого страшного і для них, і для всього людства засобу, як війна» (с. 344). Друга світова війна закінчилася, але виникають нові локальні конфлікти, що призводять до численних людських жертв. Добре знає про це Степан Іваненко, а тому чотири дні готує письмовий звіт Дев'ятому. Зрештою, теоретичний світогляд Іваненка, викладений у звіті, ліг в основу доповіді на Політбюро ЦК ВКП (б), яку виголосив Дев'ятий, особистий приятель Сталіна. Доповідач орієнтує своїх слухачів на гуманне розв'язання соціальних і політичних конфліктів, бо «готування до нової війни з новими засобами вбивання й руйнування — божевілля і злочин супроти людства» (с. 366).

Автор не акцентує увагу на часових вимірах, одначе дає читачеві привід для їх декодування. Іваненкова дружина Кате-

рина пригадує Харків під час голодомору 1933 року, коли її чоловік врятував життя Дев'ятому, «захистив його своїм тілом і призначену для того кулю спинив своєю рукою» (с. 104). Відтоді сім'я Іваненків замешкає у Москві, в урядовому будинку. На час і простір вказує як Іваненків вік («п'ятдесят п'ять років йому, а такий самий молодий і чарівний») (с. 72), так і служба в МДБ (Міністерстві державної безпеки). Катерина Семенівна свій внутрішній неспокій, психологічний світ розкриває перед чоловіком обірваною фразою, недомовленістю: «От знаю, що нічого злого не буде, от п'ятнадцять років минуло, як ти туди ходиш і шоразу приносиш тільки добре, а я все не можу забути Харкова, все мені згадується отой день, як ти отак само пішов, як зник, як потім узяли мене, як мене муч...» (с. 73). Діалог вказує на подвійну мораль: людина не встояла перед обставинами, зламалася. Іваненка та його родину змусили працювати таємними нишпорками, виловлювати «термітів» — ворогів народу — і за це родина одержала пристойну квартиру в столиці, Іваненка підвищили по службі.

Силовий прийом, як і зраду перед власним народом, автор іронічно називає «магнетизмом», «і хіба ж не цей магнетизм урятував їх усіх тоді в Харкові, п'ятнадцять років тому, від смерті? І хіба вони жили оце тут у Москві в урядовому будинку, де живуть тільки високі особи?...» (с. 72-73). Відтак неважко визначити закодований автором час: дія відбувається 1948 року, в період розгортання «холодної війни» між двома антагоністичними світами — країнами соціалістичного та капіталістичного таборів, — у час випробування ядерної зброї. Адже між 1933 і 1948 роками пролягає просторово-часовий вимір, що якраз вкладається у п'ятнадцять літ. Цей вимір майстер слова «заповнив» спогадами, відображеннями внутрішнього стану персонажів, уявними картинками з пережитого, спроектувавши їх у простір сучасної дійсності. Таким чином, у літературно-художньому хронотопі просторові й часові виміри зливаються в осмислене ціле.

Внутрішній світ манкурта прочитується в образі Іваненкового сина Леоніда, який перевершив свого батька у вірнопідданстві системи, за що йому влада виділила у Москві двокімнатну квартиру з меблями. Дочка Маруся розповідає батькові: «Виїхав і більше нічого. Тепер він ніякого відношення до нашої родини не має. Хоче навіть змінити своє прізвище: не Іваненко, а Іванов буде» (с.336). Це результат батьківського виховання дітей в душі покори, страху, тремтіння перед владою Кремля. Іваненко говорив: «Ми саме ім'я «українець» виключили з нашого роду і навіть мову в родині мали й маємо російську. Наш ідеал і мета, як ви самі знаєте, не та вузька дрібно-буржуазна самостійність України, якій моляться українські реакціонери, а світова революція і триумф комунізму на всій землі» (с.114). Автор висміює комуністичну ідеологію, що сіє страх і ворожнечу між людьми. Сарказм прочитується через предметний ряд. Іваненко, перебуваючи на Донбасі й виловлюючи «термітів», кілька днів квартирував у партійця-шахтаря Антонюка. Коли він уперше зайшов до його оселі, то «бачив три «ікони» й засвічену перед ними лампу».

— А-а, — здивовано протягнув він, — та либонь же це наші? А я думав: боги це в тебе.

— Ба таки ж і боги! — гордо сказав хазяїн. — Бог Карло-отець посередині, бог Ленін-син ліворуч і бог Сталін-дух святий праворуч. Бог у трьох лицах, як і личить. Свята трійця (с.279).

Предметний ряд відтворює інтер'єр у вигляді «хаосу» внутрішнього світу персонажів. «Хаос» постає антитезою зовнішньому світові: у тоталітарному суспільстві немає затишку. Наведеним діалогом автор засуджує як ангиллодську психологію, мораль, так і відповідну поведінку вірнопідданих системи.

Через візуальний предметний ряд розкривається внутрішній світ прозового твору. Залучення конкретних предметів, речей із реальної дійсності в художній текст — це задум автора. Предмети допомагають читачеві глибше пізнати світ, у якому живуть персонажі: «Всадивши його в фотель біля



маленького столика, на якому стояли пляшки з коньяком, тарілочка з нарізаними скибочками цитрини з цукром і лежала велика коробка з цигарками...» (с.348). А ось внутрішній неспокій, психологію головного героя, який збирався йти на прийом до кремлівських вождів, письменник змальовує таким предметним рядом: «Поклавши до кишені портсигар, він помацав себе руками по інших кишенях: портфель, гаманець, хустка, гребінець, все було на місці» (с.340). Кімнату робітника-партійця, секретного нишпорки Антонюка, котру той одержав за свої «заслуги» перед владою, В.Винниченко підкреслено передає в деталях через власне бачення світу із залученням в текст предметів.

Для підсилення опису обстановки, візуального предметного світу автор застосовує уточнення, припущення, вставні конструкції: «Кімната була велика, висока (мабуть, колишній кабінет директора), з двома чи трьома вікнами на вулицю, з досить пристойними меблями і навіть з цілими (новими, видно) шпалерами в блакитних квіточках. Зараз же біля дверей, під глухою стіною, стояв стіл, на ньому грізно під каstrулькою шипів примус, біля примуса стирчала з ложкою в руці довга, незграбна постать у чорній косоворотці» (с.277-278). Негативне ставлення до партійця прозаїк передає стислою характеристикою — «довга, незграбна постать».

Якщо Степан Іваненко жив у розкошах, то його брат Сергій, навпаки, «тримав свої почуття в руках», не виказував на людях, а приховував своє негативне ставлення до влади, мав подвійне моральне дно, а за це — відповідна дяка: жив у злиднях. Внутрішній «закамуфльований» світ персонажа письменник образно порівнює із «закамуфльованою» підлогою. На соціальний стан вказує і предметний ряд; автор майстерно застосовує стилістичні фігури, повтор, уточнення: «одна кімната, одне вікно, одні двері, одна груба і пів підлоги (друга половина прогнила і була хитро «закамуфльована» позиченою цеглою). На цій половині стояли два невеличкі залізні ліжка,

шафа, столик. А на тій половині, де підлога збереглась, був стіл, два стільці, мисник та етажерка» (с.219). Сергій прагнув свободи, намагався вирватися із задущливого оточення, хотів бути собою, але не міг, бо обставини виявилися сильнішими од нього, бо його постійно супроводжував страх.

Настроєм, внутрішньому світові персонажа роману «Слово за тобою, Сталіне!» суголосна думка письменниці Докії Гуменної, яка розмірковувала над сенсом буття в тоталітарному світі: «Щастя бути собою. Ні серед більших, ні серед менших, розумніших, дурніших, дітей, старих, нема змоги — бути собою. Треба до них допасовуватися.

...Я є собою. З своїми думками й уподобаннями-смаками. Без нікого, без їхньої слави й визнання. Мій світ. Який він — може примітивний, може вузький, може не висловлений — моє це діло. І як не буде навколо мене моєї атмосфери, хай без людей — то біда мені» [42, арк.107]. Сергій Іваненко прагне бути собою, занурюється у «внутрішню еміграцію». Та з цього нічого не виходить, бо він постійно змушений допасовуватися до обставин, у які потрапив.

Внутрішній світ персонажів відбивається просторовістю. Простір вказує на дію чи бездієвість, на спосіб мислення й психологічний стан людини. Порожнеча, «ніщо» - це стан душі: «Він почав дивитись на вулицю. Там нічого ні цікавого, ні гарного не було...» (с.286). Порожнеча, безпредметність дії автором застосована і в діалозі: «Я можу почати?», — запитав у повітря Дев'ятий» (с.351). У даному випадку змальовано обстановку, в якій панує байдуже ставлення аудиторії до носія мови, а тому запитання автором звернене не до конкретної особи, а до простору.

Художній світ роману В. Винниченка прикметний кольоровою атмосферою. Семантика кольору в художньому творі вживається автором не лише для позначення абстрактних понять, предметів, а й для точнішої передачі внутрішнього стану персонажів, естетизації зображуваного: «рум'яне небо»,

«чорні стріли очей», «чорна піраміда», «обличчя жовто-синє», «буре волосся», «жовта радість», «жовтий погляд», «будівля темна, червона, тьмяна, сіра», «жовто-біла пляшка», «жовто-гаряча кофтина», «білий кітель», «жовте світло», «сивий сніг», «срібне дзеленьчання», «золоте проміння», «срібно-зелене дитинство». Іноді з метою увиразнення кольору, автор вдається до порівняння: п'яниця сидів «з рожевим, як спіла цибулина, носом» (с.289). Місце, де народжується зло, В. Винниченко виписує чорним тоном, бо саме там «масивно темніли стіни Кремля» (с.75). Невтішне життя робітників, їхній внутрішній стан, зовнішній образ ніби зливаються з природою, відбиваючись гамою кольорів: «Сонце сідало за чорною пірамідою і фарбувало все в оранжевий колір: і чорносірі стіни будівель, і чорножовті обличчя людей» (с.272).

За нашими підрахунками, в романі В. Винниченка домінує сірий колір. Ним письменник позначає предмети 22 рази; на другому місці — жовтий колір (14 разів). А ось білий і чорний кольори — як антитезу добра та зла — автор вживає однаковою мірою (12 разів); червоний (5), рудий (3), помаранчевий (2), синій (1), зелений (5), рожевий (5), мармурово-білий (1), ніжно-каштановий (1), блакитний (4 рази). Сірий колір символізує невизначеність людського буття, мінливість і крихкість світу. Цей колір іноді вживається на позначення абстрактних понять, предметів, в сукупності з жовтим підсилює художній образ: «жовто-сіре лице», «діти сіро-жовті», «жовто-сіре сонце».

Синестезійні епітети в прозі В. Винниченка («усміх сірий, холодний», «сіра байдужість», «жовтий погляд», «жовта радість», «срібне дзеленьчання») відображають чуттєвий синхронізм: одночасне відчуття й кольоровий слух. А ось внутрішній, емоційний стан, настрої головного героя від п'ятнадцятилітньої розлуки з Україною змальовано світлою кольоровою гамою: «В пейзажах з'явилися білі хатини, білі, чистенькі, рідні, давні-давні, Іваненко раптом притих, замовк,



немовби аж похмурнів і декілька навіть разів не розчув, що казала «богиня» (с.146). На тілі кольористики висвітлюється образ центрального персонажа. Зустрівшись із Україною, що потопала у білому морі цвітіння вишень, Іваненко став приземленим, здрібнілим. Жінка, яка їхала з ним в одному купе, запитувала: «А чи любить він українські пісні? А чи любить він запах конопель у леваді? А чи... І так без кінця. І за кожним запитанням знову набігала болюче-солодка хвиля, і сексот-осназ робився маленьким-маленьким» (с.148).

Сповненість художнього світу сірою кольоровою атмосферою позначається й на екзистенційному. Невизначеними залишаються як відповідь на питання доповідача Дев'ятого («Чи страх і терор дають тепер певність і силу?»), так і слова Сталіна («Дев'ятий порушив дуже важливе питання. Ми повинні його обмірковувати. Коли саме це буде, через тиждень чи через рік, ми тепер не можемо цього сказати») (с.371). Слова Сталіна залишилися без належної відповіді — пустота, «ніщо». Реальність нездійсненого, реальність «небуття» - це порожнеча, «ніщо». Сіра невизначена реальність — це своєрідний художній прийом для зображення картин непривабливого життя в тоталітарному світі. Саме тому домінує в творі сірий колір. Сталін звик працювати командними методами, він лякається нового, планів і фантазій, живе умовними інстинктами, набутими впродовж життя, пристосовуючи свою поведінку до потреб дійсності. Він не живе вірою, яка оновлює, омолоджує душі, а тому вагається стосовно оновлення не лише власної душі, а й суспільства. Звідси — неспроможність здолати власну обмеженість, виявити волю. Такою є правда про Сталіна, в образі якого уособлено тоталітарний світ, а правда для В.Винниченка виступає «живою істиною».

Продовжувачем традицій В. Винниченка, І. Франка, Г. Хоткевича став Леонід Мосендз (1897 — 1948). Його перу належить роман «Останній пророк» — про становлення, зростання українського національного руху. Критик Б. Кравців,

осмислюючи проблемно-тематичну сферу твору, зауважив: «Тема, певна річ, охоплює шукання місця між іншими народами, визначення історичної місії народу» [131, 25-26]. Роман складається з трьох частин. Відчувається, як творчий пошук митця пульсує в двох вимірах. Йдеться про створення цілісної картини життя євреїв під римською окупацією й авторські шукання через внутрішній світ персонажів, внутрішній сюжет: переживання героя, його морально-етичні, релігійні почуття. Опрацювавши біблійні сюжети, автор роману через «мікрокосмос» світосприйняття передає «макрокосмос» етнопсихології всіх гебреїв.

Навколо долі головного героя твору Єгоханана (Йвана) створюється світ музичної симфонії з відтінками різних мотивів; образ вічного міста Єрусалиму (місто під індексом, безіменне) поволі перетворюється на інше, де макрокосмос і мікрокосмос постають завуальовано, приховано, «де зверху позолота, а в середині мерзота» [183, 309.] — зрізи, розтини, надрізи іудейського суспільства повністю передають і доповнюють дух свого часу. Ідея виміру — це віра юдеїв у Месію. Ось він з'явиться, виведе Ізраїль з неволі, як вивів Мойсей народ із єгипетського рабства. Та біблійна стилізація створюється за допомогою ремінісценції, зокрема Т. Шевченка («Усе йде, все минає»). Але зв'язок між поколіннями — символічний, безперервний. Чи визволить народ Месія? Автор заперечує тезу такими рядками: «Лише з вогню і крові виростає правда! Перед месією ще прийде пророк — і він принесе народові пізнання цієї правди» [182, 46]. Роман Л. Мосендза порушує світові проблеми, і, як зауважив, О. Тарнавський в рецензії («Листи до приятелів». — 1960. — №9. — С. 5), твір повинен «стати частиною світової літератури».

Можливо, ця оцінка дещо перебільшена, але важливим є те, що автор заглибився у передхристиянську епоху до 2000 років тому, внісши ясність в історичні реалії, висвітливши «білі плями» Святого Письма. Такий підхід характеризує його

як письменника, що заглибився у світову вічну проблематику. Єрусалим, звісна річ, літератор потлумачує як Україну. Розуміння гебрейського національного визволення він трактує як визволення власного народу з-під чужоземного гніту. «Останній пророк» є вершиною художньої прози Л. Мосендза.

Автобіографічним елементом прикметний роман Докії Гуменної «Золотий плуг». На титульній сторінці книжки вміщено портрет авторки роботи Івана Багряного [65]. Крізь увесь твір проходять його головні герої — молоді науковці, романтики Микола Мадій і Гаїна Сай. Дівчина показана людиною з роздвоєною душею: то вона гнеться перед долею, страждає, то спокійно спостерігає за довкіллям, бо «що зосталось робити, коли навкруги крах, а жити, видко, ще довгі роки» [65, 11]. Автобіографічність відчувається, в моментах, коли авторка описує своїх героїв. Однак текст подається доволі спрощено, схематично, з публіцистичним викладом: «Гаїна Сай кінчала в одному році з ним літературний факультет, але якщо Василь тепер завідує школою на Львівській (йдеться про Київ. — *В.М.*), то що нині робить вона?.. Ну, ще пам'ятає, що вона щось там надрукувала, щось із нею трапилось — неприємна історія... Чи то куркулька, чи то репресовані родичі...» (с.24-25). Аналогічні моменти трапляються й у діалогах, ліричних відступах (с.65: 30-31; 34; 38; 231; 242-243). Отже, неважко здогадатися, що в постаті Гаїни Сай авторка втілює власні риси характеру, поведінки.

Своїх персонажів прозаїк змальовує з любов'ю й майстерністю. Їхня лексика, приміром, сповнена давно забутих символів: бик-сонце, арії, бог Ай, Ярило. А деякі сторінки безпосередньо нагадують попередню казку-есе «Благослови, мати». Та найбільше привертають увагу читача в романі «Золотий плуг» — філософські ремінісценції Докії Гуменної про людину і світ, спадкоємність поколінь. Для цього письменниця залучає в твір спогади, міфологічні й наукові концепції про походження слов'ян, культуру праукраїнців.



Історичні картини життя етносу, наче в калейдоскопі, переносяться то в часи Трипільської культури, то в епоху Середньовіччя, то в наші дні. Гаїна Сай прагне «пройти непоміченою в світі», але «з душею повного саява» (с. 46). Людину вона порівнює з комахою, бо та, як і комаха, є часткою природи; вік людини порівнюється з днем. Послугування літототою підсилює контрастність в іронічному пасажі про сенс життя людини: «Комашка прожила, ніхто про це не знав. І прожила вона один день. На їхню думку (*володарів тоталітарного світу* — В.М.), треба, щоб її портрети пишалися на перших сторінках газет, щоб радіо про неї кричало — аж тоді комашка відчує радість життя. А вона й без того прехороше прожила свій довгий вік — день. Їй не треба бути «відзначеною». Їм треба, а їй не треба», тому, розмірковує головний персонаж, «коли нема чим дихати, треба витворювати власну атмосферу» (с.46). А щоб вибудовувати власний реальний світ і «не осквернити найніжніші почуття», треба стежити, щоб тебе не опанувала «влада емоцій», «а ще крім того, видане з себе — це тільки перелляте через край, вихлюпнута надвишка. Основне залишається невисловленим» (с.47). Оце «невисловлене» і є екзистенційним, що розкодовується в діалозі з іншими, в конкретних діях, у конкретній ситуації відповідно до ідеалу. Ідеал письменниці Гаїни Сай — служити рідному народові. Однак її прагнення не збігаються з помислами офіційної критики, які закидають їй докір у перекрученні фактів советської дійсності.

Внутрішній світ сприймає образи, бо звикла до них, «вона готова до образ і збайдужніло складає їх на купу, там у неї є таке звалище. Тільки товчеться думка: «Чого я сюди прийшла, у цей світ? Чого я взагалі родилася, як моє існування тут непотрібне?» (с.67). Однак сенс життя і смерті, що прихований під «крилом хижого птаха Соцреалізму», відступає перед великим Я, що його письменниця називає «ангелом-охоронцем». Внутрішній світ спроектований у майбутнє, а мрії допомагають долати труднощі, бо саме «та велика Я виступає в безвихідні

хвилини». І Гаїна Сай прагне «думати й бачити світ власними очима», оскільки «творча думка вільна, а як вона скована, то вже вона не творча» (с.67).

Вічні цінності передаються антитезою — добро та зло. Людина, яка продукує зло, ніколи не стане щасливою; «Так мовив Заратустра. Два брати б'ються вічно й ніколи один одного не зборе. Осілі аріяни, парфяни, мідяни — добро. Кочові степовики — зло. В цій доктрині перського філософа й пророка Заратустри знайшло своє завершення почуття родовитого перса Дарія, коли він вважав своїм святим ділом побороювати отой ворожий кочовий степ, що не давав спокійно дихнути. Як же ж! Увесь цивілізований світ лежить біля ніг перської імперії...» (с.94). Знання про незнання передаються роздумами про те, як постав світ. Для цього персонаж звертається до міфологічного світогляду: «Тут у нас на Україні зродився й настоявся в довгі часи палеоліту міг цей, аж набрав рисункової форми... Це — філософія про те, як постав світ» (с.150). Аріядна прагне довести теорію появи світу, уявно зазирнувши крізь товщу століть: «Мустьєрець, що жив біля дніпрових порогів зо дві сотні тисяч років тому. Світ — це велика мати, - так собі думав цей мустьєрець. А мати має в собі постійне й невичерпне джерело життя. З неї все виходить і в неї все вертається назад. І земля — мати. А печера — її лоно, повне вічного незнищеного запасу всього» (с.151).

Стосовно прагнення людини до свободи мислення, творчості, що постійно сповнює внутрішній світ, про демократичні принципи письменника розмірковує: «А все ж, хоч там і лезо бритви, а все ж цікаво було б побачити такий світ, де люди звикли казати, що думають, де не ховають своїх переконань за сімома запиналами» (с.215). Такого прагнення Гаїна Сай досягає завдяки внутрішній зосередженості на головному. Усе ж другорядне відсіває. Екзистенційне називає «внутрішнім сонцем», що зігріває душу, підносить до тріумфу життя. Оптимізм допомагає їй як особистості утвердитися серед «сірого

животіння», надає сили до праці: «Виступає наперед та Я, що її Гаїна називає раз Сторожем (бо не допускає до спідлення), раз Внутрішнім Сонцем (бо прозирає воно тоді, коли сині тужаві хмари затьмарюють її дух геть зовсім). Виступає ця володарна Я і думає про цю малу я з малої літери та з мімозистою вразливістю, як про пацієнта лікар. І ця Я анітрохи не заражена стражданням маленької я.

Все цікаве стає, наче вперше побачила, прибувши з іншої планети. Все яскраве кольористе... І ця невразлива велика Я не знає ні страху, ні втоми, ні камінного мішка самоти» (с. 286). Отже, єдність Я зі своїм призначенням зумовлює єдність світу.

Внутрішній світ персонажів роману «Золотий плуг» відлунує й у гамі кольорів. Різні кольори, «залучені» письменницею в художній текст із реальної дійсності, відбивають різнобарвність навколишнього середовища, в якому живуть персонажі. Бінарність, поляризація зовнішнього та внутрішнього світу письменницею передається кольоровою атмосферою. Найчастіше в романі трапляється золотий колір (30 разів) і зелений — як символ життя (14). Інші предмети позначені такими кольорами: червоним -6, жовтим — 5, рожевим — 2, чорним — 5, сірим — 6, рудим -5, блакитним — 4, білим — 5 разів. Окрім конкретних предметів, співвідносні з різними кольорами й абстрактні поняття: «безбарвно-біле враження», «срібний порух», «синя фантазія». На колір вказують і синоніми — каштанове волосся (руде), світло молочне (біле), іскри фіалкові (фіолетові). Семантика кольору в художньому тексті вжита письменницею не лише для позначення абстрактних понять, а й для більш об'єктивного відображення внутрішнього світу персонажів.

Головна героїня твору Гаїна Сай розмірковує не лише про реальну дійсність, а й людську духовність, про героїв-праукраїнців, які саможертвовно прагнули перебудувати світ, зробити його хоча б на крихітку добрішим. Співставляючи «вчора»-«сьогодні», через просторові й часові виміри вона



перекидає місток у «завтра» з вірою, що добро неодмінно переможе зло. Духовність конституюється у вигляді покликання свого носія, позаяк пов'язана з вибором своєї власної подоби, долі й ролі, із зустрічі кожного з самим собою.

Критик А.-Г. Горбач (Німеччина) про письменника Олексу Ізарського (1919 — 2007) висловила так: «Він працює не для сьогодення, а бачить свій вклад в українську літературу з широких перспектив майбутності» [218, 429]. Письменник Петро Ротач зазначав: «О. Ізарський, написавши низку автобіографічних творів, вартий того, щоб на його матеріалах вчені написали монографію» [218, 429]. Справді, Олекса Григорович Мальченко (Ізарський — це літературний псевдонім) не був обійдений увагою авторитетної критики. Його твори не раз ставали об'єктом літературознавчого прочитання. Назвемо у зв'язку з цим імена І. Кошелівця, Ю. Лавріненка, Г. Костюка, В. Державина, І. Качуровського, Анні-Галі Горбач, І. Костецького, П. Ротача, Оксани Керч (Мирослави Куліш), Д. Нитченка, Ю. Стефаника тощо.

Перу Ізарського належить серія повістей та романів під назвою «Дім і чужина» [218, 436]. Це — розлогі епічні полотна, що, наче на екрані, висвітлюють життя й діяльність Віктора Лисенка та його родини в Україні, а потім на еміграції. Повісті «Ранок» (1963), «Віктор і Ляля» (1965), «Чудо в Мисловицях» (1967), «Саксонська зима» (1969), романи «Київ» (1971), «Літо над озером» (1973), «Полтава» (1977), «Столиця над Ізаром» (окремою книжкою завдяки П.Ротачу надрукована в Полтаві) — це хронологія лисенківського життя-буття. До речі, про свій останній твір письменник в щоденнику 8 березня 1986 року занотував таке: «Щойно закінчив епілог до роману. Отже, роман «Столиця над Ізаром» написано. Це в рукопису 680 сторінок (з абзацом на 681 сторінці). Тепер я мушу передрукувати останні два розділи й «Епілог, або 1950 рік» [97, 331].

Письменник відповідально ставиться до слова, тяжіє до проникливого психологічного аналізу, вдаючись часом до

надмірної деталізації, описовості, надмірної асоціативності думок, образів. Віктор Лисенко — це образ автора, що доволі легко декодується. Іноді людські долі настільки збігаються, що важко розпізнати, де головний герой твору, а де автор. Присутність останнього на сторінках романів і повістей надзвичайно помітна.

У творах О. Ізарського персонажі перебувають у постійному русі, в динаміці. Їхня свідомість, діяльність широко відображені «в ідейно-суспільному розвороті» (Г.Костюк). Мальченкова «хроніка», «епопея», «серія» — це розповідь про покоління, яке народилося в епоху «великого Жовтня» і виховувалося, формувалося в темну добу сталінізму. Змужнівши інтелектуально, нове покоління вступило в життя. Так, у романі «Київ» зображено цікаві, психологічно глибокі образи студентів, викладачів, родичів Лисенка-Мальченка. Війна внесла корективи в їхнє життя. Віктор, скажімо, швидко переорієнтовується на новий лад, сформувався як інтелігент європейського спрямування. Романи «Полтава» і «Київ» географічно пов'язані з Україною. Однак в наступних прозових полотнах «лисенківська хроніка» переноситься за кордон: Грюнберг, Штутцен, Лейпциг, Авсбург, Ванген, Мюнхен — міста, в яких довелося перебувати українським втікачам. Життя на еміграції посприяло Вікторові вільно розвивати власні творчі сили. Акцентуючи на цьому, автор ніби намагається виділити важливе місце митця в суспільстві.

Із приводу ролі мистецтва В. Самохвалова розмірковує: «Найважливіша цінність мистецтва, головна тема художньої творчості — людина. Мистецтво намагається все порівнювати з людиною, а також всі речі чи явища змалювати в середовищі, де перебуває людина. Воно (мистецтво — *В.М.*) виступає ніби носієм ставлення людини до світу, а отже, може сприйматися і бути зрозумілішим тільки тим, хто особисто володіє розвиненими почуттями й душею, власне притаманними людині, яка є сутністю його природи» [224, 3].

У листі до автора цієї дисертаційної праці Олекса Ізарський зізнається: «Замір написати серію книг про мого героя Віктора Лисенка виринув у мене ще в дитинстві, а в юності я написав перший твір з цієї серії «Мій дід». Крім мене він став відомим тільки полтавському письменнику Пилипу Капельгородському. Повість що чи роман ще треба було доопрацьовувати. А тут настала війна, і мій рукопис зник. За німецької окупації я трохи працював над повістю «Раною», а насправді взявся за неї спершу в Мюнхені, а потім уже в Америці. Ця річ і стала першою в моїй серії повістей, чотири, і романів, також чотири. Останню річ закінчив у 1986 році, це був роман «Столиця над Ізаром». Ніхто мене не «спонсорував». І я нічого не друкував за власний кошт. Я не отримував гонорарів за свої друки в журналі «Сучасність», а зате видавництво «С(учасність)» видавало мої книги. Найчастіше статті про мої книги писали Іван Коровицький та Анна-Гая Горбач. Кілька значних оглядів було друковано в торонтському журналі Волиняка «Нові дні» [146].

У листі автор окреслює часові межі написання серії автобіографічних творів. Відомо, що письменник П.Капельгородський був репресований і розстріляний 1938 року в Полтаві, а перший твір цієї серії О.Ізарський «на суд» П.Капельгородському (в повісті «Віктор і Ляля» — письменник Карогодський) подав раніше. Тож легко визначити, що над серією книг, пов'язаних одним героєм, прозаїк працював піввіку. Воістину творчий подвиг. Кредо головного персонажа — «Моє життя — для праці» — стало й кредом для автора. І Олекса Ізарський цьому гаслу залишився вірним до останку. Через особистісне він намагався висвітлити тяжіння людини до волі, свободи, до вільної праці. Узгодженість двох складових способу буття — особистісного й безособового — визначив Мішель Фуко: «...місце людини у тім куточку, де людина трудиться, сама того не відаючи, у світі праці, здійснюваної вже упродовж тисячоліть, де вона живе, — у всій незайманій свіжості власного єдиного й неповторного існування — тим життям,



котре започатковане ще першими органічними сполуками, де людина складає фрази, ще ніколи не вимовлені (навіть, якщо їх повторювали досі покоління пращурів), зі слів, древніших від будь-якої пам'яті» [264, 424].

Складні життєві ситуації, події, випробування долі ставлять людину перед проблемою вибору. На певному етапі своєї індивідуальної життєвої історії особистість мусить зробити конкретний вибір на користь тієї чи іншої системи існування, життєдіяльності. Саме з цих позицій розгорнута в просторі й часі система вибору постає як проблема сенсу життя і долі людини. СENS життя має тривалу світоглядну традицію і пов'язується з об'єктивно важливими цінностями. Такі цінності виступають найвищою метою людської діяльності, прагнень. Тому він (сENS життя) є істотним атрибутом суб'єкта життя.

Вільний вибір індивіда — це свобода як форма самообумовленості буття. А повнота останнього активізується завдяки широким зв'язкам людини із зовнішнім світом, іншими людьми, повній злагоді з внутрішнім «Я», самим собою в діяльності, свободі. Особистість, яка постійно вдосконалюється, удосконалює й світ. Письменники двадцятого століття були свідками історії. Їхній внутрішній світ розкривався на сторінках художніх текстів, про що без езотерики писав у листі до автора цих рядків Олекса Гай-Головко: «Покоління 20-го віку з початку й до кінця були не тільки свідками, а й жертвами трагічних подій» [146]. Сумні події, що випали на долю нації, у художній формі змодифіковано, зосібна, й у прозових творах письменників українського зарубіжжя.

У реалістичній тональності витримано роман «Шлях невідомого» Ігоря Качуровського. Твір складається з двох частин. Коли друга з них має метафоричне називання («Залізний куркуль»), то назва першої частини носить прихований характер. Адже незрозуміло, чи автор має на увазі людину (відприкметниковий іменник «невідомий»), чи власне прикметник у значенні невідомого майбутнього. Лише прочитавши текст, розуміємо,

що письменник усе ж мав на думці віддалену перспективу, куди спрямований погляд головного героя, і якому судилося не з власної волі опинитися на окупованій території, а потім відступати на Захід. Михайло Орест, прочитавши роман, був вражений стилем письма, його художнім наповненням. У листі до П. Одарченка 11 жовтня 1956 року він писав: «Обов'язково придбайте повість Ігоря Качуровського «Шлях невідомого», яка недавно вийшла. Чудова річ!» [35, арк. 5]. Респондент, як бачимо, за жанровою ознакою визначив «Шлях невідомого» як повість. І то справді так. Пізніше І. Качуровський написав ще одну повість — «Залізний куркуль», об'єднавши твори персонажами. Як і перша частина, друга складається з дванадцяти розділів. Перед читачем постала за масштабністю часового й просторового охоплення картина життя (1930 року чимало родин вивезено до Сибіру; під час війни розкуркулені повертаються додому). Логічно, отже, що за жанром цей твір вважається романом.

Розповідь ведеться від першої особи; центральний персонаж твору — Сергій Ремеза. Оповідна форма часто увиразнюється вставними конструкціями в дужках, спогадами-візіями, описами природи. Екзистенційна парадигма, отже, оприявнює свободу, що укорінюється в душі, «внутрішній» людині. Підсвідомість зберігає інтуїтивне передчуття, чимало спогадів-переживань, минулих вражень. Вони часто містять у собі імпресіоністично-символістське забарвлення.

Місто, де перебуває головний герой, не номіноване й позначене індексом Н., цим самим автор прагне підкреслити, що події, ситуації, проблеми, про які йдеться в романі, могли відбутися в будь-якій іншій місцевості України: «Перш за все я позаздрив мешканцям міста Н., яких за кожного німця, розстрілювали лише по десяткові» [106, 134]. Так само не відкривається читачам місце в'язниці: «Рівно одинадцять років тому в — ській в'язниці (я назвав місце, звідки походжу) округовій в'язниці. Це було давно, але правда» [107, 99].

Інтригою є безіменність, «приховане» справжнє ім'я головного героя. Навіть при знайомстві з Ніною автор не називає його: «Я назвав їй своє ім'я — і знітився: я назвав їй справжнє моє ім'я, під яким був засуджений у 1930 році і якого потім нікому не зраджував... За останні десять років це зо мною трапилося вперше» (с.98-99). Прихованість, недомовленість є художнім прийомом, інтригою. Романіст прагне привернути особливу увагу читача до невідомого, нерозкритого, потаємного у вчинках і діях персонажів. Читач самостійно домислює, дешифрує приховане. Разом із тим, відсутність імені є анонімністю, а такий прийом, за Д. Купером, — узагальнення, адже «анонімність — втрата своєї індивідуальності, а отже, занурення в божество» [136, 35].

Образ головного персонажа письменник відтворює в деталях, діалогах, дії. Іноді певна прямолінійність шкодить авторові, спрощуючи зображене. Увесь твір побудований в оповідній манері: головний герой розповідає так, наче кореспондент веде репортаж про важливі події, постійно тримаючи читача в напрузі. І лише ліричні відступи автора, картини етноекзотики уповільнюють динамічну розповідь, ритм, знімають емоційну напругу.

Автор часто вдається до складних синтаксичних конструкцій, тавтології, що доводиться ще раз перечитувати речення, аби вловити головну думку, як ось: «Того самого дня, коли я вже зміцнів, пообідав, впізнав у старій Мар'яні нашу далеку родичку, коли дізнався, що моя мати повернулася з Сибіру ще в 1935 році і мешкає за кільканадцять кілометрів у місті, де працює в лікарні прибиральницею, коли я змушений відповідати на питання тітки Мар'яни, хоч-не-хоч розповів їй, що розстрілу я уник не один раз, а декілька, — саме тоді прибіг до хати хлопець — Палажчин Коля» (с.119). Тут можна було б викласти думку в тексті з кількох простих речень. Разом із тим помічаємо, як образно, застосовувавши стилістичні фігури, прозаїк малює портрет матері Сергія Ремези: «... тільки



моя мати, коли вона підвелася з саней — маленька, з сивим волоссям, що вибивалося з-під хустки, зі зморшками коло очей, з пожовклим обличчям і очима побляклими, як осіннє небо, — з повними сліз очима, де застигло якесь безпорадне щастя, — тільки мати моя так мало нагадувала ту, що снилася мені в снах і ввижалася в мріях...» (с. 120).

Йдеться про тривалу розлуку матері з сином. Внутрішній світ (як і зовнішній образ) персонажа змінюється в залежності від обставин. Цей світ має подвійний характер — уявний і реальний. Коли родину виселяли в Сибір, мати була повна енергії, сил, оптимізму. І такою — молодою, вродливою, дужою — Сергій зберігав її образ у своїй уяві. Зустрівшись через десять років, відчув, що інтуїтивні відчуття зрадили його («ввижалася в мріях»), бо мати, зазнавши поневірянь, заслання, дочасно постаріла. Мати й син намагаються відбутися в новому світі, за нових обставин німецької окупації. Тільки ж світ матері сповнений страху перед майбутнім, вона не сприймає навіть думки про чужину. І цей страх, патріотичне сумління, невідома перспектива призводять до трагедії — вона гине у вирі війни під час наступу радянських військ. Сергій Ремеза — своєрідний антисвіт матері. Він, сповнений енергії, бореться за своє майбутнє, готовий йти на крайнощі, відступає разом із німцями, аби в слушний час повернутися в Україну переможцем над більшовиками.

Українське село під час німецько-фашистської окупації постає в авторській інтенції різнобарвним, сповнений добра та зла. Якщо активісти села до приходу німців почувалися господарями долі, то нині принишкли, але й на службу до ворогів не поспішали. Менталітет українців прикметний стриманістю. Автор чітко передає характер співвітчизників через порівняння та внутрішнє «мовчання»: «В італійців і іспанців справа вирішується ножом або кулею, в англійців і росіян — звичайним кулаком, українець затаює образу, яка назовні нічим не проривається, — і ненавидить мовчки і

вперто» (с.208). Тому коли постало питання, кого відправити на примусові роботи до Німеччини, не задумуючись, «староста Карпо Бунчук вислав — як молодь! — двох бородатих активістів» (с.209).

Історію прихованої до часу «помсти» автор передає і в сцені обману дівчини з сусіднього села, яка чула про Ремезу чимало позитивного, але ніколи не бачила хлопця. І ось Корній Бовдур, довідавшись про потаємні почуття дівчини, заради кохання пішов на «хитрість», обман. А чим вирізнявся Бовдур — автор говорить стисло: «Тільки й було в нього, що стрункий стан та темно-кучерява чуприна, та матове, скульптурно гарне обличчя» (с.130). Але ж він, щоб причарувати дівчину, вдався до обману, назвався Ремезою і став під вінець. «Так я сказав, що я — це ти...», — відверто зізнається Ремезі. Сергій ніяк не може заспокоїтися. Його внутрішній світ бунтує. Що б не робив, про що б не думав — до світу апатія. Це передається екзистенційним «чорно-земним оточенням»: «І як колись через навчання в інституті слабнув і рвався мій зв'язок із світом урок і хуліганів, так і тепер — чорно-земне оточення ніби ще раз підмінило моє ество: книжки, що я їх пробував позичати в шкільній бібліотеці, чомусь не читалися... Вірші, які я пробував сам собі декламувати, звучали десь далеко і до душі не доходили» (с.127).

Автор часто передає настрій персонажа картиними-візіями, ретроспекцією, уявним. Емпатичні переживання небезпідставні, особливо під час воєнних подій, коли на людину постійно чагує небезпека («часом спіткнешся на снігу, попробуєш ногою, а там людина. Ранених ніхто не підбирав: постогне-постогне, та й затихне») (с.171). Прозаїк тонко підмічає людські вади й ніби поспішає втілити в текст, удаючись до деталізації. Так, образ «землячка», заврайвідділу охорони здоров'я, голови медичної комісії Леся Чуйка змальовано крізь призму дієвості. Пафос його інтенцій продукується в інтроспекції, схильності до самоспостереження, надмірній

передбачливості. Приїхавши в рідне село, лікар поводився обережно, весь час «сидів у школі і нікуди не показувався, навіть додому не заходив.

— Ти розумієш, — сказав він мені, коли я до нього дістався, — що б це було, якби я вийшов на вулицю. Кожна мати кинеться просити, щоб я звільнив її дитину. Не розуміють, що в своєму селі я мушу діяти найобережніше. А не то — капне хтось у гестапо — і пропав!» (с.213).

Розмовляючи з Ремезою і довідавшись, що той дружить із Василем Гапчиним, Лесь виявляє зневагу до простої людини. Внутрішній стан висвітлюється в діалозі: «Вибач, але мене дивує твоя дружба з цим типом. Як можеш ти, культурна людина, товаришувати з парубком, який навіть семирічки не скінчив і взагалі безпросвітний йолоп!». Амбівалентне, «роздвоєне» емоційне переживання певного явища виступає водночас як симпатія й антипатія до людської природи. Війна очищує землю від ворогів і водночас є запереченням сушого.

Антитезою війні виступає віталізм, що відтворює мінливий потік. Естетика віталізму стверджує життєвість нації за будь-яких обставин. Життєствердність утверджується чистим і світлим коханням Ніни, донедавна вчительки фізичної культури, та Сергія Ремези. Онтологічна знаковість — відмежованість від жорсткої етичної нормативності. Їх чисте почуття передається через топоси романтичної любові (теплий ранок, лілії, роса, річка, сонце, човен), як явище іманентне. Віталізм доповнюється чарівною українською природою, що ніби «підтримує» їх на певному модусному рівні: «Ще півхвилини, і ми вже пливемо вузькою канавою між виструнчених шерех очерету... Ранок свіжий, і роси студенні, а вода тепла-тепла, і над нею сивою пеленою — пара. Ще кілька хвилин, і сонце досягне вершин очерету і опромінить пару, зробить її золотаво-ніжно-рожевою.

Впливаємо «на чистінку» ... і тільки де-не-де на ясно-дзеркальний поверхні зеленіє широке листя водяних лілій» (с.253).



Віталізм оприявнюється також в уявних картинах, сновидінні, ретроспекції: «... а я лежав горілиць і намагався уявити, що мені шість років і що я вперше їду з дідом до міста. Дід вважав своїм обов'язком відвозити старій пані (у якої він купив за чверть ціни її садибу) щорічні гостинні у вигляді садовини та городини... Стара пані мала дочку і внучку... Внучка була на рік чи два старша від мене, я цілком чітко уявив собі її довгі, тонкі, не засмагли ніжки, спідничку, яка далеко не доходила до колін... Інші деталі чомусь не пригадувались» (с.134).

Спогади, візії, сон, нагадують позасвідоме «читання-письмо», що служить для накопичення інформації, використаної колись, у минулому культурному досвіді. Світ в уяві постає як суцільний універсальний «текст», наслідком якого є поява нових текстів, роздумів, відкриттів. Його часова траєкторія відбувається на підставі злиття, поєднання нескінченно нових уявлень із «прототекстом» (раніші спогади про пережите, переосмислене) і метатекстом; виникає інтертекст (тканина — зв'язок — будова).

Звертання письменника до інтертекстуальності сприймається як проєкція на безмежжя мови, появу нових текстів, думок — перетин багатьох упізнаваних попередніх чи паралельних. Так, спогади, видіння залишили слід у підсвідомості персонажа: «Можливо, Вероніка щось говорила мені про цей сад, я забув про ці слова, але слід од них лишився в підсвідомості» (с.138). Небезпеку молодой закоханої пари «передбачив» однаковий сон «... ми йдемо в лісі... а над стежкою висить гадюка з двома головами, — а далі сон розходився: мені снилось, що гадюку забила Ніна, а Ніні — що моя мати» (с.250). Символ гадюки — небезпека. Сон справдився; невдовзі у перестрілці Ніна гине від кулі, а юнака чекають фізичні тортури, які він стійко переніс, вийшовши переможцем.

Прикметно, що І. Качуровський вдається до ознак імпресіонізму — мистецтва передачі безпосередніх вражень дійсності (від фр. *impression* — враження). Релятивістські

концепції — мотиви війни, правди і кривди — авторська версія пошуку істини, прагнення розгадати буттєві таємниці існування людини, її гуманістичної сутності в екстремальних умовах. Найголовніше — зберегти людську тотожність. Як провідна загальнолюдська ознака, розглядається письменником кохання Ремези і Ніни, їхня глибина почуттів. Останні настільки сильні, що не підвладні ані класовій боротьбі, ані воєнному протистоянню.

Загалом вічні проблеми людського буття — провідні мотиви у творчості українських письменників-імпресіоністів (М. Коцюбинський «Цвіт яблуні», І. Дніпровський «Заради неї», Г. Косинка «Сорочка», «На золотих богів», М. Хвильовий «Синій листопад», «Я» («Романтика»), М. Івченко «Смертний спів» та ін.). Для прикладу бодай коротко звернемося до творчості І. Дніпровського, який подав довершені зразки імпресіонізму у неоромантичному ключі (оповідання «Заради неї»). Імпресіонізм з неоромантизмом об'єднує концепція людини, а саме: зниклий із соціуму герой, який протистоїть обставинам, не є продуктом суспільних відносин, а лише наслідком пробудження глибинних загальнолюдських прагнень. Основним мотивом твору І. Дніпровського виступає кохання, що призводить героя до смерті; почуття, виявляється, несумісне з добою класової ненависті, жорстокої боротьби за владу.

Головний персонаж намагається втекти від реальності «в одну мить», однак йому нізвідки тікати нікуди. У такий спосіб автор наголошує, що герой не може повністю порвати зі своїм минулим. Типовий для імпресіонізму хронотоп втечі подвоюється: Петро з Ганкою тікають і від червоноармійців, і від армії Симона Петлюри. Втеча-відступ (переосмислення минулого) зображений прозаїком в зручному сюжетному прийомі: пошук героєм коханої Ганки; у його свідомості відбивається хаос, паніка в результаті наступу фронту. Прозаїк заакцентував, що в горнилі війни людина відчувається незахищеною, самотньою. Мотив смерті переплітається з

мотивом кохання. Таку тенденцію помітив літературознавець Ю.Бойко, вказавши на «широке психологічне полотно з розкриттям інтимного душевного життя члена Ревкому. Він є більшовик. Всією своєю істотою поринув він у кохання до своєї дружини» [24, 145].

Завважимо, кохання призвело Петра й до прозріння, розкрило увесь жах класової боротьби, навернуло до загальнолюдських цінностей. В образі, діях персонажа відбито автопсію — перегляд власних вчинків, саморозуміння сенсу життя. Зосередивши увагу читача на коханні, що породжує не радість, а страждання, автор розкриває парадоксальну концепцію — фатальність. У такий спосіб він наголошує на тому, що людина є безсилою протистояти зовнішньому світові, де панує ненависть, ворожнеча одне до одного під гаслами класової боротьби, де вседозволеність породжує найгірші інстинкти. Проблема трагічного кохання змодельована витонченими рефлексіями головного героя твору Петра, його інтимного душевного життя. Дійсність відтворена під кутом зору її сприйняття. Виходить, отже, що художній світ не належить авторові, а персонажеві; прозаїк передає світ його очима, приймає світоглядні координати літературного героя. Тому художньо змодельована «Я-дійсність» є ознакою імпресіонізму, стає основою стилю письменника. І.Дніпровський-імпресіоніст в оповіданні «Заради неї» розкрив індивідуальне в людині, її психіці, поведінці.

За визначенням В.Агєсової, імпресіоністичний хронотоп — це «епізод втечі з суспільства, з узвичасного кола громадських і побутових обов'язків, обридлих традицій, ситуація тимчасового розриву майже всіх зовнішніх стосунків» [2, 157]. Вдавшись до порівняльного методу ілюстрування оповідання «Заради неї», заакцентуємо, що саме до такого прийому зчаста вдається й І. Качуровський. Сни, спомини, видіння як художній прийом він застосовує не лише задля «епізодичної втечі з суспільства», а й для того, щоб глибше розкрити характери персонажів, їхній



внутрішній стан. Художній світ побудований як внутрішній світ героя, своєрідна «Я-дійсність». Унаслідок цього автор використовує внутрішні монологи, невласне пряму мову. Так, Ремезу раптом осінив спомин-видіння, де «з дальших подій тієї ночі можу пригадати лише один деталь: ми стоїмо проти вікна, біля мене Соня і Броня, а звідкись іздалеку, з-за річки, може, з тих садів, де загубилася Бронина хатка, долітає солов'иний щебет» (с.151).

Принагідно зауважимо, що ці рядки прозаїк писав, перебуваючи далеко від Батьківщини, подумки звертаючись до минулого. Спогадами-візіями автор своєрідно пропагує любов до рідної природи, України, її людей. Разом із тим, залучаючи до розгляду підсвідомі прояви психіки (марення, сни, візії), його персонажі ніби тікають від дійсності. В такий спосіб автор особливу увагу приділяє психологічному аналізу. Останній міняє стиль викладу матеріалу, побудову сюжетів, фабули, композиції. Відтак зовнішній вияв сюжету змінюється на внутрішній.

Наведені приклади переконують в тому, що візію (лат. visio — видіння) І. Качуровський розкриває в аспекті, де поєднані національні традиції, етноекзотика й досвід нових літературних віянь європейського модернізму. І видіння, і спогади, і сон є своєрідним внутрішнім монологом. У спогадах передається внутрішнє переживання персонажа замість опису зовнішніх реальних подій (хоча насправді реальність навіює спогади). Посилюючи психологізм зображення, письменник дивиться на об'єкт спостереження під новим кутом зору, аби ємніше передати співвідношення в показі персонажа та його оточення, часово-просторові виміри. Уводячи в контекст спогади, картини-візії, прозаїк розкриває, аналізує внутрішній стан душі персонажа, його інтуїтивні передчуття. Людина зазирає спогадами в минуле, щоб визначити майбутнє, залучає для цього життєвий досвід, пережите, вистраждане. З приводу цього німецький філософ К.Ясперс розмірковував: «Життя людини як такої в світі визначається її зв'язком зі спогадами

про минуле і з передбаченням майбутнього. Вона стає сама собою завдяки традиціям, що дають їй змогу заглянути в темні глибини свого походження, і жити, відчуючи відповідальність за майбутнє своє і своїх близьких; занурена на довгий час в субстанцію своєї історичності, вона справді присутня у світі, що створений нею із отриманої спадщини» [292, 323].

Протиставленням німецькому офіцерові, який на мітингові зневажливо висловився стосовно жінок, звучать роздуми головного персонажа: «Я не знаю, чи був десь на Україні випадок — я принаймні про таке ніколи не чув, щоб сільська дівка чи молодиця, задля вигоди чи любови, пішла з німецьким солдатом». Людина і світ для завойовників помітно протиставляється світові побожних українців-автохтонів. Завойовник відверто на мітингові сказав, що ні Гітлер, ні він, німецький офіцер, Бога не визнають, а отже в їхніх серцях немає нічого святого. А ніщо — це порожнеча. Тому рефреном звучать слова тітки Мар'яни: «Не виграє німець війни, ой, не виграє...». Селяни обережно сприймають новину про створення загону ополченців, мовчки обмірковують і не пристають на ганебну пропозицію.

Німа тиша передається здивуванням самого наратора: «Колі я почав свою промову, був переконаний, що дістану негайну згоду, але вже на початку мого викладу мене вразило мовчання. Вони не погоджувались і не заперечували і не ставили ніяких питань — так, ніби їх взагалі не було в кімнаті» (с. 195). Тиша обурила бухгалтера Королюка. Його внутрішній світ бунтується, людину він сприймає як істоту без розмислів, як худобу: «Почав він з найболючішого: що наш народ — не здатний ні до якої акції, що селянин, століттями з худобою живши, сам перетворився на худобу, що до вершин духовності, до чину — його треба гнати нагайкою.

Ось хоч би й ви, — він перейшов до конкретної справи, — пощо ви з ними в демократію бавитесь? Їм треба наказ. Ідеш до загону — добре, не йдеш — на гілляку!

Я подивився в вікно, де вже нічого не було видно» (с.198).

Останнє речення — своєрідний абсентеїзм, відсутність людини там, де вона повинна бути, чітке виокремлення порожнечі не лише простору, а й душі Королюка, який, вийшовши з-під сталінського диктату і сприйнявши фашистський, так і не зрозумів, що домінантою є не фізична сила, а розум. Жадання крові, помсти неодмінно призведе до зворотних процесів, фатальних наслідків. Автор роздумує над сенсом буття. Вустами діда Охріма він говорить: «Слуги Антихристові між собою борються, щоб спокусити праведних. А ти по чий бік не стань, все одно підеш у геєну вогненну» (с.374).

Роздуми мудрого чоловіка над політичним конфліктом, породжені акосмізмом, є відповіддю бухгалтерові Королюку, що тяжіє до тоталітарного мислення — як «слуга Антихристів». Адвентивним для діда Охріма є світ старости села, який використовує перекладачку Броню для забезпечення тваринних інстинктів, постійно шантажуючи тим, що спалить хату і знищить її батьків. Броня внутрішньо протестує, її непокоїть людська аморальність. Протест проривається в розмові з Ремезою, який захищає її від напасника: «І нехай би вже німці, а то свої, свої!...». Постає негідника-пристосуванця — це образ типового запродавця. У поліцяя «обличчя в формі черевика — ніс підходив до лоба майже під прямим кутом, товсті слиняві губи, вутрі або плями від них на щоках і на лобі і, головне, руки з непропорційно короткими пальцями переконливо свідчили, що це таки він, той самий...» (с.142). Вказівний займенник «той самий» характеризує безіменного поліцяя як людину нижчого суспільного прошарку.

Ті, хто пішов на службу до ворога, сприяв уярмленню рідного народу, бо «при німцях українські міста виглядали ще безлюднішими, ніж звичайно. Кого мобілізували в армію, кого вигнали в ополченці, повтікала совєтська верхівка, євреї одні виїхали, інші загинули, повернулись на села розкуркулєні, вивезли в Німеччину молодь, пішли в підпілля «люди



з чистою совістю» (на зразок того, що допитував Зіночку) — разом більше половини населення» (с.306).

Відтворена картина вказує на конкретність письменницького світобачення. Кожна людина трималася за життя, наскільки було сили, кожен шукав реалізації своїх принципів відповідно до обставин і світогляду. А обставини іноді складалися не на користь обраного шляху. Якщо мати Ремези не сприйняла вістку про втечу на захід, то така помилка коштувала життя: під час наступу советських військ вона гине. Але й сина вона розуміє, не зупиняє, його втечу символічно називає «царством небесним». Довідавшись, що ось-ось мають вступити на територію села фронтовики, вона звертається до сина: «Уставай, а то проспийш царство небесне... У Вохрому советські танки. Переговорщиця в самих трусах прибігла.

Надворі починало розвиднюватись» (с.296). Складений присудок «починало розвиднюватись» символізує світлу перспективу для головного героя. Він змушений був покинути рідний край, бо розумів, що як «ворог народу», котрий утік із заслання, переховувався під чужим ім'ям і прибився до рідного села під час війни, одразу ж був би розстріляний.

Ремезою керував внутрішній страх не за смерть, а за те, що ще ним як людиною не реалізовано у цьому світі: «Я міг орієнтуватися, як у себе вдома, принаймні в тридцятьох містах Советського Союзу, тільки рідна Чернігівщина залишалась для мене білою плямою: десять років я оминав її, щоб не зустріти людей, котрі могли б мене знати й пізнати» (с.136). Тому без вагання головний персонаж відкриває перед собою шлях невідомого.

Україна, ідеообраз вітчизни сягають високої емоційної напруги. Але аксіологічним центром літературного світу виступає держава, яка в структурі тексту є суб'єктом і об'єктом. Прикметно, що в тексті автор застосовує компоненти романтичного націоналізму. Додається до цього й поєднання двох начал — фольклорного та літературного. До репрезентативних інтенцій літератури романтизму належить етноісторична пам'ять, засіб

формування національної ідентичності. Романтизму притаманне тотальне, тяжіння до пластів міфологізованого фольклору, не зняття історичного часу, а його міфологічне перекодування. Так виникає найвищий рівень духовно-емоційної напруги, створюються візійно-профетичні проєкції.

У романі — дивовижні пейзажі, а описи чарівної української природи сусідують із описами історичних реліквій. Автор удається до симультанеїзму (середньовічного і новітнього) — живописання, коли об'єкти віддалені часом і простором, але розташовуються поруч, в одній площині. І сприймається це не візуально, а зором духовним. У поєднанні неоромантизму й націоналізму створюється специфічна синтетичність, оприявлена духовним максималізмом. Саме в умовах двобою, війни, коли Україна опинилася між лещатами двох сателітів, неоромантизм набуває націстворчих обрисів.

Романіст розкриває духовний світ українців, звичай й традиції топосами романтизму — через міфологічну категорію, фольклор. Українські народні пісні, прислів'я, приказки, легенди сповнюють художній текст, сприяють глибшому розкриттю ідеї приналежності до великого слов'янського світу. Як зразок споконвічних традицій письменник наводить картину смерті тітки Мар'яни. Із нею прийшли попрощатися сільські молодичі: «Першою наблизилась до вмираючої моя мати.

Кланяйся, Мар'яно, моєму Сергію.

Добре, буду кланятись, — без голосу, самими губами, відповіла Мар'яна.

І моєму Митрохванові.

Добре, буду кланятись.

Це вдови передавали через умираючу привіт своїм чоловікам на той світ» (с. 180).

Наукового пояснення такого міфологічного дійства й досі немає, хіба що в агіографії, апокрифах, канонічній літературі. Але в даній ситуації духовний світ не демолується. Навпаки, за визначенням психологів, духовний світ набуває

ознак біхевіоризму, перевага надається поведінці людини, а не її свідомості. Згідно із законами етики, ми не повинні нагадувати людині про її смерть, а підтримувати морально до останнього. Відповідно ж до приписів біхевіоризму, людина вмирає (дія) і треба виконати останню волю: адже коли людина помре, вона «неодмінно передасть» на той світ вдовине вітання. Акт цей — позасвідомий, поведінка людини в даній ситуації сприймається як міф. Адже виконати волю жінок поза свідомістю — неможливо. Разом із тим для віруючої людини міф — своєрідне пізнання світу. Завважимо, міф уподібнюється до науки. Таку схожість помітив О. Потебня: «... міф схожий з наукою в тому, що і він створений прагненням до об'єктивного пізнання світу» [260, 138].

Співвіднесеність авторської концепції спиритизму полягає в характеристиці побуту християн: містична віра в потойбічне життя душ умерлих, можливе спілкування з ними. Таким чином, за задумом письменника, інкосеквентність, протиріччя в думках персонажів носить латентний позасвідомий характер.

Описуючи події періоду Другої світової війни в Україні, автор, звісна річ, змодельовує характери, поведінку персонажів, виступаючи творцем інтелектуальних систем буття етносу; застосовує екфразис — розкриття засобами художнього слова ідейно-естетичного змісту роману, в якому вічні теми набувають нового змісту, бо репрезентують письменницьке, зумовлене естетичною свідомістю нової доби. Людина не існує поза суспільством, тому прозаїк потлумачує мотиви вчинків героїв, торкаючись тих чи інших сторін суспільного буття, середовища, в якому вони існують.

У романі І. Качуровського людина та світ постають у контексті образів, ідей, у символічному зображенні, емпатичному переживанні, в еволюції художньої свідомості. Остання переливається в текст, в якому важливу роль відіграє образний, метафоричний світ. Індивідуальне авторське бачення складних явищ, парадоксальність двосвіття прикметні рефлексивніс-



тю, сповідальністю, розкриттям внутрішнього світу людини, символічною умовністю, показом вибору людини між добром і злом, високим і приземленим, реальним та ірреальним, гуманністю й жорстокістю.

У діях персонажів відбивається етнопсихологія, ментальність народу, властивості національного характеру. Узагальнюючи спостереження діяльності Сергія Ремези, бачимо, що письменник моделює образ українця як інтровертивну людину із сильним відчуттям свого «я». Ремеза заглиблюється в себе, має відчуття гідності, іде шляхом подолання будь-яких обмежень особистої свободи, бореться із перешкодами. Для того, щоб відбутися у світі, зреалізувати свій природний потенціал, він обирає шлях невідомого.

І. Качуровський змалював свого героя, заглибленим у майбутнє самостійної України, сповненим громадянської свідомості. Персонаж не лише вдається до спогадів, а й спрямовує погляд у майбутнє. Передбачення — втілення в слові ірреального, що підсвічується художньою реальністю. Своєрідна імпресіоністична єдність світу природи поєднується з внутрішнім світом людини, відбувається передача підсвідомих імпульсів у радіус усвідомлюваних відчуттів. Пам'ять Ремези чутливо реагує на буденні явища життя, пережите, спроектовується в майбутнє (про це свідчить і заголовок роману); підсвідоме на мить переживається, а тому відчувається його інтерференція з реальним. Замислюючись над сенсом буття, 2 червня 1994 року Олесь Гончар записав у своєму щоденнику: «Людина без громадянського почуття — людина без совісті. Принаймні в умовах нинішньої України. Жити лише для розваг; для гри в ніщо — це аморально» [58, 259]. Герой твору якраз і не живе для розваг; за характером він — прагматик, що відбувся в світі для добра людей, незалежної України.

Життя та смерть, темне й світле, світ і позасвіття асоціюються з явищами природи, постаючи в натуралістичних картинах. Дуалістичне стосовно довколишнього світу прочи-

тується в філософських ремінісценціях, ліричному відступі автора: «Коли жаж смертельний, останній жаж, за яким нічого нема, приходить уночі, в холод, у бурю (найкращий час для нього — осіння дощова ніч), він зливається з темрявою, стає пронизливим вітром, колючою мжичкою, проламаним парканом, ослизлим муром, розчахнутим деревом. Все, що нас оточує, ми сприймаємо як прояв того самого жаху, акорд у тій самій гармонії відчаю або смерті. Але коли ми спіткаємося з ним при яскравому сонці, серед живої зелені, коли в очах ще не поблякли щойно бачені лілії, він або піддається красі і зникає, або — якщо це справді останній жаж — нестерпним дисонансом приглушує мелодію радісних барв, стає зосередженням усіх наших почуттів, і довколишній світ з його красою для нас просто перестає існувати» (с.230-231).

Перше речення — ампліфікаційна картина, однотипний малюнок, де виокремлюється кілька символів. Автор вживає речення-парафразу як стилістичний прийом, бо «щось» називає не прямо, а ніби побіжно, за характерними образними ознаками (замість звичайної назви). Перше речення можна вважати й спліном, символом пригніченого, дражливого стану героя. У даному разі прозаїк звертається до тропеїзації, вживає безсполучникове порівняння в орудному відмінкові: смертельний жаж порівнюється з пронизливим вітром, колючою мжичкою, проламаним парканом, ослизлим муром, розчахнутим деревом. Темрява символізує нещастя, смерть. Друге речення також набуває форми символізації, але воно більш статичне. Внутрішній стан гармонує з яскравим сонцем, зеленню; найголовніше ж — лілії, що символізують безсмертя, любов, чистоту почуттів.

Символ у романі І. Качуровського — багатозначний образ, поєднує різні плани художньої дійсності. Це образ, який умовно відбиває ту чи іншу думку, ідею, почуття, стан душі. Світ символів оприявнює те, що приховується за словом, прочитується між рядками. Так, вода — символ очищення від гріхів. Сергій Ремеза вирішив бути ближче до природи,

згадати босоного дитинство. Прийшовши до річки, він надумав скупатися — «нестандартно», натурально, пірнув у воду голим, подумавши: «Треба використати нагоду і поплавати хоч раз по-людськи» (с.249). Своєрідна єдність персонажа з водою — символ чистоти його внутрішнього ества. Вода для Ремези стала не просто джерелом свіжості, очищення, а й містком у минуле дитинство. Животворча рідина була для нього своєрідною криницею життєвої енергії. На недобре, небезпеку вказують земноводні. Саме цей символ маємо в тексті, коли Ремеза потрапляє до рук червоних партизанів, які фізично карають його. Сергій лежав із зв'язаними руками, прийшовши до тями, побачив, як «розкривши рот і втупивши в жабу тьмяні очі, вуж чекав, поки вона наблизиться» (с.264).

Символічного сенсу сповнений і туман — знак невизначеності. У просторово-часовій невизначеності опиняється головний герой тоді, коли пробивається зі свого села до тих, хто відступає на захід; на його шляху трапляються різноманітні перешкоди. Астральні знаки, введені письменником у художній світ, посутньо підсилюють образність. Так, Ремеза помітив, як «зійшло сонце, а туман все густішав: два чи три рази в житті я потрапляв в такий туман. Спочатку сонце просвічувало білим колом, як повний місяць, потім від нього лишилася світляна пляма... і вже не можна було розібрати, де південь, де північ» (с.304). Астральне нормалізує внутрішній стан, «заколисує» душу; саме так характеризує автор Сергія Ремезу, коли той «дивився на зорі — а коли бачиш зорі, ні про що земне не можеш думати». Людина у всесвіті — комаха. Про це особливо замислюєшся, коли перебуваєш на грані життя і смерті. Символ комахи, кузки вказує на такий феномен. Партизани знушаються над Ремезою: «Дивись, які гарні дубок і осичка. Давай йому зробимо «князя Ігоря».

Я не дивився на них... Перед очима — блякло-зелені стебла трави, і на одному з них — кузка».

Квітка символізує красу, а напіввідкриті бутони — щирість,



чистоту помислів, дій. Такі чисті помисли оволоділи персонажем, тому в цей час «день був безсоняшно-сірим, чорніла під листом весняна земля, ніжно звисали брунатні сережки ліщини та синіли де-не-де перші проліски». Проліски — знак чистоти, вірності обраній долі. Кольорова гама символізує різні настрої, почуття. Так, символи кольорів природи доповнюють образ Ніни: «Легкий без вітру, морозець, чисте, аж дзвінке повітря, дві паралельні, тендітні, рожево-золоті смужки хмарок над обрієм, в сніп вранішнього світла, що падає з-за рогу скирти і, лишаючи мене в тіні, опромінює її обличчя, відсвічується на червоному светрі, робить церу чола і шік ніжно-рожевою, а колір губ вишнево-червоним. Темно-каштанове волосся, а очі несподівано блакитні, лише не небесної — надто ясної тепер — барви, а темніші, суворіші...». Тут чітко виокремлюються блакитний і червоний кольори, що символізують вірність, кохання.

І символічні сни вводяться автором із метою досягнення психологічної достовірності в зображенні поведінки, духовного формування персонажа, для підсилення й акцентування фантастичного. Окрім фантастичних, маємо, сказати б, порожні сни, що вказують на невизначеність людини в світі: «Тільки цієї ночі нам, мабуть, нічого не снилося. Нічого не пригадував я, нічого не розповідала вона. Найлегший сон, найсвітліший сон — коли нічого не сниться» (с.250).

Інтуїтивне передчуття увиразнює чільні засоби характеротворення, наближає художній текст до реальної дійсності. Залучення до художнього світу емпатичного переживання персонажів є авторським вимислом. Так, оприявлені думки героїв — вимисел, залучений у текст для символізації душевної наснаги, сутності людської істоти: «А що якби їх знайти — поки не постріляли німці? Я не сказав цього Ніні, бо вона саме звернулася до мене:

А що якби їх знайти — поки не постріляли німці?

Я засміявся:

— Я тільки хотів тобі сказати це саме» (с.242).

Тут емпатія виступає виявленням глибинної сфери внутрішнього світу людини, джерелом розуміння, передбачення, творчого хисту, що вказує на поєднання уяви письменника з фантазією, створює своєрідні ігрові ситуації. Процеси інтуїтивного передчуття пов'язані зі здатністю до самонавіювання. У процесі розуміння відбувається як творення, так і перетворення суб'єкта. Відтак розуміння ним світу визначається саморозумінням. Автор художньо «добудовує» реальний чи казковий світ. Невимовлене в тексті домислює світоглядно читач, спираючись на власну емпатію. Адже розуміння виникає на підставі емпатичного переживання людини, здатності інтуїтивного слуху, сприйняття «іншого» чи спокійнішого сприйняття несподіваної ситуації, події, явища — усі інтуїтивні передчуття, імпульси внутрішнього світу переносяться на світ довколишній. Про емпатичне переживання детально йдеться в праці В.Філатова «Парадокси емпатії» [258].

Передчуття несе подвійний романтичний смисл — небесного й земного, несумісності ідеалу та сутності. Земля і небо — критерії самопізнання для автора. Ніна гине у вирі пристрасного кохання. Вона не хоче відпускати в гості Ремезу самого, йде з ним до дядька Семена, де на них чекала пастка, і гине від ворожої кулі. Трагічна сцена відбиває приреченість романтичної любові. У такий спосіб оприявнюються сентенції, кут зору, аспект автора: людське повинне характеризувати людину в будь-якій ситуації, за будь-яких обставин; інективи прозаїка спрямовані на гостре засудження антагонізму, класової та расової нетерпимості, війни.

У духовному просторі прочитується роман-притча Василя Барки «Спокутник і ключі землі» [17]. Загалом його творчість — надзвичайно оригінальна. Письменник повсякчас апелює до гуманістичних цінностей в складну епоху глобалізації. У своїх творах він заторкує такі проблеми: самоздійснення і самовдосконалення людини як цінність життя; минуле, теперішнє й майбутнє як фактори, що визначають мету, смисл і цінність

життя особистості, проблеми духовного світу, життєвих принципів, ідеалів сучасного суспільства. Твори В. Барки слід розглядати крізь виміри образу самого автора, його розуміння духовного світу, що потребує осмислення письменником сенсу життя, щастя, ідеалів людини; з'ясування прозаїком, яке місце посідають в царині цінностей відданість, честь, гідність. Центральний персонаж роману Олег Паладюк через власне «я» осмислює сенс життя, прагне сягнути вищих ідеалів. Отже, розуміння людиною основ буття через досягнення власного буття як екзистенції є зразком персоналістської концепції.

Як глибоко віруюча людина, проповідник релігійної моралі, В. Барка вибрав аскетичний спосіб життя і вважав себе найщасливішою людиною в світі. Справді високим духовним стилем написані його твори, які репрезентують таке висвітлення подій, що за більшовицьких часів, у добу панування соціалістичного реалізму, було неприйнятним.

У творах В. Барки недавнє минуле описане з особистісної точки зору, з домішкою емоційності та містицизму. Таким його бачить Л. Рудницький, який констатує: «Барка — містик, і вся його творчість — це один могутній Гімн всесильному Богові» [219, 44]. Категоричне твердження літературознавця про те, що В. Барка є містиком, на нашу думку, потребує коригування, адже екзистенційне, душа людини — це світ, який можна відкривати вічно й щоразу по-іншому. Сам автор вірив, що його твори в серцях українців посядуть належне місце, але в тому разі, коли співвітчизники перейдуть від етапу фізичного виживання до висот пізнання духовних істин людського, гуманного покликання на землі.

Письменника називають релігійним філософом, який «навчався мудрості не тільки з Євангелія, але й у Сковороди, Данте, Шевченка, Герцена... Саме в них він навчився цінувати особисту свободу, вважаючи, що визволення починається від думок і від знання людської особистості про свободу, право на неї й спроможність її здобуття. Без того знання неможли-



ва воля» [252, 5]. Хоча свободу, що є синонімом щастя, слід розуміти як відносне поняття. Адже особистість перебуває в суспільному середовищі, серед інших людей, і навіть аскетичний спосіб життя не звільняє її від обов'язків перед суспільством. Навіть ставши ченцем, людина перебуває в соціальній групі, а отже залежна від тих обставин, тих законів, що там існують.

Із позицій справді високої духовності, гуманізму створив В. Барка роман-притчу «Спокутник і ключі землі». Людину і світ у творі атрибує переважно через духовні виміри. Головний герой твору Олег Паладюк — людина побожна, позбавлена хижацьких інстинктів, шукач істини у вищих сферах людського Я — прямує дорогою Спокутника й вдячного Праведника. Основна думка — пізнання людиною покликання на землі — передається епіграфом зі Святого Письма: «І коли вам скажуть: звертайтеся до викликачів — померлих, і до чародіїв і черевомовців, тоді відмовляйте: чи ж не повинен народ звертатися до Бога свого?..» [Ісаї 8: 19].

Однак, якщо розглядати притчу як алегоричну повчальну оповідь, де зосереджено дидактичну ідею, а основну фабулу підпорядковано моралізаційній частині твору, то в романі-притчі В. Барки такою моралізаційною частиною виступають біблійні тексти, філософські ремінісценції, ліричні відступи. Роман поділено на мікротеми, тому для читача онтологічний твір подано крізь призматику аксіології часу. Йдеться тут про життя українців в Америці у післявоєнні роки. Центральний персонаж Олег Паладюк був «колись музика, початками — композитор, а тепер тридцятилітній доглядач старомодного паровика в підземеллі багатоповерхового будинку» [17, 9]. У такий спосіб заакцентовано становище української емігрантської інтелігенції у «новому світі»: композитор не може займатися творчістю, реалізувати власний мистецький потенціал.

Головного героя оточують інші персонажі — єпископ Парменій, Марта, Таїса, Венямін, Зенон, брати Вікент і Аркадій. Події розгортаються динамічно й так, ніби людина бавиться з

абсурдністю буття і навпаки — з грайливістю. Таку тенденцію, до речі, помітив В. Табачковський, який акцентує, що природа, як світ, має специфічну «грайливу» властивість, унаслідок чого виникло розмаїття виявів буття. Отже, «коли людина «бавиться» зі світом, то не з його абсурдністю, а з власною «грайливістю». І далі науковець припускає: «може то сама свобода людська «бавиться» зі свободою довколишнього світу й навпаки» [242, 42]. Як ця теза відповідає задумові В. Барки, спробуємо з'ясувати на конкретних прикладах із його роману.

У першому розділі — «Людина і великий город» — прозаїк зображує в ореолі цивілізації маленьку людину, яка її, цивілізацію, бездумно розвиває, не оглядаючись на навколишнє середовище. При цьому маленька людина небезпідставно протиставлена великому місту, що постійно тисне на неї не лише архітектурними ансамблями-хмаросягами, а й перекосом власного Я в цьому велетенському хаосі, у безкінечній суматосі, котра несе нові випробування долі людської, впливає на внутрішній стан індивіда. Автомобілі поспішають, «не цікавячись: що за несамовиття машинності — поруч їх по всій лабіринтності велетенного міста». І далі: «Навіть на перетинах вулиць, де ще не пристроєно кольорових світлофорів, людські збірності стають жвавіші: приглядаючись до рухів плечистого полісмена, воївничо вбраного в темному, хто регулює рух — вивіреними і стриманими жестами, ніби керівник духового оркестру, одній течії велить прикріпити непорушно, другій дозволяє рвонутися в її напрям» [17, арк. 1-б]. Отже, подібно до машин, люди поспішають у різних напрямках, бо в кожного свої проблеми, власний погляд на світ. Такий двосторонній рух символізує двосвіття.

І молодший емігрант Олег Паладюк, і досвідченіший Геннадій Нестріха — це уособлення світогляду автора. У їхні вуста письменник вклав роздуми про сенс людського життя, націю, Україну, про її майбутнє, а саме: настане той час, що скасує протилюдське «без зброї і муки з насильства». Роман

сповнений оптимізму, філософської мудрості. У філософській частині твору, в окремих деталях простежуємо автобіографічні мотиви, пов'язані з внутрішнім світом В.Барки. Твір, властиво, дає змогу зрозуміти найпотаємніші глибини душі письменника.

Прототипом прозаїка є Паладюк, який працює в церковному оркестрі, іноді складає музику. На життя, як уже йшлося, він заробляє у містера Роджерса, обслуговуючи парову машину (котел). Українці-емігранти, «землячки», які ніби також шукають роботу, намагаються залякати Олега минулим. Мовляв, під час війни той був прислужником фашистів, а потім від карі втік до Америки. Земляки, виявилось, були агентами советських спецслужб, членами компартії, що створила свої осередки в усьому світі. Вони — в списках тих, хто боровся за перемогу «найсвітліших ідеалів» людства над чорною реакцією «загниваючого капіталізму». Такі агенти готові на все, щоб виставити втікачів із советського союзу найстрашнішими злочинцями, «щоб глядячи на них тутешня публіка не починала думати, що в СРСР жити неможливо, раз відтіль розбігаються порядні люди». Олега вони намагаються покарати за те, що він пише мелодії на самостійницькі вірші, снить незалежністю України й через заборонені радіостанції передає це на Батьківщину, «до недобитків бандерівства». У побуті на Паладюка постійно плетуться інтриги, знаходиться дешевий компромат; врешті-решт йому підкидають речі вбитого поліцейського — як неспростовний доказ причетності до злочину.

У світ образів письменник вводить читача поступово, інтригуючи, не називає імен: «Через двері прогуркотіли незнайомці; обом — коло п'ятдесятки: білявцеві, з нерівними очними ямами; і темнішому, з тіснобровістю» (арк. 1-в). Передаючи їх діалог, прозаїк іменує персонажів абстрактно: «тінявий», «вузькобровий», «білявець». І уже з першої розмови постає конфлікт персонажів:



— Ходив під час війни з фашистськими тоталістами! — вжалює вузькобровий. — Їм служив збройно і тепер боїшся кари, втік сюди.

— Ну, то ти прибув по золото в Стейти! — таврує білявель, — руки гріти... (арк. 1-в).

Проза В. Барки, ясна річ, концептуально відрізнялася від «материкової». Так, він побіжно згадує війну, але відмовляється від показу партійних з'їздів, посттоталітарних визвольних робітничих рухів, «зрілого соціалізму», виробничої чи колгоспної тематики. Все, зрозуміло, залежить від інгредієнта духовності — сумління митця, труд якого причетний до мирських справ, «приземлення» — совісті при апіорній безгрішності. При цьому стильові домінанти не впливають на висвітлення усталених рис героїв, що є своєрідним віддзеркаленням народу: манера артистичного стилю апелює до читача, його естетичної пам'яті. Таким чином, читач взаємодіє з твором активніше, бо бачить, що художній текст спроектовується на дійсність (ознака реалізму). Отже, головний персонаж роману Паладюк працює кочегаром, і суперечка точиться між двома за робоче місце. П'яниця-кочегар Дан прагне посісти Олегове місце, але йому не вдається, бо разом із такими ж горе-товаришами він зірвав котла. У розмові з Олегом господар-американець Роджерс торкається моральної сторони:

— Що тобі казали?

— Про жорстокість, тут.

— Слухай: вона стрічається скрізь. Але тут, в Америці, якщо знати, її найменше. Люди часом розводять її, коли суспільність надто милостива, навіть до найбільших переступників. Ми хто перед очима Всемогутнього? (арк. 5).

Своє християнське «миłosердя» американець пояснює так: «Бачив? Я за шість тисяч міг би Дана ставити на суд, аж до тюрми. А дарував йому, тільки звільняю, бо він може згубити і другий паровик...» [17, арк. 5-6]. Добрість господарів «нового світу» автор показує й у діалозі, в розмові Таїсії, яка працює

в геронтологічній лабораторії. Олегові вона зізнається: «Моя господиня, як мати, мені, в суворій доброті з ласкою. Навіть допомогла здобути віолончель, зовсім добру... Інструмент належав матері Софії — віолончелістці, учениці славного композитора Печеніги-Углицького, визначного фахівця, йому доручили розписувати партитури для великих оркестрів» (арк. 7). Причому автор вдається до антагонізму, згадує справжнє ім'я талановитого композитора Павла Углицького (1892 — 1948, Нью-Йорк), який народився в селищі Печеніги на Харківщині, закінчив Петербурзьку консерваторію, працював викладачем у вищих школах Росії (1914-20). Писав він музику до опер, балетів, романсів на слова Т. Шевченка.

Назва роману В. Барки дешифрується в розмові єпископа з Олегом: «Тепер — времена потужних спокус» (арк. 11). Що ж це за спокуси і хто спокусник? Відповідь віднаходимо в тлумаченні міфологічного світу Паладюком. Єпископ радить Олегові ніколи не зв'язуватися з ворожками, бо великий гріх задалегідь знати долю, приготовану людині Господом. Образ головного персонажа розкривається в його світоглядному обґрунтуванні вірувань українського народу. У такий спосіб слова сповнюються глибинного виховного потенціалу, що, до речі, прочитується і в монографії І. Огієнка «Дохристиянські вірування українського народу» [98]. Відчувається, як християнський євангелізм В. Барки трансформувався в прозовий текст через діалог персонажів.

Психологічний дискомфорт Олег сприймає лише через те, що відвідав «демонічні гнізда» і зчорнив свою душу. Спиритизм — містична віра в потойбічне життя душ умерлих — синкретизується з внутрішнім станом головного персонажа. Він зізнається: «Передбачаю біду собі, з провини. Як? Мерзко й згадати. Одного разу, недавно, через безвільність, у товаристві милих приятелів доклав руку до викликання мертвих: зчорнив її смертно!»; отож, «...ніколи, ніколи не входьте в доми ворожбитів, бо то демонічні гнізда, що притаїли сіть!»

(арк.11-12). Автор підкреслює, що людина — грішна на цій землі. Тож до раю не приймуть, якщо не спокутувати гріхи навіть за інших, бо «ми, в причеті, теж однаково грішимо» (арк.13).

Уводячи в прозовий текст ірраціональні судження, В.Барка, на нашу думку, засвідчив, що він не зумів звільнитися від впливів ще середньовічної схоластики. Зображуючи події другої половини ХХ століття, автор водночас звертається до духовного світу людини, який нею абсолютизується, обожнюється (Богом зумовлене начало). Разом із тим романіст занурюється у сферу духовності, порушує етичну проблематику. Концептуальним стрижнем роману В. Барки є теза про відповідальність людини за збереження чистоти душі, взаємин.

Головного героя ніби супроводжує принцип: *alteri vivas opartet, si tibi vis vivere* (треба жити для інших, якщо хочеш жити для себе) [102, 618]. Але таке життєве кредо в умовах американської дійсності, кримінального світу, контрастів коштує Паладюкові надто дорого. На тлі побутової невлаштованості емігрантів, постійних інтриг, суперечок за збереження «місця під сонцем» глибше розкривається менталітет української інтелігенції, що в умовах бездержавності прагне зберегти в душі хоч частиночку взятого з України. Письменник акцентує, що далеко від Батьківщини вони як могли пригальмовували ностальгію. Та й сам автор належав до числа тих, хто творив українську культуру в чужомовному середовищі.

Художній світ В. Барки, за образним висловом біографа письменника Романа Ричока, «це мережаний килим, часто незбагненного взору, це гаптовані рушники, ткани різнокольоровими нитками-словами. Озвучення, музичне оформлення, мелодійність і чистота вислову, композиція новотворів, як наслідок творчого процесу, власна інтерпретація мови народу... Його всесторонні знання всього, чим багате людство, не мали меж. А тому кожна розмова з ним ушляхетнювала людину» (Свобода. — 2003, 18 квітня). Саме такими «нитками-словами» В. Барка написав роман-притчу.



Через двосвіття добра і зла, приховування до певного часу екзистенційного, інтриги, часто застосовуючи антитезу, прозаїк варіативно змальовує і різновекторний світ персонажів — все залежить від світогляду індивіда, його виховання, соціального оточення. Найчіткіше це простежується у взаєминах Таїси й Паладюка. Жінка радить Олегові піти до астролога. Але ж астролог — нові передбачення, для нього — це непростимий гріх, тому Паладюк відмовляється («... вислухав попередження від єпископа в найгостріших словах, не ходити до чарівників і ворожбитів») (арк. 20). Таїса ж доводить протилежне. Мовляв, це вигадка фантазії єпископа, аби не було «відпливу прихожан», бо для владики головне — зиск, гроші, заробіток. Тому його застереження слід розглядати як збіг обставин.

Внутрішній світ героя хиткий, як і зовнішній — все залежить від обставин. Екзистенційний вимір романіст передає, зображуючи його ніжну душевну організацію: Олег «стежить її думку, мов на уявних терезах, де на одній шалі лежить камінь єпископського закляття, на другу шалю падає нова вага від доказів Таїси... Зрушила рівновагу з місця, хилиючи рамено терезів на протилежну сторону, хоч ненабагато» (арк. 20). Про лукавство владики йдеться й у розмові з майстром струнних інструментів Климентієм Гремником: «Ви немовля? Єпископ страхає гріхом, бо звук». Олег таки йде в науковий осередок «Астрологічний заклад» (арк. 30).

Міфологічними мотивами першобуття сповнюється світ персонажів — аж до гіперболічного змалювання картин: «Уявіть, яким неосяжним висвітом їхнього спочуття ми осяяні, при незбагненних ласках самого Трипостасного Творця», а все ж, говорить Олег, «...демонами стали відступні небесними, їх — третина від первісно цілісного складу, себто коло п'ятнадцяти мільярдів; на кожного з нас принаймні по два...» (арк. 51). Пояснення єства людини, буття світу старий єпископ пов'язує з богочоловіком. Він не може погодитися з думкою про те, що сучасна людина — не ортодоксальна; вона

не може постійно жити в злагоді з релігійним світоглядом. Йдеться про споконвічні комунікативні асоціації: «Подумаймо, як перші люди були створені: і вони, і потім кожна з народжених шлюбна пара, зріднюються! — в єдність, і особи в численному нащадстві їх — також. Вся людність, як одно, родичається так само по плоті і душевно — в походженні дітей від батьків. І в зв'язках духовних — теж: силою любови між самими батьками, між ними і їх дітьми, між дітьми самими також. Через потрібну єдність всієї множини діється тайна: від обожненого тіла Христового, як богочоловіка!», а звідси, говорить владика, «мусить змінитися «поза» теперішнього людства щодо Небесного Творця». Усі ж бо пов'язані із Всесвітом: «... наш космос існує, і прийнятий безмежною потугою, як іноприроднім огнем, що безконечний...

Спершу далось відання спіритуальне: про саму життєістотність буття світового, а вже потім, після середньовіччя — також здобуткові цивілізаційне з індустріальністю, в освітлені від наук» (арк.52).

Олег Паладюк, хоч і хилиться перед догмами, але сумнівається, намагається дискутувати з церковнослужителем, доводить, що середньовіччя — то темні віки, котрі гальмували суспільний прогрес, що Григорій Сковорода явився простим просвітителем українського народу. Старий єпископ розважливіший, не категоричний. Але в його уста автор вкладає політичний контекст контрастності буття людини: «Ах, то трагічна підміна!.. Там, на середньовіччі, було багато дикости, проте не густіше, ніж тепер з концтабірними мордерствами багатьох мільйонів!.. Але тоді горючою спромогою віри людність розкривала весь світ — отвір з невидимістю його: осяяний духовною світлотою від надійніших і найвисотніших істин, даних з одкровення небесного, і то було просвічення в благодаті: рятувало душі навіки». А щодо Сковороди, розмірковує владика, то «він з'явився, як Ілія, з громовою мовою в подихах Святого Духа, проти модної замани «науковістю»

від славетних вільнодумців... Слуга — посвяченик Христа. Минеться забуття, і всі порадіємо за старчика» (арк.54).

Інший світ репрезентує художник Аркадій Дроздовський, який пише ікони, а також перекладач Нестріха. Перед Нестріхою-емігрантом (його постать — уособлення самого Барки) постає вибір: отримувати солідну заробітну плату, мати будинок, автомобіль, заощадження в банку і навчати студентів (бойсів) історії Росії, або — ніякого майна, збережень, скромний побут. Та при цьому — бажання написати такий твір, який в Україні читатиме не одне покоління студентів. Він обрав друге. Словом, не матеріальне, а духовне збагачує людину. Матеріальне тимчасове, а духовні цінності вічні. Із щоденника Нестріха читає Паладюкові про піший перехід через Німеччину в жовтні 1945 року, про свій настрій у перші повоєнні дні на чужій землі, де сподівався хоч на маленьку волю для душі. Жах охоплював від невідомої долі, що сулила скорботу, смуток. Водночас, як всі люди, він сподівався на щастя, правду, добро. Володіючи даром передбачення, інтуїтивно письменник вірив у те, що його твори стануть для майбутніх українців орієнтиром у віднаходженні життєвих істин.

У розмові з Олегом художник Дроздовський розмірковує над сенсом буття: «Я звик жити повно. Хоч іноді відступаю від дзеркала, собою налюбувавшись, а раптом згадка про смерть: гостра, мов розбита шибка раниць. Душно на серці і плісінь. Огидний собі — жаба в гної. Робота скритна діється між ребрами. Ніби струмок біжить з гір. Осуди мене! Можливо, здавна розпука крайня, з мого дитинства на старих емігрантських провулках, гонить в облуду. Вдарить нещастя, і вирвусь. А живу сьогодні — як із стріхи сунусь» (арк.65). Сповнений суперечностей і внутрішній світ Нестріхи, який мусить грішити через соціальні обставини, в які потрапив на емігрантських роздоріжжях, усе частіше пригубляти чарку. Для вираження цього В. Барка застосовує протиставлення кольорів: «чорне-біле». Персонаж прагне знайти власне місце



в складному житті, бо «для цієї речі я хто? Чорний віл: під празниковою збруєю з білого коня... Стрижу траву на гробках, а сирість пронизує від мряки і мокрої землі з ям для мертвяків. Досить ковтка, і зігріюсь миттю» (арк.16).

Контрастність світу, характерів прозаїк традиційно передає гамою кольорів: «Сутінки, густіючи важкою зеленавістю, опускалися на парк так, що при рідких блідно-жовтастих ліхтарнях постаті людські ставали схожі на тіні. Навіть коли одна особа відмітна тісно наставленими бровами і надто щільно прирослими вухами, мала на собі оранжувату, в брунастих плямах, сорочку, а друга — з широкими, але трохи нерівно обведеними ямками очей та важким, ніби грушоподібним, підборіддям, була вдягнута в сорочку білувату — з сірими смугами» (арк.68). Автор вдається й до промовистих портретних характеристик, застосовуючи деталі: «Під їжджає поліційна машина. З неї вибирається лейтенант Ремзі Клеппарді, років п'ятдесяти: сокиркуватий профіль, ніби видвигнутий на верхньому щелепі» (арк.79). Така деталь, звичайно, — художній вимисел. Та він, як і творча фантазія, не суперечить дійсності, виступаючи специфічним способом її пізнання, відображення.

Роман В. Барки — це роздуми, філософські ремінісценції про сенс людського існування, призначення людини, яка повинна жити за християнськими звичаями, в гармонії зі світом, природою, а головне — сповідувати гуманістичні принципи. Бо коли віруючі не мають душевної рівноваги, коли «сусідні парафії судяться без кінця. Витратили вісімдесят тисяч на позов» (арк.82) — то біда не лише індивіда, окремої особи, соціальної групи, а й суспільна катастрофа.

Устами Антона Никандровича з роману «Рай» Василь Барка надзвичайно промовисто характеризує людину, її здатність схоплювати головне: «Кожна людина складає фреску зорових чи слухових, чи інших образів, але не тримає їх постійно в пам'яті, тільки при потребі відокремлює декотрі з них перед духовним зором» [16, 53]. Бунтівним християнам автор проти-

ставляє смиренність черниці. Коли щойно народжена дитина померла, заплаканій матері вона говорить: «Не наш суд!.. Для декотрих ліпше перейти зіркою в небо, ніж zostатися тут калікою, та ще схиленою в гріх, де може пропасти навіки. Подумайте!» [17, арк.93].

Смиренність і радість — існування заради інших, призначення. Смиренність перед вищими духовними силами — акосмізм, філософська пантеїстична теорія, що заперечує існування світу поза Богом. Коли черницю, котра зреклася мирського життя й допомагає породіллям у лікарні, запитали, чи не сумує вона за минулим, на відповідь почули: «Часом смуток: жакхливий смуток. Але тут, серед немовлят і матерів, забуваю. Я ніби мати для їхніх новонароджених: щодня. Бачили в нас пасторіканку дванадцятилітню?.. Тут почуваюсь: я мати для її маленької, для неї теж. Дано радість» (арк.102). Така автосугестія — самонавіювання, самовплив, висунення певних ідей в ім'я Господнього блага.

Але раціональні мотиви органічно переходять в екзистенційний вимір, представлений художником Аркадієм Дроздовським. Він намагається опонувати черниці. Дроздовський — життєлюб, красномовно пропонує Таїсі (добрій приятельці Олега) ставитися до життя оптимістично, називати речі своїми іменами і не падати у відчай: «Забудьмо на час примари з неспокою. Наш потік — життя; стаєм серед нього на човен з рожевим вітрилом» (арк.111). Для нього світ — у радості буття з «рожевим вітрилом», мріями. І цей світ творять люди праці, люди з високими помислами, інтелектуально обдаровані, які розуміються на мистецтві, збагачуючись досягненнями цивілізації. Для них домінантою є рідна мова, бо «вона, не згвалтована, засвічує перед духовними очима правдивий шлях, ґрунтуючись на життєвому інстинкті, здогаді, інтуїції, прозрінні, керуючись думками про долю і спасіння душ» (16, 53).

Загалом же, філософія мови В.Барки розширює ареал свого інтерпретаційного потенціалу, включаючи в нього кон-

цепцію буття, світу, пізнання; причому людина переосмислює, актуалізує віру в слово. Автор ніби підкреслює, що людина — істота, яка створює собі проблеми за допомогою мови. Обширні діалоги в романі виступають своєрідною відправною точкою пізнання світу; таким пізнанням є сформований мовою світ.

Візуальний предметний ряд бачимо таким, який образно підносить мова. Автор спершу сфокусовує нашу увагу на портретній характеристиці господаря віолончельної майстерні («Климентій Гремник (кутастий лоб і карі очі з різкими обводами зіниць, ніби збирається рвучкими жестами дерти ткань), говорячи до Олега з сухою настирністю»), а потім розкриває предметний ряд, залучений у художній текст із реальної дійсності. Персонаж «маршує при зашкленних шафах: там куски дерева, грифи, кілочки, «кобилки», збірки струн і також готові віолончелі» [17, арк. 121]. Климентій, на відміну від Олега — вольовий, рішучий, не боязкий, товариський, уміє постояти за себе та друзів. Коли Паладюка обікрали злодії, Гремник дістав зброю і примусив зловмисників повернути крадені гроші. Позитивний образ ємкіше розкривається в діалозі. Паладюк вражений героїзмом віолончеліста:

Ви —боєць.

Бо мені в житті — жорстока дорога. Втримував на ній розбурханину тільки твердістю руки. Змалку звик до залізної строгості. Втікав з батьком через тартар революції, — там мати зникла з вітруватим стрекулістом: з лицедіїв (арк. 123).

Разом із тим, автор порушує й проблему моральності, майстер хоч і показаний віруючою людиною, його постійно переслідує гріхозна думка знищити ворога, «здихатись повзуна». На Олегові зауваження, мовляв, у постійному «страсі і двоєдумстві» згаснемо, Гремник відповідає категорично: «Ні, не конче. Були катакомби ховатись? То зроблю катакомби в грудях» (арк. 125). У діалозі постає світ диваків, що мають подвійну мораль. У важку хвилину Гремник заступається за слабшого, але власні принципи ставить над суспільними,



прагнучи навіть ціною життя інших людей збудувати особисте щастя. Від гідності до злочину він — за один крок. З приводу внутрішнього світу диваків свого часу слушно висловився В.Державин: «Гідність людська полягає в особистості і виявляється лише в індивіді та індивідуально» [75, 70].

Світ добра та зла, нікчемного й величного, приземленого і піднесеного доволі виразно постає на сторінках роману. У вир спокус, у провалля зла затягнуто головного персонажа Паладюка. Грабіжники банку, вбивці, змовившись із поліцейськими, підкинули Паладюкові неспростовні «речові докази», бо, за їхніми мірками, «скорпіони жеруться, а золотий накин — мені» [17, арк.278], тому увага слідчих і суддів спроектована саме на підставну особу, засуджену до страти. Інтуїція — чуттєве вловлення істини без особливих умовиводів. Головний герой відчуває еством, переймається тим, що «просвічується біда». Відтак формулювання поглядів, людські взаємини в контексті епохи зароджуються ускладненням людського буття в тому розумінні, що життя особистості стає більш динамічним, інтенсивним, напруженим у соціальному оточенні. Напруга людських взаємин, двосвіття розкривається в діалогічному мовленні.

Роман-притча «Спокутник і ключі землі» спрямовує увагу, почуття читачів на моралізаційну частину — роздуми про лукавство, обман, нечесність із самим собою. Такі почуття є гріховними, а грішна людина не може бути прикладом для інших. Не випадково Зенон закидає докір Паладюкові в тому, що він надмірно довірявся людям, розкривав перед ними своє серце, обігрівав теплом, добре пам'ятаючи про тенета обману: «Самі визнали: люди — люди, і згадка про всіх одна — в якій пропорції перемішано в грудях тартарець і едеми. А треба ж зварити кашу, сприйнятну для спільного рота... Ви сказали про брами обманів, куди декотрі забігли, але чому?.. Назвіть ваш світоч світочів!» (арк.216).

Віруючий Паладюк прикривається біблійною фразою, мовляв, «я єсьм»: Ісус Христос, в євангельських істинах». Для

головного персонажа доцільність існування світу — ірреальне, втілене в площині позаземного, вищих надприродних сил. Але й досі точаться суперечки довкола доцільності існування світу. Ще І. Кант вивів власну формулу — «als ob» («так ніби»). Ми не можемо, казав Кант, переконливо довести факт доцільності світу, однак мислимо його так, ніби він є доцільним. На таку формулу біблійний припис спроектовує надзвичайно просту істину: людина в цьому світі є гостем; кожному треба прожити так, щоб не згрішити й потрапити в рай, де життя вічне. Але, як бачимо, і церква обстоює закони двосвіття: пекло-рай, радість-печаль, світло-темрява.

Моралізаційний сенс роману В. Барки сповнений протиставлення для увиразнення контрастності змалювання персонажів. Так, внутрішній світ Зенона протиставлено внутрішньому світові Олега Паладюка, який сліпо вірить у догмати церкви, а що відбувається поза нею, — знати не хоче. Тому Зенон нещадно критикує «попівщину в сформалізованій обрядності, жадобі, пияцтві, освячені всеімперського мерзенства, з вислужництвом перед держимордою поліцейщиною». Не дивно, що таке «потворство відштовхнуло мільйони від церкви і самої віри, а під час вибухів накликала відплату». У даному разі критика церкви — не данина епігонству, а швидше ентелехія — внутрішня мета руху, приховано закладена в кожному бутті до його здійснення.

Віра у надприродні сили — це вічна тема, перейнята пошуками смислу життя, першосутності, ролі Бога і людини в контексті всесвіту; акцентується увага на визначальних моментах життя та смерті, любові й ненависті, добра і зла, правди та кривди, на морально-етичних мотивах. Останні в художній літературі набувають екзистенційного характеру. Емпатичні почуття занепаду духовного В. Барка трактує обопільно, двояко: відповідальність перекладає на віруючих, які забули дорогу до храму, але й «істина зійшла в устах духовенства на жуїну гуму. Миряни говорять: ми худенькі, а ви, клірики, жирні, ми

в костюмах бавовняних, а ви — в шовкових; ми тіснимися великими родинами в негряних квартирах, а ви, одинокі, просторитеся в котеджах... Де наше нещастя, вас не видно» (арк.252).

Не випадково, гадаємо, автор застосовує антитезу. Протиставлення духовного та мирського увиразнює сам художній світ твору: два світи — жорстокість і милосердя — відгукуються в душі Олега спогадами про голод. Цієї теми він торкається у розмові з «фізіономією», яка була щасливою «від переїдження і перепою, вся в горілчаних запахах. Розмовляючи, випадково згадали про голод тридцять третього, а фізіономія кричить: «Що? Вони вмирили, як вівці на бойні! Де ж боротьба з зброєю? Знати їх не хочу!.. Ні, проблиску співчуття не пройде в окабаніле серце... А від обеззброєних дітей і жінок вимагає боротьби» (арк.222). Тут постає образ обивателя, для якого сенс — матеріальне благополуччя. Жорстокість та милосердя переплітаються й у словах поліцейського Джойса, переконаного, що будь-який «полісмен, якщо навіть за хабар відпускає «пушера», то сам він завжди з людьми: в обвалах домів, при нападах злодіїв, навіть при родах на вулиці приймає дитя, як повитуха; в кожній біді рятує, часто покладаючи життя за громадян... Ми безперервно на війні, як фронтовики — за всіх при кожній трудності і турботі».

Чесність із собою не завжди має позитивні наслідки, підкреслює автор роману. Чесний і боголюбивий Олег Паладюк потрапляє на лаву підсудних із вини змовників-поліцейських Клепарда, Чойса, Берчінала і банди грабіжників банку. Українець не може довести своєї невинності. Судді розуміють, що «ми непотрібною озлобленістю нищим одні одних», «вламуєм пробоїни в кораблі, на якому можемо згинуть всі разом», усвідомлюють відповідальність за долю людей, але суттєво вплинути на хід справи не можуть, «дивляться, мов по-зміїному, шиплять очима».

Хвиля емоцій на суді сповнює черницю Целестину. Про таких, як Олег, що заступається за беззахисних, вона міркує побожно й по-філософськи загадково: «Тут складається два



самовідчуття: різні, залежно від етичності дії. Одні з провиную, другі — без неї. В захисті від тоталістів, коли особа відчуває: через війни вона приносить рятунок багатьом безвинним від душогубного напасника — для неї тоді виникає в почуттях відмінний стан. Над самою свідомістю провини, вчиненої в обороні ближніх від смертельної навали, немає втручання темного диктату, що заволодіває звичайними вбивцями. Навпаки, приходить спокутний стан: з надією через досвід самозречення. Бо ж підставляється наперед голова під смерть... за беззахисних — проти вбивницького насильства» (арк.334).

Письменник порушує тему призначення людини на землі, дотримання нею Христових заповідей. Людина прагне знайти любов, яку сотворив Вседержитель, але ситуація щоразу змінюється настільки, що годі втриматися перед спокусою. Відколи існує світ, він постійно сповнений контрастів. Людська натура будь-що прагне зберегти свободу і при цьому залишатися святою. Чи мислиме поєднання святого й грішного? Відповідь автора прочитаємо в словах Зенона: «серед нашої худоблячости знайти відсвіт ангела в душі сусідній — тут задача. Знайти і підняти. Трудніше, ніж самому втриматись» (арк.380). У такий спосіб «дешифрується» внутрішній світ: лише висока духовність, мораль, чистота помислів, любов до ближнього здатні втримати людину на тому модусі, первородному рівні, що створив Господь-Бог. Тут простежуємо й проблему платонізму: ірраціональні мотиви автора превалюють над раціональними. Навіть у фінальній картині, коли мали стражити Олега, раптовість позитивно впливає на ситуацію: не стало світла. Аж суддя вигукнув: «Небо — твій подарунок!» (арк.504). Небо — синонім Бога, який «порятував» арештанта. Водночас ще одна раптовість: персонал тюрми попереджають не страчувати Олега, чекати наказу губернатора.

Авторська концепція раптовості підсилює антисвіт для того, щоб людина задумалася над питанням, а хто ж я є насправді: слуга Божий, пасивний спостерігач суспільних процесів чи

активний індивід, який своїми діями, вчинками, інтелектуальним мисленням прагне зберегти гармонію світу і людини в ньому. В. Барка прямим текстом не називає раптовість-випадковість дарунком Спасителя, але з контексту стає зрозумілим, що романіст усім серцем на боці істинно віруючої людини, яка за інших спокувала гріхи. Бог змилостивився над праведником за його терпіння й подарував найцінніше — життя; саме така деталь актуалізує, підсилює моралізаторську частину роману-притчі «Спокутник і ключі землі».

Як було зазначено, у такий спосіб автор заакцентовує на основоположній ідеї платонізму, вірі в надприродні сили. Водночас роман В. Барки виступає антитезою атеїстичному світогляду: той, хто світ сприймає спрощено, не вірить у надприродні сили — духовно обмежений.

Внутрішній світ — дух, душа, «Я» протиставлений зовнішньому світові. Контрастність спробуємо розкрити на конкретних прикладах художнього твору, бо саме антитезами сповнений світ героїв роману-утопії «Рік 2245» [113] Людмили Коваленко (1898 — 1969). Заголовок є образно-символічним контекстом твору, що концентрує, вбирає в узагальненому вигляді віддзеркалене згодом художньою системою. Письменниця обрала форму передачі двосвіття через науково-фантастичні картини-візії. Засобами інтертекстуальності передається умовний світ, інакомовлення. Справді-бо, одна з форм умовності, що має тісний контакт із інтертекстуальністю, є фантастика. Фантастичні візії, картини використовуються письменницею для того, аби ми усвідомили, сприйняли певну дійсність через художні засоби, прийоми, зрозуміли ідею автора, дешифрували значення головної думки. Слід зауважити, що деякі критики простежують істотну різницю між просто фантастичним і науково-фантастичним твором.

Зокрема, письменник української діаспори Анатоль Юриняк (Юхим Павлович Кошельник; 1902 — 1996) висловив думку, що першого роду твори мають тісний зв'язок з усною народ-

ною творчістю, будять інтерес читача до кращого пізнання фольклору взагалі; другі — науково-фантастичні — надихані спрагою людини збагнути незнані таємниці людського життя і природи, зазирнути в майбутнє крізь заслону віків, передбачити дальший шлях людства, тримаючись ґрунту науки. Тому ці другі твори узвичаєно називати науково-фантастичними. Такий поділ, на нашу думку, є штучним, умовним. Адже усна народна творчість належить до сфери філології. То чи доцільно між власне фантастичними та науково-фантастичними творами проводити паралель. Будь-яка художня фантастична річ є предметом дослідження філології. Усе залежить від творчого акту інтерпретатора, його бачення шляхів дешифрування тексту.

Науково-художня праця-утопія поступово трансформується Л. Коваленко в творчу діяльність. Про науку письменника розповідає через показ різноманітних засобів електроніки, висвітлення на екрані різноманітної інформації, електронних літальних апаратів, своєрідних приладів, приборів. Письменника поступово вводить читача «в майбутнє, крізь заслону віків». Зав'язку розпочинає традиційно: четверо воїнів із колишнього Радянського Союзу потрапляють в авіакатастрофу, але не гинуть. Одразу ж стикаємося зі світом антитези-протиставлення: коли Іван Ранцев падав, то «раптом перестав розуміти, де верх, а де низ, де земля, а де небо» [113, 7]. Прийшовши до пам'яті, пілоти обмацують себе, дивуючись, хто б це міг їх порятувати.

Залишаючи літак, Ранцев прихопив із собою бомбочку, яку згодом заховав під кушем. Ця деталь висвітлює провідну ідею твору: боротьба за збереження людства шляхом подолання тоталітарного мислення. Мультикультурну концепцію зображення світу і людини в ньому письменника атрибує умовною державою, життям та побутом її мешканців. Так, пілоти пробираються через сніги й натрапляють на дивних людей, що живуть у державі під назвою Країна Дітей. Тут — справжній комунізм: ні грошей, ні магазинів, ні зверхників влади, панує дружба, взаєморозуміння, принцип один за всіх



і всі за одного. Електронна техніка розвинена відповідно до найвищих стандартів цивілізації; люди «не так» харчуються, навчаються, ведуть спосіб життя, незнайомий радянським пілотам. У сюжетну тканину авторка вводить цікавий ігровий простір — категорію раптовості. Люзорні персонажі постають несподівано. І ця раптовість увиразнює антисвіт, щоб людина задумалася над тим, хто вона є насправді.

Серед пілотів виокремлюється Іван Ранцев. Із усіх персонажів він єдиний наділяється негативними рисами, ніби уособлюючи тоталітарний світ колишнього советського союзу. Зустріч з ним відбувається через ризик, вибір, що за нього робить «хтось» інший. Містика супроводжується таємничістю, котра викликає в читача інтуїтивні почуття, передбачення.

Внутрішній світ головного персонажа сповнений суперечностей щодо світу побратимів. На аналогічне авторське версіювання свого часу звернув увагу Д.Лихачов. Аналізуючи внутрішній світ художнього твору, він зауважує: «Література «переграс» дійсність... Такі стилетворчі тенденції деякою мірою збагачують світ художнього твору, він набагато різноманітніший від світу реального, незважаючи на його (твору. — *В.М.*) умовну скороченість» [152, 79]. Отже, в порівнянні з друзями, які поволі, але все ж входять у світ диваків, Іван категорично не сприймає законів фантастичної країни, де все автоматизовано, де екрани висвітлюють не те, що кожен твій порух, а й думку. Він, як принципова советська людина, схильний до нав'язування іншим власної думки, тому не мириться з тутешніми порядками. Заховавши бомбочку під кушем, Ранцев часто про неї згадує, примовляючи: «Ох, і гахну ж!». Замість подяки людям, які подарували йому життя (найвищу цінність), хитрощами, обманом він постійно намагається вчинити злочин, бо всім єством ненавидить і своїх рятівників, і їх порядки. Іван так вихований і перебудовуватися не збирається.

Назва роману символізує світ, спроектований у майбутнє людства. Письменниця змодельовала картини прийдешнього,

можливого за умови, якщо такі люди, як Іван Ранцев не знищать його. Котрий тепер рік, думає головний персонаж твору, і на екрані одразу ж з'явився напис: 21 September, 2245. Себто автор роману-утопії умовно переносить події в 2245 рік. Герої твору — пілот, бортмеханік, Петрик, Лексі, Іван — нині є мешканцями Країни Дітей. Прозаїк заакцентовує негативні риси Ранцева: він ледачий, не хоче ні мислити, ні працювати фізично, здатний лише шкодити. Його принципи — пустоцвіт. Коли заходилися класти хату з цегли, всі біля неї працювали, крім Івана. Суперечністю сповнене навіть здивування: «Коли у вас учаться? Коли женяться... Все навиворіт проти нашого». На це мешканець фантастичної країни Петрик відповідає: «А то просто. Років до 14 дитина лишається в родині. У років 15-16 їде до дальшої науки і спорту. Там перебуває до 25-27 років... Після того 5-7 років мандрує по Землі, знайомиться з людьми, звичаями, професіями. У 33-34 відбуває 2 роки обов'язкової державної праці. Після того починає жити самостійно» (с.107). Ілюзорний світ сповнений контрастів, протиставлення, кодів. Кодове слово відкриває світ і доступ до іншої реальності, де не існує світ як хаос, а все підпорядковується формулі природи. Тут прочитується не міфотворення, а перехід від однієї реальності до іншої, тобто подолання стереотипного існування.

Ранцев не хоче такого «раю», він прагне повернутися в реальний світ, де існує чимало таких же людей, із тоталітарним мисленням. Іван зчиняє бійку, схоплює бомбу («Ох, і гахну ж!»), викрадає літака, щоб здійснити свою мрію — знищити цю державу і людей. Та перед літаком постала якась невидима стіна. Машина почала падати, Іван же усвідомив, що в нього немає парашута. Однак «в цей час дві еластичні руки раптом обняли його ззаду за стан, - і він злякано озирнувся. Нікого не було тільки дві еластичні присмочки висунулись з-поза сидіння і тримали його міцно на місці» (с.206).

Головний герой прагне вийти на нові обрії «свободи», позбавитися тиску оточення, здобути незалежність. Не вда-

ється. М'яко приземлившись, Ранцев поглянув на екран, з якого «на нього дивились очі. Очевидно вони були на обличчі. Але Іван не бачив його. Не бачив нічого, крім оцих очей». І навіть при цьому, Ранцев усамітнений, бо «очі оглядали всіх, обминаючи Івана». У зв'язку з цим упадає в око образ пустоцвіту душі, що з'являється в роздумах головного героя: «І тут Іван усім єством зрозумів, що він не має нічого. Не має нічого, що міг би показати тим очам. Як своє. Він порожній і нецікавий. Хіба тільки злість в ньому. І ця злоба — то є він» (с.38). Щоб приносити користь людям, пізнати світ, духовно очиститися, розвиватися, Іван весь час протестує. Це криза в межах однієї особистості.

Такий прийом характеротворення опертий на інвентаризації іманентного, на зверненні до трансцендентного. Відбувається втрата моральних цінностей, орієнтирів. Саме про таких людей, як Іван Ранцев, поет О. Мандельштам слушно зауважував: «Це люди, що не дивляться прямо в очі, що втратили смак: волю до життя, що марно намагаються бути цікавими тоді, коли їм самим нічого не цікаво» [165, 217]. Від цього Ранцев сам потерпає, хоча свої страждання вважає мало не героїзмом. Таке «геройство» по суті злочинне, адже людина розмахує бомбочкою, намагаючись знищити людство, світ заради власного егоїстичного «Я». Чи мислиме особистісне поза суспільним? Відповідь на це питання знаходимо у зверненні Степана до Ранцева: «Хто хоче завдати людям муки, щоб у майбутньому жилося добре — той небезпечний брехун і злочинець. Людина живе тепер і тепер повинна бути вільна, здорова і зі спокійним духом» [113, 74]. У такий спосіб авторка моделює сприйняття світу через різні світогляди; мультикультурна концепція в художньому тексті, світ літературних персонажів Країни Дітей уповні змальовано без обмежень, домінування загального над одиничним; Лексі, Петрик, їх побратими живуть повноцінно, без насильства, за законами природи й краси. Їхня життєва позиція — антисвіт тоталітар-



ному методу керівництва, гендеризму, етнічній зверхності, будь-якому партійному чи класовому протистоянню. Світ героїв Країни Дітей — це антисвіт Івана Ранцева.

Роман був написаний у добу розгортання «холодної» війни, найпаче письменницю хвилює проблема збереження людства. Саме тому, послуговуючись різними художніми засобами, вона виступає супроти тих, хто роздмухує, провокує третю світову війну. Прозаїк переносить читача у фантастичний світ, щоб подивитися на людство ніби збоку. Адже нова свідомість змушує переглянути моральні норми, усталені канони, когрі роблять цей новий світ маргінальним стосовно звичного довкілля. Новий світ, підкреслює романіст, несумісний із звичним світом рзчей. Її герої (такі як Ранцев) не сприймають нормативності цивілізованого світу, ускладнюючи перебування в ньому, не визнають релігійних концепцій. Вони не хочуть нічого знати, крім задоволення своїх егоїстичних намірів. Знання про незнання і є трансценденція.

Таким чином, романтично-фантастичний модус трансформується в іронічний. Головний герой твору протиставляє себе цивілізаційному світові, кидає виклик усталеним нормам. Його егоїстичний внутрішній світ не сприймає цивілізованого життя фантастичної Країни Дітей, де моральні чесноти, демократичні принципи, свобода особистості сприймаються як вищий прояв людського співіснування на землі. Ніцше-анська зневіра в людські цінності провокує такий вибух, що завершується смертю Івана Ранцева. Перехід в інобуття відбувається за всіма канонами романтизму, а онтологічна знаковість — відмежування від жорсткої етичної нормативності, несумісність ідеалу й сутності.

Персонаж фантастичного роману Л.Коваленко виступає самітником у домаганнях перемоги над добром, у чому, власне, причина його трагічної кончини. Адже лише єдність всіх сил (за авторкою — демократії, розуму що перебувають над світом зла, зрештою, — єдність національних потуг) забезпечує успіх.

## 2.2. Історичний та публіцистичний дискурси як опозиційні полюси у розвитку повістевих жанрів.

Концепт «людина-світ» глибоко розкрито й у повістях діаспорних письменників ХХ століття. Серед них активно працював на ниві української літератури Василь Гренджа-Донський. Починав як поет, відомий серед літераторів автор вірша «Розділили Україну поміж ворогів». 1925 ж року вийшла друком його збірка «Оповідання з карпатських полонин» (передрукована 1928 року харківським видавництвом). Майстром реалістичних оповідань заявив про себе прозаїк і на сторінках журналу «Наша Земля». Опубліковані тут твори склали збірку оповідань «Назустріч волі» (1928-1930). Автор зображує картини революційного піднесення народу Закарпаття (1918-1919 р.). До кращих оповідань збірки відносимо «Нема набоїв», а також «Ділили землю» — злобну сатиру про буржуазні вибори у Верховині. Заторкує письменник й інші теми — історичну («На бабин вечір», «Під ворожими багнетами», «Бунт у твердині»), визиск робітництва й селянства як результат соціальної несправедливості («Продана дитина», «Там, де вовки несуть виють», «Ужгородський «Готель Солома», «Повінь»), зображення пристосуванців, місцевих глитаїв, перевертнів («Попадьянка», «Нещасна доля з тими українцями»), показ насильницької мадяризації і чехізації («Країна темряви, нужди, голоду й ... чехізації») тощо. Переважна кількість його героїв — люди, які демонструють нестримне прагнення до волі, непідвладності обставинам. Е.Фром говорив, що поєднання свободи (сутнісна особливість людини) з відповідальністю — один з проявів буття.

Окрім оповідань, перу письменника належить низка повістей, серед яких «Ілько Липей — карпатський розбійник» та «Петро Петрович» (написані в 1930-х роках). Ілько Липей «був розумний, спритний хлопець, тільки щастя в житті не мав ніколи. Розбійником його зробила доля». Письменник відтворює картину верховинського життя перших десятиріч минулого

віку, з'ясовує обставини, що привели волелюбного українця на шлях справедливої помсти гнобителям. Понад усе Липей береже свою честь, особисту волю («Свої волі так скоро не віддам, буду берегти її на життя і смерть»). Головний герой повісті — особа історична — 14 вересня 1935 року загинув від жандармської кулі. Отже, цей твір написано буквально слідами свіжих подій. Неважко помітити типологічні збіги повісті та роману чеського прозаїка Івана Ольбрахта «Микола Шугай, розбійник», де йдеться про героя-одинака з Міжгірщини, але з різницею в часі в півтора десятка років. В.Гренджа-Донський засудив чужоземні урядування в Закарпатті, висміяв жорстокість, інтелектуальну обмеженість жандармерії, репрезентував власне розуміння «розбійницької» романтики краю.

У повісті «Петро Петрович» (1937), схвально оціненій Іваном Огіснком [195], письменник вдається до відтворення історичного минулого Угорщини та Закарпаття XIV століття, коли вимерла династія Арпадовичів і з-поміж претендентів на угорський престол — чеського королевича Володислава, баварського князя Оттона — переміг із допомогою папи римського Боніфация VIII неаполітанський князь Карло Роберт. Словацькі та руські вельможі не визнавали Карла Роберта, вели з ним довготривалу і вперту боротьбу. У цій боротьбі виявив себе замплінсько-ужгородський наджупан Петро Петрович Петенько. Повстання закарпатських русинів було жорстоко придушене угорськими феодалами. Петро Петенько загинув 1321 року в битві з королівським військом. Із тексту повісті видно, що письменник надто вільно послуговувався історичними джерелами. Запозичивши окремі історичні дані про цей період із праць М.Грушевського, В.Пачовського він використав чимало народних переказів, деякі епізоди прикрасив, сповнивши сюжетні колізії суто авторським баченням. Разом із тим, у творі виведено яскраві образи Ольги, Ростислава, Мицька. Крізь призму історичних подій письменник вивів ідею, що слугувала сучасній йому політичній боротьбі — за



доцільність «доброго» світу. Ця боротьба суголосна кантовому «als ob» (так ніби): ми не можемо переконливо довести факт доцільності світу, однак мислимо його так, ніби він є доцільним, резюмує В. Табачковський [242, 42].

У жанрі повісті працювали письменники Зосим Дончук, Юрій Тис-Крохмалюк, Олекса Ізарський, Ольга Мак, Іван Смолій та інші письменники. Так, повість Ольги Мак «Каміння під косою» вперше була надрукована 1973 року в Торонто (вдруге — київським видавництвом «Глобус» 1994 року, третє видання — 2006-го [161]. Твір Ольги Мак (Петрової) — це суто жіночий текст. Тільки жінка-письменниця, переживши жакне лихоліття в Харкові, змогла настільки майстерно трансформувати події українського життя 1933 року в простір текстів, вибудувати відповідну структуру словесно-образного мислення, що виразно постає в предметно-функціональній залежності авторської зосередженості на історико-психологічних факторах. «Каміння під косою» — зразок соціально-психологічної прози. Головний герой повісті — підліток Андрій — комфортно почувається в натовпі; події розгортаються в колишній столиці України Харкові.

Грунський підліток Андрій тікає з дитбудинку і пробирається до міста в пошуках харчів, порятунку від голодної смерті. Головні герої саморозкриваються в дії, напружених ситуаціях. Повість проливає світло на жакливі картини голодомору в Україні. Відбувається це через внутрішній, психологічний світ підлітка Андрія, якого письменниця наділяє позитивними рисами характеру. Водночас — герой надзвичайно вразливий. Бездушному прорабові, який не хоче прийняти хлопця на роботу без документів, наvertsаючи знову до села, відповідає: «А ви ж чому до колгоспу не вступаєте?.. Чому до міста тулитеся?». Із такими сповідальними одкровеннями пов'язані, поза сумнівом, здобутки психологічного письма. Повість Ольги Мак багатогранна, сповнена несподіванок і таємниць. Авторка майстерно володіє «словесною рудою», реалістично випиcуючи картини тогочасного життя.

Удаючись до порівняльного методу, простежимо, як Ольга Мак (повість «Каміння під косою»), Олекса Гай-Головко (повість «Ім дзвони не дзвонили»), відтворюючи трагічні сторінки історії українського народу періоду колективізації та штучного голодомору 1932-1933 років, через художній світ літературного твору, компонент предметності розкривають сенс життя та долю людини. Внутрішній світ художнього твору прочитується через компонент предметності — видимих матеріальних речей із навколишньої дійсності, залучених у прозовий текст (інтер'єр, обстановка). Внутрішній світ твору відбивається також через кольористику, музичність, просторові та часові виміри.

У повісті Ольги Мак «Каміння під косою» художній світ передається своєрідними лакунами, недомовленістю, кольористикою похмурості, сірості. Саме в такому, скоригованому візуальною конкретикою світі постає головний герой твору — юнак із чіткою життєвою позицією, вольовий та рішучий Андрій. Він бореться за життя, за свободу мислення, дій, і перемагає. Письменниця не переступила межі, за якою — обивательство, байдужість і моральний розлад. Щодо цих явищ художній світ прозаїка випромінює категоріальний статус; це — безкомпромісна позиція, послідовне переборення головними персонажами негативних суспільних явищ. Урешті сама письменниця в листі (від 8 жовтня 1993 року) до автора цього дослідження писала: «Маючи велике виrozumіння до людських слабостей, завжди брала за ідеал людину вольову, з глибокими чеснотливими засадами» [147].

Життєва позиція є висхідним моментом, початком діяльності людини в певному напрямку. Сенс життя для юного героя твору — побороти зло. Але обставини сильніші за людину. Вони впливають на формування особистості, її внутрішнього світу. Андрій спостерігає, як обставини ламають звичні стереотипи, як відбирають найголовніше — життя. Сотні людей у рідному селі Груні пухнуть із голоду, його ж, сироту,

відправили в дитячий будинок, де ще більше панує соціальна несправедливість, від чого хлопець тікає до столиці України. В Харкові — сотні й сотні жебраків, кілометрові черги за хлібом. Андрій іде назустріч долі. Він не панікує, не скиглить, а самотужки шукає порятунку. Живе надією, почуттям, усвідомленням настання позитивних змін. Його надія спирається на осмислення факту, що існування світу є головною умовою існування людини. І ось у такому ракурсі письменника заго-стрює проблему: сенс життя створюється самою людиною.

Життєва позиція Андрія виявляється в практичних діях, а така людина — завжди послідовна, цілеспрямована. Ольга Мак показує формування особистості, що відбувається в процесі соціалізації — в жорстоких обставинах, у лещатах смерті. Юнак «вбирає» в себе системи: «Я — Я» (самосвідомість), «Я — Ти» (почуття любові, дружби, ненависті, помсти), «Я — Ми» (національні почуття, переконання, звичаї, традиції), «Я — Україна» (державницьке самоусвідомлення), «Я — природа» (ставлення до навколишнього середовища), «Я — універсум» (роздуми про сенс життя й смерті), «Я — суспільство» (ставлення до інших людей, до світу створених речей), «Я — людство» (належність до роду людського, родова самосвідомість). Поза суспільством людина не існує, себто вона є там, де її діяльність — у системі суспільних відносин. Для головного героя повісті «Каміння під косою» соціалізація є процесом засвоєння певної системи знань, норм, цінностей, що дають змогу функціонувати йому як повноправному члену суспільства. А найважливішою формою соціалізації є звичаї й традиції. Аби справді бути повноправним членом суспільства, Андрієві довелося пройти випробування голодом, і лише щасливий випадок, надія порятували хлопця від наглої смерті. Дружина колишнього лікаря Лідія Сергіївна Чернявська не лише обіграла сільського юнака, а й прописала його. Це сприяло хлопцеві в законному здобутті освіти у фабзавучі, в роботі на заводі, отриманні продуктового пайка. Юнак наділений



добротою, гуманним ставленням до ближнього. Він роздає прошкам залишки бабиних харчів, рятує від несправедливого виселення з хати бабу Гречанючку та її онука Грицька, піклується здоров'ям і доглядає до смерті Лідію Сергіївну.

Просторові й часові виміри письменника чітко не виокремлює, вони прочитуються в тексті: «чотири дні дороги» [161, 19], «починало смеркати, а він ішов і йшов...» (с. 20), «ішли так з чверть години» (с. 31), «в одних дні минали на роботі, а в других — по чергах» (с. 17). Читач самостійно домислює: події розгортаються взимку і тривають до травня 1933 року, коли в селах України вмирили мільйони людей від штучного голоду. Сільський хлопчина Андрій — це своєрідний виняток, бо він має силу-волю боротися за життя, а тому перемагає зло. Простір передається в динаміці, в русі: «Теленькали десь дзвінки трамваїв, тупали кроки по замерзлих пішоходах і чути було людські голоси» (с. 28); «не знав куди їде, але йому було всеодно» (с. 35).

У художній світ своєї повісті Ольга Мак із часта «вмонтовує» недомовленість. Цей прийом залишає читачеві право самостійно домислювати, інтерпретувати невисловлене. «В Андрія вже на кінці язика повисло гостре слово, та сказати його гостинному господареві не личило» (с. 27); «Ех, Андрію, тепер таке життя, що..., — почав Савченко і не скінчив» (с. 28). Правду про смерть людей письменника «відтворює» мовчанням (мовлено мочки). У такий спосіб підкреслюється, що в тоталітарній державі було заборонено вголос говорити про штучний голод 1932-1933 років: «Обидвоє знали правду, й обидвоє не згадували про неї ані словом» (с. 124). Паралінгвістичний, невимовлений текст передає інформацію й тоді, коли нічого вголос не вислюється: Лідія Сергіївна «навіть «до побачення» не сказала, лишень кинула йому такий промовистий погляд, що Андрій зрозумів його краще за всякі слова...» (с. 93).

Внутрішній світ художнього твору — це й компонент предметності, складова візуально-художнього світу, що відтворює предметний ряд, обстановку. Речі з навколишньої

дійсності, «залучені» письменницею у внутрішній світ повісті, вказують на атмосферу побуту, соціальний стан персонажів: «В маленькій спальні стояло давнє нікельоване ліжко, одержник, комода, зашклена шапка з книжками і невеличкий столик, викладений перламутром і мідними візерунками. Меблі були давні, з ясного дерева, химерно вирізьблені й дуже дорогі. Навіть передавлена канапа, на якій спав Андрій, круглий стіл перед нею і стільці з високими спинками та залишками тисненої шкіри на сидіннях свідчили про колишній добробут і не були куплені для цієї хатини» (с.79).

Візуальна конкретика з дійсності слугує не лише для сприйняття читачем предметного ряду, декодування інформації, а й залучена письменницею з метою підсилення художньо генеруючої функції самого предмета. Кімната шкільного сторожа Ольгою Мак зображена таким предметним рядом: «Вся обстава складалася з малесенького столика, покривленого залізного ліжка і саморобного дзиглика-табурета. Огрівалася залізним чавунцем, що служив одночасно для готування їжі. Стіна була порожня, без образів». Останнє речення вказує на те, що свобода для Савченка була відносною. Йому, шкільному сторожеві, невільно було тримати образи в хаті, а отже, й відкрито вірити в Бога. Внутрішній системотворчий чинник автора спроектовується на внутрішній світ художнього твору. Як зазначає Г.Клочек, «художній світ — фундаментально-змістовий засіб, феномен, утворений подвійною інтенціональністю, витворений інтенцією митця, скорегований у процесі сприймання інтенцією реципієнта» [111, 3].

Характерно, що Ольга Мак у повісті «Каміння під косою» не виводить негативних персонажів. Вони ніби перебувають поза кадром. Навіть тоді, коли описується, як представники ОДПУ (органи державного політичного управління) «чорним вороном» забирали Лідію Чернявську, не називаються їх імена, а зовнішність відтворюється підкреслено узагальнено: «з широко розставленими зеленкувато-жовтими очима і тонким довгим

носом» (с.92). Вони — безіменні. У такий спосіб письменника накреслює негативний збірний образ — політичну систему, що повсюди сіяла зло, страх, бездуховність, мільйони безвинних людських жертв. Але головний герой твору вивищується над цим суспільним злом і стає переможцем.

Внутрішній світ твору сповнений похмурої кольористики: «слабенька брудна лампа», «сірі оченята», «народ темний», «брудна підлога», «чорний прапор», «сіра каламуть», «чорний капелюшок», «сніг почорнілий», «день мрячний, безсоняшний», «сива голова», «півмряка», «очі зеленкувато-жовті», «зуби потемнілі», «чорні вуста», «захмарене обличчя», «чорні повіки», «чорно-бурі постаті», «потемніле обличчя». У повісті пряме називання чорного кольору здійснюється п'ять разів. Та ця назва замінюється іменниками «пітьма», «смеркання», «вечір», «ніч» (символ сутінків, темноти). Різними художніми засобами письменника відтворює такі явища природи в компоненті предметності сімнадцять разів. Темними, похмурими тонами авторка зображує суспільну атмосферу в Україні тридцятих років. Люди, затиснені несвободою, лещатами голодної смерті, прагнуть світлої днини, бо «набридло їм у темноті бути, хтять сонця бачити» (с.125).

Однак слід зазначити, що в повісті Ольги Мак відсутня соціальна контрастність; тут упізнаються лише найнижчі прошарки суспільства. Персонажі повісті наділені буденним (звичайним) світоглядом. Вони більше переймаються тим, що є насправді і менше звертають увагу на кричущу соціальну несправедливість. В уста Лідії Чернявської прозаїк вкладає проблему сенсу життя, яке не має під собою підґрунття: «Сім чи навіть десять мільйонів Сталін може знищити, але сорок — ні! Не вистріляє хоч би тому, що і розстріли грошей коштують».

Це — буденний світогляд. Бо історія свідчить про протилежне (коли українців, які перебували під час війни на окупованій території, планували вивезти у віддалені райони



Росії). Повстати супроти зла всім миром не можна було хоча б тому, що вищі прошарки суспільства всіляко заохочувалися владою, а хто бодай засумнівався, був репресований. Отже, змальовуючи харківську атмосферу тієї похмурої доби, письменниця не показала, як жирують на людському горі урядовці, керівники установ та організацій. Адже столиця жила своїм звичним життям: працювали фабрики й заводи, діяли санаторії, будинки відпочинку, студенти навчались. А для споконвічних хліборобів та їхніх дітей не встигали викопувати могили.

Над проблемами соціальної нерівності, голоду-геноциду, життя та смерті уже з висоти літ Докія Гуменна розмірковувала так: «Де ж брала на це кошти держава, як у селі люди їли одне одного? Ось яка проблема довбала голову. Чого це в державі робітників і селян падає з голоду той, хто харчі продає, а дармоїд має в закритому розподільнику стільки, що ще й чорний ринок постачає? Цю проблему я розв'язувала абстрактно, не в плані «село — місто», а принципово. Я завжди кружляла думкою навколо чогось, обсмоктуючи. От тоді билася над питанням, чому це людина людині вовк... Який же це соціалізм? Соціалізм — це добро всім» [64, 372]. Розкодування проблеми контрастності голоду-геноциду 1932-1933 років простежуємо з відстані часу: розсекречені документи спецслужб, інші архівні матеріали свідчать, що це був злочин, спланований кремлівською владою. Ольга Мак у повісті лише констатує факт: «Квітучий травень, з правіку місяць торжества життя, став святом перемоги смерті» (с. 139).

Сконцентрувавши увагу на юному Андріїві, письменниця прагнула відтворити в його постаті символ честі, гідності, самого життя («Я — універсіум»). Андрій не помирає, але й не продовжує споконвічної династії хліборобів, працюючи на паровозобудівному заводі. Письменниця через образ сільського юнака, що силою трагічних обставин потрапив до великого індустріального міста, передає ту атмосферу, в якій розривається зв'язок поколінь споконвічних хліборобів, нищаться

звичаї, традиції. В оточенні спролетаризованого колективу він сумлінно працює токарем, а отже, творить новий власний світ, зреалізовує свою життєву позицію.

Проаналізуємо художній світ повісті «Ім дзвони не дзвонили» О.Гай-Головка. У прозовому творі йдеться про старанно засекречуване більшовиками «розкуркулення» і штучний голодомор українців. Співнений антитез, світ героїв дешифрує стратифікаційну структуру суспільства: зло свідомо чинить вища влада, а низи, прості селяни та їхні діти, покійно виконують указівки згори, прирікаючи себе на голодну смерть. Прозаїк у такий спосіб заакцентує, що патову ситуацію на селі створили верхи, влада свідомо відвернулася від людського горя, замість того, щоб оголосити всенародну підтримку голодуючим. І цей нелюдський моральний чинник, за висловом Д.Гуменної, є вислідом антигуманної практики за принципом людина людині вовк.

Автор зобразив події, що відбуваються у селі Світлому. Світ влади уособлений в образі голови сільради Яська Хлїстун, двадцятип'ятитисячника Льоньки Волкова, уповноваженого ДПУ Давида Резніка, гепоушника Міші Голдіна («з великим револьвером при боці»), голови колгоспу «Заможне життя» Кліма Холодного («ніби прибитий мішком з-за тину»). В образі «ледачого елемента», що не бажає працювати біля землі, постають колишні комнезамівці, комсомольці Петро Вареник, Степан Хвалебний, Семен Баранюк, рудоволосий Яша Задов («їх було четверо найнебезпечніших прислужників більшовицької влади»). «Буксирні бригади» відбирали в людей не лише хліб, а й усе їстивне. Замахнулися і на святиню — православний храм, грабуючи все, що бачили. Такий наказ влади. Позитивними героями повісті є отець Никифїр, його син Борис, дівчина-сирота Анна, паніматка Лукія, баба Юстинка. На відміну від інших письменників, Гай-Головка своїх головних героїв «допроводив» до успішного фіналу. Вони пережили голод, репресії, а Борис і Ганнуса подалися до Києва в пошуках щастя.

Щодо жанрового дефініціювання, то постали перед дилемою, адже сам письменник обумовився тільки підзаголовком «події великого голоду». Скажімо, дослідниця Ганна Воронєць в «Українському голосі» називає твір О. Гай-Головка, то «книгою спогадів», то «динамічним романом» [48]. Літературознавець В. Жила також вважає, що письменник написав роман [93]. Коли ж спиратися на класичні визначення, роман — це епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, де широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів численних персонажів [154, 592]. Отже, роман передбачає великий епічний розмах. Цього в творі О. Гай-Головка немає, що дає підстави кваліфікувати «Ім дзвони не дзвонили» як соціальну повість. Не можна назвати твір і документально-публіцистичним, як це робить П. Сорока [239, 111], позаяк автор не подає жодного документа.

Події розгортаються тут від свята Преображення Господнього (19 серпня 1932 року) до весни 1933-го. Упродовж дев'яти місяців (чітко визначені автором часові межі) українськими селами прокотилася хвиля смерті, «косовиця» штучного мору, що спричинила мільйони жертв. Літературознавець Яр Славутич писав: «Щоб знищити зрілу українську націю і повернути її в стан несвідомої аморфності, а потім зрусифікувати, новітні імперіалісти провели деструкцію двома напрямками: 1. Ліквідація еліти, мозку нації. 2. Ліквідація селянства, основи нації» [290, 13].

Автор повісті виступив талановитим майстром портретописання. Буквально кількома штрихами йому вдається передати найсуттєвіші прикмети зовнішності, характерів своїх героїв. Негативні персонажі виходять на перший план твору. У такий спосіб автор ніби виносить зло на суд громадськості. Така авторська ілюстративність виступає антитезою до висловлювання Ж.П. Сартра, який у праці «Буття та ніщо» твердив, ніби визначальною властивістю людини є «первісний проект стати Богом» [242, 35]. Справді кожна людина прагне охопити незмірюване. Силкувалися зробити це й більшовицькі посі-



паки, активісти, що захопили владу і в 1930-х роках чинили зло стосовно власного народу. Це — не що інше, як зловтішна гра — спосіб саморепрезентації буття живого.

Члени «буксирної бригади», виконуючи вказівку партії, морили селян голодом. Заради чого? Відповідь дешифрується устами хлібороба Костура: «Тому, щоб ми забули, хто ми... Тому, щоб ми забули про нашу вкрадену волю і про все своє... І не опиралися прибулним і своїм убивцям, і були покірні в їхньому колгоспному кріпацтві» [52, 208]. Індивідуально-особистісне творення персонажами світу базується на прагненнях, бажаннях, що визначене нестримною жагою до усвідомлення мети, характеру своєї діяльності.

Шлях до того, чого прагне людина, вибирає й окреслює вона сама. Для негативних персонажів — це виконання й перевиконання планів хлібозаготівель, визначених партією, прирікаючи селян на голодну смерть; нещадна боротьба з «куркулями» та «підкуркульниками», «ворогами народу» задля утвердження на селі революційної законності по-радянськи, а по суті утвердження тоталітарного режиму, несвободи, ворожнечі між людьми. Для позитивних персонажів — це прагнення і бажання якомога швидше подолати зло, повернути християнську мораль, християнські цінності, що базуються на любові до ближнього й біблійному крилатому вислові «не убий!», а головне — перебороти штучний голод. Однак, далеко не всім світлянам пощастило досягти останнього бажання, а тому «людям ставало від голоду так само темно вдень, як і вночі» (с. 184).

Часовий та просторовий виміри, змодельовані в художньому світі повісті, завдяки тропеїзації чіткіше, емкіше розкривають внутрішній світ персонажів: «Балка була довга, широка й бездеревна, тільки під її верхами тяглися тернові й буркунові кущі. Вона була відкрита й тому на ній усе було видно, як на долоні. Така місцевість була небезпечною Борисові...» (с. 102); або: «Уже було по полудні. Сонце пропливло синім небом десь три чверті свого шляху й неначе почало

втомлюватися... Землею почала сунути прохолода. Борис і Ганнуса йшли вулицею босі й почали мерзнути. Йшли кроків з двадцять один від одного...» (с.145). А далі предметний ряд ніби вливається в простір, конкретизуючи сільський побут, соціальну атмосферу голодного року: «Вишенські садиби були подібні на світлянські: порожні, зарослі бур'яном, з обдертими хатинами, обсмиканими й обваленими дахами й перекошеними вікнами. В деяких вікнах були торби з соломою» (с.145).

Людина і світ О. Гай-Головком відтворені в силовому полі трагічного. Оцей трагізм людського буття посутньо увиразнюється відповідними кольорами. Із метою деталізації зображуваних реалій письменник нерідко вживає епітети «темний», «зажурений», «насуплений», «каламутний»; на чорний колір вказують й іменники темрява, ніч, вечір, тьмяність (39 разів). Інші предмети позначаються темно-зеленим кольором (1 раз), білим — 2, зеленим — 2, блакитним — 1, карим — 1, жовтим — 3, сірим — 1, червоним — 2 рази. Візуально-художній світ предметності вказує не лише на побут світлян, а й на звичаї, традиції українського народу, спадкоємність поколінь: «Паніматка Лукія сиділа за столом під образами й пильно та неухильно дивилася на образ Божої Матері, під яким постійно, вдень і вночі, горіла невеличка зелена лямпадка. Паніматка дивилася на цю старовинну лямпадку, можливо, ще від її прапрадіда, яка з давніх-давен переходила з роду в рід, і так нарешті від паніматчиної Лукіїної матері перейшла до неї. Це була паніматчина найбільша реліквія і водночас найбільша її святість, особливо цими тяжкими, несамовитими й загрозливими днями» [52, 86-87].

Коли паніматку активісти вигнали з власної хати, її родину прийняла до себе баба Зайчиха. Борис кинув оком на комірчину, як на останній рятівний острів, і побачив, що «у кутку, під лямпадкою, стояв невеличкий столик. Уздовж стіни, що виходила на подвір'я, тяглася лава в кінці з діркою для кужеля. З другого боку під стіною була груба й коло неї

невеличка плита на дві конфорки. Звичайно, в цій комірчині не було жодного ліжка й жодного стільця. На долівці була лише купа соломи...» (с.126). Предметний ряд вказує на умови, в яких персонажам довелося долати труднощі, боротися з голодом. Такі умови не лякали паніматку, бо головний сенс її життя, як і для дітей — побороти смерть.

Активізуючи різними художніми засобами внутрішній світ твору, письменник вдається до контрастності предметного ряду. Так, коли Борис відвідав дядька Миколу, що мешкав у сусідньому селі, то пригадав, що його хата перед колективізацією «була, як лялечка. Була світла, чиста, з побіленими стінами, з вимазаною долівкою жовтою глиною. Вся піч розмальована півниками... Стіл під час обіду чи вечері завжди був накритий саморобною скатертиною, вишитою трояндами й маками. З лівого боку коло дверей стояв мисник, наповнений різним начинням. З другого боку обидві стіни були обліплені фотокартками з усіх рідних, а між стінами з кутка дивилися з старовинних ікон Ісус Христос і Матір Божа. Під ними день-у-день і ніч-у-ніч блимала лампадка, створюючи своїм тьмям світлом святощі» (с.147). Письменник у такий спосіб ще раз звертає увагу читачів на споконвічні християнські цінності.

Серед предметів виокремлюється зелена лампадка — символ нескінченності життя, безперервності роду людського, своєрідний знак християнських звичаїв і традицій, чистоти духовних помыслів. Ніякі голодомори, соціальні потрясіння не знищують прагнення людини до життя, пізнання світу, а життєві випробування лише зміцнюють силу волі. За різних обставин людина оцінює конкретне ставлення оточення до себе й своє відношення до близьких, знайомих.

Найкращим виміром такої оцінки є поняття про добро й зло. Добро як суспільна цінність знаходить вияв в соціальній злагоді, громадському спокої, відсутності кризових явищ. Головні герої — Борис, Ганнуся — переживши голодомор, тікають (від зла та неспокою) до Києва, бо їм, дітям «ворогів народу»,



в цьому соціальному середовищі немає місця. Полишивши рідну прабатьківську землю, молоде подружжя мріє знайти щастя, своє місце в світі. Чи настане злагода, внутрішній спокій, гармонія в їхніх душах після травня 1933 року? Таке питання залишається поза авторською уявою. Усе залежатиме від подальших обставин, бо «майбутнє — «царство небесне», недсяжне навіть уяві. Реальне — оцей день, оця хвилина, що ось зараз стане «минулим». Радій нею! Вона — єдина реальність... Що це — екзистенціалізм?», — розмірковує Докія Гуменна [64, 504]. Внутрішній, прихований світ, стан душі — це екзистенційне. Він передається автором через компонент предметності. Відтворена візуальна предметна конкретика слугує своєрідним декодуванням інформації. Вибір автором предмета і введення в художній твір є прийомом виконання міметичних завдань.

Окремі сторінки повісті «Ім дзвони не дзвонили» втрачають свою художню цінність, коли автор удається до публіцистичного викладу подій. На це звернув увагу, зокрема, Яр Славутич [290, 482]. Одначе, на нашу думку, такий прийом письменник використовує не тому, що добре обізнаний із подіями, фактами тієї похмурої доби, а для того, щоб допомогти читачеві наблизитися до життєвої правди, перейнятися горем, що випало на долю України.

Своєрідну стилістичну функцію в повісті виконує пейзаж. Гай-Головка олюдноє природу, використовуючи, зосібна, метафори: «Був останній тиждень серпня. Слабенькі щупальця скрадливої осені торкалися листя, білі хмари примірювали сірі запаски, сонце на заході ще малювало літній образ червоною фарбою, але у Світлому ще красувалося літо». Письменник намагається при цьому долучати читачке сприйняття (слух, зір) через зображення головних героїв.

Уривок із повісті «Ім дзвони не дзвонили» був надрукований в «Літературній Україні» (1993, 16 вересня). Масмо підстави, проте, заперечити В. Жилі, який пише, що книга О. Гай-Головка — «це одна з кращих книг до трагічних 60-х роковин голоду в

Україні. Книга написана на автобіографічному матеріалі, сильно і переконливо промовляє до читача» [93]. Усе це, на перший погляд, так. В образі отця Никифора, скажімо, вловлюються риси батька письменника Нестора Никифоровича Головка. Однаке, надто спрощеними є окремі діалоги персонажів твору, відсутня у повісті наскрізна сюжетна інтрига, а деякі стилістичні звороти потребують не лише уточнення, а й заперечення.

Отже, через візуальний предметний ряд, соносферу, кольористику, часові та просторові виміри передається внутрішній світ художнього твору, літературних персонажів. Вдавшись до порівняльного методу, підраховали, що, наприклад, видимі матеріальні речі з навколишнього середовища в «Марії» У.Самчука позначені чорними тонами (символ нещастя) 11 разів, у повісті «Каміння під косою» Ольги Мак — 17 разів, то в «Ім дзвони не дзвонили» О. Гай-Головка — 39. Проте чорний колір автором «компенсується» антитезою — назвою села Світле. Письменник інтригує читача, не заакцентовуючи географічного розташування села, ніби приховуючи просторовий вимір. Це — своєрідна вказівка на простір всієї України, адже трагічні події відбувалися в десятках тисяч сіл, подібних до Світлого. У Світлому творяться чорні справи. В контрастному плані Олекса Гай-Головка чітко змальовує людину як цілісну єдність біологічного, психічного, соціального. Розгорнута в просторі й часі система вибору постає як проблема сенсу життя, долі людини.

Кожен письменник зображує людину в тих чи інших ситуаціях. Прикметно, що негативні персонажі також є жертвами тоталітарної системи, бо поставлені в умови вибору: хто не з нами, той проти нас. Тому й були вони слухняними виконавцями вказівок партії, забезпечуючи собі ліпший соціальний статус у суспільстві. Позитивними ж рисами наділені персонажі з нижчого соціального прошарку — споконвічні хлібороби, виховані на засадах християнського евангелізму. Їхній світ — боротьба за життя. Але такого тріумфу далеко не кожному

судилося досягти, бо обставини сильніші за людину. Головна героїня роману У. Самчука Марія помирає. Проте юнак Андрій («Каміння під косою» Ольги Мак), молоде подружжя Борис і Ганнуса («Ім дзвони не дзвонили» О. Гай-Головка) повсякчас прагнули віднайденьня свободи. Відповідно до цього світоглядного вибору вони й намагаються відбутися в світі. Їхній світогляд — це будівництво світу в собі. Побудувавши світ у собі, літературні персонажі здобули можливість знайти його поза своїми межами: «Я» - «не-Я». Внутрішній світ людини «Я» виходить на простір довкілля «не-Я», себто — на простір життєдіяльності людини. Таким чином, світ — це все суще, що є в людині та поза нею.

Не менш інтригуючою є й інша повість Ольги Мак — «Чудасій». Головного героя Олексія Уха письменниця умовно переносить в «Інші світи», хоча його характер гартується, бореться, перемагає в реальній атмосфері, серед конкретних осіб, в інтерсуб'єктивному спілкуванні. Син росіянки й українця мусить розв'язати внутрішній конфлікт без компромісів і хитань: «Як я є москаль, то, значить, яничар супроти батька; як я є українець — то, значить, яничар супроти матері» [162, 21]. Із нашого погляду, письменниця головно не прагнула показати просту людину в тоталітарному світі чи її дивакуватість в оточенні реальних речей, і навіть не позицію приналежності до національності. Її мета — через внутрішній світ головного героя «вийти» на зовнішні обшири, допомогти читачеві розібратися в призначенні маленької людини в суспільному середовищі. А те, що прозаїк вмонтовує в сюжетну канву дії та вчинки дивакуватого хлопця — секрет творчого процесу, котрий свідчить про неординарний підхід до змалювання центрального персонажа.

Дивак Ольги Мак залишається диваком, бо за ситуативні події та вчинки, котрі довелося «здійснити» чудасієві в країні, що будувала комунізм, мільйони його співгромадян визнавалися «ворогами народу». Олексію ж Уху під час війни вдалося



благополучно «дістатися» до Німеччини. Адже в 1930 роки лише за необережне слово стосовно національного питання (а про це йдеться на трьох сторінках повісті) [162, 21-23] людину могли знищити; або хіба реальним є те, що персонаж в найтяжчі тоталітарні роки, часи масових репресій, про Сталіна вголос висловився: «Піймав би стару Джугашвіліху і примусив би її зробити аборт». Це, ясна річ, авторська версія; в тих умовах ніхто нічого подібного не говорив. Одначе письменниця, сказати б, в химерно-романтичному супроводі «допроводжує» свого персонажа до фіналу цілим і неушкодженим. Комічного, про що Б.Стебельський висловився в рецензії («Свобода», 1993, 21 вересня), в повісті обмаль, а ось дуалістичний, бінарний світ висвітлено широко. Змальовано, властиво, двосвіття — добро і зло. Звертає на себе увагу примітка письменниці стосовно терміну «симбіоз»: «у відміну від паразитизму — тісне співжиття двох рослин або тварин, від якого обоє мають користь» (с.19). Аналогічно й люди в цьому світі — добрі та злі — співіснують.

Павло Омельченко, товариш Олексі, помітив, як він «у скрутну хвилину завжди міг позичити грошей; він знав підпільних торгівців, у яких можна було купити матеріал на убрання, черевики чи кальоші; він міг просидіти кілька ночей біля ліжка хворого, міг допомогти підшукати мешкання і на власних плечах переносити речі; він, нарешті, міг побілити кімнату, направити вікна, двері...» і разом з тим швидко входив у стан афекту, «тому з ним завжди треба було бути ширим, бо, відчувши найменшу фальш чи лицемірство, Олексі відразу вибухав гнівом і тоді не рахувався зі словами» (с.19). Двосвіття людини відбивається й у мові персонажа, який каже, що «чудасієм у теперішні часи найвигідніше бути. Бо нормальна людина — що? Нормальна людина тепер зі своїм розумом зовсім дурна і не знає, куди його приткнути...» (с.78).

Характер персонажа письменниця розкриває в діалогах із друзями, дівчиною Лідією; і то не випадково, бо «...людська

особистість формується завжди в діалозі з іншими, а також у діалозі з уже панівним у культурі образом людського» (с.124). Проте в діяльності Чудасія відчувається «злий потяг», себто внутрішній спротив зовнішньому світові. Такий внутрішній дискомфорт помітив Павло Омельченко. Він відверто говорить зі своїм дивним другом-студентом: «Все, що не вкладається у форми звичного трафарету, видається вам чудним, друже... Вас також вважають диваком тому, що ви не подібні до пересічного людського штампі. На це можна різно дивитися, залежно від смаків, зате ваші внутрішні прикмети всі мусять признати зразком людського ідеалу» (с.117). Олексій — вічний протестант, що прагне свободи. Одначе співмірною свободі має бути й відповідальність.

До відповідальності Олексу Уха підштовхує «злий потяг». Екзистенційний мисленник XX віку Мартін Бубер, аналізуючи біблійні образи добра і зла, розглядає в людській діяльності «злий потяг» як прикмету, як силу, що притаманна людині, без якої та не може ні породжувати щось, ані творити. Однак, говорить науковець, «злий потяг» не треба знищувати, а слід поєднувати з добрим потягом; стан людської душі він називає спрямованістю, «котра задає їй здатність до великої любові й великого служіння» [28, 138]. Ольга Мак ідеалізує центрального персонажа, здається, зображує його гіперболізовано, прагнучи в такий спосіб виокремити Олексу з натовпу. У ньому все ж перемагає «добрий потяг»: «Коли б ви бодай трохи постаралися ближче придивитися до Олекси, ви б зрозуміли, чого він вартий! Це надзвичайно цікава й оригінальна натура й може вже захопити тим, що не подібна до інших людей. Під його зовнішнім дивацтвом криється стільки доброти, стільки ніжності, чуйності, стільки спостережливості й глибокого розуму, що не знаю, чи десятою частиною того може похвалитися інша людина. Працьовитий, як бджола, винахідливий, як Соломон, господарний, чесний, відданий...» (с.157). Олекса — альтруїст, який жив для інших; він ніколи не одружувався. Під

час війни пішов у лави УПА, а відтак опинився за кордоном. По війні подався до монастиря, де став братом Онисифором. Між особистим і загальнонаціональним обрав друге, бо «річ у засаді! Я розумію цю засаду так: для справи — все, а для себе тільки те, без чого не можна існувати» (с. 206).

Повість Ольги Мак «Чудасій» 1958 року було подано до списку лауреатів на Нобелівську премію (нагороду тоді отримав Б. Пастернак). Письменниця не одержала премії, бо повісті закидали недопустимий знак — наявність критики нації. Ольга Мак насправді ж захищала право реального зображення в кожній нації рутинного, руйнівного, аморального світу. Для неї ідеал людини — досягнення успіху завдяки честі, гідності, совісті. Але не нагородою переймалася письменниця, а уподобанням читачів. У листі від 30 грудня 1992 року до Д. Чередниченка писала: «Щодо «Чудасія», ви зуміли без безпосередніх компліментів полоскотати мою амбіцію, хоч я на похвали якась цілком байдужа. Читачам вона сподобалась, і я можу з чистою совістю сказати, що викликала найбільший шум на діаспорному ринку» [161, 9].

У Мюнхені 1956 року вийшла повість Леоніда Полтави (1921-1990) «Чи зійде завтра сонце» [209]. Професор Ю. Григорійв заакцентує на тому, що українська література ХХ століття збіднена пригодницькою та фантастичною повістю, а відтак перебуває в різкій диспропорції до західноєвропейського письменства, де цей жанр має свою тривалу історію. У цьому ключі він називає західноєвропейських письменників, зокрема автора пригодницької повісті «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо; фантастичний жанр знайшов своє відображення в творчості Майн Ріда, Д. Купера, Бред Гардта, які «яскравими описами завоювань нових континентів і боротьби з тубільцями піднесли й розвинули цю тематику» [209]. Серед тих, хто працював у пригодницькому жанрі, Ю. Григорійв називає імена Жюль Верна, Герберта Уеллса, вони «спірались на новітні чудеса техніки і писали сміливо задумані твори про подорож



на місяць чи на дно океану, передбачаючи й наперед виспівуючи майбутні винаходи та цікавістю і свіжістю матеріалу захоплювали молодих читачів».

У такому компаративістському ключі автор передмови до повісті Л. Полтави заглиблюється в історію української літератури й називає перший твір пригодницького жанру «Син України». Ця повість появилась 1918 року, авторами якої були Ігор Федів та Валентин Золотополець, а письменником такого жанру на західноукраїнських землях називає Б. Поляничка (відомий своїми пригодницькими повістями й оповіданнями). У довоєнній советській Україні в цій ділянці літератури заявили про себе Вадим Собко й Микола Трублаїні. Важко не погодитися з Ю. Григорієвим в тому, що письменники української діаспори до повістей пригодницького та фантастичного жанру майже не зверталися, відтак появу пригодницького твору Л. Полтави він сприймає як позитивний знак.

Леонід Полтава зазирає у 2000 рік й бачить Україну незалежною державою. У цій позиції його передбачення збулися. Однак головну фабулу скеровує на технізацію, яку, до речі, засуджував В. Домонтович. Дослідження атомної енергії, викрадення державної таємниці в цій галузі по суті увиразнює небуденне явище, що чітко характеризує модель пригодницько-фантастичної повісті. Передбачення майбутнього образу України після її визволення й боротьбу на подолання інтриг, диверсій сусідніх держав, що мають територіальні до неї претензії; автор тримає постійно читача в напрузі то шпигунськими акціями, то спробами викрасти державні таємниці, аби підірвати оборонну силу молодой держави.

Далекосяжно заглянувши в майбутнє своєї Батьківщини, можна сказати, що деякою мірою Л. Полтава передбачив події сучасної молодой незалежної України.

Фантастичний твір, спроектований в авторській версії в рік двохтисячний, явив читачам нові держави, новий лад, нову техніку. А ось людина — незмінна. Дух людський не зазнає

змін. Піддаючи життя небезпеці, спеціальний кур'єр прагне будь-що перенести скарб в Україну. І цей скарб начебто має порятувати світ од загибелі. Та чи донесе його? Усюди чатує ворог — не лише України, а всього людства.

Повість прикметна гострими конфліктами, соціальною напругою, а тому викликає в читача роздуми про майбутнє України. Йдеться про єдність нації, подолання непередбачуваних труднощів. Автор прагнув показати, що людина, будучи істотою діяльною, вступає в духовні контакти зі світом і проводить власне життя не для себе (подібно до Олексія Уха із повісті «Чудасій» Ольги Мак), а для того існуючого, що її оточує, відчуваючи себе єдиним цілим, із ним, бо, як говорив А.Швейцер, «людина є співучасницею життя і допомагає йому наскільки є сил і таланту» [280, 28-29].

Аналізуючи твори попередніх авторів, звертаємо увагу на стилістичну функцію, символіку кольорів. І в повісті «План до двору» Т.Осьмачки художній світ позначений кольорами. Абстрактні та конкретні іменники на означення кольорів вказують на різновекторний символічний світ живої й неживої природи: «золоте безгласся» [203, 15], «рожеве чуття» (с. 116), «жовтий смуток» (с. 147), «сірий жах» (с. 155), «сіро-бронзові вожді» (с. 180), «на відрі, застеленім якоюсь руденькою рядниною, сидить дід у білій сорочці і червоних штанях» (с. 141). У даному разі кольоровість вказує на внутрішній світ людини; антагоністичним до червоного кольору виступає білий — призводить до різкої зміни в настрої, «сиділа дівчина у білій сорочечці і темній спідничці» (с. 162), «зелений пояс і зелена стрічка» (с. 116), «небеса рожевіли» (с. 28), «сіро-жовтий цегловий стовбур» (с. 33) та ін. Звертається письменник через колір і до символів неживої природи: «сонце ранок золотило» (с. 96), «листя золоте» (с. 126), «сіра роса» (с. 12), «рожевий схід» (с. 14), «золотий дощ» (с. 41). До слова, літературні критики позитивно відгукувалися на вихід у світ творів Т.Осьмачки, про що свідчить, зокрема, Яр Славутич: «... Емігрантська критика

схвально сприймала майже все, що написав Осьмачка, а «високе красномовччя» й «недорікуватість» Євген Мал називає «елементами геніальності» [290, 478-479]. У літературознавця вловлюється легка іронія щодо оцінки чогось доробку письменника, однак Яр Славутич чому помітив, що Т. Осьмачка як ніхто інший умів заінтригувати читача запутаними сюжетними ходами, широким вибором тропів, барвистою мовою.

Посилаючись на Є. Маланюка, натякаючи його ж слухачам на «недорікуватість» (хоча стан депресії призвів Т. Осьмачку до важкої хвороби і з цього просто не етично іронізувати), Яр Славутич не простежив специфіку художнього письменника. Автор повісті «План до двору» впродовж всього часу жив в Україні, не сприймав Америки. На відміну від У. Самчука, В. Барки, Д. Гуменної, Світлани Кузьм, Бориса Грибінського (Олександрів), Лесі Богуславець просторово в творах переносили реальний світ на обидві України — Америка, Україна — Канада, Україна — Австрія. Для Т. Осьмачки світ — центрифуга — художній вимір обертався лише довкола України. У новий світ він їхав з містом, а, потрапивши в свіже середовище, розчарувався і Д. Гуменна. 14 травня 1951 року письменниця занотувала власне бачення «далекого» світу: «В цю Америку приїхав в новий світ, а він виявився старим. Ті самі люди, ті болячки» [40, арк.15].

Отже, саме елементи символів у кольорах відбили і внутрішній світ письменника, і художній світ повісті «План до двору». Кольори інтенсифікують образне значення внутрішньо-системного змісту прозового тексту, бо кольори назви варіюються в залежності від психіки людини, тематичного менту. Кольорова гама постає в уяві читача як образне вираження миттєвого сприйняття й водночас характеризує індивідуальний стиль прозаїка, що визначає спосіб бачення світу. На тлі змальованих трагічних картин життя українського села по-



30-х років минулого століття кольористика виступає казково-містичним видом у світі абсурду, несвободи, збуджує в уяві парадоксальні асоціації, з одного боку, й виступає маркером декодування образу ліричних героїв, їхнього екзистенційного ества, ірраціонального світу — з іншого.

### 2.3. Семантична редукція жанрового змісту малої прози.

Аналізуючи дитячі твори, спостерігаємо, що виключно на молодого читача розрахована мала проза Івана-Іринія Бондарчука (1914 — 1990), Антоніни Горохович (1913 — 1997), Романа Завадовича (1903 — 1993), Лідії Гаєвської-Денес (1909 — 1989), Ірини Наріжної (1902 — 1978), частково — Ганни Черінь (1924), Василя Дубини (1924 — 1998), Діми (1925), Олександри Копач-Яворської (1923), Юрія Тиса-Крохмалюка (1904 — 1993), Ольги Мак (1913 — 1998), Ніни Мудрик-Мриц (1927 — 1996), Софії Парфанович-Волчук (1898 — 1968), Леоніда Полтави (1921 — 1990), Володимира Радзиковича (1886 — 1966), Степана Риндика (1887 — 1972), Юрія Сірого-Тищенка (1880 — 1953), Миколи Угорчака (1901 — 1982), Надії Фесенко (1929 — 1990), Лесі Храпливої-Щур (1927), Олени Цегельської (1887 — 1971), Дмитра Нитченка (1905 — 1999), Олени Чорнобривець (Галини Чорнобицької; 1898 — 1983). У їхніх творах, як правило, прочитуються алюзії — різновид приховування, художній прийом. Скажімо, для християн дискурсом-міркуванням є Біблія як елемент і теологічний, і художньо-літературний. Теорія дискурсу керується переважно переконанням: наскільки автор художнім текстом зумів дійти до читацької аудиторії, наскільки йому вдалося заглибитися у взаємопроникнення, взаємозбагачення духовною основою алюзій як художньо-стилістичним прийомом. Основа алюзій автором часом вживається як особливий різновид алегорії (приховування). Найчастіше такий прийом письменники застосовують у казках, байках, притчах, релігійних чи світських легендах для моделювання поведінки, характеру людей.

Слід сказати, що дитячі письменники найактивніше працювали в Торонто (Канада), де діяло Товариство сприяння літературі для дітей і юнацтва. Тут видруковано народні казки «Лисичка-сестричка», що їх свого часу впорядкував О. Лотоцький, дитячі твори Р. Завадовича, А. Горохович, Ніни Мудрик-Мриц, книжки для дітей «Як Олег здобув Царгород», «Призабуті казки», «Каміння під косою» Ольги Мак. Найактивніше в царині дитячої літератури працював Іван-Іриней Бондарчук, педагог за освітою. Він був директором української школи імені Михайла Грушевського, інспектором шкіл Канади, а отже на практиці переконався, якої книжки потребує дитина поза Україною. З-під пера письменника вийшли книжки «Ілюстрована абетка», «Кладка», «Розквітлі сузір'я», «Нам весело»; він упорядкував читанки для 1-6 класів («Ластівка», «Соняшник», «Ромашка», «Ватра»).

1970 року з Бразилії до Канади на постійне місце проживання переїхала Ольга Мак (дівоче прізвище Петрова). Оселившись у Торонто, вона одразу ж поринула в світ дитячої літератури. Хоч письменниця зазначає, що її книжка «Як Олег здобув Царгород» є легендою, уважно перечитавши твір, помічаємо, що маємо справу з історичною казкою [163]. Вона започатковується розповіддю: «По Аскольдові й Дирові став князем на Русі, у Землі Полянській, малий князь Ігор» [163, 5]. Його дядько Олег взявся допомагати племіннику боронитися від кривдників. Своє військо до Царгорода Олег пустив Чорним морем. Історизм тут поступово переходить у фантастичний, казковий світ. Уже на другій сторінці з'являється морський Ненаситець. Олег з ним розмовляє як із живою істотою, і той перед воїнами відчиняє кам'яні брами. Згодом серед персонажів бачимо морського царя Посейдона, Стрибога — царя вітрів. Вони допомагають Олегу благополучно допливти до Царгорода, перемогти греків та ще й викуп дорогий взяти в царя-кривдника, бо той на все погодився і «наказав умову до слова на воловій шкурі списати і восковими печатками припечатати» (с.28).

Письменниця уникає складних синтаксичних конструкцій, водночас не обходиться в окремих місцях без мовних огріхів. Так, не відповідають нормам дитячої мови такі фрази як «водорості», «окатий» (с.8) навіть коли розглядати їх в історичному аспекті. Подає авторка й пояснення слів-історизмів, але, очевидно, не для українського читача, а для англomовної дитини, бо більшість термінів передається англomовною транскрипцією (с. 31-32). Світ русичів-переможців сповнений відваги. Олегові воїни підійшли під самі мури Царгорода, і тоді «виходить грецький цар князя Олега вітати, віддає йому ключ від Царгороду», просить не губити їх, лишити живими. Ольга Мак в даному разі показує русича людиною доброї волі: «Ми переможених не вбиваємо, але за заподіяні нам кривди розлічитись і договір на письмі списати мусимо» (с.28).

Засобами історичної казки авторка прищеплює юним читачам любов до рідної землі, її героїв. Виховуючи патріотичні почуття, вона прагне відтворити обстановку, через яку відбивалося б у свідомості індивідуально-особистісне творення людиною цілісної картини світу. Русич Олег - вольовий, хоробрий; шлях до того, чого прагне, він вибирає сам. Його образ у казці звеличується з дидактичною метою: герої, захисники Руси-України житимуть у серцях нащадків, їхні подвиги незнищені в пам'яті народу. Однак твір спрямований у майбутнє. Дитина, прочитавши казку, вірить у краще, в добро. Завдяки вірі людина прагне до невідомих світів. Віра опановує молодь, у якої обмежений життєвий досвід. Діти прагнуть бути схожими на позитивних героїв, якнайшвидше зробити крок у безмежно-невідоме з тим, щоб удосконалити світ.

За словами академіка Г.Костюка, Степан Риндик був учителем математики з природи, а письменником — за покликанням [246, 76]. Твори його адресовані не лише дорослим, а й дітям. Так, у збірці «Пригоди і люди» на молодших читачів розраховане оповідання «Нерви». Із тонким гумором автор передає побут сільського хлопчика серед розкішної поділь-



ської природи. Дореволюційна школа, виховання, духовність, побожність родини змальовані зі справжнім пієтетом, піднесенням. Розповідь ведеться від першої особи. Безіменний хлопчик каже: «Коли мені минуло вісім років, мене дали до школи. Ідучи туди, я мав великий страх і по дорозі безнастанно шептав собі: буки-аз-ба, віди-аз-ва, а далі ані руш!». Маленький школяр так захопився наукою, що дуже швидко засвоїв граматику — знав усі букви й читав усе, що на очі потрапляло. Батько змушений був заховати до скрині Біблію і всі книжки. Перелякавшись від такої текстоманії дитини, батьки звернулися до лікаря аби той вилікував нерви. І коли того самого дня, прийшовши од лікаря, хлопчик скривдив меншу сестричку, «мама мене не била, тільки налила до келишка води, капнула туди п'ять крапель і дала мені випити. А сестрі сказала, щоб тікала од мене, бо я маю нерви. Тоді і я переконався, що Майорко добрий доктор...п'ю овер'янові краплі і заспокоююся. А потім сідаю і пишу якусь напасть» [217, 392].

У саркастичному, іронічному тоні автор вводить читача у внутрішній світ юного героя, розкриває його характер, поведінку, вчинки. Відчувається, що за безіменним героєм оповідання «приховується» постать самого автора. Отже, твір написано в автобіографічному ключі.

До подій із власного життя вдається прозаїк і в оповіданні «Ходім на город». Розпустивши «крила фантазії», автор переносить юних українських читачів Америки в благословенний подільський край, де «розцвітали сади білі, сади білі на Поділлі» (с.234). Віддавшись крилатим мріям, прозаїк звертається до юних читачів: «Америка - гарна країна. Гріх казати, що ні. Але наше село краще. Особливо той наш город. Ходім, дітки, туди і самі побачите» (с.231). І далі письменник уводить читача в світ української природи, що зринає в його уяві, неначе з екрана. Удаючись до дитячої мови, пестливих слів, автор розповідає про мурашник, молоденький часничок, моркву й огірочок, про цибулю, що має солодкого цибуха.

Із більших цибухів діти робили дудку, грали й примовляли: «Дудка в Дудки ночував, Дудка в Дудки дудку вкрав». Отакі каламбури, алітерації допомагають дитині довше затримати в пам'яті твір, а деякі епізоди навіть вивчити. Дитячі пустощі, пригоди змальовані в період із раннього літа до пізньої осені. Вони то відгукуються художньо-естетичними дисонансами, то звучать як мажорні, ностальгічні мелодії за Україною.

Прозаїк не сприймає більшовицьких порядків на батьківщині, тому в тексті трапляються авторські вкраплення, відступи. Він перефразовує народне прислів'я «На городі бузина, а в Києві дядько» з іронією, у властивому для нього саркастичному стилі: «На городі бузина, а в Києві дідько». І далі пояснює: «Той пан, що його інакше називають Гнатом Безп'ятим і що має сидіти під бузиною, а він замість того втік до Києва, де залучився до московських посіпак і виступає в образі раз Подгорного, раз Кальченка, раз Кириченка, а раз якогось іншого хриstopродавця» (с.249). А що то за Україна без соняшників? Вони неодмінні й в оповіданні Степана Риндика. Розказавши дітям про родину, автор риторично вигукує: «А тепер назад до благословенної Америки!» [218, 259].

Коли ж аналізувати художній світ оповідання С.Риндика, помітимо, що письменник акцентує увагу на системі «Я - природа». Людина ж є там, де вона діє. Своїх юних героїв автор змальовує в оточенні розкішної української природи. Естетизація сприйняття світу передається через сприйняття екологічної культури. Формування особистості відбувається й через духовні виміри прекрасного. Останнє є почуттям, усвідомленням людиною того, що здатне приносити їй естетичну насолоду й задоволення. Оповідання написано С.Риндиком у піднесений тональності, навіяні спогадами дитинства. Красу, естетичну насолоду автор передав насамперед у художніх образах української природи.

На рівні поєднання власного бачення світу й суспільно-узагальненого ставлення до нього людина робить свій вибір,

тобто займає відповідну життєву позицію. Остання є висхідним моментом, початком діяльності людини в певному напрямку. Але кожна особистість у реальній дійсності має особливий світогляд, де переплітаються елементи міфологічності, релігійності, науковості, філософічності. Той чи інший світоглядний тип переважає в цьому переплетінні. Звідси - витоки світоглядно конкретизованої позиції головного героя твору. Естетичне передається екзотичними візіями подільського сільського пейзажу. Через систему «Я - природа» прозаїк намагається прищепити юним читачам не лише любов до природи, а передовсім патріотичні почуття - любов до рідної прабатьківської землі, України.

Езопівською мовою написане й оповідання Миколи Понеділка «Зорепад». Немає тут гострого сатиричного висміювання, проте твори автора, як знаємо, пересипані дотепним гумором, цікаво підміченими деталями, вихопленими із самого життя. Ліричне оповідання М.Понеділка — чи не найкраще в його творчій спадщині. Недаремно ж книжка письменника, що вийшла 1969 року в Торонто, так і називається — «Зорепад». Твір присвячено художнику-карикатуристові Едварду Козаку. У центрі оповідання — розмова дев'ятирічного Грицька з дідусем, який сторожує баштани: «Діду, вже й звечоріло. А коли ж зорепад зачнеться?» [119, 207]. Під саяво зір, літній зорепад хлопчина впадає у романтичний світ дитинства: «Він розкинув руки, готуючись весь світ зловити й до грудей притиснути... Як хороше! Він мовби став бранцем цієї краси навкругної» (с.208). Грицько весь у чеканні, що ось-ось на його долоні впаде зіронька. Одначе це чекання «переривається» витівками юнаків і дівчат, їхніми жартами. Хлопчик аж заплакав, коли відчув, що зорі до дубів горнутья, а до нього не хочуть. На те дід відповідає: « Бо дуби дужі-дужі і на вроду гожі» (с.210). Едмунд Гуссерль (1859 — 1938) — німецький філософ, засновник феноменології, зазнавчав: «Світ є те, що мною усвідомлюється, що дійсне для мене. В моїй інтенці-



ональності він легітимується (визначається правомірністю складових свідомості. — *В.М.*), в ній він отримує своє значення і смисл буття» [95, 56].

У «Зорепаді» Грицько прагне усвідомити, що таке світ, власною допитливістю. Це — сприйняття чисте, прозоре, романтичне, але пов'язане зі свідомістю особистості. Юрій Кушаков вирізняє три ступені свідомості — «чуттєва вірогідність», «сприйняття» та «розсудок» [138, 13]. Для головного героя твору увесь світ постає як уява. Літній зорепад викликає в душі хлопчини прекрасне. Для нього світ постає в яскравих кольорах, збуджуючи естетичні почуття. Автор у такий спосіб прагне підкреслити, що без естетичного почуття людина не може уявити себе часточкою світу, суспільства, як і усвідомити необхідність власного існування. Світ — це світ людини, за розумінням Шопенгауера. Мислитель розмірковував: «Світ — моя уява»: ось істина, що несе силу для кожної живої істоти, котра здатна до пізнання, хоча тільки людина має змогу возвеличувати її до рефлексивно-абстрактної свідомості, і якщо вона це робить, то в неї зароджується філософський погляд на речі» [260, 11].

Людина бачить світ, що її оточує. Картина світу, як і уява — дуалістична, суперечлива. У ній все, здається, просто, зрозуміло, впорядковано й водночас умовно, ефемерно, примарно. Світ сам собою є об'єктивним, а тому його існування не викликає сумнівів; у нього є власна історія, в якій нас не було і мине час — не буде. А світ же — існуватиме. Інакше кажучи, для людини світ розкриває буття, бо сам він нічого не знає про те, що він — світ, і він стає світом лише для істоти, яка його пізнає.

Романтизований світ дитини постає й у творах Івана Керницького (1913 — 1984) — письменника, який працював у царині гумору й сатири, регулярно надсилав фейлетони до газети «Свобода», співробітничав із журналом «Лис Микита». Оповідання ж «Вербяний коник» написане в зромантизованій тональності, з ледь помітними вкрапленнями іронії. Дядько Олесь збирається в гості до племінниці Марти, в якій росте синочок

Юрасик. Хрещений батько бідкається, що купити, коли в того «бельбаса» вся кімната завалена цяцками. Принісши «атомну субмарину» й поглянувши на «магазин» дитячих іграшок, дядько здригнувся від здивування. Подумки він переноситься в своє дитинство, пригадує, як маленьким гарцював на верб'яному «коніку» запорошеною дорогою. Цей «коник» був і за мотоцикла, і за самохода. Розглядаючи іграшки маленького Юрасика, дядько Олесь злегка посміхається і в думках робить висновок, що його «верб'яний коник був таки найкращий» [119, 154].

Але в уяві Юрасика світ постає як казка (уява є різновидом уявлення). Для дядька Олеся в даному разі уявлення виникло на ґрунті минулих впливів речей на людину, наочних зображень. Побачивши Юрасикову кімнату, завалену цяцками, дядько пригадав своє босоноге дитинство в його узагальнених прикметах. Це — своєрідний місточок між чуттєвим пізнанням і абстрактним мисленням. Юрасика ж опановує дитяча фантазія, особлива сила уявлень, образів. Він пізнає світ по-своєму, по-дитячому. Те, що розповів дядько Олесь, для Юрасика залишиться в «резервуарі» свідомості - підсвідомості. Дитина формує свою свідомість поки що в прекрасних, рожевих образах. Водночас прекрасне, естетичне впливає на формування внутрішнього ядра, власного «Я» особистості.

Для молодших читачів Ганна Черінь написала книжки «Братик і сестричка» (1960), «Українські діти» (1988), «Нове життя» (1993), «Батько нашого народу» (1999). Остання книжка, що вийшла в Тернополі, сприймається як шевченкознавчі студії. Прозові твори («Перші кроки», «Сирота», «У Петербурзі», «Воля!», «Тяжка наука», «В академії») висвітлюють окремі штрихи біографії Тараса Шевченка. Причому письменниця підходить до змалювання тих чи інших перипетій долі поета нестандартно, історично вивірено, переносячи читача в першу половину XIX століття дещо уповільнено, крок за кроком. Від розповідної форми письменниця переходить до форми уроку української літератури (урок Ганна Черінь називає лекцією,

бо так прийнято в діаспорі), як то ми бачимо на прикладі оповідань «Думи мої, думи мої», «Учітеся, брати мої», «Заповіт», «Тече вода з-під явора». Помічаємо, що над заголовками письменниці особливо не задумувалася, їх вона запозичила у Т. Шевченка, цитуючи рядки його творів.

Між такими «уроками» вміщено оповідання «Степи, пустеля, неволя», «Шевченко і Ната», «Дитячий баль». Коли б письменниці поставила їх після твору «В академії», склалася цілісна розповідь про дитячі, юнацькі та зрілі роки поета. Окремі розповіді після незначного компонування могли б стати основою повісті. А твори-уроки можна було б згрупувати в окремих розділ, як і вірші, присвячені шевченківській тематиці.

Розмаїття думок переливається тут, як кубики в калейдоскопі. Ось, наприклад, оповідання «Шевченко і Ната». Ганна Черинь розповідає про Україну через діалог Горича і Ната. Однак, на нашу думку, якщо в художньому наświetленні твір малого прозового жанру виграє, то в історичному - події подано дещо спрощено. Адже для юних читачів стає незрозумілим, де і чому зустрілася Ната з дядьком Горичем. І чому Тарас Шевченко раптом «перетворився» на дядька Горича? А в Ганни Черинь «на прибережній скелі сидів самотньо кремезний чоловік середніх літ, з високим розумним чолом, глибокими сірими очима й чепурно постриженими вусами» [273, 48]. Відповідь на це запитання знаходимо в романі В'ячеслава Єзерського «Шевченко». Сто п'ятдесят років тому, коли смерть забрала Маєвського, коменданта Новопетровської фортеці, через три дні на його місце прибув майор Усков, шанувальник творчості Т. Шевченка. Він звільнив поета від чорнової роботи, зробив другом своєї сім'ї. В Ускових зростали діти — Наталя та Мітя, з якими часто бавився Тарас Григорович. Діти чули, що батько його лагідно називав «Григорич», але вимовити не могли. Отож, називали його по-своєму — «Горич» [91, 206].

На відміну від В.Єзерського (1890 — 1963), Ганна Черинь зображує лише приморську зону, де «ні пташки, ні польового



коника... Пісок та камінь... Мертва тиша» [273, 48]. І раптом серед цієї тиші лунає дзвінкий дитячий голос. То Ната розшукала дядю Горича. Але є в цьому оповіданні деякі зміщення в деталізації. Так, дівчинка розповідає Тарасу Шевченку про те, як довго довелося його шукати. Поет слухає Нату й думає про своє. Каже: «Ох, яка ж та Україна! Ти, серденько, народилась у цій пустелі й ніколи не бачила ні справжніх квітів, ні дерева високого...» [273, 50]. Світ України як батьківщини Шевченка постає в уяві дитини з розмови, бо «...людська особистість формується завжди в діалозі з іншими, а також у діалозі з уже панівним у культурі образом людського» [259, 124].

Оповідання Ганни Черинь хибують на порушення правопису. Скажімо, не відповідають сучасним орфографічним нормам фрази «баль», «сальон» (с.34). Якщо ж учителька спілкується з дітьми складними реченнями, до того ж із нагромадженням тавтології, то, певна річ, дитячу мову такий стиль не прикрашає (с.39). Важко дітям зафіксувати неприродні словосполучення на зразок «пишні прийняття» (с.40), «вишукаю товариство» (с.34). Світ і людина в ньому уподібнені станам природи й душі. У пустелі «ні справжніх квітів, ні дерева високого», не те, що в Україні. Звуковий світ (соносфера) змальований письменницею диференційовано — звуки штучні і природні, людські і нелюдські, звуки-сигнали, звуки-симптоми («тиша» — «дзвінкий дитячий голос», «стогін» і «дзвін»). Такий звуковий світ виконує в творі певну символічну роль. Світ артикулюється у межах внутрішнього стану душі головного героя.

А ось Людмила Коваленко у малій прозі змодельовує фантастично-міфологічний світ, про що свідчить збірка оповідань «Давні дні» [112]. У її малій прозі перманентно простежується пульсація думки — зразок моделювання теологічної концепції. Водночас інтертекстуальність як спосіб інакомовлення прочитується в оповіданнях «Невраховане дитя», «Гнівливий садівник», «Загублене ягня», «Дрібна справа»: ці прозові твори є рефлексією на біблійні тексти про

Сина Божого. Якщо, скажімо, Докія Гуменна у фантастичній повісті «Небесний змій», творі «Минуле пливе в прийдешнє» акцентує увагу на тому, що влада повинна переходити по жіночій лінії, культивуючи тим самим думку про матріархальні традиції (і це суто авторська позиція), то Людмила Коваленко навпаки ніби опонує колезі, а тому зображує лише патріархальні традиції. Із контексту випливає, що життя пішло від Всевишнього, який захищає нас од усякого нещастя, і патріархальний устрій суспільства — це світ сильних, вольових захисників Вітчизни, оберіг усіх слабших духовно та фізично. Фантастичне бачення самого життя Всевишнього, від якого ніби пішло людство, Л.Коваленко відтворює в різних ситуаціях, а найбільше — в дитячому віці. Оповідання постулюють виразно ірраціональні мотиви, спроможні маніпулювати свідомістю, пропагандистськи впливати на індивіда, який дотримується християнських традицій чи прагне за своїм духом сягнути основ християнського євангелізму. Оповідання сповнені абстрактного тяжіння до пролонгованого думання. Абстрактами, зокрема, обтяжена текстура творів.

Із цією метою використовується теологічна, філософська, етична лексика. Коли вдається до експлікації, то, скажімо, теософія як релігійне вчення проголошує предметом пізнання «божественну мудрість», а джерелом такої філософії — інтуїцію, емпатичні переживання. Взявши за основу теософське вчення (і це невипадково, адже письменниця була членкинею Консисторії УПЦ у США під керівництвом архієпископа Мстислава (Скрипника), вона розробляє в оповіданнях богословську, євангельську тематику, аби, за висловом Докії Гуменної, «люди духовно вдосконалювалися, тоді й не буде людина людині вовк» [64, 447].

Л. Коваленко-Івченко зображує не «замежовий» простір, а версії суто земного існування. Її пробіблийні оповідання-гіпотези, оповідання-версії засвідчують загальну тенденцію посилення інтертекстуального начала в літературно-мистецькому процесі середини ХХ століття.

В оповіданнях оприявнюється гіпотетичність письменницького мислення, що відштовхується від ірреальних картин інтерпретації дійсності. Ситуації явно домислюються автором. В уяві постає бухгалтер Руфус Табулюс, що жив майже 2000 років тому. Він був старшим рахівником і їхав у державній справі до Юдеї, щоб пересвідчитися, скільки людей живе і працює під владою тетрарха, яку суму податку з них може мати Римська імперія. Така версійна зав'язка в оповіданні «Невраховане дитя». Дорогою персонаж зустрів чоловіка і жінку з дитиною. Вони тікали з Юдеї до Єгипту, бо так наказав янгол, посланець неба. Потенційністю кожної людини в даному разі передається сон, у який подорожні повірили. Отже, нова мисленнева оптика спроектовується на пошук діянь: «З'являється йому уві сні янгол і наказав тікати від тетрарха» [112, 11]. Руфус мимоволі глянув на Дитину і завмер, бо «з очей Дитини світилось одвічне дитинство, чистота, ясність і повне довір'я до світу, яке властиве дітям. А водночас з її очей пробивалася хвиля неземної мудрості, так, ніби це Немовля не тільки бачило, а й розуміло Руфуса» (с.11-12). А коли Табулюс порадив подорожнім приписати Дитину до якоїсь держави, то у відповідь почув: «Це Дитя не потребує держави. Воно має свою... На небі» (с.12). Оповідання прикметне притчевими ознаками, характерне наявністю прихованої полемічності (неповторність людського часу на землі).

В оповіданні «Загублене ягня» Л. Коваленко висуває власну версію народження Ісуса Христа. Дівчина Дебора шукає ягнятко. Уже й вечір настав, засяяли зорі. І раптом Дебора помітила, що одна зірка надто яскраво засвітилася над селищем. На її проміння дівчина й пішла. Виявилось, що зірка сповіщала про народження Дитинки. Справді, заглянувши в ясла, Дебора побачила Дитя, якого гріло біля себе ягнятко. Дівчина вже й піднесла руку, щоб вдарити ягня, але не зробила цього, бо «мати на її голос одвернулася од Дитини і глянула на неї. Дебора почула, що якесь тепло розлилось їй



по тілу від цього погляду, ніби її рідна мати ласкаво глянула. І їй стало ясно, що ягнятко зробило вірно, саме тут, у стаєнці, йому місце, що воно виконує якесь призначення тим, що прийшло сюди і гріє ясла з Дитиною» (с.16).

Продовжується ця тема в оповіданні «Дрібна справа». Прозаїк умовно переносить події на кілька тисячоліть назад, коли раби на ношах спроводжують патриція Антона Скрипція. Сторожа ж убиває всіх дітей, шукаючи Месію. Одначе жінка не видасть таємниці. Вона «бачила, як старий чоловік вів за вуздечку осла, а на ньому сиділа Мати і тримала Дитя» (с.21). Саме це Дитя було тим Месією, якого шукали охоронці патриція. Пояснення знаходимо в наступному: «ангел ішов перед ними, і світло від нього падало на дорогу, що світилася, як килим... І мати також світилася... Радість витала навколо неї...» (с.21).

Про розп'яття та воскресіння Ісуса Христа йдеться в оповіданні «Гнівливий садівник». Фантастичне мислення письменниці втілюється через опонування традиційно-стандартному трактуванню стану людської душі, моделювання нових версій, припущень, здогадок, переосмислення відомих біблійних легенд, апокрифів, спогадів-видінь, інтерпретації брендів Святого Письма, «мандрівки» в часі та просторі. Саул-садівник врешті-решт вирішив піднятися на Голгофу, аби глянути, як виглядає розп'яття. Дорогою він бачив людей, «І відблиск сййва світився на їх обличчях. Уста їм ворушилися, ніби вони говорили до когось» (с.27).

Внутрішня патріархальна зверхність озвалася в героєві здивуванням: «Ці жінки — це цілком божевільне створіння»; він прагне розгадати причину таємничої усмішки на обличчях жінок. Заплющивши очі, Саул подумав: тільки б поглянути критичним поглядом на цю групу людей і він, мабуть, точно знатиме, є там якийсь чоловік чи немає.

Фантастичний світ передається контрастами. Коли Саул розплющив очі, жінок вже не було на старому місці, і не зникло навіть сонячне проміння. Протиставлення видимого і

невидимого світів підсилює концептуальне прочитання твору. Жінки бачили, як Ісус Христос воскрес, а Саул — невіруюча людина — нічого не помітив. Однак видіння, внутрішній стан передається не через дію, а монологом головного героя: «Оце тобі жінки! Щойно плакали і вже сміються! Ні, ні, той Розп'ятий марно сподівався від них вірності і журби: минуло тільки три дні від Його смерті, а ці жінки вже радіють і тішаться, і щось лепечуть про Воскресіння» (с.28). Характерно, що письменниця не називає прямо Божого імені. Він у неї Дитина, Месія, Розп'ятий.

Перегукуються з оповіданнями Л. Коваленко «Мініатюри» Олександри Копач [118]. Авторка кидає виклик полону людської думки, пропонує контрконцептуальне прочитання легенд, явищ, подій світового масштабу. Мала проза Олександри Копач (Яворської) сповнена мисленнєвої інтенціональності, афористичності, вишуканих і несподіваних фабульних колізій, фантастики, легендарних і біблійних мотивів. Це зразок моделювання суто теологічної концепції світу і людини в ньому. Невеликі за обсягом, ці твори словнені справді глибокого змісту, як, приміром, новела «Думки»: «З невидимого світу летять думки, у небесні й земні простори злітають», або «Думки — це пташки на галузях дерев». Абстрактна метафора «думки летять» персоніфікується, екстраполюючись, на людину: «Думки — невидимі вітрила нашого серця» [118, 5]. Так здається на перший погляд. Проте коли відчуваємо поворот раптовості, спроектований у фантастичний світ, де існує Добрий Сіяч (Бог), то одразу звертаємося до інтуїтивного мислення: йдеться ж бо про потаємний світ. Добрий Сіяч керує нашими думками. Якими вони народжуються, саме такі їх послав Бог, такими їх «збирає» наша душа. Причому риторичне запитання письменниця залишає відкритим. Нехай кожен читач сам домислює через емпатичне переживання, відчуття: «У безмежних просторах Добрий Сіяч сіє свої думки. Які збирає твоя душа?» (с.5).

Мініатюра «На грані світів» побудована у формі антитези. Людина в цьому світі — дар Божий. Все, що ми робимо, є нічим іншим як щедрістю Всевишнього, який стоїть непомітно, збоку і заглядає в людські серця. Тільки й того, що «запримітила, біла постать заясніла поміж темними деревами. Затремтіла душа. Відчула Того, Хто створив усю красу, подарував любов. Самотньо стояв, дивився на людські серця» (с.6). Самота передається іманентно крізь авторську віру, глибоку й світлу духовність. При цьому доречно нагадати слова Олеса Гончара, який, читаючи твір «Вершник неба» Василя Барки, занотував у щоденнику: «Барка, певне, щаслива людина. В ньому почуватися глибина віри. А скільки в нас знедуховлених, окрадених примітивним атеїзмом. Щасливий той, хто вірить!» [59, 64].

Віра письменниці, втілена в тексті, є зовнішньою ознакою, внутрішні почуття приховані глибоко в душі. Вони лише виблискують крихітками емпатичного переживання, себто інтуїтивного відчуття: «Господи, зайди до нас на грані світів. Ласкаво дякую Тобі за казку, за казку життя... Душа усміхом щастя припала до своєї Любови. На грані світів заходило і сходило сонце» (с.7). Ось в метафоричній розв'язці криється сутність нескінченності онтологічного світу, а в символах заходу і сходу сонця прочитується нескінченність Всесвіту. Одні люди відмирають зі старим світом і народжуються нові покоління — з новими ідеями, помислами, перспективами. Скільки світитиме сонце, стільки й існуватиме людське буття.

Антитезні рефлексії, самотність домінують у малій прозі О. Копач. У новелеті «Вечірне» письменниця звертається до людини із закликом нічого не боятися, сміливо йти до поставленої мети, не забуваючи, що Господь керує нашими вчинками. Але чи справді в житті так буває? Прозаїк провокує читача до опонування, бо якби всі дотримувалися Божих заповітів, не існувало б ненависті, добро збороло б зло. Насправді, все позначено дуалістичними мірками, двосвіттям, конфліктами, якими глобалізація нині сповнює планету. Тому і в О. Копач



двосвіття позначається антитезою: «Самотня краса. Два океани, повітряний — вгорі, внизу — водяний, золотим пояском оперезані. Від того внизу все ворухиться, сіріє, темніє... зникаються дві половини.

Дві півкулі темнішають, стискають. Страшно. Тривожно. Вирватись звідсіля!

— Не бійся. Ти ж — людина. Перепливеш, перейдеш, в інші світи ввійдеш. — хтось шепче ласкаво, заспокійливо. — Я ж з вами до кінця світу. Забула?

— Як добре, що Ти з нами, Господи!» (с.16).

Оця тіснота, сірість, страх, тривога «нарошують» невідоме, безперспективне позаземне буття. Але важливу роль в осмисленні відіграє внутрішній діалог, який спровокований фантазією, наче ліричний герой ніби чує голос Всевишнього. Екзистенційно слова з контексту сприймаємо як молитву. Вищою формою духовного самовираження, наскільки відомо, справді є молитва; вона ж є ознакою народного світовідчуття. І радість, передана риторичним реченням, включає в себе комплекс інтертекстуальних конотацій (відповідь на екзистенціальне «вічне питання») — не бійся смерті, бо головна ідея Христових мук — спасіння людства. Якщо ти не згрішив, то житимеш у раю. Як бачимо, в потойбічному міфічному ореолі також існує двосвіття: рай і пекло.

Умовний біблійний поділ існував для усмирення земних істот, наділених розумом. Адже маємо чимало прикладів, коли не кожен священик дотримувався Христових заповідей (роман А.Свидницького «Люборацькі»). А священик А. Гончаренко у статті «Монастирське кріпосне право» дошкульно викриває духівництво, вимагаючи звільнення з кріпацтва монастирських селян: «Життя селян, що належать до монастирів — це праця на монастир, аж до смерті... У Києво-Печерській лаврі 1500 братчиків, ченців та послушників. Всі вони славлять Бога. Отже, земля їм не потрібна і можна її віддати селянам. А селяни вже зуміють перетворити пустку на прекрасно оброблену

землю» [96, 38]. Але письменниця О. Копач живе в іншому світі — духовному, світлому, не гріховному. Вона прагне Всевишньому подякувати, що «письменникові за щастя мати добрих друзів, за щастя — добрих книжок, за щастя усміхові дитини, за щастя до свого народу належати» і за це «сльозу подяки ласкаво прийми» (с.24). Та й інше видиво-світ постає в уяві прозаїка: залізна Жар-птиця крила розпустила, вона минає лебедів і летить у золоті обрії, «у синій світ вічності» (с.25). І знову автор звертається до самоти, підкреслюючи відірваність людини від реальності. Символічна казкова Жар-птиця постає провісником нового світу, а ось лебідь має двоїсту природу (символізується з двосвіттям): білий лебідь — це символ добра, а чорний — уособлення зла. Тому й Жар-птиця, як бачимо з цитати, минає лебедів і прямує в світ вічності.

Позаземне, казкове — ідея архетипного моделювання творчої особистості. Сам «обрій» асоціюється з горизонтом сучасності, утворюється релігійними, ірраціональними концептами (за межами його неможливо щось розгледіти, а ніщо — позасвідоме) і лише інтуїтивне передбачення підказує розв'язку: відчуження минулої свідомості через психологічний феномен, проекція її в невідоме майбутнє, потустороннє життя: «Яка ж тут самота... у потоці вічності. О, Всемогутній! Чи Тобі не сумно в цих колосальних просторах?» (мініатюра «У казці», с.26). Це — своєрідна трансформація національно-екзистенційної концепції Гайдеггера, «перенесена» О. Копач на український ґрунт.

Значення такої літератури чітко визначив М. Бондар у статті «Українська література класичного періоду: рух крізь категорію художності». Йдеться передовсім про ірраціональний дух, тяжіння до іносказання: «Явлення літератури... безпосередньо пов'язане з ірраціональними глибинами етнічного духу, з яких зринає. Ні певна практична потреба, ні раціональна ідея, ні якась усвідомлювана мета не виступають активатором цього процесу, — лише колективно значиме переживання перед Ніщо власної вкинутості в буття, — переживання, зміст

і структура якого надзвичайно складні ... й характеризуються потенціальним тяжінням до іноозначення, іноказання, що є одним із основних принципів художнього мислення» [25, 36].

Національно-екзистенційними вимірами буття позначена мініатюра О. Копач «Поза часом». Тут прочитується збірний образ. Юрба кудись поспішає, й оце невідоме («куди», «чому», «ніхто») вказує на невизначеність простору. Але раптовість розкодовує думку автора: поспішають у високий духовний світ, бо навпроти несподівано «пливе висока, біла постать. Ніхто не бачить. Терновий вінець на голові в Нього...» (с.45). І знову раптовість: Ісуса Христоса впізнає одна душа. А в Господньому погляді — докір. Докір людині за помилку, за техногенну катастрофу, за розвиток цивілізаційних процесів. Міфічна безіменна «душа» розповідає про терпіння, Чорнобиль: «Господи, уся земля моєї Батьківщини України кров'ю напоєна. Кров'ю невинних людей, і... дітей, дітей... Вона свята». Далі — знову фантастичне нагромадження запитань у ніщо. Оце «ніщов'я» і є «власною вкинутістю в буття», позачассям, винесеним автором прозового тексту в заголовок. До кого і куди звернені слова — невідомо.

Позачасово- і позাপростірний вакуум змушує читача звертатися до інтуїтивно-емоційних почуттів: «Сон?... З'ява?... Царство Боже здобувається силою. Силою Любови, що напрутою граніт розбиває. До того здатні не товпа-юрба, а люди Божі! А що ти робиш?» (с.46). Прикінцеві риторично-емоційні речення спрямовані на осмислення місця людини не лише на землі, а й в позачасі, себто в Царстві Божім, яке здобувається, не юрбою, а істинно віруючою людиною. Письменниця виступає пропагандистом-фанатом, по-мистецькому схвалюючи вічне життя в потойбічному просторі й водночас обстоює духовну велич людини. Новели О. Копач сприймаються не як фікція, а як висока духовна література; таке письменство стало на часі особливо тоді, коли наприкінці 80-х років минулого століття Україна переживала кризу національної самоідентифікації.



Під цим кутом зору в пошуках відповіді на запитання «звідки прийшли? хто ми є? куди йдемо?», літературні міфи, вічні образи почали набувати значення реставрації, переосмислення на ґрунті української ментальності.

У своїх мініатюрах-новелетах прозаїк не виводить ані позитивних, ані негативних персонажів. Її образи є збірними: віруюча чи атеїстична людина (про це ілюстративно пересвідчуємося з тексту). Письменниця поглиблює розуміння анімістичного щастя, вдосконалення душі людини через збірні образи, що їх виводить в активному процесі літературно-філософського міфотворення. Добре пам'ятаючи, що найменше зазіхання на зображення з відхиленням від канону образу Ісуса Христа викличе обурення в цілому християнському світі, письменниця, йдучи за Біблією і дотримуючись християнської моралі, наділяє Всевишнього ідеальними рисами, в яких компенсується те, чого бракує всім земним у повсякденному житті. При цьому слабкостям, апатії земних істот авторка прагне протиставити міф про наднаціональну Надлюдину, хоча її уділ — самотність.

Ніби опонуючи ірраціональному світоглядові О. Копач, Л. Коваленко, як і водночас розуміючи, що ностальгія чималою мірою стимулювала українських письменників до релігійно-міфологічних мотивів, О. Лятуринська (1902 — 1970) перекреслює надмірну ідеалізацію біблійних сюжетів. Інвективні навіювання вона спростовує віршем «З Ісаїної езотерики», риторично запитуючи й водночас відповідаючи:

Чи ж бачив хтось душу?

Чи встав хтось із мертвих?

То вигадка, бредні. Кажі недоумкам!

Живеш тільки з дихом.

А диху не стане,

Ти порошок, ти порошок — ніщо!

А чим не поступиться й далі Господь задля слави своєї?

І маєш іще догідніший завіт,

От аби появилася великий Пророк!

Віршованим текстом письменниці атрибутує раціональну концепцію зображення світу і людини в ньому. Йдеться, властиво, про прихований зміст мови матеріаліста й софіста Ісаї, таємничість якої письменниці намагається розкрити, трактування євангельських істин Ісаєю як претендентом на «пророка і свідка Єгови», про ретроспекцію погляду в дохристиянські часи. Роздуми автора перегукуються з романом Л. Мосендза «Останній пророк», але О. Лятуринська заглиблюється у філософський біблійний зміст, переймається текстом, у якому помітила чимало заплутаних словесних кодів і формул. Справді, і сьогодні ще існує чимало версій трактування біблійних висловлювань. Саме Лятуринська помічає такі «білі плями» й, підключивши інтуїцію, раціональні знання, по-своєму дешифрує текст, якого до неї ніхто не трактував, а саме: «Під Ісаїною езотерикою, розлушуючи потаємні «коди» й формули, мало признати в ньому циніка, матеріаліста, софіста з Еклезіяста, не грецького, а таки свого походження й кову, і, напевно, ще з Гошену, що поза іншим наповідає й Екзекиїл, спихаючи козлом відпущення на свою «розпусницю ще з Єгипту». Для Ісаї це було б великою кривдою, ще й при його амбіції на великого пророка і «свідка Єгови». Недаремно ж його поставили поруч із Мойсеєм. Хіба ж так вдалося схопити його ж формулою: «з зміїного кореня вийде гаспід...» [159, 28].

Словом, письменниці доводить, що в образі Ісаї криється лицемір, який, як і святі отці, насамперед захищав верхівку влади, а раби залишалися не захищеними навіть релігією. Тому Лятуринська, інтуїтивно перекинувши місток в історію, в часи Римської імперії, розкрила аморальність того світу, в якому людина себе не почувала вільною. Ось у чому полягає, говорить письменниці, «причина моральної й державної руїни» [159, 27]. Мета царів — влада. Вона, властиво, оберталася довкола сповідання «свого Бога», «навернення до свого Бога» [159, 25], під гаслом боротьби, звичайно. Рабам від цього легше не ставало.

Таким чином, О. Лятуринська, дешифрувавши один із біблійних словесних кодів, виводить образ Ісаї-циніка, який навіки закарбував у художньому слові образливу як для святого отця формулу: «з зміїного кореня вийде гаспид». Тому письменниця пристрасним словом засуджує аморальність амбітного претендента на «свідка Єгови», його вислів несутісний з вченням апостолів Петра і Павла, є протиставленням слову Божому. У людині повинно відбиватися людське; в цьому полягає дидактичний, моралізаторський аспект біблієзнавця О. Лятуринської.

Порівнюючи тексти, отже, переконуємося, що Олександра Копач явно ідеалізує релігію, яка є бінарною опозицією до матеріалістичного світогляду. Адже релігія не розв'язує остаточно проблему людини у світі, не усуває її страждань, однак робить життя максимально прийнятним, навчає людину терпіти і сприймати саму себе, знаходити спокій у «самоспівчутті», власній гідності, примиренні душі заради благодаті, покаяння.

Авторка, моделюючи позареальний світ, не вказує шляхи подолання людиною земного страждання, а лише — терпіти саму себе в ім'я Господнє. Її наднаціональна Надлюдина постає кришталеву чистою, всесильною. Всевишньому відомі всі шляхи розв'язання нагальних проблем людства. Разом із тим його ідеал реалізується тільки в міфіві, із Богом людина «зустрічається» у потойбічному світі. Такий ідеал є уособленням душі народу, що прагне самореалізуватися, інстинктивно відчуваючи власну меншовартість перед Господом. Невипадково О.Копач вживає знижене слово-прикладку — «товпа-юрба». Увесь світ належить Йому — завжди й без усяких зобов'язань. Він — абсолютна воля, влада. І за своє земне існування складаємо Йому подяку щоденними молитвами.

За міфологічною версією О. Копач, Бог — всеосяжна особистість. У такий спосіб прозаїк занурюється у христологічну проблематику, персоналізацію проблеми надприродної



людини. Одначе ця проблематика потлумачується через дво-свіття: добра і зла, закону і благодаті, негативної та позитивної свободи. Письменниця заакцентовує на дотриманні канону образу Ісуса Христа, жити за його заповідями. Звідси, виходить, всі наші вчинки, дії слід підпорядковувати його волі. Отже, ми не можемо говорити про свободу, коли постійно від когось залежні. Саме через це Ж.-П. Сартр пропонував відмовитися од суперечок про існування «першосутності». Всюди мусить домінувати розумне обмеження, бо «навіть найвірогідніший доказ наявності Бога не порятує людину від себе самої, адже людина — то істота, приречена на свободу (й відповідальність). Людина є лишень тим, що вона із себе робить. Вона витворює власну подобу, а поза цією подобою немає ніякої «сутності» [259, 151].

Рисорджименто (відродження, удосконалення душі) — про-відна ідея письменниці, що субстантивується з національною ідеєю, передачею читачам віри, *spes meliora* (сподівань на краще). Екземпліфікація творів О.Копач — яскравий аргумент внутрішнього зосередження на евричній національного ества, екстраполяції високої духовності, як, водночас, патріотичних почувань попередніх поколінь.

У малій прозі митці зчаста вдаються до світу символів. Їх трактування — це водночас звернення до міфології, заглиблення в сутність речей, пояснення внутрішнього стану людини. Наприклад, часово-просторова деталь викликає у читача переживання, останні ж «продукують ширше коло асоціацій» [І. Фрнанко]. В оповіданнях С. Риндика, Л. Коваленко, Д. Гуменної помічаємо поєднання далекого й близького, минулого та сучасного, теперішнього і майбутнього, замкненого та відкритого просторів, що розширює діапазон значень деталей-символів, образу-символу, виникають ремінісценції до різноманітних історичних та культурних епох, подій, історичних осіб, героїв. На ретроспекцію вказує і М. Пачовський, який ще 1917 року писав: «Наше теперішнє

письменство ґрунтується на життєвій силі народу, не являється тільки твором нових часів... бо воно бере початок з глибин віків XI — XVIII ст.» [205, 9]. Якщо на цю проблему подивитися під іншим кутом зору, можна сказати, що духовні безмежжя відкриті, негаразди минучі, а буття є вічним.

Посилення образно-символічного звучання досягається іноді завдяки символічно-архетипним кодам, що логічно впливають із образу чи то тиші, чи то таємниці-приховування або намаганням незначними деталями створити потаємний знак, що потребує інтелектуальних зусиль для дешифрування. Наприклад, в оповіданні «Старий Демко» С. Риндика райдуга переходить в оречевлений «казковий» світ. Символом виступає й окрема деталь, винесена в заголовок, як то прочитуємо в підзаголовках роману В. Далея «Я тут випадково...». Роман складається з окремих новел, об'єднаних спільним героєм, а названі вони образами-символами «Місток», «Гніздо», «Незабудки», «Ягоди», «Над річкою», «Фонтан», що є деталлю-лейтмотивом. Такий художній прийом відомий уже з художньої практики В. Стефаника (новели «Новина», «Камінний хрест»), О. Кобилянської («Природа»), М. Коцюбинського («Цвіт яблуні»). Теорія О. Потебні про тричленну структуру слова — зовнішня форма, внутрішня форма, значення — підказує нам, що заголовок твору (слово чи словосполучення) — це образ, образ-символ. Художній текст є значенням, що виокремлюється під час читання; внутрішньою формою, уявленням виступає зміст твору, він несе емоційний заряд, багатство асоціацій зображуваного світу.

І на мотиві різнокольоровості, як уже йшлося, також будується контрастність світу — світле-темне, раціональне-позаземне, свідоме-позасвідоме. Така контрастність створює й доповнює психологічну характеристику персонажа, зумовлює динамізм сюжету. За типологією образи-символи поділяються на: символи первісного (вода, вогонь, земля, сонце), хатні символи та обереги, символи-квіти, дерева, птахи, тварини, символи неживої природи, потойбічного життя (міфічні),

кам'яні обереги, символіка імені та безіменності, символи церковної атрибутики, кольору, астральні, сонорні символи, символи-передбачення, художньо-фольклорна символіка. Кожен із образів-символів свідчить про поєднання небесного і земного, чоловіка й жінки, духовного і матеріального, доброго і злого. Часто в заголовок твору вноситься постать — символ імені. Торкаючись слова, що розкриває сутність особистості, О. Лосєв говорив, «... вочевидь є Ім'я; а це Ім'я, що відкриває тяжіння Влади, й мудрість Знання, й святість Любові, є не що інше, як Добро, Істина й Краса» [155, 197].

Наприклад, поіменований заголовок оповідання С. Риндика «Савка Булавка» є образно-символічним компонентом твору. Однак естетичний феномен, розмежування, співвідношення «деталь-символ» і «образ-символ» розкривається лише в тексті; це стильова домінанта творчості автора. Назва твору вибирає в узагальненому вигляді те, що згодом втілюється в усій художній системі. Однак автор не поспішає дешифрувати назву твору, читач поволі занурюється у внутрішній світ героя, простодухи-селянина, наймита-дивака, який може копіювати звуки свійських тварин і птахів, через що діти прозвали його: «Савка-Булавка, який через тин гавка!» [217, 329]. Савка — дитя природи, а з натовпу виокремлюється своєю дивакуватістю, нестандартною поведінкою.

Архетипність образу розкривається через двосвіття, контрастність людських вчинків. Ніцшеанська концепція прочитується в руйнуванні цінностей, така домінанта виразно оприявнюється в діях центрального персонажа. Образ наймита Савки вражає не так його дивакуватістю, як несприйняттям змін після 1917 року, не сприйняттям нових порядків влади, що залишила його без засобів до існування: господарство зліквідували, хазяїв виселили, хату й клуню розібрали. Савка спав на соломі просто неба, бо «не знав, що природа всього живого на світі є зовсім інша, не така, як у нього. Він не знав, що кожна живина, а особливо та наймудріша, наповнена



гострою цікавістю до чужого добра і притому невичерпною безоднею захланності, того гону, що йому нема і не може бути ні кінця, ні краю» (с.337).

Супроти людської ненажерливості, стягательства, несправедливості в Савці «прокидається демон», він внутрішньо бунтується, злиться на «новий щасливий світ», що його на штиках принесли більшовики. Внутрішній бунт проривається на зовні. Концептуально-прихована точка відліку мовчазності, внутрішньої езотеричності літературного героя є тоді, коли настав «новий світ», коли до влади прийшли більшовики.

Ніцшеанська парадигма виразно прочитується в розв'язці: до Сміли приїхав червоний агітатор, виступав перед людьми, і нерви колишнього наймита не витримали, він перекинув трибуну з горе-агітатором, аж «дерево затріщало», перекинувши через повітря самого промовця, «Савка кинувся на нього... і з цілого розмаху вдарив об розбиту амбонію. Щось тільки кевкнуло...» (с.342). Головний герой не гине; він залишається у невизначеному просторі: «Куди побіг Савка і де він дівся, ніхто не бачив». «Ніхто», «ніщо» є прихованою до часу стихією людського ества.

Пересвідчуємося в символічному протиставленні ім'я-символа на початку оповідання й образу-символа в розв'язці. Якщо на початку бачимо мовчазного дивакуватого парубка (зовнішній образ, зовнішній світ), з якого сільські діти насміхаються, прозвавши Савкою-Булавкою, то пізніше оця внутрішня мовчанка (екзистенційне) проривається несподіваним вибухом гніву супроти лже-агітаторів, слова яких про добробут бідняків залишалися пустопорожньою балаканиною, брехнею. Смертю окремого індивіда, звичайно, він не поборов зла. Та, автор акцентує на тому, що Савки «ніхто не бачив»; отже в ньому все ж залишилося оте бунтівне «чогось могутнього і незбагненного», він ще прагне відбутися у світі супротивником зла, несправедливості. Тривала мовчанка Савки перетворюється для нього на виснажливу душевну боротьбу

«я», що несе приховану внутрішню тривогу. Через вчинки та дії персонажа письменник розкриває провідну ідею твору — особистісна свобода «маленької» людини, представника найнижчого соціального прошарку.

Виносячи в заголовок оповідання ім'я головного персонажа, С. Риндик заакцентує увагу читача на концептуальності понять людина і світ, що є головним компонентом буття. Особистість автор моделює на тлі світу, розбурханого конфліктами; людина мусить або терпіти, або перемагати перешкоди; головний герой твору зображений на тлі антагоністичного світу, протистояння, соціальної нерівності. Порушення природного дисбалансу, гармонії, соціальні потрясіння негативно впливають на внутрішній світ літературного персонажа, який свій непоборний рух, власне «я» спрямовує в бік торжества ідеалів, принципів, досягти яких прагне будь-якою ціною. Якщо ж дивитися на центральний персонаж з точки зору наратології, науки, в центрі якої лежить модель нарації й особа (образ) наратора, то помітимо, що письменник чітко наділяє літературного героя рисами відваги, що пропорційно залежать від розуміння світу. Отже, слушною є думка М.Ткачука, що «структура... образу знаходиться в прямій залежності від того, як він розуміє світ, яка, на його погляд, роль окремої особи в житті суспільства» [250, 4].

Через зображення соціально-психологічної картини Аполлінарій Новак в оповіданні «Вигнанці» змодельовує ставлення канадських автохтонів до українського поселенця, заробітчанина, який поїхав у далекий світ шукати щастя. Реалістична концепція в творі віддзеркалює ставлення однієї людини до іншої не через творення добра, а через внутрішній дискомфорт. При цьому важливу стилістичну функцію виконує подієвість, нестандартна ситуація. Внутрішня дисгармонія, неузгодженість із самим собою, породжена ненавистю до іншої людини — це світ зла. Останнє передається через показ приниження людської гідності, зневаги. Показовим є діалог, коли кондуктор виганяє заробітчанин із трамвая:

— Я їх, паскудних галішенів, навмисне вигнав, бо вони смердять! Я їх ненавиджу! — а потім додав тихшим підхлібним голосом:

— І в тебе такий самий квиток, як у них, і в усіх інших, але... Навіщо тут мають смердіти тхори, — і засміявся, а пасажир байдуже заворував йому [266, 190].

Останнє словосполучення («байдуже заворував йому») якраз і відбиває внутрішнє «я», детонує негативний відтінок внутрішнього світу персонажа, його ставлення до іншого індивідуума. Письменник у такий спосіб змодельовав знелюднення людини в результаті соціального і морального зламу закордонного життя. Об'єктивна дійсність прозаїком не прикрашена, вона ніби вихоплена з потоку реального буття й перенесена на сторінки художнього твору.

Приклад, отже, яскраво переконує, що втілення головної думки автора зумовлене свідомим її обстоюванням, цілеспрямованим утвердженням у творі, спроектованим на дійсність, на все суще, не залежне від людини. Об'єктивна дійсність — це все те, що оточує людину, є результатом діяльності багатьох поколінь, суспільства. Предмети оречевлюють, опредмечують людські сили, вони втілюють художній образ безпосередньо чи символічно, є художнім образом суб'єктивної картини об'єктивного світу.

#### **2.4. Оновлення фольклорної складової у жанрах «фікційної літератури».**

До фікційної літератури (визначення І. Качуровського. — В.М.) ми відносимо й гумористичні твори малої прози. У цьому плані література українського зарубіжжя відома різними жанрами: нарис-усмішка, рецензія-пародія, памфлет, фейлетон, політична сатира, усмішка. До письменників-гумористів, що своєю творчістю збагатили сміхову культуру, належать Свирид Ломачка (Борис Олександрів; 1921 — 1979), Світлана Кузьменко (1928), Іван Керницький (1913 — 1984), Леся Богуславець (1931), Іван Манило-Дніпряк (1918 — 1979), Анатоль Галан



(Анатолій Калиновський; 1901 — 1987), Олекса Запорожець-Девлад (1886 — 1959), Анатоль Гак (Іван Антипенко; 1893 — 1980) та інші, які з позицій народної моралі викривали негативні соціальні явища, типи. Усвідомлюючи, що сміх лікує душу, письменники майстерно поєднують літературні, фольклорні традиції з комічними, сатиричними ситуаціями реального життя («Який Сава така й слава» Лесі Богуславець, «Міжпланетні люди», «На двох трибунах» Анатолія Гака, «Любов до ближнього» Свирида Ломачки, «Новоталалаївські рефлексії» Світлани Кузьменко). У цих творах — барвиста мова, лаконічні, влучні народні вислови, дотепні діалоги, комічні й сатиричні ситуації з повсякденного побуту. Ущиплива іронія, застосування гротескних фарсових засобів, сатиричної гіперболізації визначає своєрідність їх художнього світу.

У жанрі гумористичного оповідання виступав й С.Риндик. З теплим почуттям гумору письменник змалював образи простих людей з Поділля, своїх земляків («Терентій Трохимович Тарадайка», «Амазонка», «Лиса», «Перевозини»). Мова письменника — просторічна, пересипана діалектизмами, крилатими словами, емоційно-забарвленою лексикою, як-от: «Ми з Оленкою пасли корів окремо від інших пастушків, бо вони напастували Оленку. Інакше не казали до неї, як оката. І раз-у-раз брали її на сміх. Так, наче дівчина винна, що Бог дав їй великі очі» [217, 7]. А для підсилення сатиричного звучання автор дає своїм персонажам неординарні українські прізвища: Марія Зосимато, Василь Штокало, Петро Кунька, Євген Навманець, Нестор Колодрубенко, Прокофій Мичка, Онохрей Паргань, Мирон Скачибіда, податківець Дзюрко, куми Шматько і Шматчиха.

У гуморесці «Перевозини» автор висміює чванство українців, що прибули після Другої світової війни до США. І це «чванство» виступає як «істина». Авторські роздуми над життям, висміювання негативних рис характеру людини поєднуються з постійним відчуттям абсурду існування. В іронії ж відчувається авторська турбота за долю людини. Внутрішній світ

персонажів висвітлюється переважно «сугестивною прозою», що викликає в читача уявлення, але не називає його. Тонка іронія передається ситуацією, котрої насправді в житті не було: «Каже, що до неї залилися самі мільйонери! Не такі голодранці, як в старому краї. Але вона усіх їх — повідкидала. Кожний дістав гарбуза. Один через те повісився з розпукн, другий застрелився, третій розпився і проциндрив усі маєтки, і взагалі всі зійшли на пси... А сама — справжня мавпа. Курноса, очі, мов у щура, і груба, як чотири жиди!» [218, 355].

Пізнати істину в такому художньому тексті — означає усвідомити сенс в екзистенції. Молодій господині, яка наймала квартиру, «мільйонери з князями загострили ситуацію до того, що таки треба було змінити помешкання» (с.356). Візуальний предметний ряд у художньому тексті автор переповідає з гумором: «Наприклад, був один прилад, чи пристрій, чи знаряддя, зроблене з плаского заліза; воно мало знизу вушко, а зверху, з правого боку, довгий ніс, зліва якусь закарлючку, а аж на самім чубчику гостру шпичку. Власне, не знати було, де низ, а де гора, де правий бік, а де лівий, бо ці категорії мінялися в залежності від того, за що ту річ держати» (с.360).

Сатиричне оповідання має щасливу розв'язку: чоловік домовився зі злодіями, аби викрали їхні речі, бо дружина настільки допікала частими переїздами, що дріб'язкові клунки геть виснажили обох. Але злодії так захопилися виконанням завдання, що разом із клунками прихопили й меблі господині будинку. Предметний ряд, залучений письменником у внутрішній художній світ задля підсилення сатиричного звучання твору, постає в просторі. Тут людина зображена унікальною, неповторно істотою, спроможною на будь-які вигадки, аби поліпшити своє буття. На імітацію (підробку) комічного вказує іменник «ванна», що її викрали «злодії». І коли «ми з жінкою кинулися нагору до помешкання», то помітили «справді, всі меблі зникли: столи, комоди, ліжка, канапи, холодильник, навіть ванна, а потім усі наші пакунки!

Залишилися голі стіни» (с.364). Головний герой твору розкриває власний характер у межах соціальної групи. У процесі соціалізації «Я — Я» формується й внутрішній світ людини.

Традиційну реалістичну гумористику представляє письменниця Світлана Кузьменко. Зразком є книжка її оповідань, об'єднаних у своєрідну повість «Новоталалаївські рефлексії» [134]. Неважко помітити, як засобами комічного вимальовується персоніфікована картина «однієї з наймальовничіших частин Південної Америки місто Нова Талалаївка. Однак ця картина зримо постає в діях, в чинках персонажів. А письменниці все це «розповідь» добрий приятель; відтак суть розмови вона подає «так, як доводилося чути» [134, 8]. Сюжетна канва побудована нетрадиційно: гумористичний вступ під назвою «Незабутнє місто», а далі — «Науковий відступ». Центром останнього є образ українця, колишнього вчителя таборової гімназії, а нині витирача склянок у ресторані Нью-Йорка Аполлінарія Кізочки. Пестливе прізвище додає гумористичному оповіданню саркастичного, іронічного забарвлення.

Кізочка «приїхав у Нову Талалаївку відвідати знайомих. Саме в цей час тут проходив світовий конгрес земляків-науковців у діаспорі» (с.9). Відвідавши наукове зібрання, Кізочка зустрівся зі своїм колишнім (не надто сумлінним) учнем, а тепер докторантом Семеном Шустрим. Уживаючи діалектизми, фразеологічні звороти на зразок «Пан професор працюють руком, а я головою», авторка висміює негативні явища суспільного середовища, показує людину-кар'єриста Шустрого, який у школі був посереднім учнем, проте в житті застосував антифілософію, «розштовхуючи» інших ліктями, щоб швидко пробратися по ієрархічній науковій драбині, стати професором. А совісний, скромний учитель Кізочка змирився з власною долею, про що йдеться у фіналі розповіді.

Світлана Кузьменко — майстер словесної гри, несподіваної літературної інтриги — в кульмінації показує, як її головний персонаж «покинув дослідження в ділянці класичних



мов, переїхав на постійне проживання до Нової Талалаївки, і тепер працює над своєю найбільшою працею «Життєвість філософії Семена Шустрого» [134, 14]. Подібні сентенції, глибина думки, висміювання негативних рис людини, комічні ситуації, в які потрапляють «новоталалаївці», прозріливо постають і в інших гуморесках С.Кузьменко — «Якби...», «Джоконда де Пилипчук», «Пригода з мільйоном доларів», «Традиціональність».

Описуючи в деталях товариства, спілки, об'єднання українських громад за кордоном, прозаїк з іронічною метою залучає в текст символи-предмети: «На членських посвідках організацій новоталалаївчан красувалися голуби, стріли, шаблі, квіти, книги, орли, Пегаси та багато інших знаків. Цими емблемами прикрашувалися також афіші про надходячі імпрези, альманахи, календарі, спомини, ювілейні та інші книги...» (с.6). Розгорнута в просторі і часі система вибору цінностей постає для людини головною засадою «в залежності від важливості становища, яке займав спричинник події чи її організатори в громаді» (с.5). Динамічний простір, забарвлений кольорами, впливає на внутрішній світ персонажа: «Американське місто приголомшило його незвичністю, гумором, шаленим темпом — і відштовхнуло від себе... Не стишуючи кроків, повертає він убік, на галявину, вкриту соковитою, зеленою, усіяною жовтими голівками кульбаб, травою» (с.104). Гама кольорів помітно «естетизує» зображуваного суб'єкта: «на ній була сукня тьмяно-зеленого кольору» (с.69), «тримаючи в довгому чорному мундштуку цигарку» (с.70), «посивіле товариство» (с. 73), «помальовано набіло» (с.103). Але предмети, залучені письменницею в текст, іноді вказують на хаос, невпорядкованість, безлад, який панує в душі людини: «Вона запросила мене до хати. Я обвів зором невелику, обставлену вбогими меблями, кімнату. Під стіною стояло дбайливо застелене ліжко, на столі, під вікном, поруч горняти, з якого парувала якась рідина, лежав хліб, кілька помаранч та якісь пляшечки та коро-

бочки. З позолоченої рамки на підставці, що стояла на комоді, на мене дивилася Марія Тереза, німецька цесарева» (с.92).

У гумористичному оповіданні «Пригода з мільйоном доларів» Світлана Кузьменко висміює людські вади. Головні персонажі — безіменні. У такий спосіб прозаїк прагне підкреслити, що подібна історія може статися з будь-якою людиною. Жадібність до грошей, збагачення, зиску негативно впливає на внутрішній світ особистості. Маючи великі статки, людина не помічає довкола себе інших, бідніших за себе, а світ для неї здається замалим. Головний герой твору виграв мільйон доларів, і тоді «донька принесла папір, чотири олівці, і ми почали накреслювати зміни, які, на нашу думку, треба було неодмінно запровадити в наше життя» (с.28). А коли родина мільйонера позбулася друзів, стала задумуватися, що егоїзм відокремив їх від людей, соціального колективу. Внутрішній світ персонажів «змлів» від статків: «Під впливом мільйона в наших дітей почали мінятися характери. Вони перестали бути такими розважними, як були перед нашим виграшем, почали все менше і менше цікавитися наукою, натомість стали творити свої власні «життєві теорії» (с.33).

Дружина багача нарешті збагнула «давнє життя», яке було набагато світлішим, а «мільйон став нашим паном і титулом та зробив нас своїми рабами». До персонажа згодом повернулося й почуття прекрасного. Почуття - індивідуально створена форма безпосереднього переживання людиною дійсності. Дружина ж виявила волю вголос висловитися про наболіле: треба позбутися мільйона й жити, як усі люди. Письменниця акцентує увагу на тому, що людина з розвиненою волею здатна до самоконтролю, свідомого спрямування своїх вчинків; вона «володіє собою». Нарешті чоловік прислухався до дружини й відправив гроші на рахунок Новоталалаївського університету.

У цьому сатиричному творі порушено проблему двосвіття. Йдеться про добро і зло. Лише власною працею людина здобуває щастя й честь. Остання є почуттям, усвідомленням осо-

бистістю чистоти власної репутації, авторитету, доброго імені. Позбувшись значних коштів, персонажі знову здобули минулі почуття — порядність, честь, «живу істину» - правду, стали прихильнішими до інших людей. Такі почуття письменника передає словами головного героя: «По кількох роках наше життя майже зовсім унормувалося. Щоранку, як раніше, я йду до праці. Дружина працює кілька годин на день. Вона каже, що праця приносить їй задоволення...» (с.35). У тих, хто за будь-яку ціну прагнув збагачення, дії персонажів викликали здивування. Однак світ «диваків» у даному разі звеличується. Водночас абсолютизується істина, адже основним персонажем є людина, яка пізнає й перетворює світ на краще.

Найавторитетнішим комедіографом в українській діаспорі був Анатоль Гак (Мартин Задека). Справжнє прізвище письменника — Антипенко Іван Якович (1893 — 1980). Ще в 16-річному віці він надрукував свій перший твір у газеті «Рада», а згодом став членом літературної організації «Плуг». Його перу належать комедії «Спадкоємці місіс Пилипсон», «Студент», низка гуморесок і фейлетонів. Навіть в епістолярії він послуговувався гумористичним стилем. Так, у листі до Д.Нитченка від 20 грудня 1979 року Анатоль Гак писав: «Якщо ж мовити про мою особу, то після того, як теперішній урдепівський «Тріумвірат» повівся зі мною по..., я був оголосив сам собі авторську «голодівку». «Доголодувався» до того, що з мене почали зсуватися штани. Отож, щоб не бути безштатником, я взявся і написав комедію «Спадкоємці місіс Пилипсон». Прем'єра відбулася влітку на «Верховині»... Тема комедії — діпісти, що приїхали з Європи до США» [190, 78]. Застосовуючи тонку іронію та дотепний гумор, Анатоль Гак пише й книжку спогадів «Від Гуля-Поля до Нью-Йорку». В автобіографічному оповіданні «Задекіяда» (назва походить від прибраного імені автора Мартин Задека. — В.М.) письменник розповідає про своє перебування в таборах для переміщених осіб (діпісти). Використовуючи необхідний



компонент творчої фантазії, уяви, гуморист торкається української душі, менталітету, описуючи дійсність справді колоритними фарбами, з непідробним гумором, іронією. Автору болить, що українці — незгуртовані, а тому їх легко розсварити за партійними чи міжцерковними принципами, що шкодить загальнонаціональним інтересам. Людина — мірило всіх речей, а тому все в ній повинно гармонувати. Розповідь ведеться від першої особи (автора); перед нами — розмова з казковим геросм Лелекою. Пташина розповідає: «Дивні люди оці українці. Часом мені доводиться приносити новонароджених до єврейських діпідержав. Не встигнеш приземлитися, а євреї враз так і обступлять з усіх боків. Радіють, вигукують: «наше! наше!». А як в українських діпідержавах ведеться? Або гукають: «Неси його, лелеко, ік лихій годині, або починають, мов ті енкаведисти, допитуватись: «А якого ж ти, лелеко, принесла нам українця? З котрої він України, з тієї чи тієї? А до якої церкви ходили його батьки?.. А до якої партії належали — до «а», «б», «в», «г»?» [55, 317]. І хоч такі філософські ремінісценції Гак оприлюднив ще на початку 70-х років минулого століття, вони актуально звучать і нині.

В іронічному ключі написане й оповідання Анатоля Гака «Земляки», що увійшло до його книжки «На двох трибунах» (Нью-Йорк, 1950). Насправді тут йдеться про серйозні речі: виживання людини в екстремальних ситуаціях. Автор описує непривабливу картину руйнації англійськими військами колишньої столиці саксонського королівства Старого Дрездена, і «я, живий свідок того, скажу, нелюдського погромища, втратив своє дотеперішнє відчуття страху, остороги й небезпеки» [55, 271]. Часові й просторові виміри зливаються в єдине ціле, стаючи загальною формою існування світу. Прозаїк у такий спосіб вияскравлює головну думку: без таких понять у людини неможливе ставлення ні до минулого, ні до майбутнього. Звертає на себе увагу й ушільнений час: дія відбувається 13-14 лютого 1945 року (так зазначено в підзаголовку); у

тексті ж час продовжено до семи днів: «Рівно тиждень тому звела мене доля з ними, і, мені здається, я побував десь на Україні — в степовому селі, подихав тамтешнім повітрям, наслухався солов'їного співу, напився з прапрадівської криниці холодної води» (с.293).

Персонажі постійно перебувають в русі (рух — мінливість і рух — регрес). Війна породжує людські жертви, нищення культури. Предмети вказують на внутрішній світ головного персонажа: «Куди не піду, скільки оком кину — вогняна хуртовина: горять житлові будинки, установи, церкви, школи, лікарні, шпиталі, лазарети... Горить оперовий театр, горить академія мистецтв, горить знана на весь світ дрезденська картинна галерея. А он там, на невеличкому майдані, зірваний детонацією бомби з п'єдесталу, лежить ниць великий німецький реформатор — Мартин Лютер...» (с.271). Автор не вказує на слабодухість українців-земляків, котрі вижили в зруйнованому місті. Вони, отже, не стають рабами, залежними від інших людей. Таким чином, воля спонукає людину до активної дії згідно з її ідеалом. Це також дає змогу людині змінювати світ на відповідний бажаному ідеалу.

Ідеали — це те, до чого спрямовані думки, почуття, діяння людини. Саме за конкретних обставин персонажі твору визначають свою поведінку, спосіб життя. Скажімо, перебуваючи в зруйнованому монастирі, двадцятидворічні Сидір Ободенко та Килина Кульбачна вирішили одружитися. Це автор, звичайно, не висміює, проте відтворює в комічному ракурсі. Виявляється, що Килина боїться людського поговору, а тому не бажає виходити заміж, не маючи на руках відповідного посвідчення. А де ж його взяти між пожарищами? І тут приходить на допомогу кмітливість головного героя, який на портативній друкарській машинці надрукував два примірники «Шлюбної грамоти»: «Такий то й така, року 1924 народжені, з власної волі, вирішили побратися, а з огляду на те, що німецькі установи відмовилися оформити їхній шлюб,

ми, нижче підписані, власними підписами стверджуємо правдивість та законність шлюбу вищезгаданих Сидора Ободенка та Килини Кульбачної» (с.284).

Свідки-українці, вивезені фашистами на примусові роботи до Німеччини, свої підписи скріпили монастирською печаткою, яку знайшли в підвалі, серед руїн. Земляки є соціальною групою. І ось серед кризових явищ, невпевненості в завтрашньому дні вони раптом виявляють соціальний оптимізм, злагоду й творять добро — оціночне явище духовності. Добро твориться на користь двох молодих людей, членів маленької соціальної групи. А служіння добру приносить вищу моральну насолоду.

Добро виявляється й тоді, коли головний персонаж натрапив на реєстраційний пункт і одержав посвідчення потерпілого від бомбардування. Цю новину він приніс своїм землякам. На запитання, чи не зможе і їм придбати такий документ, що в подальшому давав би змогу вільно пересуватися територією всієї (total) Німеччини, відповів: «Охоче поведу. Мені не важко» (с.286). В основі дій і вчинків сугестивного суб'єкта не простежуємо утилітаризму, бо ж не заради вигоди, користі він творить добро, а заради блага іншого. Таким чином, прозаїк ніби акцентує нашу увагу на тому, що благо задовольняє потреби людини, здавалося, навіть в екстремальних ситуаціях і має значення позитивної цінності (і для людини, й для суспільства).

Головний герой оповідання «Земляки» своїми діями довів, що людський сенс поведінки індивіда в життєвих ситуаціях забезпечує добровільне самопідпорядкування моральному закону, що підносить людину над її власною природою. Умовою ж такого піднесення є усвідомлення особистістю власного місця в світі.

Гумористичні твори належать і перу Анатолія Юриняка (Юхима Кошельника), який у періодичній пресі виступав з фейлетонами, памфлетами, усмішками. Перечитуючи Юринякові гумористичні оповідання, відчуваємо, що авторові бракує відомостей зі сміхової культури, як і культури слова загалом. Здається, він писав (бо писалося!), не задумуючись над попо-



вненням словникового запасу, не вдаючись до відповідної метафоричності. Справді, письменник висміював негативні суспільні явища та їх носіїв, а персонажами виступають переважно «друзі», «знайомі», «родичі». Часом літератор вдається до сфрагіти, вводячи в текст власну присутність, очевидно, для підсилення «достовірності» зображуваного. Разом із тим, сатиричні твори Анатолія Юриняка — ємкі, насичені діалогами та монологами.

Для прикладу назвемо політичну сатиру «Суботні балаки на фермі «Не журись» [289], що складається з чотирьох основних розділів і підрозділів. І тут помічаємо, що письмо гумориста скальковане, деякі слова не відповідають нормам сучасної української мови, як-от: «тема носталгічна», «зрезигнувала», «широ вітаний», «загосподарення», «жінки, нападєні грабіжниками», «опікунчим крилом», «труднощі стали наяв», «балаки» тощо. Ненормативна лексема в цьому випадку абсолютно не прикрашає.

Тема, яку намагався розкрити письменник, політична, позаяк центральне місце відводиться проблемі міжетнічних стосунків. Замість того, щоб показати людину в дії, в процесі подолання зла, автор удається до розлогих діалогів, висміювання якихось дріб'язкових деталей, помічених у побуті інших народів. Безперечно, якби головну думку літератор виклав якомога стисліше, застосувавши відповідні художні засоби, оповідання набуло б строгішої літературної форми й чітко спрямованого повчального характеру.

Зразком лаконічного викладу, насиченого буфонадною формою, вважаємо гумореску Івана Керницького «Мона Ліза». Виставка славнозвісної картини Леонардо да Вінчі у Вашингтоні «обіграна» письменником через комічну ситуацію. Пан Татух, літній чоловік, розмовляє зі своєю дружиною, яка не зовсім розуміється на мистецтві. Вибравши форму діалога, письменник короткими репліками висвітлює й особливості подружнього життя емігрантів Татухів. Дружина: «Присунеш увечері з парку — маєш все готове, маєш з ким посваритись, —

то чого тобі ще треба!». Чоловік відповідає: «Велл, та я так пожартував. Ну-ну, не дуйся, як жаба в капусті, а подай мені ножниці, я викрою цей образець і повішаю отут» [119, 155]. Побутова суперечка виникла саме через «образок», до якого приревнувала дружина Татуха. Отже, людина, виходить, вчиться все життя, пізнаючи культуру, світ. Адже не кожен здатен самовизначитися в світобаченні. А тому виникає необхідність звертатися до надбань світової культури, створених справжніми митцями. Пізнаючи культуру, людина на рівні поєднання власного бачення світу, суспільно-узагальненого ставлення до нього, робить неповторний світоглядний вибір: посідає відповідну своїй сутності життєву позицію.

Аналізуючи гумористичну книгу Свирида Ломачки (Б. Грибінського) «Любов до ближнього», літературний критик М. Левицький писав: «В наші дні, коли мовне недбальство стало майже невід'ємною прикметою для більшості мовних видань, гнучка і навзагалом багата мова С. Ломачки сприймається зі справжньою приємністю. Фраза в нього чітка і зграбна, мовби сповнена якогось внутрішнього ритму, хоч подекуди, може, й задовга» [227, 7]. Друга збірка гуморесок — «Свирид Ломачка в Канаді» — складається з одинадцяти оповідань і низки гумористичних афоризмів «Думки на дозвіллі» [226]. Розповідь ведеться від першої особи. Кумедні історії Свирида Ломачки реалістичні. Читаючи їх, наче відчуваєш, що ця пригода могла трапитися з кожним і лише тому, що життєві конфлікти виповнені глибинного ліризму й іронічної гіркоти. Це — чи не головна прикмета творів. До своїх героїв він ставиться з повагою, симпатією, але лише на перший погляд. Насправді ж письменник іронічно змальовує людину з прикметними їй вадами, вчинками, бо у кожній — свій характер, езотеричний внутрішній світ.

Поєднання лірики, іронії, сатири надає прозі Свирида Ломачки органічного звучання, що є свідченням його творчого зростання. Разом із тим, зауважимо, що М. Левицький

мові творів Свирида Ломачки дає дещо завищену оцінку. Наприклад, аналізуючи оповідання «Побратим по квартирі Півень», «Любов до ближнього», «Гіпертронічна куртуазія», «Дивовижність отця Акакія», натрапляємо на повтори (особливо займенникові), знаходимо безліч орфографічних помилок, що не відповідають нормам сучасного письма («авт», «зрезигновано», «пишли випити», «дистеліроване», «зворушенням» (замість зворушливо), «перестаріла»). Подібні мовні штампи, до речі, простежуємо й у І. Керницького («дженітар», «фасрман», «іншуренс», «жадній катедрі», «чар (у значенні чарку) пускати», «піврегімента», «варентувати»). І все ж, окремі мовні недоладності загалом не впливають на форму гумористичного оповідання, де відчувається насамперед іронічне ставлення до людських слабостей.

Так, у сатиричному оповіданні «Любов до ближнього» розкривається внутрішній світ скупой, невихованої людини. Свирид Ломачка багато років не бачився зі своїм давнім приятелем Комахою. І раптом на вулиці чисто випадково вони зустрілися. Комаха сердечно запросив Ломачку в гості, дістав із шафи пляшку саморобного вина. Сатиричне висміювання звучить у діалозі: «Не вино, а золото, — хвалив Комаха. — Ми з Горпиною днів три чавили виноград, попервах руками, а тоді й вже ногами. Цілу бочку начавили. Все це я перецідив через панчошу, і тепер вино, як дистиліроване... Та пий чого стісняєшся!» [227, 65]. Після почутого гість підскочив, як обшпарений. Йдучи додому, подумки перефразував Ніцше: «Я думав, що, мабуть, даремно в протигагу євангельській любові до ближнього Ніцше видумав любов до дального. Мабуть, на якомусь перехресті життєвих доріг він також зустрівся із своїм Комахою» (с. 66).

В інших оповіданнях автор висміює внутрішній світ представників творчої інтелігенції. Жіноче оточення Марти — це товариство з «широким модерним світоглядом» («Ars, Magna ars»). Жінки «збиралися в чималій кількості — чорняві, біляві,



рудаві, з волоссям викладеним так або інакше — залежно від їх примхи чи моди» (с. 11), словом, «тут був цвіт місцевого громадянства, його духовна еліта» (с. 12). Автор майстерно показує негативні риси характеру молодого літературного критика Зануди, власника ковбасні Хитрого, доктора — винахідника собачого мила — Цибулі, професора Саламахи, художника Мороки. Негативний образ критика Зануди, який споглядає мистецький світ лише з наукової точки зору, автор розкриває в діалозі. Мова персонажа перенасичена науковою термінологією, іншомовними словами настільки, що годі зрозуміти висловлюване ним. У мові прочитується неприхований сарказм, іронія: «Модерна поезія, - підтримав мене Зануда, - це альмагама рефлексій, трансформованих у трансцидентні сфери гіпертрофічних центрів параноїкальної афектації, і тому є найвищим осягом концепції апокаліптичного світосприймання в його партикулярному, ретроспективно-перманентному вияві» (с. 14). Відгук на такий пасаж — мовчання.

Просторово-часові виміри автор змодельовує через контраст музичності: метушня, гамір протиставляються спокою. У цей час «грала музика — щось ридально мажорне». Світ наповнюють люди з різними характерами й уподобаннями, всі кудись поспішають — назустріч долі; їхній внутрішній світ спроектований у бік вдосконалення власного життя. В динамічний простір автор «вмонтовує» соносферу, щоб глибше розкрити внутрішній світ своїх героїв. У просторі лунає музика, надаючи душевної рівноваги, спокою: «За вікнами шуміло величезне місто. То наближались, то віддалювалися сирени авт. Все кудись поспішало, гналось, наче вся величезна планета з шаленим гуркотом котилась в прірву. Але в Мартиній кімнаті все було в ідилічному спокою. Грала музика — щось ридально-мажорне, не то Крейцерова соната, не то останнє танго Весоловського» (с. 24). Музика формує естетичні смаки, ідеали, тому дійсність тут у звукових образах. Музичність вияскравлює емоції, настрої, почуття, внутрішній світ головного персонажа твору.

Маємо підстави констатувати, що сатирично-гумористична проза письменників українського зарубіжжя ХХ століття доповнює реєстр творів репрезентованих у нашій літературі Остапом Вишнею, Олександром Ковінькою, Микитою Годованцем, Федором Маківчуком, Степаном Олійником, Павлом Глазовим, Євгеном Дударем, Василем Кравчуком тощо.

### **2.5. Дифузії жанру і стилю в ліричній та орнаментальній прозі.**

Проза українського зарубіжжя позначена оригінальністю орнаментального й ліричного письма. Так, автора повістей «Без ґрунту», «Доктор Серафікус» В. Домонтовича можна назвати письменником смислових парадоксів. Він легко міг перейти з ліричної теми на жанрову, із соціальних чи побутових картин — на філософські істини, узагальнення. Втім не можливо досягти ліризму без поетичних компонентів у прозовому тексті. Лірична проза письменників українського зарубіжжя значною мірою вказує на літературу, що тяжіє до орнаментальності.

У творах В. Винниченка, Т. Осьмачки, Д. Гуменної, Ф. Одрача, В. Домонтовича орнаменталізм потрактуємо як стильову характеристику ліричної прози, де чітко виділена експресія стилю стає основою творчості письменників. Завважимо, що мовний орнамент в ліричній прозі змодельований лише в окремих частинах тексту, а все ж він виконує важливі функції для всього прозового твору, бо виражає різні лейтмотиви, відображає свідоме сприйняття світу, створює багатозначні підтексти, посилює сугестивну функцію слова, автобіографізм, просторово-часові виміри, підсвічує точку зору персонажів. Мовний орнамент в ліричній прозі дає змогу вийти на рівень буття, філософську лінію, розширити, змінити масштабність зображуваного.

Між ліричною та орнаментальною прозою не можна визначити чіткі межі. Якщо в Україні орнаментальна проза з'явилася на початку ХХ століття, а лірична — в роки «хрущовської

відлиги», коли письменники, звертаючись до «вічних тем», намагалися створити новий напрямок в літературному процесі (адже експерименти над художнім словом в добу соцреалізму не схвалювалися), то діаспорні прозаїки ліричну прозу явили ще в період діяльності МУРу (твори О. Смотрича, В. Домонтовича, Ю. Косача, Т. Осьмачки, У. Самчука, І. Костецького). На нашу думку, ліричну прозу можна визначити за змістом художнього явища; «ліризм» стосується тематики, жанру, образу автора, авторської присутності, системи персонажів.

Орнаментальна ж проза вирізняється асоціативністю думок, образів, вишуканістю висловів, багатством метафор і порівнянь, інших художніх засобів зображення. Орнаменталізм — притаманний творам В. Барки, Д. Гуменної, В. Винниченка, І. Качуровського, Ф. Одрача, Т. Осьмачки, О. Мак, С. Кузьменко, Діми, Віри Вовк, В. Дачея — явище фундаментальне, своїм корінням сягає символізу й авангарду, що його йменуємо міфічним. Водночас зазначимо, що епічна проза письменників діаспори характеризує життя в різнопланових суперечностях і зв'язках, лірична ж проза «вказує» на позицію, відношення наратора до життя, його думках, переживаннях, відчуттях. Отже, заакцентовуючи на символізмі й авангарді, маємо на увазі те, що в орнаментальній прозі модернізму авторські ліричні відступи, художнє моделювання довкілля ніби залежні від впливу поетичних структур, які підсилюють хід зображення міфічної думки. Саме тому орнаментальну прозу можна назвати умовним віддаленням від предмета.

Якщо, скажімо, для реалістичної прози притаманна перевага функціонально-наративного принципу, спроектованого на мімічну вірогідність змодельованого світу, то для модерністської прози характерне узагальнення принципів. Конститутивні принципи поезії спроектовуються на наративну прозу. Поетичне опрацювання наративних текстів посилюється особливо тоді, коли в його основі лежить міфічна думка,



осмислення міфу. Саме завдяки своїй поетичності орнаментальна проза постає перед нами як міфічний структурний образ. Слово-символ, слово-знак в міфічному ореолі має тенденцію до його невмотивованості. Символ у міфічному мисленні носить магічне начало. Орнаментальна проза «реалізує» міфічне слово в розгорнутому сюжеті мовних фігур у вигляді повтору, порівняння і метафори.

Українські літературознавці з'ясували дефініцію концепції «психологічна проза» і «лірична проза», у якій поділом виступає внутрішній світ автора, спроектований на ліричного героя. В літературі початку XX століття співіснували такі основні види ліризму, як опосередкований та безпосередній (І. Денисюк). Опосередкований виник унаслідок психологічного аналізу, коли зворушливі почуття моделюються різними ситуаціями, вчинками персонажів, передаються в діалогах. Безпосередній вид ліризму руйнує жанрову основу епічних творів, проявляється у самовираженні ліричного героя (Н. Шумило). Лірична проза характеризується особливістю лірико-філософського споглядання. Взірцем такої прози можемо назвати роман-притчу В. Барки «Спокутник і ключі землі», в якому центральний персонаж Олег Паладюк — це яскраво рефлектуюча індивідуальність, що простежується як через ледь вловимі інтонації змінного настрою, так і через відкриту монологічну сповідальність. На рівні узагальнення вловлюється автобіографія душі, внаслідок чого відбувається своєрідне зрощення ліричного «я» з біографією автора. Тому є підстави стверджувати, що романом «Спокутник і ключі землі» В. Барка репрезентує лірико-психологічну прозу.

І орнаментальна, й лірична проза сприяли посиленню її філософічності, жанровій диференціації. В епічних творах письменники звертаються до ознак модерного жанрового мислення, творення фрагментарного письма — це етюд, образок, лірична мініатюра, акварель, поезія в прозі.

Жанровий аспект орнаментальної прози вирізняється міфологічністю, відображенням міфологічного мислення. Водночас повторенню міфічного світу співвіднесений повтор тематичних ознак, тоді як повтор звукових мотивів створює цілий ряд лейтмотивів. І лейтмотив, й еквівалентність підпорядковують собі мовну синтагму наративного тексту і, не меншою мірою — тематичну синтагму розповідної історії; вони сприяють ритмізації, появі звукових повторів. Останні часто вживані у тексті, в якому вони з'являються через історію, через дискурс.

Орнаментальна проза тяжіє до відображення сюжетного співвідношення щодо нарації, підпорядкувавши історію (час) лексичному, семантичному та формальному підпорядкуванню дискурсу. Орнаменталізація впливає на послаблення подіївості прози, адже розповідь тієї чи іншої історії може розмиватися в окремих мотиваційних відрізках, зв'язок яких відбувається не в наративно-сигмантичному ракурсі, а лише в поетичному за принципом контрастності, уподібнення. Для прикладу, в оповіданні «Приборканий гайдамака» В. Домонтович у сюжетну канву вводить порівняння годинникового механізму з процесами, що відбуваються в світі. Коли Сава Чалий, гостюючи в гетьмана П. Орлика, заглянув в середину часової машини, де працювали колишатка великі й малі, тоді господар заважив, що саме так є і в великому світі, «подібно до того, як у дзигарях усі колишатка й стрілки приводяться в рух силою тяжіння, вагою гир, так і в цілому великому світі вся машина, земна й небесна, рухається за законами тягару» [84, 945].

Наративне використання мистецтва слова, асоціативне світосприйняття уможливають глибше розкрити внутрішній світ людини. Такий дискурс притаманний модерній прозі, де наявні моделі поєднання поляризацій поетичної та прозової з метою співставлення, змалювання образу водночас колишньої (архаїчної) й сучасної людини — «вчора» і «тепер» — (графія і Галочка в повісті Ю. Косача «Еней і життя інших»). Сюжетність в орнаментальній прозі поступається місцем

міфологізмові. Головні герої твору, які наділені міфологічними атрибутами, є носіями філософських ідей. Така парадигма, наприклад, притаманна новелам І. Качуровського.

Міфологічний світогляд проступає у його новелі «По той бік безодні»: химерна, інтригуюча оповідь про дівчину Ладу, яку, щойно до села Переплуті приїжджають незнайомі хлопці, постійно шукають. Так вчинив і аспірант Роговенко. Ця дівчина йому приснилася. До Переплутів він дістався надвечір. Ішов, стомлений дорогою, а назустріч — дівчина з мотузком у руках. Ніхто в селі не сказав, де Лада живе. А дівчина виявилася «всезнайкою», завела хлопця в ліс і зникла. Виявляється — хлопця лихий поплутав, бо Лада живе по той бік безодні. Аспірант потрапив у безвихідь, бо хоч «він повернувся, але стежки назад не було», і тоді «Арсен наосліп, навмання, не знаючи пощо й куди, кинувся геть. Та далеко він не пробіг: чиясь рука простягнулась з-під дуба і схопила його за ногу... [106, 391].

Тутешні жителі, дізнавшись про лихо, дивуються:

— І звідки їх несе цього літа, вже третій...

— Може, він ще живий?

— Еге живий... Він вже по той бік безодні.

Назва новели — символ смерті. Безодня є ознакою потустороннього життя, уособленням кордону поміж двома світами. Арсен Роговенко потрапив у світ мертвих, який «дарує» йому останній топос — безсмертя. За орієнтальською обрядовою практикою, він має перейти межу двосвіття і перевтілитися в людину, яка існуватиме вічно в інших, міфічних вимірах.

Новела І. Качуровського «Криниця без вагадла» присвячена пам'яті Едгара По. Тут йдеться про боротьбу Сашка Огірчака з вуркаганами. Двосвіття втілюється в образах: Огірчак несе добро, благочестя, правду, а вуркагани ввібрали в себе неправду, безчестя, зло. Події розвиваються стрімко, динамічно. Двоє хлопчаків заманили Сашка в напівзруйнований монастир. Це була пастка; він провалився в глибоку криницю, на трупи,



поламав ногу, але шукає виходу з думкою, що «може через те, як казав Руссо, «хворе тіло знесилоє душу», його аж тепер охопив сліпий і безглуздий жаж» [106, 309].

Пересилюючи страх, фізичний біль, він прагне до світла, свободи. Та раптом чує в затхлому підземеллі свіже повітря, «щойно після цього почало розвиднюватися». Двосвіття відбите в просторі підземелля, несвободи: темінь — розвиднення. Доповз — аж перед ним грати на замку. У цій парадоксальній ситуації автор висвітлює людські стосунки, взаємини. Через грати Сашко просить жінку допомогти йому вибратися з підземелля, та вона називає Огірчака хуліганом. Просив чоловіка, щоб визволив, але той вдає із себе лукавого боягуза: «Полеж, може, хтось надійде, у кого документи в порядку...» (с.402). І лише школярі згодні зарадити його біді: «А ви тут лежить... Ми зараз своїх покличемо» (с.402).

Провідна думка твору, двосвіття дешифрується в розмислах центрального персонажа: «Боягуз не може бути шляхетним, бо передумовою шляхетності є відвага; отож, якщо чисто теоретично припустити, що боягузів стільки ж як і сміливців, а серед цих також половина шляхетників, а половина — мерзотників, і, продовжуючи цей, теоретичний двоподіл перенести на явище людського інтелекту, себто прийняти, що мудрих і дурнів є однакова кількість на цьому світі...» (с.395).

Дія і подія як сюжетний прийом вбирає в себе побудову причинно-наслідкових процесів. Композиційний компонент реалізується через розташування художнього матеріалу. Подієвість впливає на характер, внутрішній світ головного героя, спонукає до роздумів про сенс буття. Без сенсу людині важко існувати. У даному разі сенс для літературного персонажа — побороти несправедливість шляхом здобуття свободи. Новела не зображує остаточне звільнення Сашка (діти лише пообіцяли «своїх покликати»). У такий спосіб автор потлумачує свободу як відносне поняття.

Дві попередні новели відбивають певну винятковість, грайливість зі світом, у їх фантастичних картинах постають пригоди, несподівані події. Маємо підстави твердити, що написано їх у стилі неоромантизму, а людина і світ постають в компліментарній концепції (поєднання реалістичної парадигми з міфологічною).

Отже, орнаментальну (поетизовану) прозу розглядаємо з естетичних підходів щодо ритмічних форм прояву динаміки світобачення, світовідчуття автора та онтологічної доцільності твору. О. Потебня явище ліризації прози називає «згущенням думки», іншими словами модель двоплощинності з одночасною її трансформацією переходить у ритмічну знакову фігурність. Концентрація можливості внутрішньоформенних образів і стилістичних фігур із семантикою архетипного «творення» смислових субстанцій аналізуються в різних видозмінах наскрізного, скажімо, у текстах Ф. Одрача образу (роман «Щебетун» «демонічного» хлопця Василя, якого сільські молодіжці прозвали нечестивим, бо з його появою у селі почали коїтися дивні речі, а з приводу його любові до рідної землі-батьківщини йдеться про семантику патріотичного, історіософського, гуманістичного жертвоприношення себе, аби світ подобрішав і люди полюбили одне одного: «Кричу на весь світ — допоможіть, рятуйте безталанних земляків, а ці земляки поспішають на Стир, щоб мене вбити і кинути в ріку» [198, 174].

Задля підсилення міфічного письменник моделює образ батюшки, розмову Василя з ним про добро і зло, прекрасне і потворне, земне та потустороннє життя. Міфічним текстом виступає легенда-розповідь Василя про озеро, саме на цьому місці давним-давно жили погані люди, які «один одному заздрили, один одному кривду робили, вечорами пили горілку і билися», а головне, «на все це дивився з неба Бог і супив своє чоло». Він просив людей покаятися, спам'ятатися, але люди лише сміялися з цієї перестороги й далі творили темні

справи. Бог послав на землю дівчинку, яка просила хліба, але її кожен виганяв з хати. За міфологічним переказом це не була проста дівчинка-сирітка — небесний ангел. Тоді Бог вислав свого пророка, аби люди схаменулися, відкинули зло: «Старенький дідусь з довгою білою бородою (міфологічний образ. — *В.М.*) появився в селі якраз в Страсну П'ятницю. Він підняв вгору свою довгу палицю і грізно почав питати людей: «Люди, куди ви поділи свої серця? Чи ви знаєте, що людина без серця — це порохняве дерево, яке точить черв'як мізерний?» [198, 55].

Для більш виразного змісту дидактичної, повчальної частини в сюжетну канву легенди письменник вводить антитезу. Так, пророк, звертаючись до людей, наводить образний приклад бджілки, яка обцілює квітку, квітка ж за доброту обдаровує її медом, а в журавлиному «кру-кру» лунає хвала Господу. Люди за таке повчання, доброту розгнівалися на пророка і заточили його на цілий рік в ув'язнення. Бог терпів. Та одного разу перед самісіньким Великоднем несподівано «земля з гуркотом розступилася і поглинула всі хати і людей. Тільки комора, де сидів дідусь, перетворилася в маленький острівець з вербою». У такий спосіб прозаїк змодельовує не лише міфічний світ, а передовсім через поетичне опрацювання наративних текстів підсилює філософський смисл аксіологічного простору, в основі якого лежить міфічна думка, що потребує її переосмислення наратором.

Завдяки своїй поетичності орнаментальна проза Ф. Одрача постає перед нами як міфічний структурний образ. Центральний персонаж твору Василь Грудок принижує свої суспільні ідеали, спілкується з міфічним, вигаданим Піктусом, таким собі благодійником із США, який начебто через Василя допомагає духовно й матеріально обкраденим селянам, аби довкола них світ подобрішав. Автор образ Піктуса залишив ніби за кадром, його внутрішній світ ми прочитуємо в листах до селян. Отже, замість подяки Василеві, котрий таємно



одному корову подарував, іншому — коня, а старості села, як іронія, подарував осла, люди дякують тим, хто їх обкладає непосильними податками, а Василя, інтелігентну людину, обзивають дияволом, підбурювачем, бунтарем, «нечестивим», «жидівським помийником», не сприймають «панича» у своє соціальне середовище, роблять на нього поговорі, наче Грудок «розум, неборак, згубив десь там у світі і дурнем приїхав у село, і бач, у святу годину та по корчах блукає».

Досліджуючи наративні «простори» новели «По той бік безодні» І. Качуровського, роману «Щебетун» Ф. Одрача, помічаємо, що крім ритміко-лейтмотивної сугестивності, існує й функціональність синонімії деталей «поетичного» синтаксису (фігури нагнітання інтриги — стиль «паратаксису» — і її розосередження при формуванні контрастних стихій навколо кульмінації). Заакцентовуємо на магічній силі ритмічного впливу, що спроможна метафорично «творити» внутрішньо зредуковані знаки певного значення.

Одрача й Качуровського поєднує художня манера — творення поетичної прози. Вони однаково у своїх творах намагалися змодельовати світ і людину в ньому, зосереджуючи увагу читача на окремих деталях, відтінках, заакцентовуючи на зоровому та слуховому світосприйнятті. Предмет (у романі «Щебетун» староста села весь час тицяв пальцем в нагрудний знак, вихваляючись, що саме в ньому сила), змальований у творах письменників — це реальність світу. Через предмет спроектовується свідомість читача на глибше сприйняття, осмислення реальності. Світ і людина в ньому, за версією письменників — це нерозривний зв'язок, єдине ціле.

Кожен письменник, моделюючи довкілля, олюднює його. І природа, і предметний ряд в авторській інтенції є складовою системою внутрішнього досвіду, своєрідною світоглядною будовою митця. Суб'єктивно змодельована проза, що атрибутує сприйняття ретроспективного, виписана настільки майстерно (скажімо, повість Ю. Косача «Еней і життя інших»), ніби

історичні вкраплення відбуваються в наш час. Така проза співвіднесена до поезії, поскільки орнаментальна модель дозволяє виписати події, факти з глибоким почуттям в міру художнього мислення, уяви письменника і, не меншою мірою, його обізнаністю з історичними реаліями тієї чи іншої епохи, що її він заторкує. Орнаментальна модель надає текстові естетичної сили вираження, наближає до поезії: «... якась доля добирала їм ці подвір'я, оце, над Ізаром, все в зелених кучерях, крапчасте од просвітів у листві, м'який килимок моріжку у сплети винограду...» (Ю. Косач. «Еней і життя інших»); «Ми стояли на березі й слухали рев збентеженої ріки. Ріка кричала, вила, як поранений звір. З рани кошлатого звіра текла блакитна кров. Бурхливий плін розчавлював блакить. Шал ріки вабив своєю небезпекою» (метафоричний образ гідроніму — Дніпра — постає в повісті «Без ґрунту» В. Домонтовича). Ці та інші тропи підсилюють динамізм зображеного, створюють внутрішній ритм, підсилюють художній ефект.

Прикметно, що безіменність героїв ріднить прозу письменників із поезією. Так, у мініатюрі О. Копач «На грані світів» оприявлено образ Ісуса Христа метафорично. Його ім'я номіновано займенниками з великої літери: «запримітила, біла постать заясніла поміж темними деревами. Затремтіла душа. Відчула Того, Хто створив усю красу, подарував любов. Самотньо стояв, дивився на людські серця» [118, 6].

Підсиленою експресією, застосовуючи сюрреалістичний стиль, Віра Вовк моделює світ і людину в оповіданні «Людина, що падає». Юрба регочеться: «Якби ти мав, принаймні, одну людину на світі, одну справжню людину... Але ти добре знаєш, що такої людини нема під сонцем. Може, тобі тільки здавалося, що така людина колись існувала.

...Світ, як ти бачиш, не для тебе створений. Ти не допався до нього» [44, 8].

Наведені приклади свідчать, що займенники виконують нетипову анафоричну функцію, вони самостійно замінюють

назву особи, адже і в новелах О. Копач, і в оповіданнях Віри Вовк імена персонажів не названо. В малій прозі Віри Вовк («Жінка в дзеркалі», «Папа в жалобі», «Весільне плаття») персонаж дешифрується лише особовим займенником в першій і третій особі. І таке займенникове називання уможлиблює відійти від індивідуальної портретної характеристики, узагальнивши життєвий матеріал, створити абстрактний образ носія мови, що є важливою рисою ліричної розповіді. Так, нетипова для прози форма особового займенника в реченні — (оповідання «Ангел»): «Уважай, ти обслинив мені всі книжки! Дивися, які вони замурзані!» — виконує функцію звернення оповідача до міфічного ангела. По-перше, художня дія-антитеза вказує на антисвіт, бо міфічний ангел ніколи не може слинити книжки, його ніхто в реальному в житті не бачив, це — плід авторської фантазії, по-друге, така незвичайна форма розповіді нагадує жанр ліричного послання до неіснуючої істоти.

Звідси, отже, виходить, що для орнаментальної прози характерна відмова від сюжетної дії; водночас спостерігаємо, як обірвана розповідь компенсується завдяки поступовим розмислам наратора, як ним оволодівають нові почуття, думки — це ніжний душевний стан, внутрішній світ героя, зітканий поетичною формою письма. Антиномічність підсилює експресію, вказує на вагомий чинник суб'єктивного світосприйняття. При цьому заакцентуємо, що вона спроектована не на світ вищої матерії, а лише на світ, який сприймається почуттями.

Кожен письменник намагається зобразити світ в контрастній оболонці, у такий спосіб визнаючи протиріччя буття, що постає в найрізноманітніших відтінках, проявах, художньо змодельованих життєвих ситуаціях. Досягненню художнього змалювання контрастності життя допомагають поетичні образи. Останні гармонійно розкривають двосвіття, поляризацію, настрій, явища, почуття.

Відчувається, що, скажімо, орнаментальна традиція лейтмотивного типу в творчості Ф. Одрача має більш виразне, послідовне втілення. На відміну від К. Ірода, В. Далея,



Віри Вовк, у творчості яких прочитуються модерністські новації, образи абстрактні, то Ф. Одрач світ моделює абсолютно природним. Наприклад, прозаїки нью-йоркської групи здебільшого зображають світ як хаос, безпорядок, руйнація стереотипів, Ф. Одрач апелює до будови гармонійного світу в собі, а відтак — пошуку гармонії людини з довкіллям.

У модерністському тексті Віри Вовк люди шукають правди, шукають свого порятунку, своєї правди, однак не знаходять її, бо не в міфіві слід шукати «шлях істини», а в реальному житті: «...люди заверещали й кинулися шукати пророка. Пророк зник. Він розвіявся в раннім тумані, бо нові міти не мають глибокого коріння» [45]. У романі «Щебетун» Ф. Одрача міфічний пророк, якого послав Бог на землю рятувати грішних, не зникає. Під час потопу він залишається на острові. Однак навіть у таких віддалених художніх системах відчувається схожість присутності поетичної моделі. Так, в оповіданні «Родина» Віра Вовк моделює внутрішній світ героїв. Чоловік і жінка з двома діточками добилися до міста, холодної днини шукають якогось притулку, на нічліг. Перша зустрічна людина намагається допомогти, «але бо в нашому будинку невільно приймати бездомних», спрямовує їх до «телевізійної станції», де можна було б дати оголошення. І коли автобус з родиною рушив, жінка-родичка спам'яталася: «Сьогодні сором обливає мені обличчя. І як я їх тоді не впізнала?». Безіменний персонаж переймається тим, що в годину смерті, вони судитимуть її «боязливе серце».

Ф. Одрач в романі вибудовує подібний сюжет повернення з міста до рідного села Василя Грудока, якого земляки не сприймають як інтелігента, переслідують і за його погляди, і за добрі справи. Врешті спам'яталися, дядько Мисюн розмірковує: «А Василь вам го-го... Це справді генерал... та ми — телюки! Інші б його на руках носили», й хотіли віддячити за добре серце, навіть обрати старостою. Та було пізно, бо Василь покинув село «десь три дні тому». Відчувається

ідентичний смисловий зміст через контрастність добра і зла, його екзистенційне, внутрішнє переосмислення.

У творі «Щебетун» фінальна частина знаменує тривожні переміни, що їх «засіяв» у свідомості селян своїми прогресивними ідеями Василь Грудок. Суспільні зміни передаються не лише через містицизм, а й через аксіологічні виміри, почуття. Останні особливо зображені сценою повернення центрального персонажа до села після довгої з ним розлуки. Почуття героя метафорично підсилюють природні компоненти: «Аж раптом десь у гаю озвалася зозуля. «Ку-ку-ку-ку», — неслоь над гаєм, над кладовищем, неслоь чимсь жалібним, нерозгаданим. Це тільки поглибило його душевні терпіння...

І кування зозулі, що не вмовкало, його теж хвилювало. А так стати б йому маленьким метеликом? І летіти, ніким непоміченим над луками, над ланами жита, сховатися десь на листочку вільхи і — все побачити, збагнути». Останнє дієслово вказує на переосмислення героєм суспільних процесів, на нещасті земляків-волинян, що гнуть спину на польського пана, котрий обтяжує їх податками. Від непомірної праці й Василева матінка дочасно покинула білий світ. Таким чином, змалювання світу людини, довкілля у Ф. Одрача постає не розмитим, не абстрактним, а реалістичним.

Прозаїк моделює прозріння селян через їхні помилки, через ненависть до людини, вони ж бо не помічають справжніх кривдників. Поетичні образи чіткіше розкривають розв'язку такого «прозріння», що завершується трагедією: «Від чубка осокора, із цвинтару, війнув на натовп вітерець. Тевтон за городами не переставав ревіти. Десь над Лемешами повільно підіймалася згущена чорна хмара» (с.228). Художньо змодельований природний компонент вказує на кривдників-поліцаїв, що приїхали розправлятися із селянами. Такої наруги не витерпів попівський наймит Пилип — столярським молотком розтросив комендантові голову. І хоч як гналися за вбивцею поліцаї, а прудкого хлопця не спіймали.

Подібний метафоричний образ протесту прочитується й в оповіданні С.Риндика «Савка Булавка». І Ф. Одрач, і С. Риндик своїх героїв-протестантів змодельовують із позицій ніцшеанської концепції, зневіри в соціальну справедливість, руйнування цінностей. Тема нестандартної поведінки зображена контрастністю людських вчинків. І такі протестанти, за авторською версією, є незборимими, нездоланими в ім'я торжества справедливості, людського поступу вперед. З наведених прикладів, отже, ми бачимо, що тут художньо змальовані ситуації виступають негативними конотаціями і є хронотопом для сюжету з трагічною розв'язкою.

Подібну сентенцію пізнання людиною світу, осягнення нею вимірів буття атрибутує Т. Осьмачка у повісті «Старший боярин» [204]. Устами центрального персонажа Гордія автор заакцентує увагу на філософії сприйняття довкілля, на гармонії внутрішнього світу «бо ми живі люди, бо, мені здається, що ми шукаємо самі себе. А цей світ, що ми бачимо і в якому ми ніби є центром цього всього, що я говорю, не потребує виправдувати ні перед ким».

Модерне оповідання Діми (Діамари Ходимчук) «День подорожі» складається із дванадцяти «мрій»-розповідей і сповнене картин упереміж реалістичних та ілюзорних. Так, в розповіді «Країна фантастичних барв», що знаходиться, за авторською версією, «по той бік сонця», люди взагалі відсутні «їх тут нема. Головні жителі цієї планети — олені. Їх тут найбільше». Образ підсилюється містицизмом. Персонажі твору — оптимісти. Вони не гинуть, бо у них живе віра в перемогу гуманістичних ідеалів. Останні зображені в образі сонця: «Розплющую очі — це сонце. Вечірнє сонце. Як завжди прекрасне, величне...». Саме така поетична модель наділена позитивними конотаціями і є хронотопом для сюжету з оптимістичною розв'язкою. В даному разі авторська версія, певна річ, носить дидактичний характер, а контрастність підсилює сприйняття людиною не казкового, а реального світу речей.



Герої оповідання Діми весь час в дорозі, перебувають в русі. Здається, письменниця намагається «спіймати» світ в динаміці, вловити в ньому такі моменти, які до неї ще ніхто не помічав. Внутрішнє хвилювання «першості» кличе письменницю в дорогу, куди вона вирушає не сама, а з фантастичним конем Дако. Кількість лейтмотивних перетинів (12 мрій-новел. — В.М.) і є своєрідним художнім кодом, що дешифрує авторську концепцію пізнання світу. Подорожі, вмонтовані в сюжет, водночас і дешифрують бездомний світ емігранта, який гостро виявляє світовідчуття. Прозаїк «подорожує» з героями твору (умовно переміщається в часі, щоб краще пізнати довкілля), «зазирає» в таємницю людського серця, і, духовно збагачуючись, передає гуманістичні цінності іншим. Подорожування для Діми — це своєрідний пошук кращої долі, це реалізація ностальгії за Україною, за рідним краєм, втраченим по Другій світовій війні.

Для С. Риндика Україна була втрачена після поразки національно-визвольних змагань. Він належить до другої еміграційної хвилі. У його творах оприявлено лише ту Україну, яку він пам'ятає до еміграції (збірка «Пригоди і люди», повість «Смілянська хроніка»). Письменник змирився зі своєю долею, усвідомлював, що він ніколи не побачить батьківщину, тому апеляція в оповіданнях до Вітчизни в минулому часі атрибує раціональну концепцію, звернену в минуле (оповідання «Відьма», «Терентій Трохимович Тарадайка», «Амазонка», «Лиса»). Мова письменника — просторічна, сповнена народним гумором, але у його ретроспективному прочитується сучасне саме завдяки спогадам (показовим у цьому плані є оповідання «Нерви», «Ходім на город»).

Графіня Ганна Олексіївна (повість «Еней і життя інших» Ю. Косача) також живе спогадами, але ностальгію «гасить» музикою, більш-менш пристойним побутовим життям («Чорна миша з мереживом викочується, мов на коліщатах, з кімнати й за хвилину знов укочується з тихесеньким дзвенінням

порцелянових старовинних чашечок»). Словосполучення «старовинні чашечки» вказує на любов до минулого життя старої графині, її внутрішній світ («вона починала здебільша по-російськи спогадами про весну в маєтку»). Гра на фортепіано привносить радість. Графиня через революцію в Росії позбулася власного будинку. Тепер мріє оселитися в Америці, куди кличе їх родич, професор Гарвардського університету, й завершити свій вік гідно — відповідно до свого колишнього статусу, що ним повсякчас пишається.

Чи дістанеться графиня до «землі обітованої», чи збудеться її мрія, читач не дізнався, бо автор залишив питання відкритим. Позатекстово стає зрозумілим, що останні дні на чужині, очевидно, вона проживе так, як і решта емігрантів — бездомно. А мрія — це ознака того, що кожна людина похилого віку прагне спокою, сімейного затишку. Ю. Косач залишив майбутній простір «закритим». Мрія Ганни Олексіївни хитка, то вона снить Америкою, то заперечує, бо «краще старі Кани, шелест пальм, старовинні вілли... ні — краде спокій... Геть з Європи, з цієї вічної, неспокійної, неслухняної Європи». Вагання графині вказує на її минуле «капризне» життя. Але рідна Чернігівщина, яка щоразу виринає у її спогадах, протиставляється чужому просторові, по суті окреслюють топоси двох різних відправних систем («Америка врешті теж непогана країна й, якби були можливості людського існування»). Вагання Ганни Олексіївни «розбивається» об бездомний простір. Мрія простору дороги зображена модальним дієсловом «можливо так і було. Дороги, дороги, дороги...». Одначе, рідний простір виступає антитезою чужому, непривітному, де все прекрасне гине («американцям можна було б подарувати деякі речі»). Тому, за авторською версією, графиня нікуди не виїжджає, залишається у «неспокійній Європі», вона знає, що приречена перейти в інший часопростір.

Опозицією до «затишного» життя графині виступає журналіст Ірин, який зображений людиною, «що має шалену снагу

зламати межі свого існування». Начебто і журналіст Ірин, й Ганна Олексіївна однаково ставляться до мистецтва, однаково його розуміють. Однак Ірин — молодий, енергійний, сповнений рішучості, романтик, а графиня — змирилася з долею. Тому музичність («рокочуть бубни королівського маршу»), гра на фортепіано — введена письменником в сюжетну канву не лише заспокоює серце графині на чужині, а й підсилює її світ духом творчості, щирості, поетичності. У цьому водночас прочитується й кут зору, світоглядна позиція автора повісті, якому довелося зазнати чимало прикростей на емігрантських шляхах і роздоріжжях.

Помітний ще один лейтмотив у творчості Ю. Косача: пейзажна метафора. Вона асоціюється з рідною домівкою, Україною, хоч у тексті йдеться про героїв твору, що перебувають далеко від батьківщини: «Жасмин тихенько постукутів листвою в шибки... Над Ізаром ще раз блиснула зірниця й упала в сталевий стовп хвиль», або «Дедали бігли стежини в загороддя, в зеленополонь. Цвів молочай. Збивались під низькі хмари ластівки, жайвори». Для письменника, як і для його літературних персонажів, лейтмотивом є відчуття самого життя. І запах жасмину, й зірниця, що падає, й стежини — це асоціативний концепт щасливої миті, повернення в спогадах до рідного краю. Природні компоненти, втілені пейзажною метафорою, асоціюються з босоногим дитинством, романтичною юністю під небом України «в голубині імлі».

Зображення пейзажу в повісті допомагає передати рух, плин часу. Пейзаж є частиною сюжету, включається в розвиток подій у формі незначних вкраплень, прив'язного до епізоду, ситуації, активно впливає на світосприйняття персонажів, увиразнює їхні риси характеру.

Ностальгічне почуття прозаїк моделює перефразуванням твору В. Домонтовича, називаючи Україну казкою «далекою, далекою, сповитою в голубині імлі» і в цьому, за версією автора, лежить «трагізм нашої доби — нас, безгрунтян...».



Рідна сторона постає символом стежини, що асоціативно веде у світ дитинства — глибокий аспект сприйняття минулого, пережитого героєм. У пейзажній метафорі Ю. Косача прихований культурний код — своєрідний духовний ключ до внутрішнього світу персонажів. Линучи думками в Україну, вони вдоволені радістю життя, яким їх щедро обдаровує природа.

У повісті «Еней та життя інших», романах «Чортівська Скеля», «Сузір'я Лебедя» Ю. Косача прочитуються методи сприйняття та відображення дійсності — об'єктивний і суб'єктивний. До першого методу відносимо епічний метод сприйняття, а до другого — ліричний. Прикметно, що в ліричній прозі особистість наратора висувається на перший план. Ліричний час у творах — перервний і зворотний; історичний час «вловлює» якусь мить буття, «перетворює» його об'єктом споглядання.

Історична мить, епізод є відправною точкою, «горизонтом», на якому «зустрічається» минуле і майбутнє. Тут часові парадигми можна визначити німецькими термінами *Nachgeschichte* і *Vorgeschichte*, які є важливими чинниками розгляду композиції художнього твору. Однак минулий час виступає у вигляді реконструкції — відтак усвідомлюється як теперішнє, справжнє; час майбутній («порожній» у відношенні до минулого) виступає експресією як у вигляді романтичного, емоційно піднесеного осяяння душі, так й у вигляді абстрактного образу — хвилювання; а що ж принесе майбутній час (переддія) для людини, настануть позитивні чи негативні зміни в житті. Невідоме, зашифроване поняття, що ховається за майбутнім часом. Останній «випереджає» теперішній час і саме в цьому вловлюються додаткові нюанси емоційності, як й, утім, безперервності буття.

У творах Ю. Косача ускладнена структура часу уможливорює явити дії не в одній часовій площині, а в декількох, причому не пов'язаних між собою; часові хвилі перебувають в різних співвідношеннях щодо тривалості, їх ваги

у фабулі. Цьому сприяє ретроспекція (роздуми автора, навіювання, спогади персонажів про пережите, мрії тощо). Однак автор вдається і до часового скорочення, і до повтору уже описаного («розтягнення» згаданих подій, і до часової перспективи — майбутнього, що становить комплексну особливість суб'єктивного сприйняття часу, його залежності змодельованої тривалості, інтенсивності переживань. Така комбінація-тріада (минулий, теперішній та майбутній час) дозволяє авторові відтворити послідовність, темп, ритм, черговість і тривалість подій.

Теперішній час є межею, отим «горизонтом», на якому сходиться минуле й майбутнє, відтак прислівник «тепер» розподіляє на два полюси «вчора» і «завтра». Але якщо «вчора» і «тепер» є відкритим для людини, то «завтра» — прихованим, езотеричним, невідомим. Невідоме майбуття дешифрується передбаченнями, живе у мріях, відтак ліричний час виступає безперервністю, що характеризує одну з багатьох проблем поетики — особливості просторово-часових координат. Мить буття — минуле — спроектовується на вічність, відтак порівнюється з нею.

Безперервність, незворотність, плин часу, наче доля людини (порівняймо позатекстовий варіант: «час покаже»), є постійною темою, в якій на повну силу розкривається складність ліричного переживання. В прозі українського зарубіжжя по-особливому зображено ліричний час: соціальний та історичний. Через ліричний час письменники моделюють тип образності почуття роду, історичної пам'яті, географічної батьківщини. Мить буття дешифрується позатекстовим біблійним словосполученням «людина на цьому світі — в гостях, а вічність — у потусторонньому житті». Отже, за короткий проміжок життєвого часу людина спішить відбутися в цьому світі, стати у «мить» буття співучасником особистої долі і долі людства зокрема. Таким чином, можемо стверджувати, що в ліричній прозі просторово-

часові виміри відіграють важливу роль щодо розширення ідейно-тематичного й формотворчого комплексу творів, що мають глибокий патріотичний, виховний зміст.

Наприклад, у романі В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!» художній прийом часового планування дії, композиції, мотивації, уможлиблює розширити історію попереднього життя центрального героя твору Іваненка, порівняти «тоді» й «тепер», спрогнозувати «завтра». В романі В. Винниченка особливості часово-просторових координат служать органічним елементом архітектоніки. Композиція сюжету змодельована на чергуванні «тепер» і «вчора» (теперішнього та минулого). Інтенсивне відродження в пам'яті персонажа минулого набуває наочності, переконливості, поглиблює сприйняття обставин, в яких перебувають герої. У даному разі ретроспекція для читача виконує не лише пізнавальну функцію, а й порівняльну, вона дає можливість співставити, оцінити «тоді» й «тепер». У ліричному часі через переосмислення минулої історії відчувається напружене переживання співучасті особистості у творенні теперішньої та майбутньої долі людства.

Особливо такий стиль письма притаманний В. Домонтовичу. На відміну від дореволюційних попередників письменника, в інтелектуальному творі «Без ґрунту» він застосовує своєрідний грайливий калейдоскоп спогадів, переживань, вражень як композиційно-організуючий фактор. Важливим засобом посилення емоційного впливу є рефрен. Автор зчаста використовує повтор особового займенника з дієсловом («я одводжу», «я сів», «я позіхнув», «я скаржуся» тощо). У такому стилістичному прийомі відчувається присутність самого автора, який через «я» персонажа моделює дієслівний час, поглиблює сприйняття обставин, переосмислює у своїй свідомості й спректовує на читача. Наприклад, у тексті («Не поїду, тому що не поїду. Навіщо мені їхати, коли з таким успіхом я можу й не їхати. ... Він дивиться на мене олив'яним,



риб'ячим поглядом») рефрен вказує на почуття героя, надає певної схвильованості, динамічності, особливого стилю оповіді — орнаментальності. Застосування повтору організовує динамічну композицію.

Отже, В. Домонтович руйнує попередню традиційну сюжетну форму, «вмонтовує» в розповідну канву елементи історичних та філософських медитацій, ліричні відступи, пряме звертання до читача. Автор «інструментує» текст, надає йому ознак музичного осяяння, імпресіоністичного колориту: «Пісня приходила за піснею в довільному й непримушеному виборі. Вона співала дуже просто, але в просторі її співу відчувалась сувора й вибаглива школа. Усе зайве було відкинене. Вона вкладала в пісню почуття, але це почуття ніколи не переходило в чулисть. Це був найкращий зразок пісенного «ампіру». Дзвінок увірвав пісню».

Письменник образно узагальнює почуття, виражає внутрішню спрагу вжитися в гармонію буття культурного простору. В авторському ліричному відступові через сонорність постає ніжний, ледь вловимий, психологічний опис невимовних почуттів через пісенний «ампір». Ліричний стиль виформовує оцінку характеру оповіді, дійсності, вказує на особливості тексту, породжені настановою художника слова, розкриває чітко визначений різновид суб'єктивного типу образності.

На ліричний текст «працюють» звуки, запахи, фарби, кольори — оті маленькі деталі, які лише можна почути, побачити, переосмислити — в авторській інтенції художньо трансформуються і стають людською сутністю. При цьому, завважимо, неабияку вагу має контекст. В. Домонтович komponує деталі речей, предметів з тим, аби читач чіткіше схопив складну динаміку комплексу його почуттів і думок («Хвилями напливав аромат квітів. Пахощі були такі густі й тьмяні, що, здавалось, їх можна було сприйняти навпомацки й розтерти на кінчиках пальців»). У такий спосіб,

замість логічного аналізу фактів, автор заакцентовує увагу читача на запахові, ароматі квітів, і такі пахощі не просто змальовані, а художньо переосмислені завдяки абстракції, що підсилюється іменниками, дієсловами. Складне відчуття, отже, породжує хвилю настрою і переживання.

У процесі дослідження прози українського зарубіжжя ми помітили, що окремі лейтмотиви є наскрізними в творчості письменників. Так, Т. Осьмачка на метатекстуальному рівні вживає лейтмотивний комплекс «білий та червоний» кольори; у них поєднано символічну контрастність, протиставлення прекрасного, світлого (позитивні герої) й революційного, рушійного (негативні персонажі). Завважимо, що виразно протиставляються щодо семантико-стилістичних функцій назв кольорів громадянського та пейзажного плану й твори В. Винниченка, У. Самчука, І. Качуровського, О. Гай-Головка, Ольги Мак. Але, наприклад, антитезою реальному світові абсурду (повість Т. Осьмачки «Старший боярин») виступає білий колір «Гордій вийшов із хати... в білій вишитій сорочці і в білих штанах». А ось у творі «План до двору» вживає зчаста білий і червоний кольори: «... сиділа дівчина у білій сорочечці» (с. 162). Прямі називання червоного кольору зустрічається в слововживаннях червоні заставки (с. 70), ніс червоний (с. 135), червоні штани (с. 141), червона китайка, (с. 142), червоніють червоні постолі (с. 152), червоний блиск вогню (с. 163). Однак крім прямої вказівки на колір, прикметник червоний вказує на оцінний компонент, виражений порівнянням: «кров тече, походить на важке вечірнє світло заходу» (с. 34), «край даху од подум'я був червоний, неначе жар» (с. 156).

Паралель білого і червоного кольорів показовою є на словесному рівні. Червоний колір — як усталений семантичний зв'язок цього кольору з кров'ю, пролитою за соціалізм у громадянській війні, — вказує на позатекстовий оцінний компонент-символ соціалістичної держави, що нею керують комуністи. Водночас наявність інтенсивності в

творах Т. Осьмачки білого кольору, називання ним предметів, абстрактних понять розцінюємо як художній прийом, кут зору автора. У позатекстовому прочитанні «біла смерть» — небезпека для людини, текстовий компонент — «червоний блиск вогню» — ознака неприємних соціальних змін, катаклізмів, що їх спровокувала в Україні більшовицька влада.

У повісті «Старший боярин» Т. Осьмачки хронотоп уточнює час і простір дії, у такий спосіб «створюється» взаємодія діалогу між художнім твором і його історико-культурним контекстом. За визначенням М. Бахтіна хронотоп моделює художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності. Відтак хронотоп у повісті вміщує в собі момент оцінки, який може бути виділений із цілого художнього хронотопу лише шляхом абстрактного аналізу [18, 391]. Заакцентовуючи на оцінному відношенні художнього хронотопу, М. Бахтін водночас конкретизує поняття: «хронотоп зустрічі», «хронотоп дороги», «хронотоп замку», «хронотоп салону», «хронотоп міста» як перетину просторових і часових ознак. Унаочнюючи наукові поняття конкретними прикладами, він зупиняється на «хронотопі дороги» і дає до нього пояснення: «Тут час ніби вливається в простір і тече по ньому (утворюючи дороги)...» [18, 392]. Спираючись на твердження відомого вченого, можемо констатувати, що лірична проза у просторово-часових вимірах має розширену синонімічну метафоричність, а відтак створення образу й реальної, й метафоричної дороги.

У згаданій вище повісті Т. Осьмачки лейтмотивний комплекс «шлях-дорога» також є наскрізним. Літературні персонажі перебувають постійно в дорозі. Отець Діяковський «щоночі їздить до Розсохуватої могили. А з неї йому назустріч виїздить на Ремезі Маркура Пупань. І, трохи проїхавши і ніби упізнавши отця Дмитра, повертає коня і женеться з несамовитим жахом Сердегівським шляхом у Херсонський степ»; «я йшов через кладку», «пішли швиденько межею». Путівець буває й безіменним, він дешифрується в контексті. Наприклад,



Оліян, «пішов разом з жінкою попідвіконню попового дому в гушавину саду»; «підтюпцем побігла на яр»; дівчина «полетіла проз клуню». В ліричному образі дороги відчувається присутність автора, який перебував далеко від батьківщини, а отже його вибір шляху спрямований не лише на себеусвідомлення, а й на здійснення аксіологічного людського бажання — бути щасливим. Шлях, який проходить його центральний персонаж Гордій Лундик символізує моральну трансформацію особистості, перехід від внутрішньої дисгармонії та хаосу до відчуття краси і прагнення досконалості, перемоги добра над злом. Отже, для головного героя дискурс дороги є суспільним і моральним подвигом в ім'я незалежності України. Подвиг, умотивований в образі дороги, є торжеством людяності.

Але в окремих творах простір шляху прочитується в аспекті біблійного сюжету про повернення блудного сина. Прикладом такого мотиву є повернення Василя Грудка до рідного села (роман «Щебетун» Ф. Одрача), до малого простору (шлях «звужується») — до рідної хати, подвір'я, кімнати, городу, левади, де в дитинстві пас корови тощо. Одначе, за авторською версією, такий малий простір є тимчасовим, бо центральний персонаж через три місяці виїхав з думкою опанувати широкий шлях життя, де на нього чекає прихильніша доля. Автор свого героя показує в динаміці, який знаходив розраду на природі. Майстер пейзажних сцен Ф. Одрач ліричний образ лісу виводить в міфічному ореолі, де постійно на людину чатує небезпека. На думку болгарської дослідниці Т.Каменопольської, простір лісу служить основним маркером майбутньої фатальної долі людини [297, 47].

У романі «Золотий плуг» Д. Гуменна вказує на гори, гірський шлях. Гори розглядаються як характерний творчий об'єкт, топос гори — просторова реальність — уособлює вільнолюбивість народу, що завжди прагнув дійти до вершин досконалості, волі, незалежності. Таким чином, часопростір гір письменника моделює кризь призму національних проблем.

Заакцентовуючи увагу на топісі гірського шляху, прозаїк у такий спосіб зображує символ чисельних визвольних змагань, що був для України надто небезпечним простором.

У повістях «План до двору, «Старший боярин» Т. Осьмачки, «Каміння під косою» Ольги Мак існують «заховані» простори — відсутній будинок (центральный персонаж Андрій втік з інтернату, добився до Харкова, але він не має свого помешкання; відсутнє й помешкання у Василя — персонажа роману «Щебетун» Ф. Одрача), замість хати — землянка, розвалені під час голодомору оселі (у повісті «Ім дзвони не дзвонили» О. Гай-Головка). Такі утаємничені, неописані в художньому творі простори символізують злидні бездержавного українського народу 30-х років XX століття. І звичайно, прозаїки у такий спосіб співчують українцям, ототожнюють себе з ліричним героєм, бо й вони, внаслідок соціальних катаклізмів, політичних змін, почуваються нещасними на чужині, втративши цей простір.

А ось у повісті «Еней та життя інших» Ю. Косача, навпаки, дії і події розгортаються над річкою Ізар (Німеччина), довкола помешкання графині Ганни Олексіївни. Тут хронотоп хати виступає як основний в індивідуалізації і типізації персонажів. Для графині оселя є храмом, де повинні гармонувати здоровий дух, злагода. Насправді ж, «одомашнення» простору втрачає такі риси. З часом він уподібнюється до шляху, вулиці, до нічийного простору, доступного для перехожих, знайомих, представників різних вікових груп. Нічийний будинок — символ простору зла: довкола хати свистять кулі, дзенькає розбите скло і, врешті, смерть персонажа Божка, руку і серце якого відхилила дочка графині.

Револьюційний романтизм емігрантів (Ірина і Галочки) позначений конкретним географічним простором, тогочасною політичною дійсністю, соціальними проблемами, які начебто не виступають на перший план, а у вигляді споминів, ретроспекції (сидять співрозмовники в будинку графині, спогади

виринають, як в калейдоскопі), революція, партизанська війна змодельовані фрагментарно, своєрідним «між іншим», абстрактно. Про Україну Галочка згадує в минулому часі: «Україна була мені, а тепер ще більше буде казкою, далекою, далекою, сповитою в голубині імлі, а крізь них продирається прозолоть».

«Одомашненням» виступає й кімната графині, найінтимніший простір персонажа, з якого виринають спогади про прекрасне минуле, про маєток на Чернігівщині, залишений «в огні й бурі революції», а також — потаємні мрії персонажів про майбутнє. Образ графині постає лише в кімнаті із зачиненими вікнами. Складається враження, ніби Ю.Косач у такий спосіб прагне персонажів якомога швидше повернути до закритого простору рідної хати, де берегинею цього простору є стара графиня, мати Галочки, що уособлює дім. Автор не розкриває її характер у дії, а в діалозі. І лише у фіналі, коли почула постріл, «графиня кинулась до дверей, до холоду саду».

Закритий простір, отже, змодельований як прихисток від негативного впливу, бурхливих подій життя, соціальних та політичних негараздів, а тому абстрактно сприймається не як вихід персонажа у світ, а як перешкода, що її не в силі подолати через важкі еміграційні будні.

У повісті «Їм дзвони не дзвонили» О. Гай-Головка зчаста згадується лампадка, ікона в рідній хаті. Простір ікони — символ моральної чистоти позитивних героїв твору Бориса й Ганнусі. Але й простір ікони — промовиста метафора життєвого шляху, і не лише персонажів твору, а й самого письменника, що беріг його від зла на тернистих емігрантських шляхах. Зображення ліричного простору моделюється в свідомості реципієнта як цілісний образ рідного краю, домівки, що дозволяє розглядати часопростір важливим філософським та змістовним чинником твору О. Гай-Головка.

Аналізована проза українського зарубіжжя є своєрідною рефлексією проблеми національного простору. Особливо на цьому наголошував І. Багряний в часи існування МУРу, таких



принципів дотримувався письменник і в подальшій творчості. На цих позиціях стояв й Т. Осьмачка, О. Гай-Головко, В. Бендер, С. Любомирський, Ф. Одряч та інші. В умовах, коли Україна не мала власної державності, діаспорні письменники через літературні, публіцистичні твори формували ідею єдиного спільного простору і часу, тим самим сприяли утвердженню національної самосвідомості українців. Адже наша держава пройшла багатовіковий шлях трансформації, поневолення, а отже, твори діаспорних письменників сприймалися як простір подвигу героїв заради національної ідеї, власного національного простору. У передмові до книжки спогадів В. Біляйва «На неокраїнім крилі» письменник В. Оліфіренко зауважує: «Ці люди далеко від Вітчизни творили нове художнє слово, мріяли про Україну, незалежну і вільну. Згодом історія засвідчила правдивість їхніх ідей і прагнень. Не всі з них дожили до звільнення України від колоніальної залежності, але всі вони вірили у вільну Батьківщину, жили для неї. Вони, власне, тому і покинули підневільну Україну, щоб оспівати її, оновлену і прекрасну, у своїй творчості» [199, 5].

Простором «подвигу» сповнений роман С. Любомирського «Жорстокі світанки» [157]. В епіцентрі подій — Західна Україна. Відважні вояки УПА виступили проти вишколених енкаведистів, які виконують завдання партії і бачать у цьому географічному просторі свого ворога чи не в кожному жителі. Застосувавши раціональну концепцію, письменник зображує негативні персонажі в просторово-часових вимірах, серед них — полковник Щаблов, його дочка-нишпорка Анізія Петрівна, майор НКВС Арсен Тшаподзе. Головний персонаж твору — зв'язкова УПА Марія Серпівна, в яку палко закохався капітан НКВС Павло Верета. Як художній прийом — подібну сцену «залицяння» — уводить письменник в образі пораненого майора-більшовика. Він потрапляє до упівського госпітала, де його лікує медсестра Ксеня. Однак, руки і серця офіцера Ксеня не сприймає: «А якщо ви, большевицький майор, не

оправдавшись, кидаєте мені у вічі свою... любов, то це не образа для мене?.. Я не з вашого світу!». Діалог розкриває бінарний внутрішній світ персонажів, бо майор зізнається: «Ваш світ... не мій світ» (с. 98). Тут дієприслівниковий зворот «не оправдавшись» вказує на впертість персонажа, який вбиває українців лише тому, що вони не так мислять, як він, не так діють, прагнуть свободи. Майор не розкаюється у своїх гріхах.

Топос кохання — це чисті почуття. Павло Верета рятує Марію Серпівну від солдатів-енкаведистів, коли вони прийшли її заарештувати: «Вон, а то постреляю!..» (с. 86). І Марія берегла Верету, коли спецслужби підзорили його у зв'язках з повстанцями, послали в небезпечне місце проводити бойову операцію. Дівчина попередила Павла про небезпеку, перебувала поруч: «Я приїхала, Павле, бо ти тут...» (с. 165). Співставляючи через топоси кохання різні характери, автор моделює простір «подвигу». Якщо Марія змогла по-справжньому покохати капітана Верету настільки, що той заради неї перейшов на бік повстанців, рятує медсестру Ксеню від нападників-енкаведистів, то майор-більшовик з його «залізним» закомплексованим переконанням і вірою, що позбавляє життя своїх земляків в ім'я комунізму, гине в бою. Імпресіоністичний стиль роману прочитується в почуттях Марії і капітана Верети й нагадує сюжетом оповідання І. Дніпровського «Заради неї».

Через простір «подвигу» С. Любомирський моделює не лише волю і прагнення українського народу наблизити день незалежності, а й порушує морально-етичні проблеми, що криються у внутрішньому світі людини, її світогляді. Капітан Верета, виходець Полтавщини, зрозумів, що він воює з такими ж братами по крові, як сам. Переосмисливши свої вчинки, переходить на бік повсталого народу. Простір «подвигу» яскраво постає в монолозі Марії: «Це новий дух перемагає все. Бачиш?... Це світанок нової революції, нової України! Жорстокий світанок!..» (с. 234). У такий спосіб письменник розкриває віру народу в перемогу від колоніальної

незалежності, віру у завтрашній день, який прийде, хоч як не прикро, через «жорстокі світанки», що їх не раз судилося пройти українському народові за багатовікову історію.

І в повісті «Ім дзвони не дзвонили» О. Гай-Головка мала батьківщина — село Світле — для літературних персонажів є тим духовним простором, на який накладається простір «подвигу» Ганнусі й Бориса, молодих людей. Вони пережили колективізацію, голодомор, переслідування активістів і тепер прагнуть відбутися в новому світі, вийшовши переможцями над кривдниками. Ними керує патріотичний чин. Тут простір перетинається з часом («тепер»-«завтра»).

Таким чином, проаналізовані вище обливості художньої системи діаспорних письменників є характерними для них принципами зображення людини і світу. Майстерно змодельовані побутові деталі, музичність, часопростір, пейзажі, сповнені великого смислу, усебічно, різновекторно розкривають національне життя й екзистенцію українця.

Проведене дослідження пріоритетних жанрових модусів онтологічно-антропологічного виміру в діаспорній прозі ХХ століття, дає підстави стверджувати, що у різножанрових творах діаспорні письменники моделюють світ людини, який прямо залежить від обставин, умов, у які потрапляє особистість. Остання, побудувавши світ у собі, одержує можливість знайти його за межами себе. Ця можливість постійно перебуває в «напрузі», конфліктах, у протистоянні добра та зла, правди і кривди, життя й смерті. Повертаючись до концепту про крихкість світу, що її чітко атрибутує в романі «Слово за тобою, Сталіне!» В. Винниченко через дії та вчинки героїв твору, зазначимо, що такий принцип неодмінно зазнає краху. Адже, людина, в якій внутрішній світ сповнений страхом перед представниками влади, не може жити в гармонії зі світом, відтак психологічно наражає себе на небезпеку суцільної ізоляції і, ймовірно, опиниться на узбіччі історії. Художній світ малої прози Олександри Копач (Яворської), Л. Коваленко сповнений



мисленнєвої інтенціональності, афористичності, вишуканих і несподіваних фабульних колізій, фантастики, легендарних і біблійних мотивів. Авторки кидають виклик полону людської думки, пропонують контрконцептуальне прочитання легенд, явищ, подій світового масштабу. Людина і світ змодельовані суто з теологічної концепції, що є зразком високої духовної прози, віри в монотеїстичні принципи, схвалення єдиного Бога.

Проза українського зарубіжжя позначена оригінальністю орнаментального й ліричного письма. Орнаментальна проза вирізняється асоціативністю думок, образів, вишуканістю висловів, багатством метафор і порівнянь, інших художніх засобів зображення. Орнаменталізм — притаманний творам В. Барки, Д. Гуменної, В. Винниченка, І. Качуровського, Ф. Одрача, Т. Осьмачки, О. Мак, С. Кузьменко, Діми, Віри Вовк, В. Дачея — явище фундаментальне, своїм корінням сягає символізу й авангарду, що його йменуємо міфічним. Для орнаментальної прози характерна відмова від сюжетної дії; обірвана розповідь компенсується завдяки поступовим розмислам наратора, його новими почуттями. Думки, внутрішній світ героя, зіткані поетичною формою письма. Антиномічність підсилює експресію, вказує на вагомий чинник суб'єктивного світосприйняття, вона спроектована не на світ вищої матерії, а лише на світ, який сприймається почуттями. Письменники малюють світ в контрастній оболонці, визнаючи протиріччя буття, що постає в найрізноманітніших відтінках, проявах, художньо змодельованих життєвих ситуаціях. Досягненню художнього змалювання контрастності життя допомагають поетичні образи. Мовний орнамент в ліричній прозі дає змогу вийти на рівень буття, філософську лінію, розширити, змінити масштабність зображуваного.

## РОЗДІЛ III.

### ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ «ЛЮДИНА І СВІТ» У МОВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРНОЇ ПРОЗИ

#### 3.1. Макро- і мікрометафоризація мови і мовлення.

Кожен митець має свою творчу лабораторію, пам'ятаючи, що правильне вживання на письмі того чи іншого слова — то ознака культури, виразного мислення. Слова ж у тексті не бувають однаковими, однаке під пером письменника сполучаються в речення, аби найточніше втілити думку. З цією метою прозаїк шукає точне і метафоричне слово. В мові всебічно відбивається ментальність нації, специфічне світосприйняття, світобачення людей, особливості індивідуальної психології. Іншими словами, в національній мові віддзеркалюється душа народу.

Комплексний аналіз (на основі методів психолінгвістичного підходу до з'ясування закономірностей будови та сприйняття текстових одиниць, прикладного мовознавства) забезпечує розуміння найглибших структур прозового твору. Через художню мову передається природна чи езотерична інформація про світ. А людина? Людина зреалізовується в культурі праці, думки, мовній культурі, в народних звичаях, віруваннях. Піко делла Мірандола в «Промові про достоїнство людини» висловлював таку квінтесенцію: «І що то за чудо — людина! Найщасливіша з усіх істот і гідна всезагального захоплення — може бо сягнути найвищого злету або впасти у найглибшу прірву. Хіба не дивовижні її хамелеонство, мінливість подоби й химерність характеру» [260, 10]. Цитата актуальна й нині, хоча датується 1487 роком. Отже, з того часу минуло понад п'ять віків. Із часової відстані прочитується думка: світ змінюється, як і людина; людське прагнення — завжди бути у злагоді зі світом, самим собою; вдивляючись у себе, людина бачить Всесвіт, а вдивляючись у безмежжя світу — глибше розуміє власне Я, себе саму. Із появою на світ особистість

належить до певного соціуму, органічно вбирає культурні надбання, вироблені віками його співвітчизниками, а отже, стає носієм, користувачем культури. Тож як мовно-образна практика письменників впливає на розвиток сучасної української літературної мови спробуємо розглянути в дослідженні.

Відомо, що художнє слово є мовним знаком культури. Індивідуальна мовотворча діяльність письменника посідає помітне місце в загальномовній практиці. Тріаду «людина — довкілля — світ» письменники моделюють завдяки образному слову, розвиненій творчій уяві. Під пером прозаїка оновлюються давно відомі лексичні скарби, від незвичної сполучуваності слів з'являються індивідуальні епітети, метафори, що в поєднанні з емоційно вираженою думкою створюють естетичний смак відтак постає художня картина досконалого бачення світу і людини в ньому. Скажімо, новаторський пошук притаманний творам письменників нью-йоркської групи, які поєднували земні реалістичні картини дійсності з міфологічними осягами, фантастикою. Імпресіоністичні картини постають не лише у повоєнних творах модерністів Е. Андіївської, Ю. Тарнавського, К. Ірода, В. Дачея, а й Докії Гуменної, Л. Коваленко, С. Любомирського, які себе зараховували до традиціоналістів. Нову ж генерацію в Україні цього часу представляють І. Чендей, Є. Гуцало, В. Земляк, В. Шевчук, Григорій Тютюнник, П. Загребельний, для них мова, за визначенням М. Гайдеггера, стала «домівкою буття», адже «в домівці мови живе людина», яка вартує здійснення відкритості буття, оскільки наділяє думку словом у своєму мовленні й у такий спосіб зберігає її (думку) у мові.

Але слово в тексті виступає і в прямому (дискурсивно-логічне мислення), і в метафоричному (його називаємо міфо-поетичне, міфо-образне мислення) значеннях. Якщо ми скажемо «жовта стерня», «біла хустина», це виражатиме дискурсивно-логічне мислення, а якщо жак назвемо сірим, вождів поіменуємо червоно-бронзовими, то така мова вказуватиме на міфо-образне мислення. Естетичне єднання, виражене



метафорою, існує між читачем і текстом, тобто суб'єктом і об'єктом. Суб'єкт намагатиметься через метафору пізнати істину. Однак таке пізнання виявиться обманом, бо, як говорив Ф. Ніцше, людина не здатна пізнати істину лише тому, що вже саме пізнання є метафоричним. І тому людина помиляється, твердить філософ, коли їй «... здається, що в мові вона справді володіє пізнанням світу» [189, 244]. Науковець таким чином загострює увагу на поліфонічному спектрі пізнання істини.

Погляди на однакову справу в різних дослідників будуть не ідентичні, залежатимуть від екзистенційного буття, психофізичних властивостей організму людини. Тут полюси смислових значень залежатимуть від прямого тлумачення (дискурсивно-логічне мислення) і метафоричного (образного). Однак художній ефект, образне сприйняття тексту появиться в результаті не однієї метафори, а моделювання цілісної картини. Іншими словами, і метафора, і символ виступають єдиною генетичною основою. Хоча дослідниця Н. Арутюнова вважає, що «метафора — це передовсім метод схопити індивідуальність конкретного предмета, передати його неповторність» [11, 149].

Письменник виступає в ролі будівничого тексту, а читач, інтерпретатор — реконструктором, розкриваючи смисл написаного. Якщо прозаїк закодує думку, то читач, інтерпретатор розкодує її. Інтерпретатор, скажімо, може розкрити і глибинний зміст, і, в залежності від світогляду, перетворити оригінал у спрощеність. Тому інтерпретація породжує імітації, міражі, видимість істини. Саме тому, очевидно, Ф. Ніцше говорив, що людина не здатна пізнати істину. Метафоричність тексту містить у собі багатовекторний смисл, а отже існують різні погляди на проблему.

На нашу думку, стосовно цього слушною є теза російського дослідника С. Гусева: «Метафора є тим засобом, який дає змогу пов'язати між собою різні способи й описи світу» [69, 50]. Разом із тим слід уточнити, що метафоричне зна-

чення можна глибше зрозуміти лише в контексті. Зрозуміти, розгадати таємницю метафори також можна за допомогою асоціативної форми, що сприяє утворенню її смислового змісту. Дешифрування мережива метафор — це код до цілісного розуміння смислового змісту.

Метафора є способом мислення про світ на підставі здобутого раніше знання; вона є способом бачення світу. Проте останній при цьому розкривається в образних тонах за допомогою інтуїції, «підключеної» в процесі дешифрування тексту. Наприклад, у романі В. Барки «Спокутник і юючі землі» рух літературних персонажів розкривається з негативним відтінком: «через двері прогуркотіли незнайомці», але «мертвість припису і страх гасять думку» [17, 1-в]. Прогуркотіли, наче автомобіль. Дешифрується метафора з контексту, тобто персонажі емоційно сперечалися й швидко пробігли кімнатою. У метафоричному висловлюванні, отже, поєднуються навіть далекі поняття, що, здається, є непоєднуваними.

За метафорою стоїть гра художніми образами. Емоційна виразність ламає звичні стереотипи, перепони між серйозним та іронічним. Заакцентуємо й на тому, що метафоричне висловлювання розкриває глибинний філософський зміст. Метафора породжує уяву, за допомогою якої відкривається внутрішній простір. Із приводу цього Ф. Уілрайт зауважує: «метафора є утвердженням індивідуальності, шляхом якого індивідуальність утверджує себе як реальність» [248, 91].

У прозовому тексті письменники вживають метафори-субститут (порівняння), що виконують передовсім образотворчу функцію; звідси виникає розгорнута метафора. Метафора-субститут (означник-субститут) є саме тим ґрунтом, де виростає розгорнута метафора: «Генерал простромив своїм ворожим поглядом бунтівника» [73, 27]; «обличчя засяяло... щастям» [73, 22]; «а літа стрілою пролітають»; «зловила ниточку захоплення» [73, 32], «цікавість почала спокушати Василя» [73, 8]. А в романі Ю. Косача — «ніч займалась маревом» [124, 223].

Перший погляд на метафору — субституційний (метафора вживається замість буквального слова); другий погляд — інтеракційний (взаємодія, що спирається на систему загальноновизнаних асоціацій): «Мертвість припису і страх гасять думку»; «відблиски від огників... кладуться на барви священних образів» [17, 1-в]. Абстрактний іменник страх персоніфікується з живою істотою. Ми добре розуміємо, що в буквальному значенні страх не може гасити думку, однак інтеракційний погляд спирається на взаємодію асоціацій.

Отже, уособлення за допомогою метафори в художньому тексті створює образ у дії. Звідси уособлення — предикативна метафора базується на перенесенні людських рис на неживі предмети та явища. Прикладів можна наводити чимало: з твору «Дар Евдотеї» Д. Гуменної [64] — кувати долю (с.489), довбати голову (с.372); з «Роману про добру людину» Е. Андієвської [5] — буття рознесено на друзки (с.5), соняшник аж очі бере (с.11), плахта відбирає зір (с.11), коники заплигали в очах (с.20), викурити капость, серце пеклося (с.164), гріш ліз в руки (с.279), нести добро (с.291). Розгорнута метафора Е. Андієвської створює цілісний образ злого Юхима, який «від жаху аж порепаним поглядом прилютувався до ножа» (с.230). Порепаними бувають земля, що благає дощу, хліб, руки в людини від важкої праці. Письменниця, отже, метафорично моделює людські вади. Літературний персонаж не побачив ножа, як звичайна людина будь-який предмет, а саме «прилютувався». Х. Ортега-і-Гасет, розкриваючи мову метафори, говорив, що вона свого часу «огортала реальність, прикрашаючи її. Нині, навпаки, вона прагне знищити додаткові підпори в поезії й житті; йдеться про те, щоб реалізувати метафору, перетворити її на предмет поезії» [200, 260].

Метафора подібно до епітета, а також порівняння, конкретизує уявлення читача про предмет, залучений із реальної дійсності в художній текст, вказує на його ознаку не в прямому сенсі, прямо, безпосередньо, не називаючи її, а шляхом



заміни словом, що містить у собі дану ознаку. Тому метафору називають прихованим, скороченим (згорнутим) порівнянням, у якому ознака наче й не виокремлюється, але за нею відбувається зіставлення двох предметів (*comparaison* — фр. порівняння). Силу людини Е. Андієвська в «Романі про добру людину» гіперболізує саме завдяки метафорі: «Людина вільна, щойно вона собі цього по-справжньому забажає. І тоді гори зрушить» (с.228). В прозовому творі письменники застосовують іноді метафори наказового способу, як ось: «Вріж карабіном у вулиці брук!» [124, 379]; «І вір мені, друже, крику пекельний!» [124, 321]; «Далебі, ну й загнули, пане Богдане, ота рідна кляса, присяйбі!» [123, 121]; «Люто перегортає він сторінки своєї злощасної праці й начиняє її цитатами Сталіна, — хай їдять!» [65, 207]; «Скинь тягарі, Гаїно!» [63, 209].

На думку Р. Інгардена, метафора існує в очікуванні з тим, щоб через сприйняття постати живим досвідом для реципієнта [325, 353]. Ми розглянемо предикативну метафору прози українського зарубіжжя, де допоміжний суб'єкт не закріплюється, а в уяві, свідомості реципієнта відбивається через динамічну ознаку. Отже, катахреза — це традиційна, часто вживана, гіперболічна метафора, що не оприявнює себе як стилістичний засіб. Таку метафору застосовує, наприклад, Д. Гуменна в романі «Золотий плуг»: життя пливе, земля летить (с.133), мороз кипить (с.183) (предикат «пливе», «летить», «кипить»). В уяві постає цілісний вираз із метафоричним/неметафоричним предикатом, і цю уяву можна розкрити за поступально-динамічною схемою, де:

- 1) життя пливе — метафора (переносне значення дії);
- 2) пливе корабель — неметафора (пряме значення дії);
- 3) земля летить — метафора;
- 4) летить орел — неметафора;
- 5) мороз кипить — метафора;
- 6) кипить вода — неметафора.

Образне розгортання, що відбувається навколо стрижне-

вого іменникового слова, утворює своєрідну парадигму динамічних ознак. Ці ознаки спонукають до внутрішньооцінних, психологізаційних моментів пізнання фрагменту художньої реальності, колізійності навколишнього світу. Наприклад, в оповіданні Д. Гуменної «Романці на схилах» сонце заходило, тіні лягали, життя вирувало [66, 185]; вітерець грав (с.187), ніч заходить (с.191), ніч застигла (с.193). Метафори в загальній організації тексту служать важливим моментом наголошення задля розуміння цілісної образної структури («Дніпро невпинно котить... води»; с.217). Завдяки метафорі виразніше розкривається динаміка об'ємно-просторових понять.

При цьому не можемо категорично заперечувати, що названі вище метафори є штампами, бо їхній образний смисл усвідомлюється в контексті. Письменниця нарощує катахрезу, перетворюючи її в такий спосіб на індивідуальну метафору. Дієслова «заходить», «грав», «котить», «лягали» в нашій уяві пов'язуються передовсім із живою істотою. Тому в читача спершу виникає асоціативно-сприйняття утруднення при сполучуваності дієслова з іменниками іншого семантичного класу.

Двоплановим буває не лише дієслово, а й сполучуваний іменник. Отже, побутова, мовна метафора співіснує з індивідуальною, проста — з розгорнутою. Метафоричні сполучення «іменник — дієслово» з предикатом у постпозиції «Дніпро котить води», як бачимо, опираються на допоміжний суб'єкт, для якого є динамічна ознака, що сприймається через ентропію характеристик іменника, як ось: Дніпро (у позатекстовому досвіді) «шумить», «тече», «впадає», — на переборення опору спрямований естетичний досвід письменника. Дія спрямована на іменну частину. Метафора побудована за схемою: іменник-дієслово-додаток. Якщо ж повністю в тексті прочитаємо метафору «Дніпро невпинно котить... води», то схема зміниться завдяки додаванню якісно-означальної обставини: іменник — обставина — дієслово — додаток. Тут відчувається інтенційне творення образу дійсності, пов'язане з абстрагую-

чою діяльністю мислення письменниці, естетичним ідеалом митця. Такий прийом В. Чабаненко називає «психологічним стимулом», стверджуючи: «Психологічним стимулом творення метафори є естетичний ідеал автора, а психологічним стимулом її експресивного сприйняття — естетична потреба читача» [271, 48]. Йдеться про метафору, уподібнену до іншого тропу — метаморфози. Світ сприймається наче «оновлено». Внутрішній же простір особистості постає через невідомі грані — метафоризація впливає на людську свідомість, збагачує світ її асоціативних понять, уявлень. Метафора впливає на активність читача. Саме завдяки їй останній виходить із стану пасивного сприйняття прозового тексту.

Існує категорійний зсув, метафора замінює предмети значеннями, поняттями, скорочує мовлення, почасти виступає в ролі предикативного атрибута, тоді як символ виходить за межі реальності. Символ є імперативним. Знак є інструментальний і комунікативний, він виявляє тенденцію перетворення на символ. Знаки в книжці О. Гай-Головка «Смертельною дорогою» — божевільний розгон [54, 149], бездушна статуя (с. 156), зла вістка (с. 156), скажена метелиця, скажені люди (с. 203) чи, наприклад, за Ю. Косачем, — холодний раціоналізм [123, 232].

Інтеракційна метафора — поняття здебільшого з непрозорою семантикою (прозора — слава, сон, муза), тому потребує додаткових пояснень. Семантика цієї метафори часто невичерпна. Інтеракційна породжує чималий інтерпретаційний спектр. Тому метафору варто аналізувати як систему. Така метафора несе емоційний заряд, збуджує читачку уяву, пізнавальні властивості, стабільно великий вплив на пізнання, відчуття, емоції, уяву читачів. Розгорнута метафора в суспільній свідомості виконує роль символу: «Холодний Яр» — символ визвольної боротьби українців, нескореної України. І яр у значенні закодованого глибокого людського почуття. Так, Ю. Косач у романі «Чортівська Скеля» перефразовує цитату з вірша Т. Шевченка: «Брешеш, людоморе, писав він, — говориться



в «Холодному Ярі», — відповів Орест, — за святую правду-волю розбійник не стане» [124, 450]. До речі, назва роману Юрія Косача також є зразком інтеракційної метафори, несе в собі пізнавальні властивості, активізує інтерпретаційний смисл, процеси пізнання, уяви. Читач зацікавлений назвою, яку хочеться якомога швидше декодувати. Виявляється, автор так поіменував революційну підпільну організацію, що діяла на теренах Прикарпаття у 30-х роках минулого віку. Таким чином, «Чортівська Скеля» уособлює волелюбність українського духу. А скеля — закований непорушний патріотичний чин українців у боротьбі за незалежність. Отже, назва підпільної організації поіменована інтеракційною метафорою. Подібну назву, до речі, мали й підпільники-ідеалісти Франції, які об'єдналися довкола «Побратимів Сонця» [124, 198]. Назва символізує боротьбу за вільне, заможне, щасливе життя. І сонце має значення зашифрованих світлих людських стосунків, чистого почуття. Для підсилення образності чимало пейзажних, графічних метафор застосовує в оповіданнях О. Смотрич, як ось: «повільно коливалося віття велетенського дерева», «неначе весною пахне», «било проміння сонця, що гралося плямками на свіжо помальованих стінах кімнати», «алея вливалася в парк», «дерева були старі і своїми загостреними вершками сягали мало не третього поверху», «а повітря було таким прозорим і сонячним», «небо прозоре весніє» [237, 2-3].

Ф. Одрач — майстер ліричного пейзажу — у романі «Щебетун» створив справжній культ волинської природи. Уже сама назва твору вказує на довілля, бо справді, центрального персонажа Василя Грудока прозвали селяни щебетуном тільки за те, що він умів відтворити спів будь-якої пташки. Природа у Ф. Одрача змальована лише літньої пори, крізь призму якої центральний герой прагне заглянути в осінь, у зрілі літа, у майбутній час; осінь здатна нести і в природу, і в душу людини ознаки тривоги, печалі. Утім зміщення часопросторових площин в діаспорній прозі стало модерністським прийомом.

Відтворюючи художнім словом поліську природу, автор подумки переносився в рідне село, яке залишилося в його уяві зачарованим краєм краси. Романом «Щебетун» Ф. Одрач збагатив українську прозу настроєвими картинами зеленої Волині, де минуло його дитинство. Малюнки прозаїка «озвучені» сплеском річки Стир, шебенанням пташок, шелестом листя, лагідним співом народних пісень. Образ Волині постає в описах природи, патріотичних мотивах, любові до працювального українського народу. Отже, природа для Ф. Одрача стала важливим об'єктом художнього малювання. Образ волинського села прикметний не стільки описами, скільки відтворюючи природу рідного краю, письменник переймався долею земляків під польською займанщиною.

Важка хліборобська праця, непосильні податки знемагали українця. Однак консервативний за своїм поглядом селянин не дослухається до порад свого земляка-інтелігента, відкидає думку про ліпше життя, зневажливо ставиться до того, хто несе прогресивні ідеї. Таку людину професор В. Давидюк називає «недосконалою». Символіка скороминущого життя людини порівнюється із зрізаним деревом, а сама «недосконалість» дешифрується в роздумах персонажа: «Під двома стовбурами вільхи був урізаний пенъ. Василь присів на ньому. «О, яка мізерна душа людини!» — проказав він до себе. «Хочеш і не можеш, прагнеш і ніколи не досягнеш. Прямуй до мети і потрапиш на манівці. О, людино, людино...» (с. 70).

Герой твору Василь Грудок серед природи шукає захисту від лихих людей, життєвих негараздів; довкілля для нього отожднювалося з кращим світом, він на природі знаходив спокій для серця. Характеризуючи мовний світ роману, В. Давидюк помітив, що Ф. Одрач своїх героїв постійно «змальовує на тлі розкішної поліської природи, бо хіба можна уявити поліщука поза нею? Хіба не її питомою частиною виступає він сам, дарма, що часом і в очевидному дисонансі? Цей неприродний симбіоз краси природи і недосконалості людини, яка живе

серед цієї краси, спонукає автора вкласти в уста свого героя риторично патетичне: «Чи варті ми цієї прекрасної країни, на якій живемо віками?» [70].

Координати рідного краю проступають в романі у низці пейзажних метафор. Такі метафоричні конструкції розглянемо за окремими групами, аби ємкіше розкрити Одрачеву ліричну прозу. Пейзажні метафори атрибутують сутність самої природи, атмосферних явищ, пори року, образів флори та фауни, красвиду.

Низка семантичних домінант ширше розкриває смислові моделі. Так, просторовий узагальнений образ природи у пейзажній метафоричній письменник передає мікрообразом радості, пробудження, натхнення: «Буйне життя природи могутньою симфонією зустрічало проміння сходячого сонця» (с.103); «пробудилася природа» (103) — персоніфікація, що виявляє значення насаги до життя; дієслово вказує на олюднення.

Якщо ж розглядати метафоричне розуміння основних стихій природи, то насамперед звернемося до образу землі і все, що на ній є (ліс, садок, флора, птахи (семантика фауни), луки, поля, гори):

а) власне земля: «Земля з гуркотом розступилася» (с.57) — семантика сили природної стихії.

«Подвір'я поросло бур'янами» (с.23) — семантика збайдужілого ставлення до землі, ознака злиденного життя селян.

«Лани пишнілі зеленню» (с.52) — семантика життя природи і людини, як її частини.

«Острівець пишніє красою» (с.69) — повторення попередньої семантики життя з додатковим відтінком краси, що її дарує людині природа.

Як бачимо, смисловий малюнок образу землі містить як позитивні, так і негативні відтінки. Земля-годувальниця асоціюється з пишною квіткою, красою й водночас виступає в образі міфологічної грізної сили (розступилася);

б) зелений пейзаж — образ лісу, похідних мікрообразів:

«Ліс співав тужливу передосінню пісню» (с.177), «ліс



співає» (с.101), «зашуми, Конющина, зашуми» - звернення до назви лісу (с.177) — метафоричне перенесення за подібністю дії людини («ліс співав», апелювання до майбутнього часу — «зашуми»).

«Зелена лісова стіна» (с.60) — семантика перенесення на предмет побуту, уподібнення до стіни хати, кольороназва вказує на благородність, життєвість образу лісу.

«Темніла гушавина лісу» (с.106) — мікрообраз певної частини, наступала ніч, семантика переодягання.

«Синя стіна дрімучого лісу» (с.50), «синів ліс Конющина» (с.58) — метафоричне перенесення за зовнішньою ознакою, проте семантика кольору вказує на тривогу, небезпеку, яку в собі таїть «дрімучий ліс».

Зовнішній (номінативний) й внутрішній (семантичний) образ лісу має стійку метафоричну асоціацію завдяки присудкові, що несе додаткове навантаження, викликає певну асоціацію (ліс співав, гушавина темніла). Однак мікрообраз частини лісу (гушавина, стіна) свідчить про таємничість, прихованість чогось невідомого, загадкового;

в) метафори флори, поодинокі рослини, виділені із загального контексту: «з городу віяло п'яним ароматом бузка» (41), «запускала корінці лобода» (24), «троянда червона, як кров» (25), «ще дужче їжачив свої вуса, п'явся вгору стрімкий осокір» (32), «вдивлявся в китицю бузка», «бузок пишніє блакитним цвітом» (35), «мовчазно височів осокір» (43), «п'ялися вгору стовбури вільхи» (69), ««п'ялась вгору вільха» (68), «на дош чи бурю — дерева плачуть» (98), «дуб кучерявиться» (103), «дуб пишався зеленою корою» (106), «вільхи на островці привітали Василя ніжним шумом» (177), «горішні гілки шумлять тужливо» (179), «осика зраджує» (98), «лоза... щільно обступила річкове плесо» (183), «шушукання верховіття» (191), «троянда жаріла» (207), «пишніли «левині ротики», «гвоздики ароматом дразнили запахну і пишну троянду» (207), «буйно кучерявилась кропива» (208) — такі

метафори переважно виявляють перенесення дії живих ознак на неживі, а також — семантичну характеристику окремого дерева (бузка, осики, вільхи, дуба). Останній є втіленням сили, священного дерева. Щодо квітів, то тут прочитується ознака психологічної характеристики («дразнили», «пишніли»), зображення людської ознаки, зовнішності за подібністю («кучерявилася» кропива, наче чуб).

Аналізуючи твір Ф. Одрача, ми помітили, що письменник був надто спостережливим, обізнаним з явищами природи, тому й не дивно що її образ зчаста моделює через семантику фауни: «долинуло кукання зозулі» (110), «злинали співи птаства», «затріщали стрибунчики», «заскиглили чайки», «задзвеніли солов'ї», «замуркотіли пекачі», «заквакали качки» (103), «залопотіли качачі крила» (61), «покрикували водяні курочки» (68), «плескали крильцями каченята» (68), «пташина протяжно почала посвистувати» (69), «пробивалося скигління сови» (92), «у селі кричали півні» (96), «жайворонок заливався співом» (53), «журавлі кру-крукають» (55), «над верховіттям чагарників перегукувалися пекачі», «посвистував соловій», «посвистували перепілки», «рипів деркач» (58), «і перепілки, і деркачі так само посвистують» (59), «грайливо лились пташині співи» (60), «ку-ку-ку-ку», — неслоь над гаєм» (25), «кукання зозулі віддаювалось, слабшало» (26), «на осокорі... озветься соловій» (41), «на осокорі... прорвався спів солов'я», «соловей заливався переливами» (42), «забриніли чутливі, переливні трелі» (43), «звучно рипіли деркачі» (181), «стрілами літали пекачі» (181), «радісні скигління чайок» (181), «останнє «ку-ку» теж гомоном пролунало на гряді і завмерло» (190). У цих тропях озвучення птахів виступає провісником долі людської. Звукова семантика персоніфікується, відбувається перенесення на основі подібності, на дію вказує присудок («озвався», «перегукувалися», «покрикували» тощо).

Назви різних птахів символізує різновекторний світ. Соловейко — благородний птах, якого часто порівнюють

з веселістю, радістю життя, пісенністю, зозуля символізує сирітство, передбачення майбутнього, сова виступає провісником нещастя. Семантичний образ жайворонка, як Божого птаха, що першим із вирію прилітає до нашого краю, атрибутує весну, оживлення природи.

У романі «Щебетун» метафорично представлені гідроніми. В озері відбивається асоціативний концепт — дзеркало, роса — семантика металу («виблискує сріблом»), «вода дрібними вирками тихо втікає» (176) — семантика тихоплинного життя. Автор метафоризовано називає не лише загальні назви, а й власні, топонімічні образи — найчастіше Стир. Назва ріки кількісно переважає від вживання образу озера, моря, у такий спосіб автор атрибутує водні образи, які були наближені до його рідного довкілля.

Образ повітря виступає переважно простором неба, хмарин, вітру. Схід і захід передається семантикою вогню. Небо зображується засобом паралелізму — образ моря, океану. Семантикою неспокійного майбутнього в образі повітря автор метафорично завершує роман: «На західному й східному обрїях згущувалися чорні хмари» (231).

Одним із чотирьох природних стихій є вогонь. У творі найпоширенішим образом виступає сонце, а також, місяць, зорі, проміння.

Сонячне проміння зчаста зображено на пейзажних «картинах» за ознаками тепла, подібністю з предметами побуту, руху, погляду, блиску, вияв психологічного стану: «Сяйво пробивалося крізь галузки бузка» (43), «золотилися від сонця стріхи» (50), «сонце вже скотилося за обрїй» (177) тощо. Образ небесного світила метафорично змодельовано також за частинами дня ранок-вечір (схід і захід сонця), як ось: «Сонце хилилося до заходу» (113).

Названі тропи, на нашу думку, відіграють важливу роль у розкритті характеру персонажів, психологічного настрою, виявляють низку суттєвих семантичних домінант. Пейзажні



образи є джерелом творення та інтерпретації психоемоційної характеристики героя, і, найсуттєвіше — персоніфікацією за подібністю зовнішніх ознак, рис, властивостей, асоціативним «оживленням» явищ природи. В авторській версії метафоричні образи природи сприяють глибшому розкриттю світу і людину в ньому.

Картини природи «олюднені» в новелі «Цибуляне весілля» І. Качуровського, яка змодельована в суто раціональній концепції. Пейзажні малюнки підсилюють образ персонажів. Людмила Швидченко йшла заміж за Мехводія Поросяюка, хоча не любила його. Внутрішній світ дівчини зрозумів попівський син, у якого вона закохалася, але про свої почуття нічого не сказала. Олесь вперше побачив Людмилу біля ставка. Символічним є те, що дівчина сприймає воду як матеріальне лоно — уособлення жіночого початку. Окрім того водне плесо уособлює випробування, що витримують лише чисті духом. Проте, цей сюжетний хід не розкриває чуття пристрастей таємного кохання Людмили, її внутрішнього «бунту», страждань. Отож, у даному разі вода символізує вододіл, межу між двома світами, характерами, адже автор, на жаль, не розкриває Олесеви почуття. Він лише констатує, що побачив Швидченко випадково.

Раптовість впливає на зміну психології персонажа, але така зміна носить політичний підтекст. Навесні 1931 року хлопець закінчив Ніжинський інститут народної освіти й зустрівся з Людмилою (тепер вона працює медсестрою), яка розповіла про події, що відбувалися в їхньому селі. Олесь «тоді ж таки довідався від Людмили, що церкву в цьому селі закрито, а священиків вивезено на Сибір (листи йшли до мене не безпосередньо, а через тітку, і я ще не знав того дня, що така сама доля спіткала і нашу церкву, і мого батька); що тут існує комсомольський осередок, куди її агітують вступати, а вона огинається... Тепер село можна брати голими руками і робити з ним — що завгодно» [106, 419]. Деталі ці, звичайно, є штучними, надуманими. У 1930-х роках, якби Людмила

«огиналася» від вступу в комсомол, то вірогідніше їй не дали б можливості закінчити медичне училище.

Автор не конкретизує й просторових, часових вимірів, бо не зрозуміло, чому Олесь, будучи студентом, жодного разу не приїжджав у своє село. Символічні фігури виступають тут прикметою модерну. Нова література й розрахована на те, що б ми звертали більшу увагу на злами, фігуративність, нерівності, на те, що становить внутрішню сутність твору, його конструкцію, яка оприявнює кут зору автора. Цього, на жаль, не простежуємо в новелі «Цибуляне весілля». Читаючи твір, наче дивимося крізь вікно в сад і бачимо реальний світ: людей, птахів, дерева, будинки (це — принцип реалістичний). Але ж, до прикладу, ми дивимося через скло, яке може бути нерівним, тріснути, відбивати додаткові кольори, відтінки, а тому предмети через нього розглядаємо у викривленому, деформованому вигляді. Таким чином, можемо ствердно констатувати, що в цілому твори І. Качуровського написані на ґрунті традиційної образності й естетики; письменник є авторитетним представником традиційної прози українського зарубіжжя.

В українській діаспорній прозі ХХ століття образ природи постає через символізацію й відбиває як різновекторну автопсію персонажів (самопізнання через аналіз власних вчинків), так і колізії, контрастність (зіткнення протилежних поглядів, інтересів). Обсервація символів допомагає дешифрувати людину й світ в художніх образах. Гносеологічне, наукове пояснення символів має інтерполяційне тлумачення. Воно залежить від змалювання внутрішнього світу героїв, часово-просторових вимірів, загальної специфіки художнього моделювання, пізнання під кутом зору сприйняття реальності чи ірреальності буття. Ампліфікація, компонент однотипних виразів розкриває своєрідну кореляцію, співзалежність від номінативної (головної) фрази чи словосполучення.

Деякі символи не несуть інтегрального, об'єднуючого характеру в художньому світі. Для прикладу ще раз зверне-

мося до символу води, що містить у собі кілька визначень. Так, у С. Риндика читаємо: «...Тихі плеса ставів по обох боках греблі, усе це і все, що навколо, так само блаженно усміхалося мені» [217, 290]. В його ж оповіданні «Старий Демко» «вода затопила всі ріки й озера, всі моря і окіяни, усі долини і гори...», а всю воду, за автором, «випила» райдуга.

У романі І. Качуровського «Шлях невідомого» образ природи — дощ, сніг, іній, злива, криниця, студені роси: «Ще півхвилини, і ми вже пливемо вузькою канавою між виструнчених шерех очерету... Ранок свіжий, і роси студені, а вода тепла-тепла, і над нею сивою пеленою — пара... Впливаємо «на чистінку» ... і тільки де-не-де на ясно-дзеркальній поверхні зеленіє широке листя водяних лілій» [106, 253]. Наведемо ще кілька прикладів з названого вище роману: «Назустріч господиня з відрами: ходила до «колонки» по воду...» (с.43); «... ми стоїмо під льодовим осіннім дощем» (с.15); «А тут дощ як увіллє-увіллє!» (с.17); «Дрібний осінній дощик сіється крізь сито хмари — здається, ніби хтось тоненькими холодними голками злегка коле обличчя і руки» (с.21). Від осіннього дощу плачуть мокрі дерева і «на сірому тлі виділятися може тільки людина» (с.22); «на мокрім опалім листі лежало десять розстріляних» (с.42); «грязь, що її ми не в силі були подолати, сковував мороз» (с.66); «Іти було важко, можливо, тому, що я час від часу провалювався в сніг...» (с.92); «...пригадувалися мені ... колодязі з незмінними журавлями, сади... взимку — в срібних іскрах інею» (с.94); «вулиця була розмита дощами» (с.99); «треба було спуститися в розмитий водою яр»; «Я йшов засніженою дорогою...» (с.105); «вкриті інеєм віти дерев спліталися в химерні сріблясті візерунки...» (с.112); «Людина вмивалася снігом» (с.122). Завважимо, через архетипний образ води втілюється низка ідей. Так, чиста вода — молодість, сила, краса, чистота почуттів, помислів, гарного настрою; тепла вода — біль, біда; каламутна вода — печаль, смуток; шум води — любовне страждання, внутрішній неспокій.



Ілюструючи приклади, приходимо до висновку, що вода символізує змінювану речовину (перехід в іній, лід, росу, пару) — холодні людські стосунки, неприємність; чистоту, невинність; плинність часу; світ до початку людського існування хаосу; очищення від гріхів (ірреальний світ); межу між двома світами, останню перешкоду; випробування, які пройдуть чисті духом. Вода — першовитоки буття, вона починає і завершує життєве коло людини з такими вічними категоріями, як земля, вогонь, хліб, повітря — уособлення життя та смерті; відображення реального світу (дзеркальне відображення — поверхня води), жіночого начала.

Пейзажні метафори в прозі українського зарубіжжя слід розглядати і як художній прийом, і як кут зору автора, заакцентовуючи на приналежності людини до біосфери, в якій всі процеси взаємозалежні. Людство є незначною її частиною, а людина — лише одним із видів органічного життя. Homo sapiens (людина розумна; розум виділив її з тваринного світу) протягом століть прагнула не пристосуватися до природного середовища, а зробити його зручним для свого існування. Моделюючи світ і людину в ньому, звертаючись до пейзажних мотивів, письменники, отже, художніми засобами трансформують розв'язання екологічних проблем на діяльність особистості, яка відповідає за безпеку біосфери, довкілля.

Взаємовідносини людини із навколишнім світом у творах зображені панорамно (образ краєвиду), подеколи уривчасто пейзажними замальовками довкілля, що вказує на внутрішній світ, стан персонажа (емоції, хвилювання, спокій, спогади, сон тощо), а також — словосполученням (метафоричним висловом), в якому існує головне слово, що позначає абстрактне поняття та слово з конкретним значенням. Скажімо, метафори «пливли попелясті хмарки», «будинок звис над проваллям» (повість «Доктор Серафікус») образно характеризують простір. Другий компонент слова прочитується у переносному сенсі, він дає змогу встановити змістовий, семантичний збіг, а також логіку висловлення.

Терміни «краєвид» і «пейзаж» носять начебто ідентичний характер. Все ж існує деяка розбіжність, що потребує уточнення. Скажімо, поняття «краєвид» стосується більш відкритого простору, а «пейзаж» хоч і вказує на образ простору, однак обмеженого рамками бачення. Такі простори то відокремлюються, то поєднуються у часі, ідеї, події. Спостерігаємо, що просторові поєднання у діаспорній прозі мають різні конструкції: ті, що існують поряд, стикові, вставлені один в одного. Такі художні парадигми характерні, наприклад, роману Ф. Одрача «Щебетун». Епічний твір насажений повною свободою поєднання й звуження простору.

Моделюючи образ людини, скажімо, Ю. Косач нерідко застосовує перифраз (описовий вираз). Він замінює одне висловлювання іншим, рівнозначним, а конкретний предмет іменує непрямим його означенням. Іноді власне ім'я персонажа замінює загальним. Так, у романі «Сузір'я Лебеда» давній рід Рославців, утікачів з Чорногорії, автор називає «химерним», а сучасне покоління — «тверезим»: «А все ж таки це був химерний рід, не такий як усі. Ось і це сучасне, хоч би і батькове покоління. Здавалось: тверезе, визволене з приреченості минулого» (с.21). Імена, що їх носять персонажі роману Олелько та його сестра Гальшка, текстуально позначає «чудернацькими», «дивовижнішими». Заїзний двір Пантурина не виділяє іменем господаря готелю, а загальним — «давнього рославицького «татум-фацького» (с.62). Перифразу (описовий вислів) Є. Регушевський трактує як «слова, усталені словосполучення (зрідка — речення), що є образно-переносними найменуваннями предметів, явищ, істот, осіб тощо; один з видів тропів» [254, 435].

Марія — уособлення духовної чистоти, материнської любові. Це ім'я має синонімічний ряд: Мадонна, Пречиста, Пресвятая, Богородиця: «Возрадуйся ж, Пречиста Мати! Возрадуйся, Розп'ятий» (С. Черкасенко) [116, 154]. А ось Ірод, сатана виступає синонімом до іменників «тиран», «мученик»,

«нечестивий»: «Та сатанинська система так глибоко проникає в людину...» [291, 83]. Це уособлення зла. Останнє в Д. Гуменної складає цілий синонімічний ряд: «Чи існує «нечиста сила»? «Лихий»? «Демон»? «Чорт»? «Сатана»? Як існує зло (це ж різні назви зла), то Бог — Добро не всемогучий, не єдиний, не всесильний. Поділяє силу з якоюсь нечистою?

А я думаю, що все — «чисте». Те, що недобре людині, воно добре іншій істоті, також створеній на щось і з таким самим правом, як і ця істота, людина...

Не вірю я і в «запродану душу дияволіві» за золото, успіхи... Це — середньовіччя. Рештки відьомської релігії...» [42, арк. 8]. У даному разі письменниця опонує біблійним текстам про Ірода, сатану, в синонімах прочитає дуалістичне трактування про двосвіття добра і зла. Її філософські ремінісценції про «всемогутність» Бога протиставляються «нечистій силі» як вигадка, забобон святих отців; «це — середньовіччя», схоластичне. Атеїстичні погляди Д. Гуменної в наведеній цитаті сфокусовані довкола прикметника «чисте», синонімічного «добру». Головна аксіома — кожна людина повинна творити добро, від чого подобрішає світ.

У кожному прозовому творі помічаємо найуживаніший мовностилістичний прийом — порівняння. Цей вид тропу, уподібнення образу, явищ, предметів передається як за допомогою компаративної зв'язки (єднальних сполучників: буцім, як, мов, немов, наче, неначе), так і безсполучниково (в орудному відмінкові чи пунктуаційним знаком — тире), словом-символом. Про природу порівняння О. Веселовський говорив, що людина чим більше пізнавала себе, тим більше вирізняла грань між навколишнім світом і собою. Подібність «блискавка-птаха», «людина-дерево» змінилася порівнянням, а саме: «блискавка, як пташка», «людина, як дерево» [32, 132]. Аналіз прози українського зарубіжжя дає змогу простежити системність засобів при декодуванні текстової структури, в якій одним із компонентів контекстуальних корелятивів є порівняльне слово.



Про символ-порівняння О. Потебня розмірковував, що «висхідною точкою думки є сприйняття явища, яке безпосередньо діє на чуття; але у власне порівнянні це явище пояснюється двічі: спершу безпосередньо, в тій половині порівняння, що виражає символ, потім — опосередковано, разом із цією — в другій половині, зміст якої стає більш близьким для суб'єкта думки і менш доступним для безпосереднього сприйняття» [213, 188]. Як взірець порівняльного паралелізму він наводить приклад із народної пісні: «Ой зірочка зійшла, усе поле освітила. А дівчина вийшла, козаченька звеселила». Порівнянням виступають символи зоря — дівчина, світло — веселощі, при цьому науковець зазначає, що «їхнє етимологічне значення дається далеко не з першого разу».

Наведемо кілька прикладів із книжки О. Мак «З часів єжовщини» (Мюнхен, 1954): «Я почувала себе, як муха, що заплуталася в павутинні строкатого павука...» (с.269); «Вона була така страшна, як мученик з пекла» (с.285). У наведених прикладах власне порівняльний сегмент образу персонажів твору співвідноситься з суб'єктом контекстуально: через займенники «я», «вона». Подібно контекстуально визначається іменна інтенція порівняльного звороту з пропущеним головним членом речення у суб'єктній частині («як мати над колискою...»), а ось об'єктна частина порівняння побудована на метафоричній основі: «Тиха ніч схилилася над землею, як мати над колискою хворої дитини» (с.289). Показове порівняння, коли сегмент образу героя твору співвідноситься з суб'єктом контекстуально, наводимо з роману «Сузір'я Лебедя»: «Він (дядько Сила. — *В.М.*) навпочіпки нахилився над вогнищем і прикурював від жаринки. Синьо-кармазиновий відблиск огорнув його лукаво усміхнене обличчя, як заграва пожежі» (с.133).

Естетичне сприйняття мовно-виражального континууму неможливе без урахування складових аксіологічної інтерпретації, без комплексної, інтегративної оцінки тексту, на чому, до речі, наголошував Ю. Сорокін [240, 86]. Хоча ця теза, на

нашу думку, потребує коригування, бо пізнавально-естетична потенція спроектовується на навколишню дійсність, на світ людини. Тобто, мовна система прозового тексту співіснує з макрокосмосом і мікрокосмосом, з навколишнім середовищем і світом людини. А тому естетичне сприйняття мовно-виражальних засобів на основі динамічної ознаки є антропоморфізованим. Образ центрального персонажа автор змальовує на тлі природи, оточуючого середовища, залучаючи в текст епітет «синьо-кармазиновий відблиск», що освітив дядька Сили обличчя, але відблиск вогнища порівнюється із загравою пожежі.

Порівняння з пропущеним головним членом речення — присудком «постала» — в обидвох реченнях характеризується (у першому реченні) уточненням-метафорою і (в другому реченні) замінено дієсловом теперішнього часу «є», а безсполучникове іменникове порівняння виражене орудним відмінком. Зіставимо позатекстове «я є, як потвора» і контекстуальне, авторське: «Зрештою... чи тільки в очах світу?... Я у своїх власних є також потворою...» (с.291). Ідентично порівняння виражене орудним відмінком у реченні: «Лють чорною тінню впала мені на очі» (с.297).

Безсполучниковим порівнянням виступають речення, в яких замість пропущеного сполучника «як» стоїть пунктуаційний знак — тире: «Це, здається, ясно: корінь — душа людська...» (с.305); «Що Царик? Що є тисячі Цариків проти сорока мільйонів?! Вони — нуль!...» («3 часів єжовщини», с.305). В останньому реченні О. Мак для стислості вираження думки застосувала пунктуаційні знаки, на місці трьох крапок мав би бути повний порівняльний фразеологізм у суб'єктній частині (позатекстовий варіант цього речення виглядає так: «Вони, як нуль без палочки»). Застосовує безсполучникове порівняння й Ю. Косач в романі «Сузір'я Лебедя»: «Костел, як кажуть, був ще димом Кривоносових мушкетів опалений і хмуρο струнчують його вежі, споглядають вузькими вікнами на селянське море, де він лише — острівець» (с.38).

Автори прозових творів застосовують й нашарування (поступове збільшення чи зменшення кількості, якості, що їх виражають слова). Приклади градації: «Уся Європа під знаком грядущих, вагомих змін. За рік, за два, за п'ять» [124, 143]; «В жовтні, листопаді, грудні 1930 року Божого, галицька земля була взята полум'ям» [124, 203]; «Щодня, щомісяця, щороку, ростем нестримано в захмар» [54, 42]; «Пані спочатку погрожувала, потім благала, гроші виймала, потім ноги цілувала» [66, 191].

Для підсилення реальної картини художнього світу прозаїки вдаються до антропоніму як категорії стилістики, що характеризує справжнє ім'я (прізвище) людини, розкриває їхню суспільно-громадську діяльність. Так, у романі «Сузір'я Лебедя» Ю.Косач, підсилюючи історичну, документальну достовірність зображуваного, зберігає справжні імена історичних постатей: «Наша аристократія — оті Острозькі, Гуревичі, Кисілі, а всі козацькі старшини — фундатори монастирів, церков, академій, от як Кочубей, Мазепа, Апостол та й таки Петро Могила, хоч не наш, молдаванин, але шляхтич! Скільки вони зробили для української культури!..» (с.121). А в книзі «3 часів єжовщини» Ольга Мак приховала справжні імена літературних персонажів, змінила місця подій, водночас акцентуючи увагу читача на деяких антропонімах: «Незмінними лишилися тільки назва міста Дніпропетровська та три прізвища: судді Смолякова, начальника «спецвідділу» Царика та Руденка, котрий дійсно був обласним прокурором у Дніпропетровську (згодом Генеральним прокурором СРСР. — В.М.), і котрий фактично був убивцею згаданих п'ятьох викладачів. Та й чи тільки їх одних?..» (с.6). Його образ у творі письменниці змалювала так: «Руденко мав яких 45 років, а може й більше. Був охайно вбраний, чисто виголений, мав інтелігентний вираз обличчя і сивину на скронях... Тільки в очах, великих, сірих, проглядала холодна жорстокість вишколеного ката» (с.244). Проводячи історичну паралель між минулим і сучасним, автор роману «Чортівська Скеля» також вдається до антропоніму як кате-



горії стилістики: «... під Богдановими стягами зривались до боротьби селянські загони... Адже був Олекса Довбуш, були опришки — Мирон Штолюк, Кирило Риндзак, Дмитро Долганюк, був на Буковині Лук'ян Кобилиця» (с.207).

Епітетне слово в системі прозового тексту слід розглядати як відношення й до означуваної лексичної одиниці, і до загального текстового континууму. Постійні та індивідуально-авторські епітети нерідко утворюють цілі ряди, співвідносні з одним домінантом; відповідно на означуваному слові зосереджено кілька транспозицій. У контексті, отже, відповідно зосереджується цілісне його сприйняття. Показовими в цьому плані є епітети з книги «Любов до ближнього» Свирида Ломачки (Бориса Грибінського): «... я не бачив уже нічого, тільки теплі, промінні очі Марти» (с.25); «і вони збиралися тут в чималій кількості — чорняві, біляві, рудаві...» (с.11); «Єдине, що вона готова була приймати від мене — це моє мовчазне захоплення, моє покірне схиляння» (с.11); «пішов я назад, безталанний лісничий... де сумно шуміла верба придорожня» (с.38).

У даному разі системні відношення можна окреслити так (за порядком речень):

- 1) епітет, епітет — означуване слово;
- 2) означуване слово — епітет, епітет, епітет;
- 3) епітет — означуване слово, епітет — означуване слово;
- 4) епітет — означуване слово, означуване слово — епітет.

Таким чином, епітетне слово в художньому тексті має значеннєво-функціональну ознаку. Воно атрибутує подвійний характер. Епітети «теплі», «промінні», наприклад, не мають нічого спільного з етимологією іменника очі, бо тільки сонце кидає теплі пучки проміння. Таким чином, епітет виступає синонімом позатекстової метафори «сяють промінням очі» (у значенні очі виказують радість, внутрішній стан ліричного героя). Епітет «мовчазне» узгоджується з означуванним словом «захоплення»: характеризує внутрішній світ ділової прагматичної людини, яка любить мовчати, мало говорить.

Завдяки дієслову відбувається персоніфікація, антропоморфізація явищ природи, рослинного й тваринного світу. За звуковою ознакою (ридати, голосити, стогнати, розмовляти, співати, свистати), дією (йти, котити, писати, розглядати, розкривати, читати) може передаватися наявність кількох суб'єктів спілкування. Персоніфікаційна інтенція передається суб'єкту-неособі, таке прочитуємо, наприклад, в романі «Сузір'я Лебедя», де: «Луна йде в долину від відсвистів, від підтьохкувань, і коні баско виграють, і видзвонюють шабельки, і мерехтять на списках прапорці, а луна розходитьсь далі, ген на тихі пасіки, одбивається об старезні клуні» (с.37-38); «Плакали лагідні лілеї, тягнучись за течією, попід вербами, між осокою дзюркотів лінійний потік... шугали і скрекотіли прозорі коники-вертуни» (с.272-273). Значне місце в Косачевому ідіолекті посідають дієслівні номінації, що переносять у світ природи зовнішні, відчуттєві сприйняття людини, її дію. Скажімо, розгортання дії від суб'єкта природи до суб'єкта людини і навпаки нічим не відрізняється в семантико-стилістичному аспекті. Спрямування дієслів від суб'єкта природи до суб'єкта природи свідчить, що суб'єкт-адресат антропоморфізується за дієслівною ознакою, навколишній світ ніби озвучується: «Навіжено заверещали сойки, їм озвався одуд на груші» (с.96); «Роги ячали. Роги так давно не лунали в ярославському подвірі. Від них ішов відгомін у сад...» (с.220); «Роги вили вже не глухо, а радісніше...» (с.227). На персоніфіковану дію іноді вказують віддієслівний іменник, дієприкметник: «шепіт листви і повзучі тіні дерев сповивали старий дім... цей гомін рідної садиби був тільки відлунням хаосу» (с.131); «...луна котилась просіками, в димчату просинь і розколювалась двічі й тричі далеким гехканням» (с.251). Віддієслівні іменники «шепіт», «гомін» є своєрідним центром, довкола якого групуються суб'єкти-адресати природи, антропоморфізовані за дієслівною ознакою; словосполучення «луна розколювалась гехканням» — персоніфікований образ. Звідси виходить, що в

антропоморфічному світі роману Ю. Косача «Сузір'я Лебедя» є рівнозначним і художнє існування образів ліричних героїв, і персоніфікованих персонажів.

Довкілля в романі Д. Гуменної змодельовано у часово-просторовому вимірові. Прізвища античного і сучасного світу переплітаються: авторка сюжетно вибудувала свій роман із двох пластів — сучасного та минулого. Минуле відбито в образі Миколи Мадія, який працює над дипломною роботою, що має стати основою дисертації. Він, студент Київського університету, зацікавився праісторією, заглиблюється в неї. І така сюжетна колізія дає привід письменниці детально заглибитися в світ скіфів, кіммерійців, Трипілля, наших предків, які заселяли Причорномор'я, розповісти про кургани і віднайдені археологічні речі. Письменниця тепло ставилася до історичного минулого, пояснення чого знаходимо в її щоденнику від 7 серпня 1952 року: «Я шукаю спосіб втілити думки про безвизначність людини і посилаю її в інші світи, щоб вона порівняла та оцінила належно інші стани... і не бунтувалася» [42, арк. 95].

В образі Гаїни Сай (її дії, вчинки) вловлюємо автобіографічне. Дівчина прагне відбутися в тоталітарному світі з усіма притаманними людській натурі чеснотами, але перед нею постають перешкоди навіть у коханні. Свої почуття вона не може виказати Миколі. Проте стежить за його думками, внутрішнім світом, перейнятістю тисячолітньою історією. Таким чином, засобами художнього слова Д. Гуменна розкриває основну лінію: сучасне завжди впливає з минулого, існує в нерозривних зв'язках, у тісній єдності. А людина — жива частка цього історичного процесу, історичної ланки-ланцюга, що триває відколи існує світ.

Поява людини на світ ніколи не буває випадковою місією, бо немає великих чи малих людей: перед лицем історії всі рівні. Тому людина в душі завжди відчуває голос вічності, цінність місії буття. Такий стан відбито роздумами головного героя роману «Золотий плуг». Гаїнине прізвище Сай, а



Микола «знав: Саї — скитська назва племені, що Геродот звав Царськими скитами. Це ті, що вважали всі інші племена своїми рабами. Дряпіжні вершники, що ходили походами на Закавказзя. Передню Азію й навіть добігали до Єгипту, що повалили Асирію й Вавилонію... Володарі необмеженої у просторах імперії від Дунаю й Карпат до Алтаю, просторах цивілізованого осілого світу... — і ось нащадок. Саї поставали самі хліборобами, оселялися, вони куркулі!» (с.26). У цих роздумах, в особовій номінації, в родовій назві Гаїни, прочитується безперервний зв'язок поколінь. Але останнє речення трансформується з історії на сучасність, коли українських з діда-прадіда хліборобів Сталін визнавав куркулями і виселяв до Сибіру, нищив у концтаборах.

Вагоме місце в лексичному складі прози Д. Гуменної (роман «Золотий плуг») посідають просторові топонімічні назви. Вони вжиті у прозовому тексті на позначення:

1) назви сучасних та історичних держав, етнічних територій, окремих місцевостей — Гіперборея, Делос, Туркестан, Геллада, Асирія, Урарт, Іран, Шотландія, Китай, Персія, Греція, Америка, Крит, Троя, Скитія, Киргизія, Палестина, Месопотамія, Єгипет, Україна (згадується десятки разів). Доречно буде сказати, що художній топонім «Україна» письменницею на рівні абстракції змодельований як світ. Таке поняття декодується завдяки лексико-смісловим і синтаксичним взаємовідношенням між словами на позначення волі, простору, свободи. Порівняймо: «... а проживали вони (йдеться про скитів. — *В.М.*) таки вісім століть у степах південної України і володіння їх простягалися від Дунаю до Дону» (с.17); «наш кандидат на аспіранта натрапив на високу неперехідну скелю-питання: чому перський цар Дарій з тієї далекої Персії у 514 році до нашої ери пішов походом на Україну?» (с.90); «І вся ця строкагість об'єднана одним зразком характерної скитської культури на всім просторі України» (с.118); «Треба б полічити, скільки на Україні є міст, що звуться Хотин. Багато. Під

Києвом є містечко Хотів, і село Гатне...» (с.180-181). Таким чином, світ України в макрокосмі Д. Гуменної не обмежується конкретно-історичними рамками.

На рівні духовної координати, ідеалізуючи минувшину наших пращурів, авторка розгортає ретроспективний світ свободи. Боротьба за територіальну незалежність, суверенітет прямим текстом не передається. Але усвідомлюється через витворені супровідні картини України-світу, символи. В ідіолекті Гуменної такими виступають степ, кургани та могили. Степ іноді замінює образним синонімом-порівнянням «море»: «Якщо тут було море, то так воно й виглядало, тільки тоді хвиля була піняво-синя, а тепер іде з країнеба на Миколу золота і, не доходячи, зникає. Херсонщина, Мелітопольщина, Одещина — рівний степ, тільки обрії горбляться далекими могилами. Це ж ті могили, що про них цілу зиму думав, читав, що їх уявляв. Тепер бачить увіч із вікна поїзда» (с.247). Безмежний степ, позначений константою, асоціюється зі світом волі, свободи через таку якісну ознаку, як «рівний». В уяві реципієнта він наближається до картини світу свободи рідної землі, а могили, кургани — символ споконвічної боротьби за незалежність України;

2) населених пунктів — Київ, Дніпропетровськ, Хотин, Львів, Буча, Німевія, Скитополіс, Саккиз, Сімферополь, Керч;

3) морів, рік - Чорне, Каспійське, Байкал, Дністер, Десна, Дунай, Буг, Дон, Дніпро, Сир-Дар'я, Ніл, Об, Рейн, Черемош;

4) гір — Уральські, Балкани, Карпати, Кавказькі, Гімалайські, Кримські.

Художній топонім у прозовому тексті є конденсованим образом тієї чи іншої історичної картини, події. Він у контексті набуває конкретного емоційно-оцінного вираження. Для прикладу наведемо фрагмент із роману: «...скити не мали міст у своєму степовому царстві. Та й археологія ще, покищо, в степу від Дону до Дніпра не відкрила городищ, крім величезного Кам'янського. А що ж то за городища, оті величезні укріплення, часом на сорок кілометрів завбіль-

шки — Немирівське на Поділлі, Мотронинське, Шарпівське й Пастирське на Київщині, Більське на Полтавщині? Скитські вони чи не скитські?

Ой-ой-ой, та цих городищ на Україні сотні! На Харківщині відомо їх 120, на Київщині — 455, на Волині — 350, на Чернігівщині — 150, на Полтавщині — 90. А скільки ще невідкритих!» (с. 135). Топонімами тут виступають конкретні місцевості, назви рік, городищ за номінованим населеним пунктом. Емоційно-оцінним вираженням виступають окличні та питальні речення, в яких перераховуються номіновані топоніми, що вказують на наш праісторичний світ. Отже, через слово людина пізнає світ. У праці «Думка і мова» О.Потебня завважував: «Як у слові вперше людина усвідомлює свою думку, так у ньому ж перш за все вона бачить ту законність, котру потім переносить на світ» [260, 134].

У романі Д. Гуменної реалії конкретної епохи виконують естетичну й смислову функцію. Вони, представлені архаїзмами, історизмами, номінаціями, відбивають подієву, суспільну конкретику. У листі до А. Погрібного від 18 травня 1991 року мовний світ власних творів прозаїк пояснює так: «... як хтось може всякі нісенітні безглуздості видавати за геніальні випари духа, то чому я не можу *шукати в нашій мові* (виділення моє. — *Автор.*) слідів мислення попередніх людей, їхнього світовідчуття, так званого в науці тотемного, і роздумувати, як вони залишилися в нашій психіці та закарбувалися в мові? Простежити в іменах богів, у назвах місцевостей тощо-тощо-тощо. Це теж великий світ, широкі перспективи — у звичайному знаходити незвичайне і хвилююче цікаве» [208, 522].

Отже, давньоукраїнська, слов'янська лексика в прозовому тексті Гуменної номінує конкретні реалії, однак внаслідок історичного зникнення реалій побуту, речей, втратили смисл і їхні словесні символи: рало, кочівники, саї, колхи, ашкеназ, сагайдак, лелітки, габа тощо. Такі найменування, невідомі сучасникам, все ж декодують матеріальний світ наших пращурів.



За висловом автора, в нашій мові є ознаки, сліди «мислення попередніх людей». Через матеріальний світ ми пізнаємо й світ духовний. Духовна домінанта розкривається у світі волі, за яку гинули ті, хто давним-давно заселяв сучасну Україну, про що свідчать численні кургани, археологічні знахідки. Забуті давні символи письменника декодує роздумом: «Про те наше слово орачі. Чи не є воно те саме. Що й арії? Чи не трипільців тих таємничих це справжнє ім'я? Адже ми їх теж так само називаємо: «хлібороб», це ж синонім «орача». Він оре ралом («оралом») ..... «аріє». А що він орав волами, то й віл так само звався Ар. Воли були священі істоти, а оранка — священна дія. Хтось не вмів вимовити Ар і казав Ай. Та й стало бугай — «бог Ай» (с. 147). Чіткіше духовна культура постає через конкретні реалії матеріального світу в таких розмислах: «Де Одешина, а де Троя! Та найцікавіше те, що ці скарби племінного вождя — срібні списи, срібний кинджал, сокири з нефриту, на вершники булав із алебастру, велика, пишним орнаментом прикрашена, шпилька, щоб застібати плаща ..... давніші дати за тотожні речі, у Трої знайдені» (с. 166). Світ волі декодується письменницею через символ могили: «Інакший і спосіб впорядження могили, ніж у степу. І часто тут трапляється тіло палення... То скитські це городища й могили чи не скитські? А є їх, цих могил скитсько-нескитського вигляду, по всій Україні тисячі» (с. 135).

Якщо ж проаналізувати функціонування лексеми «могила», то символом в історичній транскрипції виступатиме «курган» — високий насип давнього поховання. Словник української мови пояснює, що «кургану» передую яма для поховання померлого; 2) переносне значення — смерть [229, 772-773]. Але ж у художньому світі Гуменної, в тексті поняття «могила» асоціюється з козаччиною, Запорозькою Січчю, Україною та її славною історичною минувиною. Про таке, до речі, йдеться й у новелі В. Русальського «Степова зустріч». Зустріч із минулим, могилою козака Мамота, що врятував життя Богданові

Хмельницькому: «Над високою могилою, що стояла навпроти, з'явилась біла чайка», «А чайка — то душа його витає» [221, 7].

У Д. Гуменної численні номінації на позначення реалій із життя та побуту народів виконують різні конотативні функції. Відповідні лексичні одиниці прочитуються в її повісті «Кайтарма» та оповіданні «Ніяз і Гюллер» (ними позначені й заголовки). Твори переповнені тюркомовних і арабських лексем. Іншомовні номінації, привнесені Д. Гуменною в художній текст, відбивають суспільну й подієву конкретику, реалії з життя та побуту туркменського народу.

Сучасна тональність слова Е. Андіївської в романі «Герострати» відбиває час і людину в ньому: «Ну ж і авто! — збирач автографів очевидячки знову коригував свою думку про мене» (с.292), «Якщо ви дасте мені зараз авто...» (с.293). У реченнях прочитусмо коротке, відрубне («авто»; від повного складеного іменника — композит іншомовного походження: грецьке авто + латинське мобіль = автомобіль). Думку й почуття, волю людини до існування у просторі передає письменниця короткою формою дієслова на позначення швидкості. Воно у тексті не вмотивоване, бо відповідає усіченому «живіть», наприклад «Жжіть! Тут жжіть і тут жжіть» (с.318); у скороченій формі називає страуса: «Струсь гнав на трамвай» (с.304), якщо таку номінацію вважати авторським неологізмом. Із порушенням мовних норм вживає письменниця відрубну фразу «наші авта» (с.306), «ключ від авта» (с.339), тому що композит (складне слово, що включає два кореня) не можна розривати, адже дослівно з грецької авто означає сам, «а в складних словах відповідає поняттям «само» [228, 13]. Тому доречнішим було б вжити «наші автомашини», «ключ від автомобіля». Адже письменниця, як бачимо, не застосувала до «збирача автографів» щось на зразок «збирач авт», бо відчувала в цьому порушення морфологічної норми.

До речі, усічену фразу «авто» (авта, авт) вживають у своїх творах майже всі письменники українського зарубіжжя.

Ю.Косач, скажімо, також вдається до морфологічної видозміни слова «д'горі», але воно в контексті прочитується як прислівник «догори»: «пилогою вулиць, що пнялись д'горі» [123, 176]. І в поезії П. Тичини натрапляємо на усічену форму слова: «Всіх панів до 'дної ями»; «Три сини вояки, да не 'диакі, Що 'дин за бідних, другий за багатих» [21, 55]. Але таке слововживання в художньому тексті характеризує стиль письменника, «висвітлює» слово з несподіваного боку.

Вивчаючи тексти Е. Андіївської, в яких через інтеракційну метафору змодельовану світ і людину в ньому, зауважимо, що письменниця часто зраджує почуттю міри при доборі виражальних засобів мови, зокрема розмовної лексики, що має пейоративне забарвлення. Аперцепційне, усвідомлене сприймання деяких ідіолектів контекстуально несе спотворення їхнього первинного значення; інколи знижені слова зовсім не пасують до описуваної ситуації, наприклад: «звідки такі роз'юшені почуття проти людини» (с.35), «публіка затупотіла, відплескуючи собі руки», «після виступу обох промовців якийсь зовсім молодий суддя, якого хтось біля мене одразу ж облаяв вискочем і приїжджим, устиг чи то попросити, чи просто урвати собі слово» (с.280), «у вуха вдарив вереск баби-квітарки», «трамвай, у який ми майже втелюючися, нагло загальмував» (с.306) «і, зауваживши, що крамниця має рудименти (з лат. — початок, перший ступінь; перенос. — пережитки явища, що зникли. — *В.М.*) кількох східців, ніби щоб остаточно переконати мене, мовляв, це і є саме той прохід до базару» (с.341), «поторкав його Козютко-Млодютко... коли ви вже скінчите приватні порахунки» (с.83), «я остаточно настроївся йти», «Я лишився, і тепер цього вже ніщо не направить» (у значенні виправити ситуацію. — *В.М.*; с.151), «бо це ж незміренна радість дірватися до слухача й глядача!» (с.165), «дійсність здається неймовірнішою від вигадки лише тому, що вона триває майже поруч у якомусь додатковому плані, що нагло відбруньковувався від знаного



і щоденного» (с.352), «тоді розповідж про мого відвідувача» (с.366), «а він не розтуляє рота, хоч тепер, коли мене опав цей сумнів, він зайшовся кашлем і схопився за груди» (с.431), «аж поки на його місці залишився лише судовий окличник, котрий виголосив довге казання» (с.287).

Недоречно вжито авторський прикметник-неологізм на позначення годинника: «Він просто монструозний (потворний. — *В.М.*), де ж би я купував такий годинник» (с.371). У жодному словнику немає пояснення такого прикметника. Прихильність почуває письменниця до народнопоетичного слова «заки», розмовного «роба», хоч у контексті ці значення гідно представляли б синоніми доки, поки, до того часу, як; робоча форма, змінний одяг, одяг на повсякдень, халат, мантия: «публіка вже на повний рот вітала власника пральні, який розповідав, як до нього, ще заки стати відомими, кінозірки носили прати білизну» (с.284), «один із суддів, що нападали, схопивши в руки поли своєї роби (правильніше — свою роботу. — *Автор.*), аби вони не матлялися, як чорні брами» (с.286). Оминає прозаїк цілком нормативне слово «бородань» (розмовне бородай), часто вживаючи російськомовне на позначення людини з бородою («бородач») (с.367).

Не відповідає морфологічним нормам сучасної української літературної мови іменник чоловічого роду другої відміни прогноз, який у тексті письменниця перетворює на іменник жіночого роду: «Однак і дурню ясно: самі вже ідеї моєї прогнози»; «Адже твоя «прогноза» моєї і в підметки не годиться» (с.82). Із порушенням норм вжито прикметник «фосфоричні очі kota» (с.356). Подібний приклад стосується й прийменникової конструкції: «За шматка хліба далєбі меценатствую» (с.83), коли контекст вимагає застосування складеного прийменника «із-за». Не у властивій формі письменниця застосовує порівняння («Він один з тих, які вважають: гроші — це забобон і вандалізм») (с.164). Адже останнє латинське слово вживається на позначення безглузлого знищення культурних

і матеріальних цінностей, а, отже, в названому контексті є зайвим, нісенітницею.

Ми помітили, що письменниця не вживає синоніми до називання бруківки (асфальтівка, заасфальтована дорога, дорога з твердим покриттям), часто вдаючись тільки до однієї назви — брук: «Кошики з квітами гепнули об брук» (с.305), «публіку кинуту... на брук» (с.306). Не прикрашає художній текст і зайва повнота висловлювання, тавтологія: «ніби мова мовиться про когось стороннього» (с.322), «аж я на мить завагався, чи я дійсно не бовкнув чогось іншого, і почав вибачатися, запевняючи, що я нічого страшного чи ганебного не жадав, просто я мушу геть» (с.323). За одержаними в ході дослідження даними, можемо констатувати, що Е. Андіївська не творить свіжих термінів, нестандартних образів, а вживає слова з порушенням норм сучасної української літературної мови. Із цієї причини знижується як загальний рівень мовної культури художнього тексту, так і образно-словесне пізнання соціо-культурного буття.

Досліджуючи мовний світ письменників української діаспори ХХ століття, переконуємося, що на мовну культуру значний вплив справили умови перебування в чужомовному середовищі, віддаленість від України, а також заперечення чи невизнання за основу київського повоєнного правопису. І саме останній аргумент свідчить, що мова письменників суголосна добі. Мова проливає світло на внутрішній світ наратора, який начебто «роздвоївся»: з одного боку, дотримується правописних норм Г.Голоскевича (харківський правопис), з іншого — намагається не відставати од сучасного правопису, не завжди пам'ятаючи, що літературна норма — це сукупність загальноновизнаних мовних засобів, які вважаються правильними й зразковими на певному історичному етапі. А одним із показників досконалості літературної мови є сталість норм. Та переважна більшість літераторів західної діаспори свідомо нехтує цими нормами, називаючи їх «шаблоном».

Ось як про це пише наш сучасник Ю. Тарнавський: «В практиці настанова моя проявляється впертим униканням «радянського» словника, яким просякла сучасна українська літературна мова, позначеного глибоким тавром русифікації... Що мова ця може здаватися чужою, а то й дивною багатьом сучасним читачам, я свідомий, але я теж переконаний, що це не робить мої твори гіршими, ніж коли б були вони писані *шаблонною українською мовою*» [245, 417]. Ми свідомо виділили курсивом прикметник, щоб наочно показати відхилення від граматичної норми, орфографічних правил. Це відхилення письменник вважає за неписане правило, бо «мови міняються, і хто має більше права міняти мову, ніж письменник». Не міняє, а калькує правопис 20-х років, зізнається відверто: «застосовую я правопис, затверджений 1929 року Всеукраїнською Академією Наук, представлений словником, укладеним Г. Голооскевичем (ню-йоркське видання з 1952 року)». Виявляється, що ню-йоркська група письменників спеціально видала правописний словник Г. Голооскевича для використання на практиці.

Отже, прозаїк настільки захопився модернізмом, опонуючи традиційній літературі, що навіть ладен переробити українську орфографію на свій лад, бо письменник, за Ю. Тарнавським, на це «має більше права». Була палкою прихильницею харківського правопису, затвердженого 8 вересня 1928 року М. Скрипником, і Ольга Мак. Вона також визнавала правопис як річ умовну [174, 171], забуваючи при цьому, що орфографічні норми визнані суспільством, узаконені і стають обов'язковими для сучасної української літературної мови. Такої думки, до речі, дотримується науковець В. Лизанчук, обстоюючи принцип соборності орфографічних правил, бо це є «важливий і актуальний принцип — соборність правописних норм, орієнтація на взаємодоповнювальність особливостей мовного розвитку у східних та західних частинах національної території, а також зарубіжного українства» [143, 179].



А ось академік О. Білецький, торкаючись розвитку вітчизняної літератури, в газетній статті від 9 січня 1945 року («Література і мистецтво») мовно-образну практику письменників спроектовує на читача: «Мене хвилюють питання про характер, типи і форми того образно-словесного пізнання, яке ми називаємо художньою літературою. З цим пов'язане питання про читача, роль якого в літературному процесі все ще не досить з'ясовано». Ніби опонуючи О. Білецькому стосовно ролі читача, літературознавець Г. Костюк — прискіпливий аналітик, критик прози українського зарубіжжя — звертав особливу увагу на стиль письма того чи іншого автора. Уважно працюючи з олівцем у руці над книжками своїх побратимів, він на полях залишав фахові зауваження. Так, прочитавши художній твір І. Качуровського «Дім над кручею» (Мюнхен, 1966), дослідник заглиблюється в розуміння тексту, будову речень, словосполучень. Він пам'ятав: у контексті сучасної епохи з'являються ускладнення умов людського буття в тому сенсі, що існування людини стає більш динамічним, напруженим, інтенсивним. При цьому першорядне місце посідають процеси мовної комунікації; зі спілкуванням тісно контактують багатогранні проблеми життя сучасного суспільства, окремої людини.

Григорій Костюк, свідок і учасник суспільних процесів минулого століття, був добре обізнаний із соціальними та політичними проблемами. Тому в критичних нотатках заго-стрував увагу на значенні свідомості, мови, розуміння тексту, як і взаєморозумінні між людьми. Наведемо кілька промовистих фактів, щодо його зауважень від прочитаного роману І. Качуровського. Зокрема, у зв'язку з підрозділом «Село над Десною» [37, 155] літературознавець зазначає: «Вставна новела у формі *wortgeschichte*» (далі в дужках зазначаємо сторінки). В іншому підрозділі до речень «Обличчя не було. Тільки сірий куліш хробачні стікав на землю...» (с. 160). Читаємо й примітку Костюка: «Межево натуралістична картина, як апіорі до ото-чення». Стосовно речення «В новітній поезії, що, як Шегальов,

починала з абсолютної свободи, а скінчила абсолютним рабством, заборонено згадувати про дзеркальність річок і озер» (с.179), читач-критик стисло занотовує: «Зразок полемічних відступів». До підрозділу «Червоне свято» (с.185) — резюме: «Знову у формі фортгешіхте, зразок показу в образі, а не розповіді». Не справив на Костюка присмного враження діалог (с.200):

— Марфуша! А сама?

— Да она стесняється, — відповів інший голос.

Літературознавець дає власну оцінку такій розмові, яка, на його думку, «у мистецькому творі зайва». Стосовно речення «Київ замінували і висадили Хрешатик...» (с.214) утретє акцентується: «Це знову напливи? Wortgeschichte», що в перекладі означає словотворення — набір слів, який межує з публіцистичним викладом — репортаж з місця події. Прочитавши речення («Новість мого теперішнього становища полягала в тому, що чергували дві небезпеки: вдень — Гестапо, вночі партизани») (с.219), Костюк підсумовує: «Це кара для української людини того часу».

Як бачимо, мова письменника має інтерпсихічний вияв, спрямований на зовнішнє сприйняття світу. Г. Костюк спершу підключає внутрішню мову, переосмислюючи прочитаний текст (інтрапсихічний елемент), згодом залишає власну оцінку про твір на полях книги для наступних поколінь, і його занотовані думки — зовнішнє сприйняття мови. Засновник психолінгвістики як науки про мову (комунікація, соціальне спілкування, психологія людини) Лев Виготський висловлює твердження, що «...внутрішня мова — це мова для себе. Зовнішня мова є мовою для інших» [33, 316]. Сукупність психологічних фактів Г. Костюк сфокусовує на художній текст, розмовляє з ним подумки, згодом думки трансформує, перетворює на зовнішню мову, що її залишає у вигляді нотаток, літературознавчих роздумів, оцінок власного бачення прозового тексту.

Стилістичні функції слова розширюються, якщо вони входять у систему художніх засобів. Наприклад, сьогодні часто

вживається у професійній лексиці слово «меценат», але в 70-х роках минулого століття в українській літературній мові воно майже не вживалося (хіба що в словнику іншомовних термінів латинське слово трактували на позначення покровителя наук і мистецтв). Е. Андієвська це слово вводить у художній світ з іронічним підтекстом: «Мовляв, дивіться, меценат, який зі шкіри вилазить, спеціально працює мало що не цілу добу, заощаджуючи гроші на так зване приватне видавництво», «Ім легко було меценатствувати, маючи дідівську спадщину на протринькування» [3, 83]. Інші слова (роман «Герострати») в мові авторській чи мові персонажів на позначення інтер'єру, ознак діяльності людини в навколишньому світі, фіксації побуту — це зріз мовно-предметний, мовно-професійний: скрипаль, кінооператор, режисер, фоторепортер, магнітофон, фірма, капітал, фільм, гравюри, антиквар, шофер, турист, крамниця, глиняний чайничок, тартинки, мушля, колодязь тощо.

У романі «Спокутник і ключі землі» В. Барка, наприклад, часто вживає іменник паровик. Отже, лише художній стиль здатний оживити в емоційній тональності реалії різних технічних епох — паровик і атомна бомба. Письменники дають змогу відчувати добу, в якій живуть герої твору — через емоційний мовно-понятійний світ, крізь чутливі серця і душі персонажів. Через моделювання, відповідну концепцію зображення людини та світу постає й мовно-виражальна формула відображення художньо-образного світу прозаїка.

У мові художнього тексту Е. Андієвської відбивається час, номінований досягненнями науково-технічної революції, бо сьогодення є механізованим, технізованим, отже, життя індустріалізоване з уже згадуваними автомобілями (саморуками), трамваями, годинниками, сифонами, атомними бомбами (в тексті — атомовими, с.281), фунікулерами. А ось у романі В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!» час відбиває боротьбу людства за збереження миру, психологічно-правдиву атмосферу загального страху перед війною: вічна



турбота за добро і щастя кожного. Про сонячне піднесення внутрішнього ества, екзистенційний перелом, гуманістичний творчий настрій ще 14 квітня 1921 року письменник у своєму «Щоденнику» занотував: «Мій перелом, як ця весна. Неначе зненацька, неначе несподівано, замість тоскного, морозяного туману в душі, замість холодної, безнадійної сльоти, крізь яку не видно нічого вперед на п'ять кроків, через яку весь світ здається вогкою, слизькою і темною ковбанею, - замість цього «раптом» п'яний вітер, сонце, молоді, жилаві уперті зелені бруньки, безмежний простір блакиті, галас і гомін всього живого» [34, 41-42].

У цих словах відбито головну ідею миру: природа, як людська натура, здатна до подвійних вимірів — будувати та руйнувати. Війна є злом, руйнівною силою, а добро, милосердя вселяє надію на мир. Людина мусить замислитися над своїм покликанням на землі. Розв'язання світового конфлікту мирним шляхом, кінець «холодній війні» — провідна ідея твору, адже «наше готування до нової війни новими засобами вбивання й руйнування — божевілля і злочин супроти людства» (с.366). Автор устами головного персонажа Степана Іваненка випереджає час, ніби зазираючи в 1991-й рік: «Режим сам творить зброю, яка конче повернеться проти нього... Радянський режим уже підточений до такої міри, що досить якогось струсу, і він завалиться» (с.344).

Антитезно головній думці письменник випишує красу рідного краю. У пристрасному монолозі він промовляє слова-захоплення навколишнім світом, малює ліричні пейзажі України. У наш час, коли посутньо загострюються екологічні проблеми, ці слова, картини пейзажу були б інакшими, та на початку 50-х років XX століття В.Винниченко уявляв природу такою: «Іноді вони виходили на Володимирську, сідали десь на лаві й мовчки дивились перед себе. А там, перед ними, не було ні політики, ні руїн; і старий сивий Дніпро, і стриножений далекий обрій Чернігівщини, широченне небо над ними,

все лишилось цілим, таким самим, як було і двадцять, і двісті років тому. Слава великим силам, непіддатним ніяким танкам, бомбам, ворожнечам крихітних людей!» (с.168). Останнє словосполучення вказує на всесилю природи, безмежжя Всесвіту, перед якими людина здається крихітною. Письменникові справді важко уявити, щоб таку красу знищила атомна зброя.

Різнобарвними картинами українського степу В. Винниченко передає внутрішній стан головного персонажа Степана Петровича Іваненка, якого послала Москва на Батьківщину в службове відрядження. України не бачив Іваненко 15 років, і ось: «Степан Петрович повернув на першу межу і попрямував нею низеньким, зелено-срібним тинком хлібів. Над головою йому десь високо вгорі відразу зачулось срібне дзеленчання жайворонка, залітали жовті й білі метелики; запурхали з-під ніг якісь сірі птички; запахло давнім-давнім, срібно-зеленим дитинством; ворухнулись у душі ніжні, трошки шершаві від роботи руки матері; вистрибнула улюблена пісня сестри «На городі верба рясна»; в душі зчинився заколот...

... Жайворонки, зрадивши, ще дрібніше та ніжніше задзеленчав угорі. Сонце задоволено і гаряче припало поцілунком до лиця необачного анкетера і засміялось золотими проміннями в примружених очах» (с.287). Через світ природи автор, отже, передає екзистенційне почуття ліричного героя. Образ центрального персонажа є актом свідомості. Але «якщо образ є актом свідомості, — завважував О.Потебня у праці «Думка і мова», — то уявлення є пізнання цієї свідомості» [260, 137].

Розповідаючи про природу України, письменники зазвичай називають квіти, дерева, траву, птахів. Рослинна символіка, заявлена прозовими творами письменників української діаспори, у порівнянні з іншим виражає імпресіоністичне нюансування доквілля, що оточує героїв, є виразником їх внутрішнього світу. Словом, рослинна символіка — це проєкція реалій зовнішнього доквілля. Тотемістика символів (паралелі між людиною та природою), зображення картин

природи може також відбиватися у зашифрованому тваринному, рослинному чи астральному символах. Через образи кількох стихій (приховані метафори) нашаровується мелодійна енгармонійність поєднання людини з природою. Так, у творі Д. Гуменної «Вічні вогні Альберти» палахкотять вогні природного газу, «палахкотять вони, здійсмаючись високо до неба, навколо Едмонтону, на полях, на горбах, на лугах, в розчищених лісових галявинах... Це те, що мусить бути спалене, щоб не збиралося та не вибухало», «що палахкотить з важкими чорними вибухами диму, то горить нафта, а отой веселий бездимний вогонь, то горить природний газ». Описуючи сцену розпалювання багаття, письменниця, отже, заакцентовує на тотальності вогню, що символізує життя, на поєднанні людини з природою. Ліс, озера, болота, екзотичні рослини — рухливість пейзажу. Екстраполяція зовнішнього флористичного довкілля на внутрішній світ ліричного героя деякою мірою залежить саме від рухливості пейзажу, розбіжності у сприйнятті рослинних образів та творенні асоціацій.

До просторового животвору землі і неба, природи, що оточує людину з коліски, належать скелі, хмари, вода, сонце, квіти, трави, ліси, сади, пташки, комахи. Поганські боги, яких часто зустрічаємо у прозі Д. Гуменної (фантастична повість «Небесний змій»), ототожнювали природу; образами природи стали Сварог — небо, вогонь, світло; Стрибог — небо, повітря, рух; Макош — плодючість, мати-земля; Переплут — коріння, рослини; Похвіст — вітер; Перун — грім, блискавка; Ярило, Радогост, Святovit, Хорс, Дажбог — сонячна сила, сонце; Посейдон — бог моря; Сімарлг — паросток, насіння. Саме з явищами природи люди пов'язували свої надії, сподівання. Природа формувала внутрішню сутність людини, поетичність, здатність до фантазування, казкарства. З приводу цього П. Семенов у «Живописній Росії» слушно зазначав, що ця здібність до світогляду, яку живить, щедра поетична природа (серед неї виростає українець) розвинула в українцеві



уяву, здатність до творчості, й у такий спосіб пояснюється схильність людини до символіки, образів, чарівного світу.

Картини природи, світ кольорів — це творчий акт, породжений уявою автора. Поряд із пейзажними картинками, чисто літературними сентенціями у внутрішніх монологів вияскравлюється несподіване розмовне слово, що, наприклад, забарвлює характерні для стилю Д. Гуменної риторичні речення інтимною інтонацією: «Тут — іще передвечірні сутінки, а там, у долині, Пітсбург потонув уже в вечір, мерехтить веселими електричними світлами, якимись моторошними загравами, — може пожежами?»

Гарний який цей Пітсбург! Тут би малярем бути. Скільки несподіваних кожен мить краєвидів! Скільки тем: могутня промисловість... і оці гори лісисті, і вілли в трояндових кущах, що повилися аж на дороги... То внизу мерехтить тільки частина міста, що розтяглося по обидва боки Мононгагела й Алегени. От тут Мононгагела з'єднується з Алегени, а там вони вливаються в ріку Огайо, і мости дугами підносяться над міським промисловим пейзажем» [63, 88-89]. Вловлюється асоціативна антитеза («могутня промисловість» і «вілли в трояндових кущах») — високо розвинений індустріальний центр серед розкішної природи, яку людина повинна зберегти для наступних поколінь. Трояндові кущі повилися — прикмета краси на тлі промислового пейзажу; як і мости дугами підносяться, наче підняті вгору руки, що просять у Бога порятунку від забруднення навколишнього середовища промисловими відходами. Якби письменниця, подорожуючи містами Америки, не відчувала беззахисності природи, то, мабуть, не народилися б з-під її пера іронічні епітети, побудовані на асоціаціях. Іронічний зміст таких означень відчуваємо лише в контексті сучасних екологічних проблем: у традиційних пейзажах вловлюються глибинні зміни, викликані сприйманням природи в епоху глобальної індустріалізації, технізації. Змалювання мовно-предметним рядом прозового тексту, підсиленого

риторичними реченнями — моделювання внутрішнього світу людини через психологізований пейзаж — показовий часовий зріз відповідного художнього світу.

Образно-композиційна структура тексту служить точкою опору для багатьох асоціативних ідей. Складні історичні зміни торкаються стилю оповідача, прочитується перехід від прямої мови персонажів до авторської. Таким чином, письменниця намагається передати читачам своє хвилювання, біль душі за збереження навколишнього природного середовища саме через «розкішне й рідке поєднання багатства природи й могутнього індустріального пейзажу» (с.89). Д. Гуменна глибоко переймається проблемами часу, про що свідчить мова творів, у яких постають не лише належним чином виписані постаті персонажів, а й розважлива, узагальнена, аналітична думка. Ця думка характеризує й оцінює сучасні екологічні, соціальні явища, втілені в образне слово.

Наведені вище текстові парадигми свідчать про те, що мова художнього стилю, художнього мислення є системною організацією мистецького твору. Вона витворена на ґрунті мовноестетичного освоєння екстралінгвального світу і реалізується в текстовій структурі, вираженій динамічною функцією, декодування якої відбувається завдяки буттєвому (онтологічному), текстовому й позатекстовому досвіду читача (інтерпретатора). Але такий досвід розширюється й коригується в системі інших компонентів художньої структури. Антропологічний аспект слугує основою пізнання світу, гармонійністю відображення його мовної картини.

Через образ персонажа моделюється цілий світ: мікросвіт — макросвіт. Макросвіт героя того чи іншого прозового тексту втілюється в духовній сфері і позначений аксіологічними, просторовими, часовими вимірами, на підставі чого виникає персональна (індивідуальна) світоглядна картина світу — як результат розуміння макросвіту. Прочитання прозового тексту, як і розуміння екзистенційного буття героя, постає на ґрунті

декодування багатьох фактів художнього слова — семантичних, лексико-граматичних, образних, символічних, асоціативних, що становлять інтерпретаційну систему. Такий підхід декодування слова виявляє індивідуально-авторський підхід до мовно-художнього зображення й пізнання світу.

Зовсім іншого забарвлення набуває мовний світ Ю. Тарнавського, твори якого побудовані на сюрреалістичних, фантастичних картинах. Його проза є витвором особливої стилістики, що вказує на полісемантичний дискурс-міркування. Модерна проза письменника «нью-йоркської групи» стала своєрідним протиставленням традиціоналістам у літературі. Не сприймали механічних, штучних мовних конструкцій, наприклад, Д. Нитченко, Г. Черінь, Д. Гуменна, С. Риндик, бо для прочитання сюрреалістичних візій слід напружувати пам'ять, інтелектуально осмислювати речення, переобтяжені повторами; текст оповіді суцільний, не поділений на абзаци, позбавлений належних пунктуаційних норм. Письменник-модерніст не вважав за потрібне їх дотримуватися, бо «розділовий знак потрібний лише там, де він робить різницю в значенні чи в ритміці читання... Для правильного розуміння чи прочитання написаного вони цілком непотрібні» [245, 417]. Так висловився автор про сюрреалістичний текст, закодовану прозу, краса якої пізнається лише після повного осягнення твору.

Саме таку мову, до речі, висміювала Ганна Черінь: «Щодо пародій — їх я писала дуже багато, особливо ж на «модерністів», що тепер пішли у відставку і дали місце постмодерністам. Але «модерністи» й «постмодерністи» пишуть часом такі макабричні конструкції, що їх і висміяти важко» [275, 5-6]. Про несприйняття письменницею кодової прози свідчать слова, взяті в лапки. Їй, очевидно, важко досягнути оповідання Ю. Тарнавського, який творить світ ірреальних картин (метафізичні «вкраплення», апокаліптичні події, екклезіастичні рефлексії в поєднанні з біоеволюційними виявами) через сублімаційні виміри, апеляцію до невимовленого, позасвідомого (несвідоме



виявлення в людині). Ознакою езотеричної прози є мовний «шозизм» персонажів: у їхній дивакуватості прочитується небачена глибина філософських знань.

Наведемо для прикладу бодай короткий текст з його вибраної прозової книги «Не знаю»: «Спомин стосується випадку із кілька місяців тому. Джорж був у туалеті. Долівка у туалеті кахельна. Кахлі були маленькі. Кахлі були яких два й пів сантиметра на кожному боці. Кахлі були чорні й білі. Вони творили взір, як на шахматній дошці. Джорж подивився на долівку. Спершу долівка виглядала нормально. Джорж помітив взір кахлів. В одну мить це змінилося, одначе. Кахлі неначе хтось перемішав. Здавалося немов вони були неприклеєні до долівки. Здавалося, що кахлі продовжували рухатися. Здавалося, що землетрус продовжувався. В додаток здавалося, що лінії між кахлями стали твердими тілами. Лінії ніби вилися. Лінії робили це, як хробаки. Здавалося, що деякі з хробаків були потяті. Випадок цей зробив на Джорджа потрясаюче враження. Джордж радий тепер, що випадок цей минув. Джорджеві стає тепло на думку, що випадок минув» [245, 15].

Оповідання Ю. Тарнавського перегукуються з «Ідіотом» Ф. Достоевського, «Записками божевільного» М. Гоголя, «Дон Кіхотом» Сервантеса. Художніми засобами передано тут і екзистенціальне питання: розмежування дійсного й недійсного буття людини. Поза межовий, позасвідомий світ — недійсне буття, повернення ж до земного існування — дійсне буття. На філософському екзистенціалізмові, на ніщов'ї зосереджує увагу читача сам автор: «Вже такі заголовки, — зауважує він, — як Поезії про ніщо, Без нічого і бх0, вказують на моє зацікавлення темою ніщоти: а коріння її у філософському екзистенціалізмі» [244, 7]. Зазначимо, що літературних героїв Ю. Тарнавський змальовує в ореолі самоти, що є обов'язковим, невід'ємним атрибутом екзистенціалістської парадигми. Збіг екзистенційних мотивів із творчими пошуками автора відбувається в межах його естетичного мислення.

У розкритті екзистенційного, в дешифруванні езотеричного змісту кодової прози важливу роль відіграє інтуїція. Справді, еклезіастичні рефлексії, метафізичні виміри, апокаліптичні події в поєднанні з моралістичними, біоеволюційними осягами, «шедевр» вигаданих ірреальних картин, сни, марення вимагають від реципієнта інтелектуальних зусиль: треба бути езотериком, мати глибоке езотеричне знання, щоб збагнути мовний світ такого тексту, де зображено суспільство «острівних світів». Отже, аналізуючи сюрреалістичний художній мовний світ, помічаємо, що Ю.Тарнавський переважно вживає прості речення. Ритмічності досягає шляхом використання повторів, анафори (кахлі-кахлі-кахлі, Джордж-Джордж, здавалося-здавалося-здавалося, лінії-лінії; Джордж-Джорджеві — лексикоморфологічний повтор). Читаємо речення за реченням, неначе віршований верлібр. Ритмічності тексту надає повторення модального дієслова «був-була-були».

Із фігури розташування думок виокремлюється порівняння зі сполучниками як, неначе, ніби. Але впадає у вічі власне мовний стиль Тарнавського (на його думку, міняти мову належить письменникові). Тому й народжуються з-під пера прозаїка слова на зразок «взір» (у значенні оздоба, бо йдеться про кахлеву підлогу). У словнику С.Караванського ми не знайшли номінації взір, а є узор, мереживо, що стосується тканини. Відтак замість слова-покруча автору варто було б вжити пряме називання — оздоба, бо йдеться про будівельний матеріал. С.Караванський наводить приклад цієї номінації: «ганок оздоблений, прикрашений» [101, 447]. У наведеному художньому тексті невмотивовано вжито частку не з дієсловом разом «неприклеєні». Таке творення слів, що призводять до порушення орфографічних правил, автор називає зміною мови.

За концепцією Ю.Тарнавського, химерний світ декодується повторюваним дієсловом «здавалося» й раптовим переходом від ілюзії до уявної реальності, поіменованої простим «випадком». А коли випадок минув, то нарешті, літературний

персонаж зрадів, скинув тягар (в цьому прочитується екзистенційне). Якщо в традиційній прозі ми часто прочитуємо натяк, недомовленість, позначену трьома крапками, чи обірвану фразу, то в наведеному тексті такого не помічаємо за рахунок вживання автором інших стилістичних фігур і розташування думок. Зображально-виражальні можливості, стилістичні й змістові ракурси спроектовуються на «Я» та «Інші». Така «зустріч» двох займенників ламає стереотипну індивідуалістичну тенденцію, на чому слушно наголошує С. Водолазька [46, 17], дослідниця творчості Е. Андієвської.

У сюрреалістичному творові відсутні авторські ліричні відступи. Водночас письменник виступає «засновником» нестандартних ідей, концепцій. Тут уловлюємо підказку до створення особного експериментально-інтелектуального дискурсу. Сюжет побудований на низці несподіванок, постійній плутанині думок, вигадок, містифікацій. Звідси — висновок: текст є гра. Таке відчуття, наче «блукання» текстом робить персонажів примарами.

Осягнути мову такого сюрреалістичного твору важко було Г. Костюкові, про що свідчать записи, зроблені ним на полях книжки Е. Андієвської «Герострати» [39]. Очевидно, твір сприймав як критик-реаліст, тому штучні сюжетні конструкції, механічна мова, «шозизм» персонажів наштотували його до зауважень стосовно речень («Адже я був єдиним свідком на світі...»); «Це вже давно ясно. Для чого так довго і нудно!» (с.104); («Доводити їм, що мені з ними ніяк не по дорозі...»); «Штучна ситуація мистецьки не вмотивована» (с.112); («Коли я за деякий час повернувся до столу...»); «Сюрреалістичний образ п'яного» (с.132); («...я перевтомлююся і погано виглядаю»); «Чи це навмисне така увага до найменших дрібниць, така убивча багатомовність і багатопустодумність?» (с.244); («Якщо я не зберу даних до біографії...»); «Скільки раз!!!» (с.365); («Тільки коли ж я дійду рівноваги?»); «Нашо це в сотий раз повторювати, коли читач ясно бачить з усієї розповіді?»



(с.383); («Якщо порівняти мої сни...»); «Це стандартна мова багатьох героїв роману» (с.427); («Струсь явно деморалізував поліцаїв...»); «До чого все це?» (с.312); («Щоправда, тут я зобов'язаний...»); «Знов за рибу гроші» (с.354). Штучну мову персонажів, ілюзорний світ, «блукання» текстом Г. Костюк розцінює як «неприродно довге розп'якування» (с.266). Водночас в окремих текстах критик все ж таки вбачає «образ абстрактного сюрреалістичного малюнка в гротескно сатиричному тоні» (с.115).

Е. Андіївська у великій прозі мовними засобами вдається до полістилістичної практики задля створення нових способів зображення людини і світу; застосовує ті стилі, що вписуються в доктрину постмодерну: бароко, екзистенціалізм, рококо і сюрреалізм. Такої думки дотримується С. Володазька. Звернення письменниці до багатовимірного стилістичного прийому вона пояснює: «Поява особливого погляду на дійсність умотивована у творчості Е. Андіївської використанням полістилістики, інтертекстуальності у поєднанні із фрагментарною манерою письма. Полістилістична практика вводиться у зв'язку з прагненням створити нові способи зображення, моделюючи різноманітні літературні стилі» [47, 11].

Концептуальною моделлю позначення фрагментарної манери письма в романі «Герострати» виступає не лише образ химерного світу диваків, а й комунікативний процес, завдяки якому розширюється горизонт інтерпретативності мовної специфіки літературних персонажів — носіїв абсурду.

Німецький філософ К. Апель, засновник сучасної версії філософії постмодерну, розбудовує «трансцендентально-герменевтичну» концепцію мови, називаючи її «трансцендентальною величиною», фіксує віртуальність її статусу, умови «можливості діалогічного взаєморозуміння і розуміння самого себе». У відношенні дослідник убачає інтерсуб'єктивну комунікацію, яка «не може бути зведена до мовної передачі інформації», проте «водночас є процесом досягнення згоди». Отже, концепція мовної комунікації Апеля конститується в

контексті тлумачення мовних практик як мовна гра. Текст є грою [192, 52]. Таким чином, мовна гра, філософія мови посутньо розширює інтерпретаційний потенціал, до якого слід віднести й концепцію світу, і концепції людини, онтології (буття), гносеології (пізнання). Адже людина актуалізує віру в слово. До того ж, вона — єдина істота, яка створює собі проблеми, залучаючи до цього мову. Те чи інше пізнання не відбувається без мовного вираження, мовного «оформлення» світу.

Завдяки інтелектуальній здібності, за допомогою мови людина розкодовує і світ предметів, довкілля, і художній світ, створений письменником. Особливо тоді, коли інформаційне поле про персонажа вкрай обмежене. Картина справляє враження нішов'я. Оцим «ніхто», «ніщо», недовомовленістю автор ніби намагається повністю розірвати антропоцентричний світогляд, бачення людини в центрі Всесвіту. Особливо показовим у цьому плані є роман Е. Андіївської «Герострати», де головний герой та його діти — безіменні. А ось в Ю. Тарнавського поіменований Джордж — химерний дивак, носій абсурду.

Ілюзорний світ — завдяки обіграному слову — плавко переходить у реальний і навпаки. Інсинуаційність текстів, різка зміна подієвої проекції створює той світ, де існує межа, на якій сходиться фантастичне з реальністю, уявне — з довкіллям. Роздвоєність дивака є сутністю добра і зла. У мові Ю. Тарнавського ми вловлюємо механічні, штучні сюжетні конструкції, характерні для сюрреалістичної (підсвідомої) прози.

Герої твору мислять нестандартно, не в логічній послідовності, як це спостерігаємо в традиційній художній літературі. Про сенс онтологічного питання розмірковують незашорено, — саме в заплутаних інтригах прихована авторська модель світу, небачені глибини філософських знань про дуалістичне, протиставне: життя — смерть, добро — зло, правда — кривда, любов — ненависть, високе — приземлене. У цьому й полягає апіорі дешифрування кодової прози, її символічне прочитання через занурення в інші світи, виміри.

### 3.2. Компаративістські складові української еміграційної прози.

Письменники українського зарубіжжя розглядали мистецтво як особливу форму духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси, що проявляє себе в художньо-образній системі. Здебільшого в прозових творах змодельовано різноманітні види мистецтв. В одних творах поєднання видів мистецтв зображені фрагментарно, епізодично (розповідь про театральну п'єсу, опис архітектурної споруди, народно-декоративних промислів тощо), в інших — увесь твір пронизаний, скажімо, музикальністю. Засобами мистецтва передається багатство предметно-чуттєвого світу, відкривається нова грань, навіть у відомих речах, а в звичайному вловлюємо незвичайне, казкове. Тенденції синтезу в прозі українського зарубіжжя атрибутують взаємозбагачення різних моделей художньої практики, самовизначення, виділення різноманітних видів мистецтв.

Пристаючи до розгляду проблеми, передовсім заакцентуємо увагу на особливостях мистецтва. Через останнє людина здатна глибше сприймати довкілля. Мистецтво може проникати в найпотаємніші куточки людської душі, поліпшувати психоемоційні властивості — покращувати настрій, хвилювати, робити особистість величною, адже художнє слово безпосередньо «контактує» з емоційною, пластичною сферою особистості — її психікою. За допомогою мистецтва ідея художнього твору втілюється у формі, що активізує емоції, уяву, викликає переживання. Ці форми поіменовуємо естетичними, художніми. Вони виникають лише під час «зустрічі» з соціально-історичним, важливим феноменом для багатьох. Естетична форма розвиває уяву, інтелект читача, і така взаємодія (почуттєвої та інтелектуальної сфер) під час сприймання художнього тексту надає враженню динамічної напруги. Л. Виготський вказує на взаємодію естетичних знаків, що спрямовані збуджувати в людині емоції. Їх вчений називає «розумними», бо вони



позбавлені сухого раціоналізму, сповнені духовним прагненням перевтілюватися в прекрасне.

Ще в античні часи давньогрецький філософ Арістотель увів термін «катарсис», підсиливши естетичну думку. Цим поняттям він позначав «очищення», в основу якого покладено естетичний вплив мистецтва на людину. Підсилюючи естетичну думку філософа, зауважимо, що, читач сприймає той чи інший вид мистецтва через психіку, проявляє сильні почуття захоплення, гніву чи жалю, в результаті чого виникає «очищення» душі, своєрідне полегшення від задоволення.

Таким чином, завдяки своїй поліфункціональності мистецтво допомагає людині краще пізнати світ у всезагальній формі. Багатофункціональність мистецтва відтворено письменниками українського зарубіжжя в художніх текстах. Мистецтво як діяльність виражається в суспільно-перетворюючій функції. Уже сам твір (будь-якого жанру) розширює кругозір читача, справляє на нього ідейно-естетичний вплив, спрямовуючи діяльність особистості на поліпшення життя через усвідомлення «переформатувати» суспільство відповідно до своїх духовних потреб, світогляду. Письменник, працюючи над художнім текстом, включається у процес творчості, «перетворює» художніми засобами суспільство за допомогою вражень, уяви, фантазії, фактів реального життя — відтак моделює твір відповідно до визначеної світоглядної проблеми, котра виражена в раціональній, міфологічній, екзистенційній, ніцшеанській чи іншій художній концепції. Звідси випливає, що можливість перетворення існуючого світу завдяки художньо змодельованих картин, отже, виконує компенсаторну функцію, адже мистецтво в духовній сфері сприяє відновленню втраченої гармонії. Художня ідея впливає на свідомість читача, змушує з естетичних позицій оцінити й сприйняти звичне явище.

Синтез мистецтв у прозовому творі вказує і на пізнавально-евристичне явище. Художня література, як різновид мистецтва, досліджує і моделює такі сторони життя, які можуть бути на

даний момент не підвладні науці (фантастичні, постмодерністські твори). Той чи інший автор силою своєї уяви, фантазії може, скажімо, передати силу стихії в образі сонця, океану, вітру тощо. Наприклад, у романі-утопії «Рік 2245», збірці оповідань «Давні дні» Л. Коваленко, збірці новел «Мініатюри» О. Копац, оповіданнях Віри Вовк мистецтво постає різновекторністю предметно-чуттєвого світу, де ми неодмінно відкриваємо для себе щось нове у відомих речах.

Отже, через мистецтво слова ми аналізуємо стан людини, світу, довкілля. Художньо-концептуальна функція розкриває сутність глобального мислення, розв'язання загальносвітових проблем, ставлення людини до світу. Письменника однаковою мірою хвилює як доля його героїв, так і людства в цілому. Головна ідея при цьому сфокусована довкола мислення митця. Думка останнього «витає» у масштабах Всесвіту, історії, саме в такому ракурсі, за такими критеріями прозаїк узгоджує свою творчість.

Через художній світ твору, в якому неабияку роль відіграє синтез мистецтв, втілюється модель передбачення, при цьому автор підключає на підмогу інтуїцію: письменник образно уявляє майбутнє людства (романи «Чи зійде завтра сонце» Л. Полтави, «Рік 2245» Л. Коваленко). Скажімо, засобами художнього моделювання фантастичного світу, прозаїк, спираючись на інтуїцію, може достовірно передбачити майбутнє шляхом екстраполяції — ймовірного продовження лінії розвитку вже існуючого. Завважимо, що будь-який текст несе інформацію. Однак, комунікативна функція художнього слова увиразнює в собі значно ширші можливості. Метафорична, емоційна мова мистецтва, втілена в художній текст, суттєво різниться від буденної, розмовної лексики.

Синтез мистецтв формує світогляд, цілісну особистість через естетичний ідеал, що виявляє себе і в позитивних, і негативних образах. Така формула дозволяє читачеві усвідомити аксіологічні виміри через добро і зло, високе й приземлене, духовне та матеріальне. Контакт із твором, в якому виразно

змодельовано синтез мистецтв (музичний, пісенний, декоративно-прикладний компоненти тощо), дозволяє людині частково компенсувати монотонність буднів, «розрядити» внутрішню напругу, хвилювання, неспокій, що іноді супроводжують життя.

Сугестивна мистецька функція здатна гіпноотично впливати на людську психіку. Прочитавши, скажімо, відтворений «звукоінтонаційний» художній текст, особистість через спосіб мислення, навіювання ніби позасвідомо перебуває в інших світах, інших вимірах, здатна уявляти, співставляти реальне життя з ілюзорним. Крім того, під впливом того чи іншого виду мистецтва, змодельованого в прозовому творі, в читача формуються естетичні смаки, постає уявлення про сутність прекрасного до такої міри, що спонукає жити і творити саме за законами краси. Такий твір формує не лише естетичні смаки, а й формує ціннісні орієнтації людини. Певна річ, формою творення у мистецтві виступає образ.

Отже, існування людини поза мистецтвом неможливе. Гедоністична функція мистецтва вказує на ігровий аспект художньої творчості. Таку гру розглядаємо як вияв свободи, що приносить духовне натхнення, естетичну насолоду. Функція насолоди настає в процесі духовного освоєння людиною внутрішнього і зовнішнього світу. Доторкнувшись до прекрасного, особистість глибше розпізнає власне «Я», навколишній світ.

Через пейзажні картини, музичність письменник глибше розкриває художній образ, який, певна річ, виникає у свідомості під впливом чи реальної, чи фантастичної дійсності. І реальний, і вигаданий світ формують в уяві письменника низку нових типів, образів. Але буває так, що прозаїк у процесі творчого акту, йдучи за власною логікою, приходить зовсім до іншої версії, ніж до тієї, яку прагнув змоделювати. Відтак, художній образ постає з несподіваного боку, незбагнено, як творче осяяння, що вигранює світ парадоксально.

Здасться, що спільного в образі центрального персонажа Василя і Маші, дочки попа Євтухова із сусіднього села (роман



«Щебетун» Ф. Одрача)? Виявляється, через сугестивну мистецьку функцію, навіювання автор розкрив двосвіття героїв твору. У лісі хлопець побачив дівчину чисто випадково, замилювався красою, але вона раптово зникла. Довго розшукував і таки знайшов в сусідньому селі, але на розмову з нею не наважився.

Селянин Копитко, розповідаючи Василю про тутешніх дівчат, зупиняється на музичному мистецтві. Ксенюку Ольшанку, яка співає в церковному хорі, метафорично характеризує так: «Мені здається, що вона та на високе коліно затягує і своїм пицанням та моленіє псує» (с.186). Образ Маші Євтухової передано через музичність: «Вона багато тих пісень співає. Перші слова, було, схопиш, а решту та балалайкою заглушить, тільки чуєш, як з коліна та на коліно писком перескакує. Гарно співає, нікуди правди діти. А он, весною, та хрущі на деревах гудуть, а вона бренькає балалайкою і: «Маруся, ах, Маруся, открой свои глаза...», або «Ти сидіш у коміна і смотриш з тоской...» Правду кажучи, для мене неясність велика, бо як-то можна та в комині сидіти? А, онде, в нас та жартунні співають: «На комині ворона, в комині сова, за заслонкою відьма — гулящая вдова» (с.187-188). Застосувавши порівняльну характеристику, Ф. Одрач у такий спосіб глибше розкриває внутрішній світ своїх героїв. Хлопець, довідавшись про духовні інтереси попівни, відкинув ідею з нею ближче знайомитись, «бо само прізвище цього душпастиря најачило Василю брови», до того ж відчув, що з цією дівчиною він щастя не побудує, тому й відповів Копиткові: «Ні, це не та, яку я шукаю» (с.188).

В художній літературі творення образу передається словом, а в музиці — формується звуком. Однак, як видно з наведених прикладів, письменник «озвучує» образ, що зринає в нашій пам'яті асоціативно: називає музичний інструмент, наводить фрагменти пісень, вказує на пластичні форми. Готових рецептів, як формувати образ засобами мистецтва, немає. Таку проблему різновекторно трактували й філософи, скажімо, Кант вважав,

що джерелом відтворення багатоманітності мистецтва виступає багатство здібностей самого суб'єкта. Гегель таку проблему розв'язував у внутрішній диференціації абсолютної ідеї, а французькі матеріалісти звертали особливу увагу на специфіку творення художнього образу матеріалу, яким користуються майстри, який орган чуття активізується при сприйнятті твору мистецтва. Кожна епоха виділяє свою систему класифікації видів мистецтва. Тому слушною була думка давньогрецького філософа Аристотеля, який вбачав у синтезі мистецтв спільну рису, що її поіменував мімезісом (наслідуванням дійсності). Різниця між видами мистецтв полягала лише в причинновій появі та засобах атрибуції такого наслідування.

З історичним розвитком системи стилів змінювався і підхід до зображення видів мистецтва в художній літературі. Синтез мистецтв є об'єднуючою ланкою і спрямований до єдиної мети, коли під впливом одного виду мистецтва, народжується інший — появи нової художньої якості, до духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси, що утворює гармонійну єдність людини і світу.

Музичністю сповнене оповідання О. Смотрича «Роки вагання», в якому постає образ митця — носія прекрасного. Синтетизм досягається поєднанням музики з малярством. Учень перебуває в певній соціальній групі, середовищі, де формується світогляд, характер. Юний музикант проходить шкільні студії, прагнучи бути схожим на своїх учителів. Незважаючи на перешкоди, що траплялися на його життєвій дорозі, він досягає своєї мети — стає музикантом. Автор акцентує думку: шлях до того, чого прагне головний герой, обирає й окреслює він сам.

Неабияку роль у творі відіграє музика. За авторською версією вона виражає те, чим живуть персонажі: неспокій і радість, сумніви й мрії про щастя. Словесна передача звуків, тексти пісень асоціативно увиразнюють слухове сприйняття, наповнюють твір музичністю, що допомагає глибше пізнати

світ. Музичність підсилює внутрішній образ персонажа в оповіданні «Приборкання гайдамака» В. Домонтовича. Роздумуючи над сенсом буття, П. Орлик вірить в примат розуму людини, яка може і нашкодити своєму ж існуванню бездумним розвитком технізації і «лише невеличким поштовхом руки переверне світ». Мову персонажа доповнює авторський відступ. Градація, неначе мелодія, наростає з більшою силою й затримується в свідомості: «Дзвін линув, згучав, зростав, наповнював простір, гармонійно танув і знов поставав, речитативом розмежовуючи окремі відтинки ударів. Дзигарі вибивали північ» [84, 946].

Через прекрасне засуджується зневажливе ставлення до природи. Так, коли маленький Іванко хотів пожбурити камінчиком у жайворонка (роман «Щебетун») тільки за те, що «він так високо співає», то Василь Грудок, присоромив дитину, адже своїм співом пташина «дякує Богові за сонечко, за тепло, за ось це квітуче жито, що дасть багато зерна для наших людей» (с. 53). Ф. Одрач — знавець хорового мистецтва — уводить в текст чимало пісень: «У вечірній весняній тиші дзвінко лунала пісня; дівочі голоси протяжно виводили — Ой при лузі, при лузі...», «І тут же, ніби наперекір дівчагам, прорвався хор парубоцьких голосів — Летів сокіл через сад високий...» (с. 99). Сонорністю позначений сюжет внутрішнього почуття Василя, який побачив у лісі незнайому дівчину. Вона просила у зозулі «закуй-погадай, мої літонька вгадай». Хлопець, сховавшись за кронами розлогого дуба, озвучував голос зозулі, принісши таким чином моральне задоволення дівчині. Вона аж сплеснула в долоні, промовивши: «То ж я довше проживу на світі від свого діда!» (с. 115). Автор моделює пізнання дітьми світу й через виконання хорового співу (с. 218).

Синтетична проза письменника, на нашу думку, відповідає усім залежним від автора параметрам синтезу мистецтв. Органічність синтезу прози з музикою і малярством забезпечили Ф. Одрачу компенсацію нестачі малярської та композиторської



освіти. Лише спостережлива, не байдужа до живої природи, людина може засобами художнього слова відтворити образ хмаринки в різних відтінках і кольорах: «Самотня і тендітна, вона далі й далі плывла по небу і повільно міняла свою форму. Спершу була вона видовжена, потім сформувалася в наверствлені гори. Он лагідні гірські схили, он гострий шпиль скелі, що біліє снігом між небесною синявою. Та це тривало недовго, бо хмаринка знову почала клубочитись, міняти свій вигляд, і нарешті в її центрі запишніла троянда» (с.178). Підпорядкованість літературного твору Ф. Одрача музиці і малярству виявляється у застосуванні власне синтетичних способів для надання широкому епічному полотну специфічних суміжностецьких ознак.

Отже, письменники українського зарубіжжя зображують види мистецтва, що існують у різних типах синтезу. Скажімо, змалювання в художньому творі архітектурних споруд, образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва є свідченням ознаки синтезу пластичних мистецтв. А словесне зображення театральної вистави, переказ побаченого кінофільму, естрадних чи циркових номерів моделюється через синтез видовищних мистецтв, які іменуємо синтетичними. У видовищах бере участь конкретна особа, яка відтворює художній образ. Поєднання літератури з музикою (солоспів, вокальні жанри, власне музика), а також поєднання прозописьма з відтворенням образу пейзажу, належить до окремих видів мистецтв.)

У художньому тексті така взаємодія мистецтв вкладає в синтетичне ціле свій внесок, надає прозовому творові притаманних даному виду мистецтва специфічних рис. Можна стверджувати, що синтез мистецтв є творенням органічної художньої цілісності, якій притаманні нові якості, що їх не було у жодного з мистецтв до того, як вони увійшли до нового цілого. Синтез мистецтв реалізується в образі чи системі образів, що пов'язані єдністю стилю, задуму, виконання і створені за

законами краси. Причому, змодельовані в прозовому творі ті чи інші види мистецтва, що беруть участь у синтезі, зберігають своє відносно самостійне образне значення.

Синтез досягається завдяки єдиному задуму і стилю. Водночас завважимо, внутрішньою основою будь-якого синтезу мистецтв є діяльність людини, що робить органічну синтетичну єдність більш правдивою, переконливою, цікавою. Змодельовані в прозописьмі види мистецтва не лише доповнюють одне одного, є елементами єдиної системи художнього твору, а й створюють концептуально цілісну картину світу, чого, скажімо, не можна досягти при використанні якогось лише єдиного виду мистецтва.

Зразком музичної, графічної прози є оповідання Ю. Косача «Вечір у Розумовського». Твір починається пейзажем у вигляді ранньої весни, 21 березня 1804 року, чим пояснюється «провесна року... мжичиста і вітряна» та й криги по Дунаю давно пішли. Кольористичне вирішення у графіці брунатно-зелене, чорно-біле, властиво, чорними лініями на білому тлі є не дерева («несміливо показували зелені бруньки»), а птахи, чорногузи, що «мерзли на луках за Пратером». Словесний малюнок є графічним. І крига, і чорногузи, і хмарки, і мжичка — все це є руховими образами, яким письменник надає перевагу. Отже, пейзаж є суто літературний, динамічний, за допомогою чого письменник малює графічні лінії, що є основним засобом графічного зображення, образотворення.

Подеколи письменник звертається й до інших видів мистецтва, зокрема дизайну, описуючи «останню паризьку новинку», яку на мжичку боялися вдягатися — це «високі капелюхи, звані циліндрами»; «темний, трохи зношений сюртук і капелюх, злегка насунений на голову, нічим не вирізняли його в юрбі»; «Пан у темному сурдуті, з жовтими гудзиками справді був предивний. Рожева косинка, недбало зав'язана, закривала комір сорочки. Оксамитний сурдук брунатного кольору був скроєний достоту зле, трохи завузький» [122, 967].

Текстовий дизайн не лише вказує на зовнішній вигляд, а й на внутрішній світ, естетичні смаки еліти «білої Європи», жителів Відня початку XIX століття. Скажімо, граф Розумовський полюбляв пудрити кучері й радив це робити гостям, бо «мода на спрощення остогидала», жінки вельмож зодягалися в шовкові сукні, носили золоті прикраси, віяла «розгорталися веселкою барв», а на головах «цвіли хустини, туніки шаруділи». Сукні були довгі, рівні і суворо прості. Автор навіть вказує на те, яка мода передувала сучасній, хто був провідним модельсром попереднього XVIII століття: «У млі минулого zostавалися тяжкі роби з фонтажами (бант із стрічок. — *В.М.*), гроденаплями (вид шовкової матерії. — *В.М.*). Обручі кринолінів ховали на горищах, забували про йовіяльний (з лат. веселий. — *В.М.*), витівкуватий, облесливий і нещирий вік майстра Ватто» (с.988). Детально змальований тодішній одяг вказує на соціальне становище осіб: виглядали шиті золотом каптани, біті яхонтами (назва рубіна і сапфіра. — *В.М.*) гардишпад, білі мундири уланів, пишні малинові куртки гусарів, жаботи дідків, снігові краватки молодиків. Образотворче мистецтво письменник втілює переліком картин художника Тіціана, котрі висіли на стіні, а музичне — маршем генерала Домбровського, що його грали «на клавікордах молоденькі граф'янки з Галичини».

В образі персонажа — композитор Бетховен. Прекрасне передається в діалозі з графом Розумовським, який позитивно ставиться до музичного мистецтва. Музичний образ змодельовано просторово («Відень стає наймузикальнішим містом під сонцем. У тавернах, на подвір'ях, на вулиці тільки музика, з кожного вікна музика!»), а також через номінації творів ораторія, симфонія, соната. Одначе, граф сприймає музику як відпочинок для душі, як «осолоджування». Протиставленням його світові виступає світ Бетховена, він номінує улюблений вид мистецтва образно, метафорично («музика — це пасія», «сталеві форма — вогненний зміст», «музика — це не розвага»,



«вона — частинка космосу»). Внутрішній неспокій композитора автор змальовує графічними лініями, пейзажними метафорами, які характеризують модерне письмо: по чолі побігли хмарки, а в душу «прийшла хуртовина... й сховалася за скелі. Сонця не було. Були тільки густі хмари, олов'яні, навантажені грозами, важкі. Розповзалися по обрії, заволокали його, привалювали, мов нетесані брили граніту, мов хребет базальтів... Хаос хмар шукав твердих кордонів форми» (с.985). Після контрастного музичного опису, автор заакцентує увагу на типових образах персонажів, «сильних світу цього», в яких «щось закуте в чолі настирливо рвалося на волю, палило й непокоїло»; окремі риси лорда Канвілліам змальовано пейзажним порівнянням («його очі — барви ріки в дощ»).

Підпорядкованість в оповіданні «Вечір у Розумовського» музиці, малярству, архітектурі, дизайну виявляється через застосування власне синтетичних способів для надання прозовому твору специфічних суміжномистецьких ознак. Моносенсорності музики і графіки прозаїк досяг перевагою звукових і зорових лексем; поверховості кольору — прямим називанням його носія; статичності образу — вживанням слів зі значенням пасивної дії; глибинності музики — описом часто через сприйняття чи виконання музичних творів, внутрішнього стану своїх героїв.

Символічною мистецькою картиною позначений й зачин модерного оповідання «Голос здалека» Ю. Косача. Композиція твору концентрична, дія відбувається довкола центрального персонажа. В образі — архітектурна споруда — шпиталь св. Людовика («старовинної майже трьохсотлітньої лічниці»), який виростав «розпливчатою, сіровою хмарию». Сині лампи нічні світилися мерехтливо, мов зорі. Автор вказує на пору року «була прикра осінь». У творі чітко переплітаються контури архітектурної споруди, графіка й скульптура («брама з великою статуєю Матері Божої Страдниці мала у собі щось тасмніче та лиховісне»).

мов, переїхав на постійне проживання до Нової Талалаївки, і тепер працює над своєю найбільшою працею «Життєвість філософії Семена Шустрого» [134, 14]. Подібні сентенції, глибина думки, висміювання негативних рис людини, комічні ситуації, в які потрапляють «новоталалаївці», прозріливо постають і в інших гуморесках С.Кузьменко — «Якби...», «Джоконда де Пилипчук», «Пригода з мільйоном доларів», «Традиціональність».

Описуючи в деталях товариства, спілки, об'єднання українських громад за кордоном, прозаїк з іронічною метою залучає в текст символи-предмети: «На членських посвідках організацій новоталалаївчан красувалися голуби, стріли, шаблі, квіти, книги, орли, Пегаси та багато інших знаків. Цими емблемами прикрашувалися також афіші про надходячі імпрези, альманахи, календарі, спомини, ювілейні та інші книги...» (с.6). Розгорнута в просторі і часі система вибору цінностей постає для людини головною засадою «в залежності від важливості становища, яке займав спричинник події чи її організатори в громаді» (с.5). Динамічний простір, забарвлений кольорами, впливає на внутрішній світ персонажа: «Американське місто приголомшило його незвичністю, гумором, шаленим темпом — і відштовхнуло від себе... Не стишуючи кроків, повертає він убік, на галявину, вкриту соковитою, зеленою, усіяною жовтими голівками кульбаб, травою» (с.104). Гама кольорів помітно «естетизує» зображуваного суб'єкта: «на ній була сукня тьмяно-зеленого кольору» (с.69), «тримаючи в довгому чорному мундштуку цигарку» (с.70), «посивіле товариство» (с. 73), «помальовано набіло» (с.103). Але предмети, залучені письменницею в текст, іноді вказують на хаос, невпорядкованість, безлад, який панує в душі людини: «Вона запросила мене до хати. Я обвів зором невелику, обставлену вбогими меблями, кімнату. Під стіною стояло дбайливо застелене ліжко, на столі, під вікном, поруч горняти, з якого парувала якась рідина, лежав хліб, кілька помаранч та якісь пляшечки та коро-

бочки. З позолоченої рамки на підставці, що стояла на комоді, на мене дивилася Марія Тереза, німецька цісарева» (с.92).

У гумористичному оповіданні «Пригода з мільйоном доларів» Світлана Кузьменко висміює людські вади. Головні персонажі — безіменні. У такий спосіб прозаїк прагне підкреслити, що подібна історія може статися з будь-якою людиною. Жадібність до грошей, збагачення, зиску негативно впливає на внутрішній світ особистості. Маючи великі статки, людина не помічає довкола себе інших, бідніших за себе, а світ для неї здається замалим. Головний герой твору виграв мільйон доларів, і тоді «донька принесла папір, чотири олівці, і ми почали накреслювати зміни, які, на нашу думку, треба було неодмінно запровадити в наше життя» (с.28). А коли родина мільйонера позбулася друзів, стала задумуватися, що егоїзм відокремив їх від людей, соціального колективу. Внутрішній світ персонажів «змлів» від статків: «Під впливом мільйона в наших дітей почали мінятися характери. Вони перестали бути такими розважними, як були перед нашим виграшем, почали все менше і менше цікавитися наукою, натомість стали творити свої власні «життєві теорії» (с.33).

Дружина багача нарешті збагнула «давнє життя», яке було набагато світлішим, а «мільйон став нашим паном і титулом та зробив нас своїми рабами». До персонажа згодом повернулося й почуття прекрасного. Почуття - індивідуально створена форма безпосереднього переживання людиною дійсності. Дружина ж виявила волю вголос висловитися про наболіле: треба позбутися мільйона й жити, як усі люди. Письменниця акцентує увагу на тому, що людина з розвинуеною волею здатна до самоконтролю, свідомого спрямування своїх вчинків; вона «володіє собою». Нарешті чоловік прислухався до дружини й відправив гроші на рахунок Новоталалаївського університету.

У цьому сатиричному творі порушено проблему двосвіття. Йдеться про добро і зло. Лише власною працею людина здобуває щастя й честь. Остання є почуттям, усвідомленням осо-



постають в динаміці, а кольористичними лініями, номінацією дорожочінних металів активізує зорову уяву читача. В картині відчувається перевага пейзажу, завдяки чому сюжет справляє враження малярського.

Опис природи надвечірньої літньої днини змодельовано на фоні міста, кольористика створює враження екзотичного простору: золота курява блідне в ніжній зелені, річка сіріє. На фоні заходу сонця прибережні схили здавалися темно-зеленими сутінками, а «місто викреслювалось попелястою сіро-блакитною силуетою: будинки, дахи, димарі... Захід надавав місту особливої ілюзорності». Тут сіра гама кольорів символізує внутрішню невизначеність персонажів, їхні почуття, що нагадують вечір, за яким прочитується швидкоплинне людське життя. Вмонтовані у текст малюнки природи вказують на характеристику автора з його нахилом до містицизму, побудови сюрреалістичних ліній. У випадку В. Домонтовича містика — сприйняття явищ природи як долі, непроминальних цінностей (образ любові), того внутрішнього, езотеричного, прихованого від людського ока, що є вічним, нерозривним часовим містком «вчора-сьогодні-завтра», існувало й надалі існуватиме. Таким чином, можемо стверджувати, що синтетична проза В. Домонтовича відповідає усім параметрам синтезу мистецтв.

Людина є часткою природи. Природа з-під пера майстрів слова вдало перевтілилась метафоричними рядками прозописьма. Мова прозових творів містить і пізнавальний інтерес, аби ми краще ставилися до довкілля, до всього, що створено заради гармонійного буття людини. У такий спосіб письменники водночас виховують у читача не лише любов до навколишнього середовища, а й до краси рідного слова.

Так, в художньому творі пейзажні картини, абстрактні поняття, речі побуту, природні явища поіменовуються прямим чи метафоричним називанням кольору. Кольори інтенсифікують образне значення внутрішньо-системного змісту про-

зового тексту, бо кольороназви варіюються в залежності від психіки людини, темпераменту. Кольорова гама постає в уяві читача як образне видиво, миттєве сприйняття й водночас характеризує індивідуальний стиль прозаїка, що визначає спосіб бачення світу.

Скажімо, на тлі змальованих трагічних картин життя українського села початку 30-х років минулого століття кольористика виступає казково-містичним видом у світі абсурду, несвободи, збуджує в уяві парадоксальні асоціації, з одного боку, й виступає маркером декодування образу ліричних героїв, їхнього екзистенційного ества, ірраціонального світу — з іншого.

Синтез словесного кольору виражає: червоний — любов, радість життя; жовтий — життя, свободу, радість, повагу до старості; зелений — мир, спокій, надію, вірність, життя, багатство, буяння; зелено-жовтий колір виражає ревності, заздрість, зраду; оранжевий — життєрадісність, владу, розкіш, марнославство; голубий — здоров'я, ніжність, простір, вірність, чисте небо, почуття, далечінь, легкий смуток; синій — сентиментальність, серйозність намірів, довір'я, безкінечність, сум; фіолетовий — повноту життя, але в той же час викликає сум, тривогу, цей колір символізує також дружбу, довір'я, гідність; чорний — похмурість, горе, сум, печаль, земля; білий — невинність, чистоту. У художньому тексті кольори віддзеркалюють ієрархію змістових прикмет і поділяються на такі групи:

1) основні, найуживаніші — білий, червоний, чорний, жовтий;

2) похідні, додаткові — помаранчевий (оранжевий), синій, зелений, голубий, рудий;

3) за яскравістю — темно-, тьмяно-, блякло-, блідо-, ясно-;

4) кольори інтенсивних відтінків — густо-, світло-, темно-;

5) кольороназви, що походять від мінералів, продуктів: сад молочно-білий, шоколадний светр, бурштинова сукня, золотий

день, лимонно-жовта хустина, сорочка кремова, бронзовий дощ, рубіновий пояс, вишнева фарба тощо;

6) колір із метафізичним, абстрактним значенням: чорна кава (хоч насправді — темно-брунатного кольору, наприклад, у романі Ю. Косача «Чортівська скеля» співробітники «частувались чорною кавою» (с.366), синя далечинь (в залежності від природних явищ може бути різних відтінків), світла година (абстракція: у значенні полегшена, вільна, синонім свободи), темний розум (нездатність людини до раціонального мислення, невміння сприйняти світ таким, яким він є);

7) поєднання кольорів в одному предметі: світ білий і чорний; вожді чорні та бронзові; хмари бузинові й сірі;

8) асоціативні зв'язки певних відтінків, барв із означуваними предметами, явищами (день жовтогарячий, костюм небесно-голубий, скатертина сніжно-біла);

9) кольори-словоформи утворено від назв рослин: бузинові штани, бузиновий вечір, малиновий обрій, коричневий (від кориці) олівець, оранжевий (помаранчевий) схід.

Для прикладу наведемо уривок із роману І. Качуровського «Шлях невідомого», де через колір очей відтворено «різнокольоровий» світ людини: «Яких тільки очей не доводилося мені в ті дні бачити: темно-карі, що здаля видаються чорними, карі, ясно-карі, карі з темними крапками або смужками, сірі з карими цятками, двокольорові — з сірим зовнішнім колом і карим внутрішнім, жовтаві, зеленаві, сірі, темно-сірі, темно-сірі з синню, срібно-блакитні і блакитно-сірі, небесно-блакитні і волошково-сині. Фіялкових, правда, не бачив. Можливо, фіялкові очі — тільки поетична вигадка» [107, 72].

Семантика кольору, сполучуваність назв кольорів із різними поняттями відбиває закономірності використання традиційних образів, що стали своєрідними художніми символами. Лексика на означення кольору відіграє помітну стилістичну роль у прозі українського зарубіжжя. Вживання назв із семантикою кольору служить для створення емоційно-оцінних метафор.



Ось приклади із повісті «Кайтарма» Д. Гуменної: «... я бачив, як капали сльози на твоє блакитне платтячко» [66, 92]; «бурунджок її був чорний у крапочку» (с.10), «платтячко з білим комірчиком» (с.11), «вкрили товстою чорною повстю» (с.12), клумба «ніби лежала в ногах фіалково-димчастих гір» (с.22), «довгим синім бурунджоком» (с.27) тощо. Отже, стилістичні прийоми обігрування кольороназв прозаїк вживає переважно тоді, коли йдеться про предмети, речі. В одному реченні, як бачимо, вона не звертається до кількох або протиставних кольорів, але в тексті відчувається надання їм символічного звучання, наприклад, протиставлення білого та чорного.

Виразно протиставляються щодо семантико-стилістичних функцій назв кольорів громадянського та пейзажного плану твори В. Винниченка, Т. Осьмачки, У. Самчука, І. Качуровського, О. Гай-Головка. Наприклад, антитезою реальному світові абсурду (повість Т. Осмачки «План до двору»), що символізує тоталітарний режим, виступають білий і чорний кольори: «... сиділа дівчина у білій сорочечці і темній слідничці» (с.162). Пряме називання червоного кольору в прозовому творі зустрічається десятки разів.

Червоний колір — як усталений семантичний зв'язок цього кольору з кров'ю, пролитою за соціалізм у громадянській війні, — також вказує на позатекстовий оцінний компонент-символ соціалістичної держави, що нею керують комуністи. Та не лише червоний колір є символом революції. Так, анонімний автор — учасник революційних подій 1917 року — розмірковує: «Я не знаю, хто першим сказав слово «революція». Але в моїй пам'яті перші її дні зв'язані з червоним кольором, що його цілковито присвоїли собі, як ознаку революційности, більшевики... Під червоними, чи пак малиновими прапорами колись ішли в бій запорожці, червону барву бачимо на церковних корогах, святкових ризах священників, на писанках. Отож зарясніли на вулицях червоні, а поміж ними де-не-де жовто-блакитні жетони, банти

та опаски на грудях і рукавах усіх, хто вітав революцію, хто радів поваленню царату» [31, 127].

У процесі дослідження проблеми, ми помітили, що особливе семантико-стилістичне навантаження в прозі української діаспори чомусь не припадає на синій колір, який символізує свободу. Так, Т. Осьмачка в повісті «План до двору» позначає ним лише словосполучення «синя нога» (с. 71). В. Винниченко в романі «Слово за тобою, Сталіне!» до називання предметів синього кольору також вдається один раз, а Улас Самчук у романі «Марія» — двічі. Тоді як роль такого кольору легко нейтралізується в поєднанні, скажімо, з абстрактним іменником або тим поняттям, із яким не асоціюється синій колір, наприклад: синій жаль, синій гомін, блакитна мрія тощо. Як варіант синього мовознавець О. Василевич розглядає голубий колір. Складається враження, що вищеназвані письменники українського зарубіжжя побоювалися магичної сили синього відтінку, про що пише професор О. Василевич: «Свою негативну конотацію синій зберігав протягом тривалого часу... Іван Грозний страшенно боявся людей із синіми очима, вважаючи, що така людина володіє великою магичною силою» [186, 24]. Чому синього кольору боялися? Бо він був пов'язаний з фізичними вадами (в Т. Осьмачки словосполучення «синя нога»), а отже мав негативний відтінок. Відтак письменники часто іменують його голубим, блакитним кольором, де конотація лише позитивна. У синього кольору — сила, в голубого — ласка, ніжність, велич. Але й цим кольором Т. Осьмачка не називає предмети жодного разу. А ось В. Дашей абстрактному іменникові дає назву кольору (новела «Синя фантазія»). Кольороназва дешифрується через образ ліричного героя (йдеться про потаємне кохання, найсвітліші почуття), котрий мріє: «Моя синя фантазія повинна завоювати в тобі простір для себе» [71, 11].

Мовний світ прози письменників української діаспори прикметний традицією, що зумовлює використання сірої гами кольорів: активне вживання цього кольору як у прямому,

загальномовному понятті, так і в переносному розумінні прикметників сірий, сизий, сивий, попелястий, матовий, срібний. Особливо домінує сірий колір у романі В. Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!». Ним позначає автор і конкретні, й абстрактні іменники 22 рази, Т. Осмачка — 5 разів, У. Самчук — 3 рази. Насичення конкретною семантикою сірого кольору в метафоричному значенні пов'язується і щодо денотативно-стилістичного змісту, й щодо оцінної семантики назви сивого, сизого — мають фольклорне забарвлення. У Т. Осмачки, наприклад, постійний епітет: сивенька спідниця (с. 116), сіра роса (с. 12). Розширення лексико-семантичної сполучуваності слів на означення сивого кольору (сірий, сизий) - це поєднання темного тону з білим. Тому така кольористика часто зустрічається в мовному світі В. Винниченка: уста сірі, сива голова, світло лампи матове, сіре небо, жовто-сірі пальці, сіре лице, срібне дзеленчання, сірий промінець, сірі птички, зелено-срібний тинок, срібно-зелене дитинство, сивий сніг, сіра байдужість, усміх сірий, сіра кепка тощо. Таким чином, переконуємося, що в окремих словосполученнях емоційний, позитивно-оцінний зміст нашаровується на похідну, вторинну роль слова сірий («попелястий, сивий, срібний»).

Нечасто зустрічаємо в творах і конкретно-чуттєві образи, ґрунтовані на сприйманні жовтого кольору, бо традиційно-символічне звучання цього прикметника в народнопоетичній творчості символізує розлуку (В. Барка таким кольором символічно позначив смерть, давши своєму твору назву «Жовтий князь»). Але насичення конкретною семантикою жовтого кольору такого філософського поняття, як сутність людського існування на планеті, зумовлює й інший підхід до декодування символу: жовтий колір вбирає в себе життя, свободу, радість, повагу до старості, досягле золоте колосся. Тому й В. Винниченко цим прикметником позначає як конкретні, так й абстрактні поняття: жовті очі, жовта рука, жовте підборіддя, жовта щетина, жовтий сир, жовте світло, жовта кепка, жовтий погляд; поєднання



двох кольорів: золотаво-жовте волосся, обличчя жовто-синє, жовто-сірі пальці, жовто-гаряча кофтина. Словосполучення «жовтий погляд» ускладнюється індивідуально-авторською метафорою. Інші ж називання засвідчують, що В. Винниченко конкретно-чуттєві образи позначає цим кольором не в переносному, а в прямому значенні.

Завважимо, що майстерність прозаїка полягає в його умінні віднайти в семантиці такий компонент відповідної назви кольору, котрий акцентував би увагу реципієнта на несподіваності асоціацій, поєднанні різнопланових понять, нейтралізуючи водночас семантику кольору, щоб останній став джерелом появи виразного емоційно-оцінного змісту кольороназви, як, скажімо, згадана вище новела В. Дашея «Синя фантазія». Кольороназва інтригує читача, і він від початку до розв'язки шукає відповідь, чому автор фантазію назвав синьою.

Проза українського зарубіжжя ХХ століття активно послуговується стилістичним прийомом нейтралізації семантики кольору в називанні предметів, явиш задля створення конкретно-чуттєвих образів. Саме такі назви вживаються у метафоричному, переносному розумінні. І поряд із цим, як свідчать наведені приклади, бачимо, як той чи інший письменник використовує слова в їх прямому значенні - для створення конкретно-чуттєвих образів. Але прикметники на позначення кольору вживають так, що усталена, відома риса виокремлюється оновленим контекстом, наприклад, у названому вище романі В. Винниченка: «...з таким же золотавим, як спіла пшениця, волоссям» (с.91); «сонце зачервонило білу стіну» (с.330). Відприкметникове дієслово водночас вказує і на колір, і на дію; поєднання червоного та білого кольорів розкриває різку зміну настрою ліричного героя Іваненка, який потрапив у лікарню. Отже, кольорова гама відбиває світ словесної символіки в художньому тексті.

У процесі дослідження ми прийшли до висновку, що свідомий намір письменників українського зарубіжжя синтезу-

вати свою прозу із суміжними видами мистецтва пояснюється внутрішньою потребою кожного митця до розуміння творчо самореалізуватися. Підтвердженням цьому можуть бути назви творів В. Русальського «Шумлять тополі», збірки оповідань «Ночі» О. Смотрича. Синтетичні, музично прозові, пейзажні твори цих та інших прозаїків сприймаються якісно по-новому. Автори надали їм не лише формальних, а й сутнісних ознак музики — метафізичності (музика душі, музика природи, основи буття).

Власне синтетичний, літературно-малярський хист явили Ф. Одрач, В. Домонтович, Ю. Косач, В. Вовк (Селянська), Е. Андієвська, Ю. Тарнавський від прямого називання виду мистецтва до опосередкованого, метафізичного, метафоричного. В описах природи, музики вони втілили образ рідного краю, України, акорди душі народу. У музичній прозі діаспорних письменників зустрічаємо різні музичні жанри (вокальний, інструментальний), у малярській — різновиди образотворчого мистецтва (живопис, графіку). Отже, дослідження явища синтезу мистецтв дає підстави твердити, що такий процес є новим виявом форми взаємодії між суміжними видами творчості. Синтез мистецтв в художній діаспорній літературі виник на основі внутрішніх ресурсів української нації, що вказує на її самобутність, усебічний розвиток творчого процесу впродовж XX століття.

Аналізуючи втілення проблеми «людина-світ» в українській діаспорній прозі, заакцентуємо, що завдяки тропеїзації тексту створюються засоби образності. Словесний образ народжується в процесі поєднання слів і словосполучень, в результаті чого вони можуть виражати більше, ніж безпосередньо, підсилюючись, увиразнюючись додатковими смисловими та емоційно-експресивними відтінками. Одним із видів тропу є художня метафора, яка є способом мислення про світ на підставі здобутого раніше знання; вона є способом бачення світу. Метафора дає змогу пов'язати між собою

різні способи й описи світу. Метафоричне значення можна глибше зрозуміти лише в контексті, а також за допомогою асоціативної форми, що сприяє утворенню її смислового змісту. Відтак метафора називається прихованим, скороченим (згорнутим) порівнянням, у якому ознака наче й не виокремлюється, але за нею відбувається зіставлення двох предметів. Тріаду «людина — довкілля — світ» письменники моделюють завдяки образному слову, розвиненій творчій уяві. Під пером прозаїка оновлюються давно відомі лексичні скарби, від незвичної сполучуваності слів з'являються індивідуальні епітети, метафори, інші види тропів, що в поєднанні з емоційно вираженою думкою створюють естетичний смак художньо досконалого бачення світу і людини в ньому. Синтез мистецтв формує світогляд, цілісну особистість через естетичний ідеал, що виявляє себе і в позитивних, і негативних образах. Контакт із твором, в якому виразно змодельовано синтез мистецтв, дозволяє людині частково компенсувати монотонність буднів, «розрядити» внутрішню напругу, хвилювання, неспокій, що іноді супроводжують життя. Мовна гра, філософія мови розширює інтерпретаційний потенціал, до якого відносимо й концепцію світу, і концепції людини, онтології (буття), гносеології (пізнання). Будь-яке пізнання не відбувається без мовного вираження, мовного «оформлення» світу. Саме за допомогою мови людина розкодовує і світ предметів, довкілля, і художній світ, створений письменником.



## ВИСНОВКИ

На сучасному етапі державотворення посиленої уваги потребує осягнення феномена світу і людини в ньому, місця України в цивілізованому поступі, окреслення спільноти в загальноєвропейському просторі культурного життя. Проаналізувавши прозу українського зарубіжжя ХХ століття, встановлено, що змодельований художніми засобами світ, ідеал людської спільноти, атрибутами якої є національно-духовне єднання, порозуміння, християнська любов, виступають антитезою, альтернативою недосконалому людській суті буттю. З'ясування важливих аспектів національно-культурного розвитку розкриває сутність духовного простору, ролі та місця людини в облаштуванні світу. В різноманітних виявах людського життя актуальним атрибутом виступає комунікація. Остання значною мірою є виправданою з точки зору співіснування людей як в рамках спільноти, так і необхідних умов встановлення порозуміння та діалогу в сучасному світі.

Актуальним з погляду сучасної науки постає врахування специфіки спілкування, оскільки в міжлюдських комунікаціях виразніше утверджується сутнісна спільність людини з іншими людьми. Діяльність людини відбувається в соціальному середовищі, де вона спілкується з соціальною групою, а будь-яке спілкування не обходиться без мови, яка виконує найважливішу комунікативну функцію. Ґрунтовний зв'язок між людьми, їхнє спілкування власне і є комунікацією. Лише в межах мовленнєво-комунікативної взаємодії може досягатися порозуміння, згода. Саме людська діяльність, в процесі якої відбувається комунікація, примушує до інтерсуб'єктивного розуміння соціальних норм. Тому письменники зображають своїх літературних персонажів в дії, соціальному середовищі, адже спілкування постає фундаментальною ознакою суспільства, необхідною умовою його історичного буття.

Якщо в XIX столітті цінності групувалися довкола центру (людини) у вигляді бінарної опозиції, особистість завжди прагнула знайти своє місце у світі, яке задане людською першосутністю (саме останнє визначає таке місце), то митці XX віку зрозуміли: ніхто такого місця не гарантує, тому криза антропоцентризму стала визначальною темою. Конформіст, одновимірний людина — це витвір цивілізації розуму, отже відбулося відчуження від її сутності. Тому образ людини, яка снить владою, пануванням над іншими, до своїх потреб і власного світобачення прагне перетворити світ, олюднити його, розчинити в собі, не знаходить підтримки в письменників-постмодерністів, критикується ними. Вони художньо моделюють і сприймають людину незалежної індивідуальності, котра перебуває не «над», а рівна з іншими.

Натомість письменники-традиціоналісти розуміли, що кожна людина — індивідуальна, її своєрідність оприявнюється через психологічні особливості, мислення, внутрішній світ. Людина виявляється в системі соціальних відносин, відтак кожен письменник зображує персонажів саме в соціальному середовищі, в силовому полі зовнішнього світу (реального чи вигаданого, ілюзорного). Людина є невід'ємною складовою живого світу й водночас перебуває над ним. Отже, універсалії набувають деякої реальності в сфері розуму як поняття і є наслідком розумового абстрагування певних властивостей речей.

Світ людини має подвійний вимір: інтерсуб'єктивного спілкування з іншими людьми та внутрішній світ (душа). Антропологічність прозових творів сфокусована довкола суспільно-політичної, історичної, побутової, психологічної проблематики. Людина виступає в дії з тим, аби змінити світ на краще.

Суб'єктом формування особистості є суспільство, правові, етичні, культурні, побутові норми. Письменник, торкаючись тієї чи іншої епохи, в жодному разі не обходиться без змалювання характерів, поведінки персонажів, виступаючи

«модельєром» на рівні створення інтелектуальних систем буття етносу. Людина не існує поза суспільством. А тому літератор, який виводить образи героїв, торкається тих чи інших сторін суспільного буття, — в залежності від того, в якому середовищі вони перебувають.

Авторська концепція зображення світу і людини в ньому змодельована відповідно до поставленої мети, архітектоніки твору, ідейного змісту, естетичного ідеалу. Людина та світ постають у контексті образів, ідей, символічному зображенні, емпатичному переживанні. Аналіз прози літераторів перших років XX століття свідчить, що творчі інтенції спрямовані на осмислення в собі романтичного світовідчуття як сутнісного. Кожен із митців оприявнює власне розуміння суспільно-історичних зрушень. Світ і його пристосування до людини (буття духу людини з автономним буттям світу) передається через конфлікт-протистояння стихії природи та цивілізації.

Орнаменталізм потрактуємо як стильову характеристику ліричної прози, де чітко виділена експресія стилю стає основою творчості письменників. Мовний орнамент в ліричній прозі змодельований лише в окремих частинах тексту, водночас він виконує важливі функції для всього прозового твору, бо виражає різні лейтмотиви, відображає свідоме сприйняття світу, створює багатозначні підтексти, посилює сугестивну функцію слова, автобіографізм, просторово-часові виміри, підсвічує точку зору персонажів. Мовний орнамент в ліричній прозі дає змогу вийти на рівень буття, філософську лінію, розширити, змінити масштабність зображуваного.

Орнаментальна проза вирізняється асоціативністю думок, образів, вишуканістю висловів, багатством метафор і порівнянь, інших художніх засобів зображення. Орнаменталізм — притаманний творам В. Барки, Д. Гуменної, В. Винниченка, І. Качуровського, Ф. Одрача, Т. Осьмачки, О. Мак, С. Кузьменко, Діми, Віри Вовк, В. Даця — явище фундаментальне, своїм корінням сягає символізму й авангарду, що його йменуємо



міфічним. Лірична проза «вказує» на позицію, відношення наратора до життя, його думках, переживаннях, відчуттях. Діаспорні письменники ліричну прозу явили у повоєнний період (твори О. Смотрича, В. Домонтовича, Ю. Косача, Т. Осьмачки, У. Самчука, І. Костецького). Таку прозу можна визначити за змістом художнього явища: «ліризм» стосується тематики, жанру, образу автора, авторської присутності, системи персонажів.

Як було зазначено, індивідуальна мовотворча діяльність письменника посідає помітне місце в загальномовній практиці. Зображуючи художніми засобами людину, довкілля, світ, письменники в процесі праці використовують образне слово, розвинену творчу уяву. Відтак з-під пера оновлюються давно відомі лексичні скарби, від незвичної сполучуваності слів з'являються індивідуальні епітети, метафори, що в поєднанні з емоційно вираженою думкою створюють естетичний смак, постає художня картина досконалого бачення світу і людини в ньому.

Помітним явищем української літератури ХХ століття небезпідставно вважається мистецьке надбання взаємообумовленості дихотомії «людина — світ». Бінарна опозиція становить єдність культурних, філософських, політологічних, ідеологічних, моральних критеріїв. Світоглядні концепції зображення людини і світу на певному етапі відповідно формують національну літературу, викликаючи до життя художні ідеї, мистецький потенціал, індивідуальні риси в жанровій специфіці тексту. Українська література минулого віку разом із розвитком людської свідомості набула принципово нових рис; концептуальні моделі взаємовідносин «людина — світ» реалізуються через художньо-естетичне втілення, матеріалізуються через трансформацію відкритої жанрової моделі, індивідуально творчих рис окремого майстра слова.

Зображаючи людину в соціальному середовищі, письменники зчаста залучають в художній світ спогади, візії, сон (нагадують позасвідоме усне «читання-письмо», що служить

для накопичення інформації, використаної колись, у минулому культурному досвіді); світ в уяві постає як суцільний універсальний «текст», наслідком якого стає поява нових текстів, роздумів, відкриттів. Його часова траєкторія вибудовується на ґрунті злиття, поєднання нескінченно нових уявлень із «прототекстом» (раніші спогади про пережите, переосмислене) і метатекстом. Унаслідок цього виникає інтертекст (тканина — зв'язок — будова). Звернення письменника до інтертекстуальності осмислюється як проекція на безмежжя мови, на появу нових текстів, думок — перетину багатьох упізнаваних попередніх чи паралельних. Передбачення — втілення у слові ірреального, що виразняється художньою реальністю. Своєрідна імпресіоністична єдність світу природи поєднується з внутрішнім світом людини, відбувається передача підсвідомих імпульсів у силове поле усвідомлюваних відчуттів.

Моделюючи образ природи, письменники позначають реальні речі, явища чи абстрактні поняття різними кольорами. Символ кольору інтенсифікує образне значення внутрішньосистемного змісту прозового тексту, бо кольороназви варіюються в залежності від психіки людини, темпераменту. Кольорова гама постає в уяві читача як образне видиво, миттєве сприйняття й водночас характеризує індивідуальний стиль прозаїка, що визначає спосіб бачення світу. Таким чином, естетичний ідеал — це результат творчого процесу, він спонукає письменника до творення іншої естетичної реальності, впливає на характер героїв. Естетичний ідеал втілюється в художній образ і водночас вказує на позицію, кут зору автора.

Концепція людини та світу відображена й у модерній літературі. Знайти ключ до її декодування допомагає інтерпретатор. А характер інтерпретативності розкривається за допомогою герменевтики. Своєрідною позатекстовою реальністю можуть виступати емпатичні переживання, інтуїтивні відчуття, передбачення, коли читач домислює художній світ, створений письменником. Позатекстова реальність «переро-

бляє», переосмислює довкілля, багатогранний світ, виклики долі — відбувається своєрідна інтелектуальна гра: відчувається інтерференція підсвідомого з реальним. Така естетика художнього тексту межує, а то й взаємодіє з естетикою сюрреалістів: химерні сцени, дивні, непередбачені ситуації, інтриги, неправдоподібні події, факти, безконтурні, схематичні образи персонажів — дивний світ письменників-модерністів.

У прозових творах Ю. Тарнавського, Е. Андіївської, В. Вовк сюрреалістична образність постає в асоціативному письмі, що увиразнює стиль письменників, які намагаються у сірих буднях вияскравити барви через складні парадоксальні ситуації, метафори. Письменники нью-йоркської групи в складному синтаксичному тексті явили маркер свободи семантичного дешифрування образу, а через заглиблення в ускладнену метафоричність, асоціативні комплекси — інтелектуального бачення світу. Через модерний дискурс постає сюрреалістично марковане мовомислення письменників; простежується експресивне словотворення, поява міфотворчих власних та загальних назв («Джалаліта»). Сюрреалістична проза характерна повнотою висловлення, мова не чинить опору письменникам, які світ і людину в ньому змодельовують так, як їм підказує інтуїція, творча уява і свобода мислення. Мовомислення прозаїків втілене у свіжій метафорі, несподіваному порівнянні, номінації звукосмислового простору. Відтак сюрреалістично марковане мовомислення інтенсифікує образне значення компонентів тропів.

На підставі здійсненого аналізу, переконуємось, що упродовж минулого століття письменники української діаспори людину і світ художніми засобами зображали в кількох концептуальних парадигмах. Концептуальне зображення людини і світу в українській діаспорній прозі за своєю сутністю є світоглядною проблемою. Кожен письменник концептуальні моделі «людина — світ» вибудовує в залежності від художнього задуму, світобудови змалювання характерів персонажів,



способу автором бачення світу, естетичного ідеалу, втіленого в художній образ. Такі параметри водночас вказують на позицію, кут зору автора щодо моделювання світоглядної проблеми — зображення світу і людини в ньому. Адже концептуальні моделі взаємовідносин «людина — світ» в літературній спадщині письменників українського зарубіжжя XX століття — різновекторні. Система понять, поглядів на ті чи інші явища, процеси художньо змодельована в різностильових текстах відповідно до світоглядної позиції митця, задуму, архітектоніки твору, його ідейного змісту, естетичного ідеалу і жанрової специфіки.

Отже, з означеного вище вважаємо, що раціональна концепція найперше надає перевагу пріоритетності мислення по відношенню до почуттів, апелює до розуму, переконання в конструктивній силі істини, принципів рішучості (мужність підкоряється силі розуму), оптимізму, віри в науково-технічний прогрес. Така концепція виразно оприявнюється в повістях «Каміння під косою» О. Мак, «Буревій» Х. Довгалюка, романі «Чортівська Скеля» Ю. Косача.

Міфологічна концепція в прозовому тексті оприявнює себе через опис надприродних сил, казковості, фантазії, надання певним істотам суто людських характеристик. Міфологічний художній образ уявляється своєрідним сучасним інобуттям, як то прочитується в оповіданні С. Риндика «Відьма».

У романах «Спокутник і ключі землі» В. Барки, «Слово за тобою, Сталіне!» В. Винниченка прочитується персоналістська концепція, що характеризується пріоритетністю особи. «Я» (особистість) виступає первинною щодо суспільства, розуміння людиною основ буття через осягнення власного буття як екзистенції.

Роман Д. Гуменної «Золотий плуг» атрибутує культурно-антропологічну концепцію. Людина пізнає світ через історію, вивчення історії повсякденного життя, історії ідей, поглядів.

Мультикультурна концепція висвітлює взаємодію культур, усебічне сприйняття світу через різні світогляди; означена концепція в художньому тексті змодельовує людину без обме-

жень, без «комплексів», ніякого домінування загального над одиничним; особистість живе повноцінно, її життєва позиція — це антисвіт расизму, гендеризму, міжконфесійним чи партійним протистоянням, етнічній зверхності, шовінізму. Така парадигма чітко оприявнена в романі «Рік 2245» Л. Коваленко.

Письменники зчаста вдаються й до компліментарної, доповнюючої концепції. Людину і світ вони зображають симультанно в двох вимірах. Прикладом такої концепції є новела І. Качуровського «По той бік безодні» (поєднання раціональної й міфологічної парадигм), оповідання Л. Коваленко «Дрібна справа», «Загублене ягня» (поєднання раціональної й теологічної концепцій), В. Домонтовича «Апостоли» (поєднання екзистенційної, теологічної й раціональної концепцій).

Ірраціональне пізнання світу (теологічна, екзистенційна, ніцшеанська, постмодерністська концепції) актуалізує все те, що непідвладне розумові, заакцентовується увага на досягненні істини поза раціональними видами духовної діяльності: емоції, воля, інтуїція, містичне осяяння, інстинкт, позасвідоме, уява. Екзистенційна концепція розкриває по суті специфічно людське існування в світі, що характеризується як «поза межове» (трансцендентальне) щодо натуралістично-психологічних вимірів буття. Свобода укорінюється в душі, «внутрішній» людині (оповідання «Мрії», «Роки вагання» О. Смотрича, «Ніч», «Найкраще ім'я» К. Ірода, повість «Ім дзвони не дзвонили» О. Гай-Головка, «Роман про добру людину» Е. Андіївської, «Бар Едді» Ю. Тарнавського).

У прозових текстах О. Копач, Л. Коваленко, О. Воронина, Х. Якимчука, П. Крага людина і світ зображені за принципами теологічної концепції — гіперболічне схвалення Бога, наділеного абсолютною досконалістю, найвищим розумом, всезнанням, всемогутністю, вічністю, незбагненністю для розуму. За цією концепцією людина з Богом «зустрічається» лише в потойбічному світі, у царстві Небеснім. Такий позасвідомий акт оприявнюється як вище осягнення духовного життя.

Книжкою «Мініатюри» О. Копач оприявила релігію як бінарну опозицію до матеріалістичного світогляду, адже вона не розв'язує остаточно проблему людини у світі, не усуває її страждань, трагізму, не вказує шляхи подолання людиною земного страждання, а лише навчає терпіти саму себе через «покання», «любів» в ім'я Господне, якому «відомі» всі шляхи розв'язання нагальних проблем людства; такий ідеал реалізується тільки в міфіві. О. Копач стверджує, Бог — всеосяжна особистість. У такий спосіб прозаїк занурюється в христологічну проблематику, персоналізацію проблеми надприродної людини. Однак ця проблематика потлумачується через двосвіття: добра і зла, закону і благодаті, негативної та позитивної свободи. Письменниця заакцентує на дотриманні канону образу Ісуса Христа, жити за його заповідями. Схвалення Бога, наділеного абсолютною досконалістю, всезнанням, всемогутністю — головна ознака теологічної парадигми. За раціональною ж концепцією, людина є лише тим, що вона із себе робить: витворює власну подобу, за якою немає ніякої «сутності». Бінарною опозицією ірраціональному пізнанню світу, що його атрибутує в новелетах О. Копач, оприявлено твір О. Лятуринської «З Ісаїної езотерики».

Постмодерністська концепція декодується психологічною парадигмою зображення внутрішнього світу людини, а відтак її сприйняття навколишнього середовища через езотеричну еклектику почуттів, думок, вольових прагнень, проєкції в минуле і майбутнє, спогадів, видінь, інтуїції, що потребує тлумачення. Показовим є децентрація, деконструкція наративів опозиції. Різні соціокультурні життєві досвіди не протиставляються, а набувають повноцінного звучання. Поведінка героїв твору інколи постає як акт трансгресії, тобто вихід за межі можливого, поза межі даного. Таку парадигму йменуємо трансгресивною (постмодерністською), яка оприявлена в тих прозових творах, де зображено людину, котра вийшла за межі можливості (несправжнє існування — справжнє буття), людина пізнає



світ в інших вимірах, ілюзорних. Прозові твори ґрунтуються і на такому підході як визначення рівноправності існування різних соціокультурних феноменів; відмова від домінування загального над одиничним, легітимізація маргінальних культур, яким було відмовлено в добу модерну; відмова від центрizmu. Зразком постмодерністської концепції зображення людини і світу є роман Е. Андіївської «Геростратів».

Концептуальну модель «людина — світ» деякі письменники моделюють з позицій філософії життя або ніцшеанської парадигми. Елітарний антропологізм ніцшеанства у творах зображено руйнуванням цінностей, їх переоцінкою через аксіологічний протест, зорієнтований на піднесення й абсолютизацію власної ціннісної позиції вольової особистості як то прочитуємо в оповіданні «Савка Булавка» С. Риндика, романі «Щебетун» Ф. Одрача.

В результаті дослідження з'ясовано, що аксіологічна концепція в прозових текстах представлена там, де розуміння людиною світу сприймається через проблему ціннісних відносин. Цінності оприявнюються лише в почуттях (любов і ненависть), що змушує людину інтуїтивно обирати той чи інший спосіб поведінки в контексті загальнолюдських цінностей та одвічного протистояння добра і зла (оповідання «Романтика», «Тріумф Марти Митрофанівни» О. Смотрича, «Ревага» С. Риндика).

Моделюючи світ, письменники можуть вдаватися до синтезуючої парадигми як концепції людини, онтології, гносеології. Синергетична концепція вказує на ті твори, в яких характеризується зображення ієрархічної організації світу, становлення порядку із хаосу; самоорганізація світу і людини розглядається як відкрита система ентропії; біфуркація — як розгалуження можливих шляхів подальшого розвитку суспільства.

У 70-90-х роках минулого століття діаспорні письменники активно розробляли проблему існування людини. Це був час активної космічної епохи, розвитку науково-технічного

прогресу, комп'ютеризації, тому людина особливо відчувала власну складність буття. Через те прозаїки зчаста зверталися до світу почуттів, людської душі (твори В. Вовк, К. Ірода, В. Далея, Е. Андіївської, Ю. Тернавського), в такий спосіб вони атрибутували основоположну концепцію: пізнавши себе, людина глибше зможе сприйняти світ, що її оточує.

Можна стверджувати, що в прозі українського зарубіжжя ХХ століття художніми засобами світ моделюється як багатовимірний феномен; він складний, суперечливий, непередбачений. Для прози минулого віку характерні літературознавчі та філософські підходи в зображенні людини і світу — персоналістська, раціональна, мультикультурна, екзистенційна концепції; вони є провідними, тому що допомагають розкрити внутрішній світ людини. Остання прагне вибудувати свій світ відповідно до гармонії з природою, намагається пояснити, сприйняти довкілля через власне «Я». На цьому шляху зустрічається чимало онтологічних, аксіологічних перешкод, відтак оприявнюється багатовекторність мотивацій людської поведінки.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева Віра. Кризь століття: принагідні візії після постмодернізму. // Українська мала проза ХХ століття: Антологія/ Упоряд. В.Агеева. — К.: Факт, 2007. — 1512 с.
2. Агеева В.П. Українська імпресіоністична проза. / Агеева Віра. — К.: Віпол, 1994. — 158 с.
3. Андіївська Емма. Герострати: [роман] / Андіївська Емма. — Б.м.в.: Сучасність, 1971. — 500 с.
4. Андіївська Емма. Подорож: [оповідання] / Андіївська Емма. — Мюнхен, 1955. — 38 с.
5. Андіївська Емма. Роман про добру людину: [роман] / Андіївська Емма. — Б.м.в.: Сучасність, 1973. — 292 с.
6. Андіївська Емма. Роман про людське призначення: [роман] / Андіївська Емма. — Б.м.в.: Сучасність, 1982. — 455 с.
7. Андрушків Б.М. Хліб для розуму: [афоризми, етюди, бувальщини]. / Андрушків Б.М. — Тернопіль: Мальви, 1993. — 99 с.
8. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття./ 2-е вид., доп. [за ред. М.Зубрицької]. — Льв.: Літопис, 2002. — 832 с.
9. Апелъ К.-О. Ситуація людини як етична проблема // Єрмоленко А.М. Комунікативна практична філософія. — К.: Лібра, 1999. — С.231-255.
- ✓ 10. Арентс Г. Становище людини / Пер. з англ. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1999. — 254 с.
11. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и семантика) // Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1979. — С.147-173.
- ✓ 12. Астаф'єв О. Поетичні системи українського зарубіжжя./ Астаф'єв О.; Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка — К., 2005. — 64 с.



- ✓ 13. Астаф'єв О. Уроки психосинтезу: буття для читача // Слово і час. — 2001. - №7. — С.45-49.
14. Афоризмы по иностранным источникам. — М.: Прогресс, 1972. — 480 с.
15. Базилевський Володимир. Внутрішній простір // Літературна Україна. — 2006, 9 лютого.
16. Барка Василь. Рай: [роман] / Барка Василь. — Джерзі-Сіті — Нью-Йорк: Свобода, 1953. — 309 с.
17. Барка Василь. Спокутник і ключі землі: [роман] / Машинопис з авторськими правками. // Барка Василь. — Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Шевченка НАН України. — Ф.204. — Од.зб. 424. — 541 арк.
18. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе// Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики./ Исследования разных лет.// — М., 1975. — С. 234-407.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. / Собр.избр.тр.// Бахтин М.М. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
20. Бер Віктор. Засади поетики [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: Mur-1-Ber-Zasady.pdf-Foxit Reader 2.3-[MUR-1Ber-Zasady.pdf]
- ✓ 21. Бернадська Н.І. Українська література ХХ століття: [довідник] / Бернадська Н.І. — К.: Знання-Прес, 2007. — 272 с.
22. Богуславець Леся. Від Находки до Чернівців. / Богуславець Леся. — Мельбурн, 1988. — 189 с.
23. Боднарук Іван. Сеньйорка нашої літератури.// Українська думка (Лондон). — 1975, 12 вересня.
24. Бойко Ю. Іван Дніпровський. // Бойко Ю. Вибране. — Мюнхен, 1971. — Т.1. — С.143-145.
25. Бондар М. Українська література класичного періоду: рух крізь категорію художності. // Слово і час. — 2001. - №7. — С.35-45.

26. Бросаліна О.Г. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: Автор. дис. ... канд. філол. н.: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т імені Т.Шевченка. — К., 2003. — 17 с.
27. Брудный А.А. Понимание как философско-психологическая проблема. // Вопросы философии. — 1975. - №10. — С.109-117.
28. Бубер М. Образы добра и зла // Два образа веры. — М.: Прогресс, 1995. — С.138-139.
29. Буркалець Н.В. Поетика малої прози Б.Лепкого: Автореф. дис. ... к-та філол. наук: 10.01.06 / НАН України. Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка. — К., 1999. — 16 с.
30. Бурлакова І.В. Творчість У.Самчука: проблеми індивідуального стилю: Автореф. дис. ... к-та філол. наук: 10.01.01 / Харків. нац. ун-т імені В.Н.Каразіна. — Х., 2001. — 19 с.
31. В.С-ко. Хлоп'ячими очима // Календар-альманах Українського Народного Союзу на 1967 рік. — Держзі Ситі — Нью-Йорк, 1967. — С.124-134.
32. Веселовский А.Н. Из истории эпитета // Веселовский А.Н. Психологический паралелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. — Л.: Художественная литература, 1940. — С. 125-199.
33. Выготский Л.С. Мышление и речь. — Собр. соч. в 6 томах. — М.: Прогресс, 1982. — Т.2. — 504 с.
34. Винниченко В. Слово за тобою, Сталіне!. — Нью-Йорк, 1971.- 374 с.
35. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.169. — Од. зб.74.
36. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.215. — Од. зб.267.

37. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.217. — Од. зб. 405-408.
38. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.217. — Од. зб. 608.
39. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.217. — Од. зб. 9.
40. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.234. — Од. зб. 1.
41. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.234. — Од. зб. 2.
42. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. / Щоденники Докії Гуменної. — Ф.234. — Од. зб. 14.
43. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. — Ф.235. — Од. зб. 436.
44. Вовк Віра. Карнавал: [оповідання до картин Юрія Соловія] / Вовк Віра. — Ріо-де-Жанейро, 1986. — 74 с.
45. Вовк Віра. Пророк. // Вовк Віра Святий Гай: [оповідання до скульптур Михайла Дзиндри] / Вовк Віра. — Ріо-де-Жанейро, 1983. — Без позначення сторінок.
46. Водолазька Світлана. Антологія трансцендентної самотності Емми Андіївської // Слово і час. — 2004. — №1. — С. 49-53.
47. Водолазька С.А. Постмодерністські акценти у творчості Емми Андіївської: : Автор. дис... канд. філол. н.: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т імені Т.Шевченка. — К., 2003. — 16 с.



48. Воронець Ганна. Книга, яка увічнила голодову трагедію в Україні // Український голос. — 1988, 28 листопада.
49. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного / Гадамер Г.Г. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
50. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Гадамер Х.-Г. — М.: Прогресс, 1988. — 699 с.
51. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Гадамер Г.-Г. — К.: Юніверс, 2000. — Т.1 — 464 с.
52. Гай-Головко Олекса. Їм дзвони не дзвонили: [повість] / Гай-Головко Олекса. — Вінніпег, 1987. — 215 с.
53. Гай-Головко Олекса. Одчайдушні: [оповідання] / Гай-Головко Олекса. — Вінніпег, 1959. — 196 с.
54. Гай-Головко О. Смертельною дорогою: [спогади] / Гай-Головко Олекса. — Вінніпег, 1983. — 203 с.
55. Гак Анатоль (Мартин Задека). Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку: [спогади, фейлетони, оповідання] / Гак Анатоль (Мартин Задека). — Новий Ульм — Філадельфія, 1973. — 328 с.
56. Галич Олександр. Теорія літератури / Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури: Підручник / — К.: Либідь, 2001. — 488 с.
57. Голос українського наукового й громадського світу про потребу «Нашої культури». // Наша культура. — 1935. — №4. — С.259-261.
58. Гончар Олесь. Щоденники: У 3-х т. / Гончар Олесь. — К.: Веселка, 2003-2004. — Т. 3. — 607с.
59. Гончар Олесь. Щоденники (1995). // Слово і час. — 2003. - №4. - С. 63-73.
60. Горський В. Філософія в українській культурі / Горський В. — К.: Центр практичної філософії, 2001. — 235 с.
61. Грабович Григорій. До історії української літератури [дослідження, есеї, полеміка]. / Грабович Григорій — К.: Критика, 2003. — 632 с.
62. Гумбольдт В. Фон. Избранные труды по языкознанию / Гумбольдт В. Фон. — М.: Прогресс, 1984. — 397 с.

63. Гуменна Докія. Багато неба: [нариси] / Гуменна Докія. — Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1954. — 238 с.
64. Гуменна Докія. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті: Книга перша. Книга друга: [спогади] / Гуменна Докія. — К.: Дніпро, 2004. — 520 с.
65. Гуменна Докія. Золотий плуг: [роман] / Гуменна Докія. — Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. — 292 с.
66. Гуменна Докія. Жадоба: [повісті, оповідання] / Гуменна Докія. — Нью-Йорк, 1959. — 217 с.
67. Гуменна Докія. Чотири сонця: [повісті, оповідання] / Гуменна Докія. — Нью-Йорк: Слово, 1969. — 250 с.
68. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. / Гуревич А. Я. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
69. Гусев С.С. Наука и метафора / Гусев С.С. — Л.: Издательство ЛГУ, 1984. — 152 с.
70. Давидюк Віктор. Вигнанець повертається // Одрач Федір. Щебетун: [роман] / Одрач Федір. — Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. — 240 с.
71. Дацей Василь. Синя фантазія: [новели] / Дацей Василь. — Пряшів: Відділ української літератури; Братислава: Слов'янське прогресивне видавництво-прима, 1996. — 149 с.
72. Дацей Василь. Полум'я: [оповідання] / Дацей Василь. — Братислава: Dafons, 2002. — 42 с.
73. Дацей Василь. Шиємо (з) власного: [повість] / Дацей Василь. — Братислава: Dafons, 2002. — 96 с.
74. Державин Володимир. Афоризми / Державин Володимир. — Мюнхен, 1966. — 46 с.
75. Державин Володимир. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) / Державин Володимир. — Мюнхен: Академія, 1948. — 29 с.; Державин Володимир. Три роки літературного життя на еміграції (1945 — 1947) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літе-

ратурної критики ХХ століття. Книга третя / Упорядник Василь Яременко. — К.: Аконт, 2003. — 800с. Посилання в тексті на останнє джерело.

76. Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння // Слово і час. 2001 - №7. — С.4-10.
77. Діброва Гнат. Подорож у світ: [афоризми] / Діброва Гнат. — Нью-Йорк, 1955. — 44 с.
78. Діма. День подорожі: [оповідання] / Діма. — Мюнхен, 1958. — 28 с.
79. Дмитро Нитченко — людина ідеї: Нариси, спогади, листи, поезії / Упоряд. М.Слабошпицький. — К.: «Ярославів Вал», 2003. — 198 с.
80. Довгалюк Харитон. Буревій: [повість] / Довгалюк Харитон. — Буенос-Айрес: Видавництво Середяка, 1971. — 248 с.
81. Домашовець Григорій. Проблеми людського життя: [роздуми] / Домашовець Григорій. — Морріс Плейнс: Вид-во «Кирило-Методієвого братства», 1982. — 268 с.
82. Домонтович В. Без ґрунту: [повість] // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: [http://www.utoronto.ca/elul/Domontovych/Bez\\_gruntu/bezgru-01.html](http://www.utoronto.ca/elul/Domontovych/Bez_gruntu/bezgru-01.html)
83. Домонтович В. Доктор Серафікус: [повість] // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://www.utoronto.ca/elul/Domontovych/Serafikus/seraf-13.html>
84. Домонтович В. «Приборканий гайдамака» // Українська мала проза ХХ століття: Антологія/ Упоряд. В.Агеєва. — К.: Факт, 2007. — С. 927-959.
85. Дончук Зосим. Куди веде казка: [роман] / Дончук Зосим. — Філадельфія: Власна хата, 1971. — 384 с.
86. Дончук Зосим. Праця і нагорода: [спогади] / Дончук Зосим. — Філадельфія: Видавництво «Власна хата», 1973. — 376 с.
87. Думки Тодося Осьмачки: З посмертної спадщини. // Альманах на рік 1963: видавництво Українського Народного Союзу. — Б.м.в., 1963. — С.131.



88. Енциклопедія афоризмів і крилатих фраз/ А.О.Капелюшний (уклад.). — Льв.: ПАІС, 2004. — 575 с.
89. Енциклопедія постмодернізму. / [В.Шовкун (пер. з англ.; О.Шевченко (наук. ред.перек.))]. — К.: Видав-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.
90. Енциклопедія української діаспори / [Наукове т-во ім.Шевченка, НАН України; Головна ред.рада В.Маркусь (голов. ред.) та ін.]. — К. — Нью-Йорк — Чикаго — Мельборн, 1995. — Т.4. — 248 с.
91. Єзерський В'ячеслав. Шевченко: [роман] /Єзерський В'ячеслав. — Хмельницький: Просвіта, 2007. — 258 с.
92. Єфремов С.О. Історія українського письменства / Єфремов С.О. — Нью-Йорк, 1991. — 459 с.
93. Жила Володимир. «А вийти із пекла не можемо самі» // Свобода. — 1993.-21 вересня.
94. Жулинський М. Національний гуманітарний простір: проблеми і перспективи // Слово і час. — 2006. - №6. — С.3-6.
95. Зарубіжна філософія ХХ століття // Читанка з історії філософії. Кн.6. — К.: Довіра, 1993. — 240 с.
96. Зорівчак Роксолана. Хто започаткував англومовну шевченкіану? (Штрихи до портрета А.Гумницького) // Слово і час. — 2003. - №3. — С.36-42.
97. Ізарський Олекса. Висмики з щоденників 1940 — 1980 рр. / Ізарський Олекса. — Полтава: Динамік, 2006. — 392 с.
98. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу / Іларіон, митрополит. — К.: Обереги, 1994. — 424 с.
99. Ірод Корнелій. Білий рояль: [повісті, оповідання] / Ірод Корнелій. — Бухарест: «Критеріон», 1990. — 269 с.
100. Йолкіна Л.В. Мала проза В.Винниченка (до характеристики індивідуального стилю): Автореф. дис. ...к-та філол.наук: 10.01.01 / Україн.державн.педаг. ун-т імені М.П.Драгоманова.—К., 1997. — 22 с.

101. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / Караванський С. — К.: Вид-во «Оріє» при УКСП «Кобза», 1993. — 472 с.
102. Качкан Володимир. *Alteri vivas opartet, si tibi vis vivere* — кредо науковця-публіциста Володимира Целевича. // Українська періодика: історія і сучасність / За ред. М.М. Романюка. — Льв., 2005. — С. 618-632.
103. Качкан В.А. Українське народознавство в іменах / Качкан В.А. — К.: Либідь, 1994. — 333 с.
104. Качуровський Ігор. Дім над кручею: [повість] / Качуровський Ігор. — Мюнхен, 1966. — 268 с.
105. Качуровський Ігор. Шлях невідомого: [повість] / Качуровський Ігор. — Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1956. — 160 с.
106. Качуровський Ігор. Шлях невідомого: [роман] / Качуровський Ігор. — К.: КМ Академія, 2006. — 443 с.
107. Квіт Сергій. Герменевтика / Квіт Сергій. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. — 42 с.
108. Квіт Сергій. Герменевтика: напрямки досліджень. // Слово і час. — 2006. — №4. — С.10-18.
109. Келасьєв В.Н. Интегративная концепция человека / Келасьєв В.Н. — СПб: Санкт-Петерб. гос. ун-т, 1992. — 206 с.
110. Клименко Борис. Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців? // Слово і час. — 2001. — №4. — С.5-14.
111. Клочек Григорій. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і час. — 2007. — №9. — С.3-14.
112. Коваленко Людмила. Давні дні: [оповідання] / Коваленко Людмила. — Нью-Йорк — Савт Бавнд-Брук, 1960. — 80 с.
113. Коваленко Людмила. Рік 2245: [роман] / Коваленко Людмила. — Б.м.в., 1958. — 212 с.
114. Ковалів Ю.І. Літературна герменевтика [монографія] / Ковалів Ю.І. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. — 240 с.

115. Ковалів Ю.І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації [посібник] / Ковалів Ю.І. — К.: Твім інтер, 2009. — 460 с.
116. Коваль А. Спочатку було слово: [крилаті вислови біблійного походження в українській мові] / Коваль А. — К.: Либідь, 2001. — 311 с.
117. Кодак Микола. Динаміка авторської свідомості Володимира Сосюри: симультанний аналіз поезій 1920-1936 р.р. // Слово і час. — 2006. - №11. — С.52-57.
118. Копач Олександра. Мініатюри: [новелети] / Копач Олександра. — Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1988. — 95 с.
119. Копач Олександра. Хрестоматія з нової української літератури / Копач Олександра. — Льв.: Каменяр, 1993. — 258 с.
120. Корогодський Роман. Проблеми екзистенційного вибору. Постать Віктора Петрова.// Українська мова та література. — 2006.- №20 — С.7-8.
121. Косач Ю. Вечір у Розумовського. // Українська мала проза ХХ століття / Упоряд. В.Агеева. — К.: Факт, 2007. — С.965-1003.
122. Косач Юрій. Еней і життя інших: [повість] / [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://www.utoronto.ca/elul/Kosach/Enei.html>
123. Косач Юрій. Сузір'я Лебедя: [роман] / Косач Юрій. — Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1983. — 276 с.
124. Косач Юрій. Чортівська Скеля: [роман] / Косач Юрій. — Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1988. — 456 с.
125. Костюк Григорій. Володимир Винниченко та його доба / Костюк Григорій. — Нью-Йорк, 1980. — 286 с.
126. Костюк Григорій. З літопису літературного життя в діаспорі // Сучасність. — 1971. - №9-10. — С.129-130.
127. Костюк Григорій. Зустрічі і прощання: [спогади: книга перша] / Костюк Григорій. — Едмонтон: Канадський інститут українських студій; Альбертський університет, 1987. — 743 с.



128. Костюк Григорій. Зустрічі і прощання: [спогади: книга друга] / Костюк Григорій. — Едмонтон-Торонто: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1998. — 609 с.
129. Кошарний С. Біля джерел філософської герменевтики / Кошарний С. — К.: Наукова думка, 1992. — 124 с.
130. Кошелівець Іван. Роман як жанр // Сучасність. — 1981. — Ч. 11. — С. 96-109.
131. Кравців Б. Леонід Мосендз і його «Останній пророк». // Мосендз Л. Останній пророк. — Торонто, 1960. — С. 5-32.
132. Крат Павло. Віджитки в людській натурі, або Наука, як пізнати себе, щоб стати дійсно людиною: [роздуми] / Крат Павло. — Торонто, 1920. — 62 с.
133. Крымский С.Б. Философско-гносеологический анализ специфики понимания // Понимание как логико-гносеологическая проблема. — К., 1982. — 271 с.
134. Кузьменко Світлана. Новоталалаївські рефлексії: [повість] / Кузьменко Світлана. — Едмонтон-Торонто, 1976. — 110 с.
135. Кузьмович Ольга. Повернення Миколи Понеділка додому. // Понеділок Микола. Казка недоказана моя: [гумористичні образки та новели. Вибране / Передмова Ольги Кузьмович] / Понеділок Микола. — К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2003. — Т. 1. — 352 с.
136. Купер Дж. Энциклопедия символов / Купер Дж. — М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. — 409 с.
137. Кухар Роман В. До джерел драматургії Лесі Українки [Ред. О. Астаф'єв] / Кухар Роман — Вікторія — Ніжин, 2000. — 267 с.
138. Кушаков Юрій. Витік і таємниця Гегелевої філософії // Гегель. Феноменологія духу / [з нім. пер. П. Тарашук; наук. ред. пер. Ю. Кушаков]. / Кушаков Юрій. — К.: Вид.-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 9-15.
139. Кьеркегор Сёрен. Страх и трепет / Кьеркегор Сёрен. — М.: Республика, 1993. — 383 с.

140. Лановик Зоряна. Hermeneutica Sakra: [проблеми біблійної герменевтики] / Лановик Зоряна — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. — 586 с.
141. Лановик З.Б. Творчість О.Тарнавського у двоколіїному літературному процесі: Автореф. дис. ...к-та філол. наук: 10.01.01 / НАН України. Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка. — К., 1997. — 16 с.
142. Леськова М.П. «Літературно-науковий вісник» як культурологічне джерело духовного відродження української нації (20-40-і роки ХХ століття): Автореф. дис. ...к-та філол. наук: 10.01.08 / Київ.ун-т імені Т.Г.Шевченка. — К., 1996. — 18 с.
143. Лизанчук В. Не лукавити словом / Лизанчук В. — Льв., 2003. — 560 с.
144. Лист І.Огієнка до А.Шептицького від 14 листопада 1941 року.// Центральний державний архів вищих органів влади України. — Ф.1871. — Оп.2. — Од.зб.16.
145. Лист О.Ізарського до В.Мацька від 31.10.2002 року зберігається в архіві автора.
146. Лист О.Гай-Головка до В.Мацька від 7.03.1997 року зберігається в архіві дослідника.
147. Лист Ольги Мак до В.Мацька від 8.10.1993 р. зберігається в архіві дослідника.
148. Листи Григорія Костюка до Віталія Мацька // Слово і час. — 2002. - №10. — С.10-12.
149. Лист Ю.Шереха до О.Смотрича від 20 грудня 1947 року. Ксерокопія епістолярного документа, яку надіслав О. Смотрич, зберігається в архіві автора цієї праці.
150. Лист О.Смотрича до В.Мацька від 17 березня 2009 року зберігається в архіві автора цієї праці.
151. Лист О. Смотрича до В. Мацька від 9.04.2009 року зберігається в архіві автора. Цим листом письменник надіслав неопубліковані оповідання, на які посилаємося в тексті.

152. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. - №8. — С.74-87.
153. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. — Т.1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
154. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. — К.: Видавничий центр «Академія», 2006. — 752 с.
155. Лосев А.Ф. Имя // Избран. Работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Лосев А.Ф. — СПб: Алетей, 1997. — 616 с.
156. Лукаш Г.П. Ономастика прозових творів В.Винниченка: Автореф. дис. ...к-та філол наук: 10.02.01 / Дніпроп. держ. ун-т. — Дніпроп., 1997. — 18 с.
157. Любомирський С. Жорстокі світанки: [роман] / Любомирський С.. — Вінніпег, 1947. — 236 с.
158. Людина в сфері гуманітарного пізнання / В.П. Андрущенко, Л.В. Губерський та ін. — К.: Укр. центр духовної культури, 1998. — 468 с.
159. Лятурицька Оксана. З Ісаїної езотерики. // Новий літопис. — 1963.- №4, — С.24-28.
160. Маланюк Євген. Книга спостережень / Маланюк Євген. — Торонто, 1962. — 525 с.
161. Мак Ольга. Каміння під косою: [повість] / Мак Ольга. — Торонто, Онтаріо: Гомін України, 1973 — 158 с.; Мак Ольга. Каміння під косою: [повість] / Мак Ольга. — К.: Глобус, 1994 — 126 с.; Мак Ольга. Каміння під косою: [повість] / Мак Ольга. — К.: Лелека, 2006. — 144 с. (у тексті — посилання на третє видання повісті).
162. Мак Ольга. Чудасій: [повість] / Мак Ольга. — Торонто, 1956. — 213 с.
163. Мак Ольга. Як Олег здобув Царгород: [оповідання] / Мак Ольга. — Торонто: Об'єднання працівників літератури для дітей і молоді, 1989. — 32 с.



164. Макаров А.М. П'ять етюдів: підсвідомість і мистецтво / Макаров А.М. — К.: Радянський письменник, 1990. — 285 с.
165. Мандельштам О. Армия поэтов // Слово и культура. — М.: Советский писатель, 1987. — 320с.
166. Мацько В.П. Білий цвіт на калині [літературне і мистецьке життя української діаспори] / Мацько В.П. — Хмельницький: Просвіта, 2001. — 174 с.
- ✓ 167. Мацько В.П. Дешифрування езотеричного художнього тексту з позицій герменевтики // Літературознавчі студії. Випуск 19. Частина 2. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. — С. 15-27.
- ✓ 168. Мацько В.П. Екзистенціальні проблеми в контексті роману Василя Барки «Спокутник і ключі землі» // Гуманітарні науки в сучасному негуманітарному ВНЗ / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. — Чернівці: ЧТЕІ КНТЕУ, 2008. — С.45-48.
- ✓ 169. Мацько В.П. Злтонить-2: (проза української діаспори) / Мацько В.П. — Хмельницький: Просвіта, 2003. — 166 с. *зарубіжне*
- ✓ 170. Мацько В.П. Інтенціональність літератури — основа дослідження світу (за творчістю Л.Коваленко). // Літературознавчі студії. Випуск 21. Частина 2. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. — С.50-56.
- ✓ 171. Мацько В.П. Людина і світ в контексті образів, ідей, символів, емпатичного переживання (інтуїтивного передчуття). // Наукові записки. Серія: Літературознавство. За ред. проф. М.Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2008. — Вип. 25. — С.230-242.
- ✓ 172. Мацько В.П. Людина і світ в українській діаспорній прозі // Слово і час: науково-теоретичний журнал [головн.ред. Лукаш Скупейко]. — 2009. - №3. — С.83-92.
- ✓ 173. Мацько В.П. Людина і світ: неоромантичні мотиви у творчості Степана Риндика // Збірник наукових праць НДІ українознавства. Том XVII. — К., 2007. — С.428-435.

- ✓ 174. Мацько В.П. Мова прозових текстів: фрагменти з української діаспорної ідіології // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. Т. X. — К., 2006. — С. 168-174.
- ✓ 175. Мацько Віталій. Мовний світ прозаїків українського зарубіжжя. // Мацько В.П. Українська мова: [навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів] / Мацько Віталій — Льв.: «Новий світ — 2000», 2009. — С. 103-124.
- ✓ 176. Мацько В.П. Творчий підсумок науковця. // Слово і час. — 2007. - №10. — С. 36-39.
- ✓ 177. Мацько В.П. Світ символів у художньому тексті (на прикладі прози українського зарубіжжя). // Наукові записки. Серія: Літературознавство. За ред. проф. М.Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2008. — (Вип. 24.) — С. 358-365.
- ✓ 178. Мацько В.П. Сенс життя: людина і світ на тлі предметності (до 75-річчя Голодомору в Україні) // Дивослово. — 2008. — №11. — С. 33-37.
179. Митрополит Іларіон. Слово про Ігорів похід: [літературна монографія] / Митрополит Іларіон. — Вінніпег, 1967. — 250 с.
180. Михальчук Н.І. Мала проза В. Винниченка: метафізичні та естетичні інтенції / Михальчук Н.І. — Ніжин: Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2007. — 128 с.
181. Мишанич О. Повернення: [літературно-критичні статті й нариси] / НАН України; Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка / Мишанич О. — К.: Обереги, 1997. — 332 с.
182. Мосендз Л. Останній пророк: [роман] / Мосендз Л. — Торонто, 1960. — 256 с.
183. Мулик-Луцик Юрій. Олекса Гай-Головка // Поетичні твори: У трьох томах. — Т.1. — Торонто, 1970. — С. 7-41.
184. Наєнко М. Інтим письменницької праці. 3 лекцій про специфіку літературної творчості. — К.: Педагогічна преса, 2003. — 280 с.
185. Наєнко М.К. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції / Наєнко М.К. — К.: Академія, 1997. — 320 с.

186. Наименование цвета в индоевропейских языках: системный исторический анализ / Отв. редактор доктор филолог. наук А.П. Василевич. — М.: КомКнига, 2007. — 316 с.
187. Наливайко Дмитро. Шевченко, романтизм, націоналізм. // Слово і час. — 2006. - №3. — С.3-21.
188. Німецька культура.// Електронний носій // [http://de.wikipedia.org/wiki/stilrichtungen\\_in\\_der\\_Kunst](http://de.wikipedia.org/wiki/stilrichtungen_in_der_Kunst).
189. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Соч.: в 2-х томах. — Т.1. — М: Мысль, 1996. — 831 с.
190. Нитченко Дмитро. Листи письменників. // Березіль. — 1993. — №7-8. — С.19-85.
191. Нитченко Дмитро. Листи письменників. Збірник другий [наук.ред. О.Астаф'єв] / Нитченко Дмитро. — Мельбурн — Ніжин, 1998. - 268 с.
192. Новейший философский словарь/ А.А.Грицанов (сост. и гл. науч. ред).— 3-е изд. исправл. — Минск: Книжный дом, 2003.— 1279 с.
193. Новий довідник: Українська мова та література. — К.: ТОВ «Казка», 2006. — 864 с.
194. Огієнко І. Кукіль у житті: русизми в українській мові. // Рідна мова. — 1939. - №1. — С.34-40.
195. Огієнко І. Петро Петрович. // Культура і життя. — 1937. — №11. — С.462 — 463.
196. Одарченко Петро. Видатні українські діячі: [статті, нариси; передмова Р.Харчук] / Одарченко Петро. — К.: Смолоскип, 1999. — 322 с.
197. Одарченко Петро. Про культуру української мови: [збірник статей] / Одарченко Петро — К.: Смолоскип, 1997. — 319 с.
198. Одрач Федір. Щебетун: [роман] / Одрач Федір. — Нью-Йорк: Накладом Організації Чотирьох Свобод України, 1957. — 286 с.; Одрач Федір. Щебетун: [роман] / Одрач Федір. — Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2008. — 240 с. У тексті посилаємось на останнє видання твору.



199. Оліфіренко В. У пошуках втраченої Вітчизни.// Біляїв В. На неокраїнім крилі: [спогади] // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://ruthenia.info/txt/biljajivv/nakr.html>
200. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва// Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — 420 с.
201. Остапчук Т.П. Компаративістська парадигма творчості Юрія Тарнавського (на матеріалі перекладів та прози): Автореф. дис. ...к-та філол.наук: 10.01.05 / НАН України. Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка. — К., 2004. — 20 с.
202. Осьмачка Т. Думки (із шпитального нотатника). // Слово. — 1962. - №1. — С.294-297.
203. Осьмачка Тодось. План до двору: [повість] / Осьмачка Тодось. — Торонто, 1951. — 184 с.
204. Осьмачка Т. Старший боярин: [повість] // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: [http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=5219&page=1#text\\_top](http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=5219&page=1#text_top)
205. Пачовський М. Ілюстроване українське письменство в життєписах / Пачовський М. — Вінніпег, Ман., Канада: Українська видавнича спілка, 1917. — 132 с.
206. Пентилюк М.І. Культура мови і стилістика / Пентилюк М.І. — К.: Вежа, 1994. — 240 с.
207. Петрук Н.К. Українська духовна культура XVI- XVII ст.: соціальна організація і формування простору національного буття / Петрук Н.К. — Хмельницький, ПП Ковальський В.В., 2007. — 288 с.
208. Погрібний А. Літературні явища і з'яви: [Статті. Портрети. Силуети. Наближення] / Погрібний А. — Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. — 628 с.
209. Полтава Леонід. Чи зійде завтра сонце: [повість] // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=7494>
210. Понеділок Микола. Зорепад [оповідання]/Понеділок Микола. — Торонто: Накладом вид-ва «Гомін України», 1969. — 473 с.

211. Понеділок Микола. Казка недоказана моя: [гумористичні образки та новели. Вибране] / Понеділок Микола. — К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2003. — Т.1. — 352 с.
212. Понеділок Микола. Соборний дощ: [оповідання] / Понеділок Микола. — Буенос-Айрес, 1960. — 399 с.
213. Потебня А. А. Слово и миф / Потебня А. А. — М.: Правда, 1989. — 282 с.
214. Предборська І.М. Мінливість. Соціум. Людина / Предборська І.М. — Суми: Вид-во «Слобожанщина», 1995. — 185 с.
215. Просалова В.А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: Автор.дис... д-ра філол.н.: 10.01.06 / Київ.нац. ун-т імені Т.Шевченка. — К., 2006. — 32 с.
216. Радул Валерій. Соціальна зрілість особистості // Рідна школа. — 2007. — №4. — С.3-6.
217. Риндик Степан. Пригоди і люди: [оповідання] / Риндик Степан. — Чикаго, 1960. — 397с.
218. Ротач П. І слово, і доля, і пам'ять / Ротач П. І — Полтава: Верстка, 2000. — 470 с.
219. Рудницький Леонід. Літератури з місією. Спроба огляду української еміграційної прози // Слово і час. — 1992. - №2. — С.41-45.
220. Рудницький С. До основ українського націоналізму / Рудницький С. — Відень-Прага, 1923. — 162 с.
221. Русальський В. Місячні ночі: [оповідання] / Русальський В. — Авсбург, 1945. — 36 с.
222. Руснак І.Є. Художня модифікація національної історіографії в прозі Уласа Самчука: Автор.дис... д-ра філол.н.: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т імені Т. Шевченка. — К., 2007. — 36 с.
223. Русова Софія. Наші визначні жінки / Русова Софія. — Коломия, 1934. — 95 с.
224. Самохвалова В.И. Человек в искусстве / Самохвалова В.И. — М.: Знание, 1987. — 64 с.
225. Самчук Улас. Марія: [роман]/Підгот. тексту та післямова С.Гінчука/ Самчук Улас. — К.: Український письменник, 2000. — 186 с.

226. Свирид Ломачка в Канаді. — Торонто: Накладом В. Усатюка, 1951. — 102 с.
227. Свирид Ломачка. Любов до ближнього: [оповідання] / Свирид Ломачка. — Нью-Йорк — Торонто: Видавництво «Молода Україна», 1961. — 128 с.
228. Словник іншомовних слів / За редакцією О.С.Мельничука. — К.: Головна редакція УРЕ, 1975. — 776 с.
229. Словник української мови: в 11 томах. — К.: Наукова думка, 1973. — Т.4. — 840 с.
230. Слово о полку Игореве. — М.-Л.: Детгиз, 1961. — 229 с.
231. Слово о полку Игореве. — К.: Дніпро, 1979. — 119 с.
232. Смерек Оксана. Романи Емми Андіївської: художньо-філософські шукання. Міфологізм. Поетика образності / Смерек Оксана. — Льв., 2007. — 192 с.
233. Смотрич Олександр. Буття: 16 нікому непотрібних оповідань: [оповідання] / Смотрич Олександр. — Торонто: «Нові дні», 1973. — 123 с.
234. Смотрич Олександр. Вони не живуть більше: [оповідання] / Смотрич Олександр. — Ганновер: В.Г.С., 1948. — 26 с.
235. Смотрич Олександр. Ночі: [оповідання] / Смотрич Олександр. — Ганновер: Голуба Савойя, б.р.в. — 56 с.
236. Смотрич Олександр. Оповідання про декого та дещо // Світо-вид. — 1995. — Ч.1. — С.108-122.
237. Смотрич Олександр. Повнява життя // Нові дні. — 1953, верес. — С.1-3.
238. Соловей Оксана. Шевченківські доповіді / Д.Чередниченко (упоряд.) / Соловей Оксана. — К.: Задруга, 2000. — 58 с.
239. Сорока Петро. Літературно-творчий портрет Олексі Гай-Головка / Сорока Петро. — Тернопіль, 1996. — 144 с.
240. Сорокин Ю.А. Психолінгвистические аспекты изучения текста / Сорокин Ю.А. — М.: Наука, 1985. — 168 с.
241. Срібний птах: хрестом. з укр. літ. для 11 кл. загальноосвіт. навч.закл. Част.І. / Упоряд. Г.Ф.Семенюк, М.П.Ткачук, А.П.Гуляк. [2-ге вид.]. — К.: Освіта, 2005. — 512 с.



242. Табачковський В. Людина. Екзистенція. Історія / Табачковський В. — К., 1996. — 123 с.
243. Тарнавський Юрій. Бар Едді // Сучасність. — 1978. - №2. — С.9 — 16.
244. Тарнавський Юрій. Їх немає: [поезії 1970-1999] / Тарнавський Юрій. — К.: Родовід, 1999. — 428 с.
245. Тарнавський Юрій. Не знаю: [вибрана проза] / Тарнавський Юрій — К.: Родовід, 2000. — 432 с.
246. Творча спадщина Григорія Костюка в контексті сучасної наукової думки / матеріали Всеукраїнської наукової конференції. — К.-Хмельницький, 2002. — 154 с.
247. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Тейяр де Шарден П. — М.: Устойчивый мир, 2002. — 231 с.
248. Теорія метафори: Сборник. — М.: Прогресс, 1990. — 512 с.
249. Тисяча цитат з українського письменства: Збірник/ Упор. Ю. Луцький. — К.: Смолоскип, 1996. — 231 с.
250. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Ткачук М. — Тернопіль, 2007. — 463 с.
251. Токмань Ганна. Екзистенціальна аналітика й літературознавство (Мартін Гайдеггер як інтерпретатор лірики).// Слово і час. — 2001. - №7. — С.23-34.
252. Турута Тетяна. Вивчення творчості Василя Барки в школі / Турута Тетяна. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. — 48 с.
253. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. / Ред.-кол.: І.О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін.. — К: Головна редакція української радянської енциклопедії імені М.П.Бажана, 1988. — Т.1. — 536 с.
254. Українська мова. Енциклопедія / Редкол. Русанівський В.М, Тараненко О.О. (співголова), М.П.Зяблюк та ін. — К.: «Українська енциклопедія», 2000. — 752 с.
255. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. Книга третя / Упор. Василь Яременко. — К.: «Аконіт», 2003. — 800 с.

- 256 асоля Анатолій. Об'єднання українських письменників  
Лово»: пошук координат триває. // Українська література в  
257 гальноосвітній школі. — 2001, листопад-грудень. — С.8-14.  
едорович І. Афоризми. — Дзвін. — 1993. - №10-12. —  
124-131.
- 258 илатов В. Парадоксы эмпатии // Загадка человеческого  
онимания. — М.: Политиздат, 1991. — С.176-195.
- 259 ілософія: світ людини. Курс лекцій / В.Табачковський,  
[Булатов, Н.Хамітов; Міносвіти і науки України. — К.:  
ибідь, 2003. — 429 с.
- 260 ілософія: Хрестоматія / Упор. Демчик І.В.; відпов.  
д.К.К.Жоль. — Кам'янець-Подільський: Абетка, 2000. — 256 с.
- 261 ілософський енциклопедичний словник / за редакцією  
І. Шинкарука // К.: Абрис, 2002. — 742 с.
- 262 илософия и жизнь. — М.: Знание, 1990. — 64 с.
- 263 ранко І. Краса і секрети творчості / Франко І. — К.:  
аукова думка, 1980. — 500 с.
- 264 уко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук /  
уко М. — М.: Прогресс, 1977. — 488 с.
- 265 арчук Борис. Облава: [повіді та оповідання. Для серед.  
іст.шкіл.в.] / Харчук Борис. — К.: Веселка, 1984. — 189 с.
- 266 рестоматія з української літератури в Канаді: 1897-2000. —  
дмонтон: Видавничий комітет «Слова», 2000. — 632 с.
- 267 ентральний державний архів вищих органів влади Укра-  
и (ЦДАВО України). — Ф.3563. — Оп.1. — Од.зб.188.
- 268 ДАВО України. — Ф.3972. — Оп.1. — Од.зб.336.
- 269 ДАВО України. — Ф.3972. — Оп.2. — Од.зб.7.
- 270 ентральний державний архів-музей літератури і мистецтва  
країни: [особовий фонд Івана Багряного]. — Ф.1186. —  
п.1,2. — Од.зб.536 (1926 — 1995рр.).
- 271 абаненко В.А. Основи мовної експресії / Чабаненко В.А. —  
.:Вища школа, 1984. — 167 с.
- 272 ипленко Василь. Люди в тенетах: [повість] / Чапленко  
асиль. — Вінніпег, 1951. — 132 с.

273. Черінь Ганна. Батько нашого народу: [оповідання] / Черінь Ганна. — Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет ім.В.Гнатюка, 1999. — 76 с.
274. Черінь Ганна. Літературний портрет / Автор-упор. Сорока П.І; наук.ред. Р.Т.Гром'як. — Тернопіль: Лілея, 1996. — 184 с.
275. Черінь Ганна. Смійтесь зі мною знов: [гуморески] / Черінь Ганна. — Тернопіль, 1998. — 186 с.
276. Чижевський Дмитро. Історія української літератури / Чижевський Дмитро. — Нью-Йорк, 1956. — 512 с.
277. Чижевський Д. Історія української літератури / Чижевський Д. — Тернопіль: Феміна, 1994. — 480 с.
278. Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Чижевський Д.І. — К.: ВЦ «Академія», 2005. — 288 с.
279. Чичерин А.В. Идеи и стиль: о природе поэтического слова / Чичерин А.В. — М.: Советский писатель, 1965. — 300с.
280. Швейцер А. Благоговение перед жизнью / Швейцер А. — М.: Прогресс. — 576 с.
281. Шевельов Ю.В. Покоління двадцятих років в українському мовознавстві // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Париж-Чикаго, 1962. — Т.СCLXXIII. — С.309-332.
282. Шевельов Ю.В. Українська мова в першій половині ХХ століття (1900-1941): Стан і статус / Шевельов Ю.В. — Б.м.в.: Сучасність, 1987. — 295 с.
283. Шевчук Валерій. Похід життя Галини Журби.// Українська мова і література в школі. — 1990. - №5. — С.27-36.
284. Шелер М. Ресентимент в структурі моралей / Шелер М. — СПб: Наука: университетская книга, 1999. — 231 с.
285. Шерех Юрій. Не для дітей: [літературно-критичні статті і есеї] / Шерех Юрій. — Мюнхен: Пролог, 1964. — 414 с.
286. Шерех Ю. Пан Євген. // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://memorial.org.ua/education/write/malanuk/5.htm>



287. Шюц А., Лукман Т. Структури життєсвіту / Пер. В. Кебуладзе / Шюц А., Лукман Т. — К.: Укр.центр духовної культури, 2004. — 558 с.
288. Юркевич Елена. Герменевтические идеи в восточнославянской философской традиции / Юркевич Елена. — Х.: ХНУ имени В.Н.Каразина, 2002. — 252 с.
289. Юриняк Анатолий. Суботні балаки на фермі «Не журись». // Альманах Українського Народного Союзу на рік 1979. — Джерзі-Сіті-Нью-Йорк, 1979. — С.202-212.
290. Яр Славутич. Дослідження та статті / у 2-х частинах / Яр Славутич. — Едмонтон: Славута, 2006. — Ч.1. — 504 с.; Ч.2 — 484 с.
291. Ярмусь С. Та не однаково мені...: Україна очима канадського українця / Ярмусь С. — К. — Вінніпег: Наша наука і культура, 2001. — 111 с.
292. Ясперс К. Смысл и назначение истории. / Ясперс К. — М.: Прогресс, 1991 — 521 с.
293. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки. — Льв.: Літопис, 1996. — С.279 — 305.
294. Еурапейскі рамантызм і беларуская літаратура XIX-XX ст.ст. / Ж.С. Шаладонава, А.А. Данільчык, С. Л. Мінскевич і ін; НАН Беларусі. Інститут мовы і літаратуры імя Якуба Каласа і Янкі Купалы. — Мінськ: Беларуская навука, 2008. — 362 с.
295. Иванова Здрава, Косев Искро. Личност и професия / Иванова Здрава, Косев Искро. — София, 1984. — 271 с.
296. Изкуство и социализация на личността: Доклади./ Научн. Ред. К.Горанов, И.Стефанов. — София, 1984. — 271 с.
297. Каменополска Т. Функции и измерения на пространството и времето в «Шибил» на Й. Йовков // Образование. — 1995. — Бр. 6. — С. 46-49.

298. Літературна критика за творчеството на Елисавета Багряна.// [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://www.rodina-bg.org/kritika/bagrjana/Default.HTM>
299. Abstract expressionism. [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: [http://en.wikipedia.org/wiki/Abstract\\_expressionism](http://en.wikipedia.org/wiki/Abstract_expressionism)
300. Alberti L.B. I libri della famiglia. Opere volgari. V.1. / Alberti L.B. — Bari, 1960. — P.3-280.
301. Alberti L.B. Theogenius. Opere volgari. V.2. / Alberti L.B. — Bari, 1966. — P.3-55.
302. Apel K.-O. Transformation der Philosophie. Bd.1. Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft und Grundlagen der Etik / Apel K.-O. - Frankfurt a. M., 1971. — 379 s.
303. Baurman, Jurgen / Ludwig, Otto (1996 b): Texte und Formulierungen uberarbeiten. In. PD, H. 137/1996: «Schreiben: Texte und Formulierungen uberarbeiten», S.13-21.
304. Buczynska-Garewicz H. Miejsca, strony, okolice: przyczynek do fenomenologii przestzeni. — Krakow, 2006. — 326 s.
305. Cooper, Thomas (1988): Schreiben als Prozes, oder «Zuruck zur Natur» in der Didaktik des Schreibens im DaF-Unterricht. In.: Liber/Posset (1988), S.163-165.
306. Duden H. „Die Grammatik», Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich-Langenscheidt. 1998. — 1297 S.
307. Ehlers, Swantje (1988): Zusammenfassen literarischen Texte im Fremdsprachenunterricht. In: Liber/Posset (1988), S.251-271.
308. Expressionismus in der Literatur [Електронний ресурс] / Режим доступу до сайту: <http://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus>
309. Fritz, Horst: Impressionismus. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Viktor Zmegac. Frankfurt/Main 1987. S. 185 - 189.
310. Garin E. Educacione umanistica in Italia. / Garin E. — Bari, 1971. — 200 p.

311. Garin E. L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento/ Garin E. — Roma-Bari, 1973. — 276 p.
312. Garin E. La cultura del Rinascimento. Profilo storico / Garin E. — Bari, 1973. — 215 p.
313. Gauthier M.-H. La version nouvelle — albigeoise sur Sacre Graal: l'histoire et les fantaisies // Le monde celtique sacré. — Geneve — Marseilles: Anna Perenna, 1998. — T. 23. — P. 161-188.
314. Gratz, Rohald (Hrsg.) (1998): Kunst und Musik im Deutschunterricht. In: FD, H. 17/ 1997 «Kunst und Musik im Deutschunterricht», S. 4-8.
315. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. Bd.1. Handlungsrationalita und gesellschaftliche Rationalisierung / Habermas J. — Frankfurt a. M., 1981. — 533 s.
316. Habermas J. Theorie des kommunikativen Handelns. Bd.2. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft / Habermas J. — Frankfurt a. M., 1981. — 632 s.
317. H.-G.Gadamer. Wer bin Ich wer bist Du?: Ein Kommentar zu P.Celans Gedichtfolge "Atemkristal". — Frankf./ M.: Suhrkamp, 1989. — 155 S.
318. Hermann Wiegmann. Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts // . [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: <http://www.google.com.ua/#hl=ru&source=hp&q=Hermann+Wiegmann.+Die+deutsche+Literatur+des+20.+Jahrhunderts+&btnG=%D0%9F%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA+%D0%B2+Google&meta=&aq=f&oq=&fp=7f05beaf09d2266e>
319. Hermeneutics & Literature. // [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту: // [http:// www.poetrymagic.co.uk/literary-theory/ hermeneutics.html](http://www.poetrymagic.co.uk/literary-theory/hermeneutics.html)
320. Hermeneutics versus Science? Three German Views. Essays by H.-G.Gadamer, E.K.Sprecht, W.Stegmuller. — Notre Dame, Indiano, 1988. — S.68-78.
321. Howarth «Du Monts Schnellkurs. Kunstgeschichte. Malerei vom Mittelalter bis zur Pop-art»/ Howarth. — Du Monts Buchverlag Köln, 1993. — 287 S.



322. Husserl Edmund. Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik. / Red. u. hrsg. Landgrede: L. Nachw. U Reg.: Eley L./ Husserl Edmund. — Hamb.-Mainer. — 1972. — 532 S.
323. I mpresionismus in der deutschen literatur [Электронный ресурс]. — Режим доступа до сайту: <http://www.google.com.ua/#hl=ru&source=hp&q=impressionismus+in+der+deutschen+literatur&meta=&aq=1&oq=Impressionismus&fp=7f05beaf09d2266e>
324. Iser Wolfgang. Act of Reading. — Baltimore: London, 1978. — S.170-178.
325. Ingarden Roman. O poznawaniu dzieła literackiego. | Z języka niem. Przel. D.Gierulanka / Ingarden Roman. — War., 1976. — 466 s.
326. Kunst und Kultur in Österreich. Das XX Jahrhundert. Hrg. Von B. Denscher, Chr. Brandstätter Verlag. — Wien-München, 1999. — 320 S.
327. Lastawski, Kazimierz. Nistoria integracji europejskiej. — Torun: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008. — 358 s.
328. Meistermaler. 100 große Maler und ihr Schaffen, Gondrom Verlag, Bindlach, 2004. — 208 S.
329. Mummert, Ingrid (1989 b): Freies Schreiben mit Phantasie. Literarisches Schreiben im Deutschunterricht. In.: FD, H. 17/ 1989: «Schreiben», S.17-22.
330. Neue Generation - Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Hrsg. von Walter Delabar, Werner Jung und Ingrid Pergande. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. 247 S. In: Deutsche Bücher 26 (1996), S.152-157.
331. Novelle // [Электронный ресурс] / Режим доступа до сайту [http://de.wikipedia.org/wiki/Novelle\\_%28Literatur%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Novelle_%28Literatur%29)
332. Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze / pod red. i ze wstepem R. Nycza. — Krakow, 2004. — 576 s.
333. Rico, Gabriele (1984): garantiert schreiben lernen. Sprachliche Kreativitat metodisch entwickeln — ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, S.35.

334. Roters S. Europäische Expressionisten. C. Bertelsmann Verlag, München 1972. — 167 S.
335. Serednicki, Antoni. Nowe eseje Polsko-Ukraińskie. — Warszawa: Stowarzyszenie Warszawa-Kijów, 2008. — 71 s.
336. Słownik rodzajów i gatunków literackich / pod red. G. Gazdy, S. Tyneckiej-Makowskiej. — Kraków, 2006. — 814 s.
337. Symbolismus (Literatur). [Електронний ресурс] / Режим доступу до сайту // [http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolismus\\_%28Literatur%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Symbolismus_%28Literatur%29)
338. Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności / C. Borkowska, A. Mazur (red.); Uniwersytet Opolski. Opolskie Towarzystwo przyjaciół nauk. — Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007. — 509 s.
339. Teksty-konteksty-interpretacje. W kręgu literatury, języka i kultury / E. Dobrowska, K. Kossakowska-Jarosz (red.) Uniwersytet Opolski. Opolskie Towarzystwo przyjaciół nauk. — Opole: Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, 2007. — 314 s.
340. Wojciech Kunicki/ Norbert Honscza/ Unterhaltungsliteratur im europäischen Realismus · Karl May und ›Winnetou IV‹ [Електронний ресурс]. — Режим доступу до сайту // <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/seklit/JbKMG/1986/225.htm>
341. Zweites Kapitel. Romantik und Neuromantik in England. // Full text of "Romantik und Neuromantik: mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthal's". / [Електронний ресурс] / Режим доступу до сайту // [http://www.archive.org/stream/romantikundneuro00thomuoftromantikundneuro00thomuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/romantikundneuro00thomuoftromantikundneuro00thomuoft_djvu.txt)

## Результати досліджень автор монографії опублікував у таких фахових виданнях:

1. Мацько В.П. Злочин без кари // Слово і час. — 1995. — № 9-10. — С.76-80. (0,2 др.арк.).
2. Мацько В.П. До України пригорнусь // Дивослово. — 1997. — №10. — С.59-61 (0,6 др.арк.).
3. Мацько В.П. Інтелектуал високої проби // Дивослово. — 1998. — №12. — С.45-46 (0,4 др.арк.).
4. Мацько В.П. Де пісень співала мати // Слово і час. — 1999. — №7. — С.25-27 (0,4 др.арк.).
5. Мацько В.П. «Вузлики» для УЛЕ // Слово і час. — 1999. — №10. — С.44-47. (0,7 др.арк.).
6. Мацько В.П. “Слово о полку Ігоревім” у студіях Івана Огієнка // Слово і час: науково теоретичний журнал [головн. ред. Лукаш Скупейко]. — 2001. — №4. — С.85-87 (0,4 др.арк.).
7. Мацько В.П. В’ячеслав Єзерський — автор роману «Шевченко» // Слово і час: науково теоретичний журнал [головн. ред. Лукаш Скупейко]. — 2002. — №3. — С.34. (0,2 др.арк.).
8. Мацько В.П. Подільська шевченкіана. // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. Випуск четвертий. — К.: В.-П.Ц. «Київський університет», 2002. — С.95-100. (0,7 др.арк.).
9. Мацько В.П. Осмислення творчості Т.Шевченка дослідниками української діаспори // Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць. Випуск п’ятий. — К.: В.-П.Ц. «Київський університет», 2003. — С.95-100 (0,7 др.арк.).
10. Мацько В.П. Листи Григорія Костюка до Віталія Мацька // Слово і час: науково теоретичний журнал [головн. ред. Лукаш Скупейко]. — 2002. — №10. — С.10-12. (0,7 др.арк.).
11. Бабічев О.І., Мацько В.П. Всеукраїнська наукова конференція «Творча спадщина Григорія Костюка в контексті сучасної наукової думки». // Бахмутський шлях. — 2002. — №3-4. — С.196-198. (0,5 др.арк.).



12. Мацько В.П. Творчий підсумок науковця. // Слово і час: науково-теоретичний журнал [головн.ред. Лукаш Скупейко]. — 2007. - №10. — С.36-39. (0,6 др.арк.).
13. Мацько В.П. Дешифрування езотеричного художнього тексту з позицій герменевтики //Літературознавчі студії. Випуск 19. Частина 2. —К.:Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. — С. 15-27. (2 др.арк.).
14. Мацько В.П. Світ символів у художньому тексті (на прикладі прози українського зарубіжжя).// Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф.М.Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2008. — Вип.24. — С.358-365 (1 др.арк.).
15. Мацько В.П. Іntenціональність літератури — основа дослідження світу (за творчістю Л.Коваленко). // Літературознавчі студії. Випуск 21. Частина 2. — К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. — С.50-56.(1 др.арк.).
16. Мацько В.П. Сенс життя: людина і світ на тлі предметності (До 75-річчя Голодомору в Україні) // Дивослово. — 2008. — №11. — С.33-37 (0,8 др.арк.).
17. Мацько В.П. Людина і світ в контексті образів, ідей, символів, емпатичного переживання (інтуїтивного передчуття). // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф.М.Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2008. — Вип.25. — С.230-242 (0,9 др.арк.).
18. Мацько В.П. Концепція осяяння людини і світу: теорія платонізму в художніх творах // Вісник Київського національного університету ім.Тараса Шевченка / серія: літературознавство, мовознавство, фольклористика. Випуск 19. — К., 2008. — С.20-26 (1,5 др.арк.).
19. Мацько В.П. Мовний світ прозаїків українського зарубіжжя// Мацько В.П. Українська мова: Підручник для студентів вищих навчальних закладів / Рекомендовано Міністерством освіти і науки України для студентів вищих навчальних закладів. — Львів: «Новий світ- 2000», 2009. — с.103-124 (3,1 др.арк.).

20. Мацько В.П. Концептуальне прочитання двосвіття в нео-романтичній прозі української діаспори ХХ століття. // Література та культура Полісся. Випуск 48: Регіональна історія та культура в сучасних дослідженнях / Відп.ред. і упорядник Г.В.Самойленко. — Ніжин: Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2009. — С.3-10 (1,1 др.арк.).
21. Змалювання Другої світової війни у творах Олександра Довженка й Олександра Смотрича: порівняльний аналіз // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф.М.Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2009. — Вип.28. — С.69-78 (1,4 др.арк.).
22. Мацько В.П. Людина і світ в українській діаспорній прозі // Слово і час: науково-теоретичний журнал [головн.ред. Лукаш Скупейко]. — 2009. - №3. — С.83-92. (1,6 др.арк.).

**Мацько Віталій Петрович**  
Українська еміграційна проза ХХ століття  
Монографія

**Matsko Vitaliy**  
Ukrainian emigration prose of the 20 th century  
Monograph

*Conceptual depicting of an individual and the world in the Ukrainian diaspora prose is the problem of outlook by the essence of the matter.*

*Every writer builds conceptual models "an individual – the world" accordingly to his artie notion, the outlook of depicting the characters of personages, the way of his world's vision, his aesthetical ideal, embodied in the artie image.*

*At the same time, such parameters indicate the author's position, his point of view as for the modeling of the problem of the outlook – depicting the world and an individual in it.*

*Conceptual models of interrelation "an individual – the world" in the writer's literary heritage of ukrainian borderland of the XX th century are of different vectors.*

Набір, оригінал-макет підготовлено автором  
Технічний редактор Сергій Нетичук  
Літературний редактор Віктор Кушнір

Підп. до друку 25.09.2009 р.

Ум. др. арк. 12,125 Обл.-вид. арк. 15,74

Формат 60x84 1/16, папір офсетний. Друк різнографічний

Наклад 300. Зам. № 282/09

Віддруковано ПП Прищляк В. М.

29000, м. Хмельницький, Пр. Миру, 59, каб 310,

Тел./ факс 0382 72-90-48



Б40407

