

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«НАЦІОНАЛЬНИЙ ГІРНИЧИЙ УНІВЕРСИТЕТ»



І.К. Цюп'як

**УКРАЇНСЬКА НОВЕЛА 20-80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ  
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Монографія

Дніпропетровськ  
НГУ  
2013

УДК 82.09(477)  
ББК 83.3(4Укр)  
Ц98

Рекомендовано вченою радою Державного вищого навчального закладу «Національний гірничий університет» (протокол № 11 від 21.12.2012).

Рецензенти:

В.П. Марко – д-р філол. наук, проф. (Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка);

М.Х. Гуменний – д-р філол. наук, проф. (Південноукраїнський державний педагогічний університет).

**Цюп'як І.К.** Українська новела 20-80-х років ХХ століття в контексті Ц98 сучасних інтерпретацій: моногр. / І.К. Цюп'як. – Д.: Національний гірничий університет, 2013. – 198 с.

ISBN 978 – 966 – 350 – 405 – 6

Монографія присвячена проблемам української новели (періоду 20 – 80-х років ХХ століття). У даній роботі розглядається жанрове розмаїття новели, аналізується онтологія естетичного як принцип дослідження прозових форм за допомогою автобіографічного синергену творчих доль видатних новелістів Миколи Хвильового, Григорія Косинки, Валер'яна Підмогильного, Юрія Яновського, Юрія Липи, Олександра Довженка, Григора Тютюнника, Олеса Гончара.

Розраховано на фахівців-філологів, аспірантів, студентів, а також усіх тих, хто цікавиться історією літератури ХХ століття.

УДК 82.09(477)  
ББК 83.3(4Укр)

ISBN 978 – 966 – 350 – 405 – 6

© Цюп'як І.К., 2013  
© Державний ВНЗ «Національний гірничий університет» 2013

## ЗМІСТ

1. Жанрове розмаїття новели.....	4
2. Онтологія естетичного як методологія дослідження української новели.....	9
3. Синерген в координатах авторського буття.....	22
4. Новелістика Миколи Хвильового: шифри і коди	
4.1 Філософія „Я” у художній концепції М. Хвильового.....	37
4.2 Концепція „Я” і дійсності в інтерпретаційному контексті новели „Я (Романтика)”.....	43
4.3 Дешифрування новели „Редактор Карк” в контексті поезики Миколи Хвильового.....	49
4.4 Новела М. Хвильового „Арабески” у стильовому аспекті.....	52
4.5 Функціональність підтексту в новелах М. Хвильового.....	58
5. Концептуалізація селянської ментальності в новелістичній інтерпретації Григорія Косинки.....	69
6. Психоаналітичне моделювання у новелах Валер’яна Підмогильного.....	93
7. Романтизм та сюрреалізм в новелах Яновського.....	129
8. Онтологічне осмислення трагедії українського народу у вінку новел Олександра Довженка „Україна в вогні”.....	135
9. Екзистенціали ГУЛАГівського буття у „Сибірських новелах” Бориса Антоненка-Давидовича.....	146
10. Тілесне й онтологічне в „Нотатнику” Юрія Липи.....	154
11. Категорія життєподібності, онтологічний аспект новелістики Григора Тютюнника.....	158
12. Гуманістичний ідеал в концепції людини і світу Олеся Гончара	
12.1 Парадигмальна вісь Олеся Гончара в координатах автобіографічного синергену.....	177
12.2 Духовні ландшафти в художній концепції Олеся Гончара.....	184
13. Замість висновків.....	194

## 1. Жанрове розмаїття новели

XX століття в його культурно – історичному вираженні сформувало свою неповторну різноманітну ціннісно – смислову парадигму, яка й реалізувалася найяскравіше в такому жанрі як новела.

Динаміка XX століття, швидкі соціально – економічні, науково – техніко – технологічні зміни вимагали стислих художніх форм, парадоксальності мислення, неоднозначності інтерпретації об'єктивного світу і внутрішніх станів особистості, що й виявилось у жанрі новели.

Саме поняття жанру є одним з найскладніших у сучасному літературознавстві. А. Ткаченко стверджує, що поняття жанр з'явилося порівняно недавно. До цього часу існував започаткований ще Арістотелем поділ: рід – вид – різновид. «Однак термін жанр за будь-яких поділів має тенденцію «гуляти» по всій шкалі ступенів. Це у нього вроджене, у генах. Адже французьке *genre*(жанр) своїм етимологічним корінням сягає того ж грецького *genos* (рід, походження). Це і зумовлює його використання в такому широкому діапазоні» [1, 63].

Жанр розглядають як проміжну ланку, зв'язок між автором і читачем, М. Бахтін [2], М. Кодак [3], як «специфічну модель сприйняття», С. Страшнов [4, 6], як єдність жанрової форми і змісту, Г. Поспелов [5].

Ми розуміємо жанр як певну формально – змістову організацію тексту, яка втілює авторську свідомість і служить для зв'язку автора з читачем.

Хронологічно новелу можна поділити на такі періоди:

- Новела 20 – 30-х років;
- Новела 40 – 50-х років;
- Новела 60 – 80-х років;
- Новела від 90-х і до наших днів.

Для новели 20 – 30-х років характерним є особливий динамізм затримуваних подій, лаконізм і оксюморонність стильової палітри, прагнення створити новітню матрицю онтологічного світосприйняття в її соціопсихологічному контексті. (М. Хвильовий). В цей період формуються базові засади новели, простежується злиття традицій романтизму з осмисленням суперечностей життя, відчуття імпресіоністичності буття і звернення до темних підвалин підсвідомості. Герої постають у пограничних ситуаціях.

Треба сказати, що російська формалістична школа «Опояз» відповідно до своїх теоретичних засад прагнула осмислити жанротворчі чинники новели в її типологічному розвитку про що свідчать дослідження: А.А. Реформатский, Б.М. Эйхенбаум, М.А. Петровский, Б. Томашевский.

В українській літературі проблеми теорії новели висвітлені у праці О. Полторацького, М. Йогансена, Г. Майфета.

Ще відтоді і до сьогодні порушуються актуальні питання жанротворчих констант новели та її інваріантів. Проблема жанрового розмежування новели та оповідання призводить до необхідності визначення поетичних ознак новели на

рівнях системи жанроутворення (художньо-естетичного, предметно-тематичного, розповідного, сюжетно-композиційного, мовно-стилістичного). Серед жанрових рис які в комплексі дають уявлення про жанровий діапазон новели, знаходимо такі: опис одного незвичайного випадку або події; стислу форму зображення; прямолінійність розвитку дії; композиційно-рамову окресленість та фрагментарність сюжету; динамічний розвиток дії з конфліктом у центрі; специфіку композиційної структури, яка представлена сюжетними компонентами (зав'язкою, кульмінацією та розв'язкою); присутність героя-оповідача з його специфічною словесною манерою викладу, виняткова ущільненість часового-просторового тла зображення, усталені константи та домінанти при їх здатності перетворюватись і еволюціонувати.

Натомість для новел 40 – 50-х рр. характерним є виведення такого довершеного героя, характер якого постає уже давно сформованим. Соціальне і психологічне уже не перебувають у двобой, виявляються в морально-етичній площині. У цьому плані звернемо увагу на новели О. Довженка. Такого охоплення подій, гостроти широкомасштабних конфліктів, героїзму і жертвності, спроектованих на вічність, такого вболівання за народ, жінку, матір, Україну література не знала. «Україна в огні», проти якої виступив сам Сталін, обпалює пафосом причетності, високим трагізмом і героїзмом, сплавом комічного й трагікомічного. Коли варвари ХХ століття варили мило в казанах, то в них був митець, «...ішов на палітурки й на мило і числа мого неназвано, і мільйони мене щезли інкогніто без сліду, як вода» [6, 13]. Але, як сіятель, письменник «множитья в нових формаціях буття». Розгорнута метафора Довженка в кожній із новел здатна зупинити мить, відлити її в бронзу, репрезентувати вічності себе в долі народу.

Період 60 – 80-х років визначається появою феномену шістдесятництва як ідеологічного, соціального, літературно – мистецького явища. Тематично – просторова модель тогочасної української новели окреслюється векторами – село (Г. Тютюнник, Є. Гуцало), – маленьке містечко (Є. Гуцало, В. Дрозд), – передмістя (В. Шевчук). Зосередження уваги на окремій долі героя (Є. Гуцало, Гр. Тютюнник, О. Гончар) засвідчує, що на початку 60-х років в українській новелі рельєфно відобразились визначні суспільні процеси. Як зазначає Г. Шевченко: «Основні домінанти розвою сучасної новелістики переконують, що вона не тільки оперативна, «як по своєму розвідковий жанр», а й з глибоким зануренням у життя відбила найістотніше в ньому на сьогоднішній день» [7, 14].

Різновекторність, фрагментарна легалізація окремих творів в різні періоди літературного процесу ускладнювали цілісну систематизацію цього жанру, його інваріантів, модифікацій та з'яви таких форм як новела-казка, музикальна новела, математична новела, новела-романс тощо. Однак новела завжди як жанр, цікавила і письменників і науковців. Теоретичні напрацювання багатьох дослідників жанру новели потребують окремого розгляду. Можна називати праці, з яких починається дослідження новели таких дослідників як І. Франко, В. Коряк, Ф. Якубовський, Я. Савченко, М. Йогансен, Г. Майфет, О. Білецький та ін. Однак дослідники 20-х років ХХ століття були представниками

формальної школи. У відомій роботі В. Фащенко «Із студій про новелу» дається розгорнута характеристика вчень. Але, на думку В.Фащенко, не випадково, попри всі добрі наміри боротися за «сюжетність», представники формальної школи (до яких належала переважна більшість названих дослідників 20-х рр. ХХ ст.) все таки не досягнули діалектики жанру [8].

Оперуючи сучасною термінологією, ми б назвали діалектику жанру новели в інтерпретації В.В. Фащенко синергетичною, самоорганізуючою системою, в якій теоретичні аспекти ґрунтуються на синтезі практичного набутку новелістів, а отже теорія і практика (поетичне втілення) постають в єдиному органічному сплаві з тими новелістичними поворотами, пуантами думки, які мають новелістичну природу, зацікавлюють науковців, розкривають нові обрії мислення.

Вивчення теорій В. Фащенко полегшує виокремлення концептів новели, що відкриває шлях до нових розробок. Це засвідчують дисертації Я. Топольницького «Сучасна українська новела (Проблема жанрово – стильової диференціації)», Ніни Мельник «Жанрово – стильові модифікації української новели 80 – 90-х років ХХ ст.», Людмили Реви «Своєрідність модерністської новели 1-ї третини ХХ ст.», Олени Юрчук «Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру», О. Соловей «Особливості стилю новелістики М. Хвильового», І. Захарчук «Культурологічно-естетична функція малої прози Гр. Тютюнника (Семіотика та динаміка проєкції)», В. Кунців «Жанрово-стильова своєрідність новели у літературі ХХ століття» та ін.

За В. Фащенко: «Новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в зосереджуючій миті життя, тобто в невеликому колі зв'язків, які в певному вузлі утворюють один на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для досягнення протиріч дійсності». [8, 24].

Ця думка обрамляє і книгу «Новела і новелісти»: «Новела як ціле – сконденсована форма, яка передає один епіцентр думки і настрою, розкриває характер переважно в одному моменті його розвитку» [9, 11].

Розглядаючи дані викладки, визначаємо жанр новели як літературну категорію, що склалась історично, – своєрідний тип літературного твору.

Алгоритми новелістичного жанру визначаються наперед заданою структурою з такими її характерними компонентами: зміщений самою подачею художнього матеріалу сюжет, який підкоряється плину життя в його естетичному, емоційному виразі відповідно до естетичної інтерпретації явищ письменником, винятковий лаконізм, особлива функція деталей, кодів, шифрів, символів, ліризм і драматизм, тропізація слова, раптово змінений сюжетний хід, контрапункт, пуант чи поворотний пункт Тіка, раптовий парадоксальний фінал та інші чинники. Формальні обриси новели у кожному талановитому творі видозмінюються, наповнюються новою життєвою конкретикою. Новелістичний жанр, як вказує Л. Тарнашинська, має тривалу ретроспекцію й певні віхи на шляху свого розвитку [10, 277].

«Новелу, незважаючи на періоди її буму і злету, на щедру репрезентацію в золотій скарбниці світової літератури, часто незаслужено називають маргінальною, периферійною, маючи на увазі її нібито обмежені художньо – виражальні можливості» [10, 277]. А втім, новела вирізняється наявністю строгої та усталеної композицій, зведенням до мінімуму кількості персонажів, яскравістю і влучністю художніх засобів, що дозволяє ставити її на перше місце серед інших жанрів.

Починаючи свій розвиток з XIV – XVI ст., новела пройшла переможним шляхом від Сходу до Заходу. Та найбільшого розквіту вона досягає у XIX – XXст. «Продовжують розвиватися її різновиди – психологічна, фантастична, сенсаційна та ін, документальна та ін.» [11, 510].

У російській літературі найяскравіші представники цього жанру – О. Пушкін, І. Тургенєв, І. Бунін, у польській – Б. Прус, Г. Сенкевич, С. Жеромський.

В українській літературі новела набула яскравого розмаїття жанрових форм: психологічна, сенсаційна (В. Стефаник), лірична (Б. Лепкий), соціально-психологічна (М. Коцюбинський), філософська, історична (В. Петров), політична (Ю. Липа), драматична (Г. Косинка) і героїчно-патріотична кіноновела (О. Довженко), документальна (Б. Антоненко-Давидович) та інші.

Характерним для української літератури є введення новели у великі жанрові форми: лірична повість у новелах (Арк. Любченко «Вертеп»), «Гірські акварелі» (Г. Хоткевич), алегорична повість у новелах-притчах «Блакитний роман» (Г. Михайличенко), роман у новелах «Чотири шаблі», «Вершники» (Ю. Яновський), «Тронка» (О. Гончар); новелістичні структури виокремлюються в модерній новелі.

Варто назвати такі її модифікації як новелетка, ескіз, новела-казка, новела-усмішка, новела-притча, новела-легенда, арабеска, орнаментальна.

«Щодо розмаїття тем і проблем, животрепетності й актуальності вона охоплює весь спектр українського життя» [12, 4].

Жанрологічна теорія новели сьогодні обґрунтовану аргументацію застосовує щодо з'ясування конкретної жанрової форми того чи іншого твору, відокремлює поняття новела від близького їй оповідання, виходячи із жанрових констант та домінант, які зберігаються в усіх інваріантах жанрових перетворень, виявляючи щораз свою художню життєздатність, відгранюючи весь зображально-виражальний потенціал, притаманний новелі.

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
2. Бахтин М.М. Естетика словесного творчествa / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
3. Кодак М. Поетика як система / М. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. –159 с.

4. Страшнов С. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте / С. Страшнов. – Иваново : ИГУ, 1983. – 92 с.
5. Пospelов Г. Вопросы методологии и поэтики / Г. Пospelов. – М. : 1983. – 335 с.
6. Довженко О.П. Твори: у 5-ти т. Т. 3 / О.П. Довженко. – К. : Дніпро, 1984. – 362 с.
7. Шевченко Г. До осмислення новелістики 80-х / Г. Шевченко // Рад. літературознавство. – 1988. – № 11. – С. 3–15.
8. Фащенко В. Із студій про новелу / В. Фащенко. – К. : Рад. письменник, 1971. – 215 с.
9. Фащенко В. Новели і новелісти / В. Фащенко. – К. : Рад. письменник, 1968. – 264 с.
10. Тарнашинська Л. Новелістичне входження шістдесятників у літературу: орієнтація на західну модерну літературу / Л. Тарнашинська // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 9. Українська література в загальноєвропейському контексті: матер. міжнародн. наук. конф., 10–12 жовтня 2005 р. – Ужгород, 2005.
11. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
12. Дуб К.С. Українська новела 20-30-х років ХХ століття (М. Хвильовий, В. Підмогильний) / К.С. Дуб. – Д. : 1998. – 64 с.



## 2. Онтологія естетичного як методологія дослідження української новели

Осмислення буття у його невичерпних взаємозв'язках з людиною і її вторинною реальністю (онтологією естетичного) включає у свою проблематику естетичний ідеал, співвіднесений з дійсністю і визначаючий не тільки ставлення до світу за законами краси, а й власне самотворення і виявлення себе у творчості. Предметом дослідження при такому підході є одухотворена людська сутність, аспекти якої – трансцендентне осмислення, раціональне емоційне (чуттєве) здійснюване на основі методології і методів пізнання (аналіз, синтез, ідеалізація, редуція) і застосовуваних в світлі епістемології нових парадигм, які визначаються рефлексіями вчених і фіксують прийняті наукові погляди. Такі рефлексії називають парадигмальними. Коли ж моделі світоглядної рефлексії окремі вчені сприймають як дійсність, а не як наукову онтологію, то таке ставлення називають «синдромом Пігмаліона». Цей синдром проявляється майже у кожного вченого, поета, письменника, композитора як особливий стан.

Парадигмальна методологічна рефлексія фіксує прийняті в науці загальні методологічні установки. Розробляючи новий аспект дослідження, науковці використовують накопичений досвід і підносять його на рівень загальної метамоделі, яка сприймається як результат досягнення і застосовується в подальшій діяльності. Подібне визначення парадигми подає М.І. Кондаков у «Логічному словнику»: «Парадигма ... хід думки від часткового до загального ймовірного, а потім від цього загального ймовірного до нового часткового. У лінгвістичній філософії Л. Вітгенштейна «парадейгма» – це схема впливу структури мови на структуру мислення» [1, 375].

Домінантою парадигми у контексті онтології естетичного є гармонія, яку можна поставити навіть ширше поняття «матерія» оскільки гармонія ніякими причинами не визначається, не має ні фізичного, ні біологічного вияву, а має універсальний смисл, як атрибутивна даність Універсуму. Разом з тим гармонія є суспільною категорією вкоріненою в буття, в духовний світ, свідомість, що продукує ідеальні (як правило) образи, відкриваючи горизонти майбутнього. Сама людина і є тим гармонійним центром навколо якого обертаються всі інші, творені нею духовні іпостасі у формі естетичних категорій. Останні виводяться із співвідношення ідеалу і дійсності.

Нова парадигма онтології естетичного є тією призмою через яку в контексті сучасності бачиться і прочитується українська новела, відкриваючи нові обрії осмислення і аналізу порушених аспектів.

Зводячи всі наукові розрізнені концептуально-важливі інформації-факти порушених проблем в єдину логічну узгоджену і переконливу картину в обраному порядку, ми усвідомлюємо й те, що із серії фактів та описів не можна вибудувати єдину конструкцію, і навіть, залучаючи ту чи іншу концепцію чи гіпотезу авторитетів для психологічної підтримки позиції автора, що, безумовно, діє на сприйняття матеріалу; разом з тим треба сказати й те, що всі вони не можуть бути доказом у розв'язанні по-новому поставленої проблеми, а лише виражають певні погляди, дотичні до проблематики

дослідження. У даному випадку інтерпретуються ці факти в рамках тих категорій, які були визначені раніше. І якщо ніхто не відмовляє в праві на їх існування, то тоді чому може бути відмова іншій системі поглядів, якщо вона логічно виростає з попередніх, і набуває нової інтерпретації. І саме в цьому розумінні система поглядів і є концепцією, яка виражається в усім змісті роботи, а не окремими її фрагментами. Взагалі ідеї перебувають у присутніх зв'язках, як позаструктурні одиниці, які одержують енергетичні заряди в їх єдності і в цьому значенні вони синергетичні.

Людина є творцем психоенергії. Психоенергія витворює думку, яка завдяки пам'яті зберігається та трансформується іншим. В онтологічному аспекті людина є синергетичним об'єктом. Згідно теорії систем синергетизм її виявляється у варіанті А.І. Уймова. Суть його в тому, що частина цілого (А) у складі цілого не рівнозначна самій по собі, що (А) і (В) впливають одне на друге; що (А) плюс (В) не рівні частині, існуючій окремо від цілого, що підтверджує думку - ціле більше частин. Саме такий «синергетичний підхід» став окремим аспектом Міжнародних читань, які відбулися у Мінську в 1998 році (XIV Міжнародні читання «Великие преобразователи естествознания: Илья Пригожин»).

Сьогодні синергетика своїм специфічним інструментарієм здатна досягти все розмаїття феноменів людської культури. У новелістичному потрактуванні термін синергетика і похідний від нього синерген, автобіографічний синерген використовується з метою герменевтичного аналізу психологізму новелістики 20-80-х років.

Термін «синергетика» використовується широко в гуманітарній знанні в різних контекстах і значеннях. Застосування його в новелістичному дослідженні засновано на спільній методології вивчення складних систем, сприймається як новий діалог людини з природою, як синтез наукових знань. Синергетика обґрунтовує можливість розгляду духовного життя як багатогранної системи, яка включає різні неоднозначні підходи у розв'язанні онтологічних, гносеологічних і методологічних аспектів щодо художнього тексту. У широкому значенні синергетика розглядається як новий погляд на людину в світі і світ в людині [2, 148]. Вперше термін «синергетика» ввів у 1973 р. німецький учений Г. Хакен, який дав початок сучасній теорії самоорганізації різних систем. Найповніше ідеї синергетики сформульовані у книгах Г. Хакена і І. Пригожина («Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах». М., 1985; Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 1986).

Найзагальніше визначення синергетики на основі ідей Г. Іггерса подає Л. Бородкін: «Синергетика (діючий спільно) науковий напрям, який вивчає складні системи різної природи з погляду їх сталості, чи несталості при появі та змінах упорядкованих просторових, часових, або просторово-часових структур у процесі взаємодії підсистем, що вони їх складають.

Завданням синергетики є виявлення загальних закономірностей та єдиних методів описування та моделювання процесів еволюції самоорганізації у фізичних, хімічних, біологічних, екологічних, соціологічних, обчислювальних та інших природних і штучних системах» [3, 109].

Ідеї синергетики, її концептуальний апарат є основою оновлюючих методологій гуманітарних наук. Синергетичне мислення приносить плідні результати при вивченні психології та інших галузей знань. У контексті даної парадигми, особливо при вивченні життєвого шляху письменника та його героїв доцільно ввести в науковий обіг термін автобіографічний синерген, синерген творчої долі митця...

Міждисциплінарна взаємодія збагачує понятійно-категоріальний апарат гуманітарних досліджень. На думку І.Д. Ковальченка, поняття та категорії як форми мислення цілісно розкривають найістотніші риси досліджуваних об'єктів та явищ реального світу і відрізняються спільністю їх змісту та обсягу. Серед філософських категорій окремо виділяються і поспіль використовуються такі категорії як: система, структура, функція, інформація, ентропія, ймовірність, модель, алгоритм та інші. З'ява їх обумовлюється бурхливим розвитком таких галузей науки як кібернетика, теорія інформації, семіотика, синергетика тощо. Згаданий дослідник вказує на важливу роль, яку відіграють загальнонаукові категорії у сучасному науковому пізнанні, та неминуче зростання їх у поалшому розвитку науки, що обумовлює потребу у більш активному їх залученні до поняттєво-категорійного апарату [4, 197-199].

Взявши в руки журнал «Слово і Час», літературознавчі дослідження останнього десятиліття, помітимо рясноту нових термінів: матриця, парадигма, дискурс, нарація, наратор, субкод, космо-психо-логос, модус тощо, де вони вживаються у статусі само собою зрозумілого [5, 29].

Як відзначається в «Енциклопедії постмодернізму», «Інтерактивність електронно-цифрових засобів комунікації кидає виклик традиційним поняттям автора і читача, а зміни балансу між словами й образами підриває писемну освіченість, вимагаючи розвивати нову, оперту на риторику дигітальну грамотність». Електронна пошта, чат-руми, діалоги користувачів створюють віртуальний електронний простір для розвитку нових культур і нових форм спільноти. Інформаційні мікросвіти та графічна репрезентація електронної інформації в комутаційному просторі включені у створення кіберпростору та його супровідних кіберкультур» [6, 126].

Термін синерген, автобіографічний синерген наповнюється певним змістом і інтерпретується як в традиційному, детермінованому історичними, соціальними, культурними обставинами буття особистості, її сімейним статусом, стилем поведінки і виховання, її установами, так і в плані здійснення свободи вибору, творчості, спонтанності і самоактуалізації особистості, випадковості, альтернативності, які впливають на траєкторію життєвого вчинку і впливають з нього, або й програмують його.

Автобіографічний синерген охоплює такі складові чинники особистості як еволюційні та біфуркаційні фази розвитку. Людина у синергетичному вимірі

постає як самоорганізуючий суб'єкт власного життя і тих обставин, які вона змінює не тільки своєю діяльністю, а й правом вибору, проектуючи себе своєю творчістю і втілюючи цю програму навіть ціною життя. Біфуркаційний вектор життя такої особистості характеризується ніби непередбачуваністю долі, випадковістю, зміною життєвих орієнтирів, вартісних оцінок, екзистенціальних мотивів життя і смерті. Біфуркаційні регулятори, маючи синергетичні характеристики і діючи у цьому векторі, насправді є вторинними реаліями буття. Первинний план – онтологічний. Митець слова, створюючи художні моделі, долі своїх героїв, несе за них відповідальність, сам втілюється в них аж до трагічних зіткнень своїх ідеалів з дійсністю. Це засвідчує доля Шевченка, Байрона, Пушкіна, Лермонтова, Маяковського, Єсеніна, Хвильового, Підмогильного, Косинки, Стуса, багатьох інших... [7, 85-86].

У поняття автобіографічний синерген включається просопографія («обличчя», «подоба» та – пишу), «яка здійснює пошук, атрибуцію та зведення біографічних та інших даних (щодо зовнішності, рис характеру, особистих якостей; родинних зв'язків, роду діяльності, кар'єри, різноманітних життєвих обставин тощо)... З метою найбільш повного відтворення минулого з історії людей» [8, 246].

Відповідні терміни, застосовувані нами у контексті творчих доль новелістів, відображають такий тип аналізу, який має на меті вивчення соціумів окремих людей із змінами, що відбулися у їх житті від народження до смерті; при цьому розглядається окремий аспект або декілька взаємопов'язаних аспектів біографій. Просопографія у цій її парадигмальній якості перетинається із філософією, соціологією, психологією, лінгвопсихологією, політологією, історіософськими трактуваннями. Проблемно-орієнтований підхід у цих параметрах дослідження мусить враховувати динамічність найхарактерніших рис біографій певного соціуму [9, 165-166].

У світлі філософських осягнень М. Бахтіна, людський вчинок сприймається як потенційний текст, добавимо-автобіографічний синерген синтезує в собі філософію вчинку, його соціопсихологічну мотивацію [10, 478, 498].

Оскільки людина віднесена до синергетичного об'єкту, то в долі кожного з досліджуваних письменників можна виділити три життєві цикли буття. Назвемо ці буттєві інформативні компоненти одним словом – синерген – і визначимо у відповідності з естетичними категоріями-результатами онтологічні категоріальні параметри за поданою схемою. Прожитий чи не прожитий і як він (синерген) реалізований чи не реалізований, є однією з характеристик долі письменника. Автобіографічний час, який у заданім нами плані має тріадний вираз (минуле, сучасне, майбутнє) – це і є *синерген*. І схема прочитується просто. Візьмемо, наприклад, синерген М. Хвильового: минуле у нього – драматичне, сучасне як результат зіткнення ідеалу і дійсності – трагічне, майбутнє, тобто величезний духовний потенціал, даний природою талант не був реалізований. Типологічну подібність мають долі Г. Косинки, В. Підмогильного, Григора Тютюнника, Ю. Липи, М. Ірчана та всіх інших, що загинули в час репресій. Важко їх всіх вписати в одну схему. Розглянемо у запропонованій схемі синерген Ю. Яновського.

Схема №1

Д Т Н	минуле сучасне майбутнє	М. Хвильовий
Д Т Н	минуле сучасне майбутнє	Г. Косинка
Д Т Н	минуле сучасне майбутнє	В. Підмогильний
Д Д ДР	минуле сучасне майбутнє	Ю. Яновський
Д Д ДН	минуле сучасне майбутнє	О. Довженко
Д Т ДН	минуле сучасне майбутнє	Б. Антоненко-Давидович
Д Д ДР	минуле сучасне майбутнє	О. Гончар
Д Т Н	минуле сучасне майбутнє	Григір Тютюнник

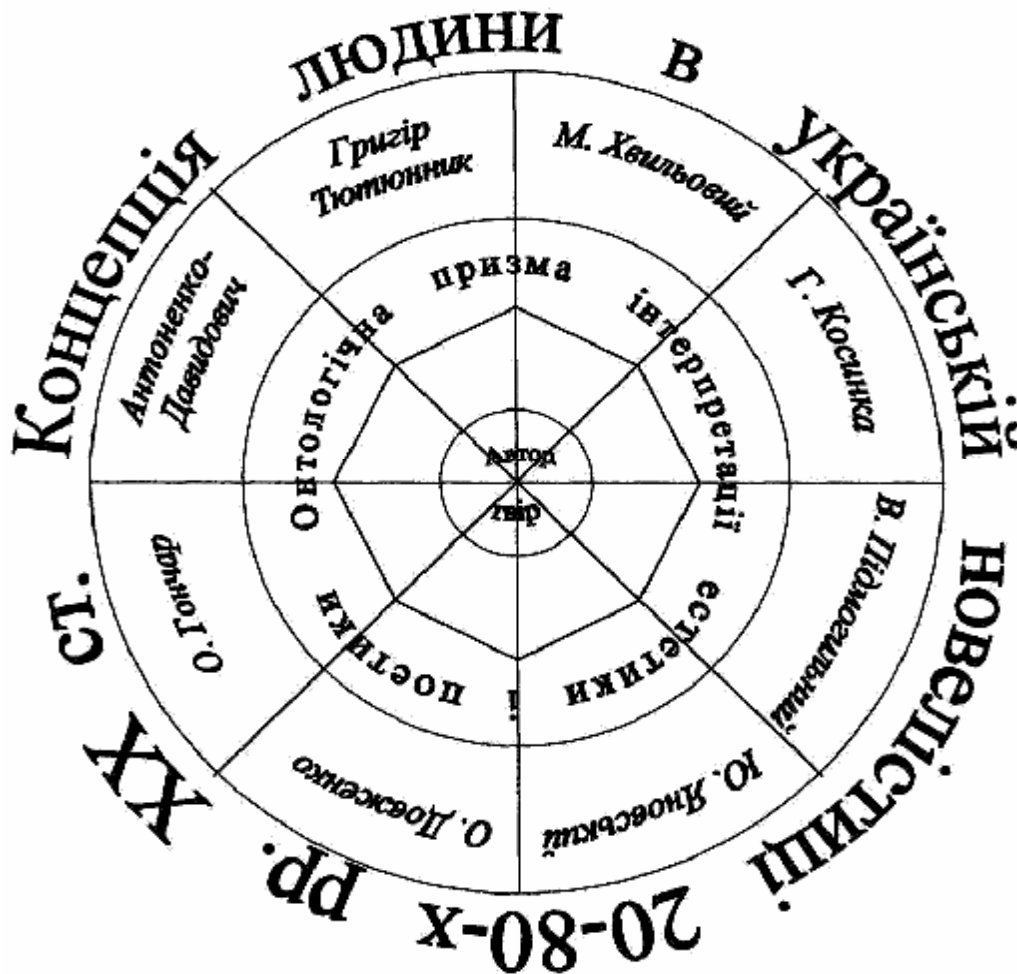
Синерген Ю. Яновського виражається в таких категоріях: минуле – драматичне, сучасне – драматичне, майбутнє – драматичне реалізоване. За певних драматичних обставин він повністю вичерпав життєву енергію і зреалізував своє майбутнє як творець. При схожості з синергеном Ю. Яновського, Довженків синерген майбутнього – драматичний – за тих обставин не був реалізований. Про це свідчить, сповнений болю і душевних мук, щоденник митця.

Варієтету спільність та відмінність виявлено в синергені Б. Антоненка-Давидовича та О. Гончара. При всьому трагізмі Великої Вітчизняної війни (снаряд розірвався під конем О. Гончара) письменник зумів реалізувати себе, Б. Антоненко-Давидович після трагічної «сибіриади», яка вимотала духовні сили, не зміг реалізувати свої можливості, хоч трагічний стан поминув.

Трифазний вимір хронотопу життєвої долі в логіці свого судження розуміє минуле, як зняте сучасне. Хронологічна довгота, тобто хронологічні рамки життя кожного письменника при всій зовнішній схожості диференціюються, мають особистий, неповторний аспект і не можуть бути вкладені в «прокрустове ложе» будь-якої схеми, хоч з діалектичної точки зору сучасне в особистій долі, „як теперішнє, має бути зреалізоване в майбутньому”.

Впишемо українську новелу в це парадигмальне коло.

Схема №2



Уявімо собі його з точкою-ядром в центрі. Умовимося, що воно візуально символізуватиме тему та цілість і єдність української новелістики, представленої творчими долями вказаних письменників. Центр кола, його ядро – обраний синкліт авторів та обраних для аналізу творів. Кожен із сегментів є певним поглядом, кутом зору дослідника, пропущеним через онтологічну призму інтерпретації естетичних і поетичних параметрів новели та виділення в хронотопічному плані її типологічних сутнісних рис, зумовлених також жанровими модифікаціями. Онтологія естетичного окреслюється указаними обрисами, має еталонну мірку виміру естетичних категорій, інваріативна, динамічна, діалектична, поліфонічна та алгоритмізуюча всю систему

зображально-виражальних засобів на макро-, мікрорівневому та психологічному рівні. Естетичні категорії наповнюються художнім буттям тільки за допомогою поетичних форм-ідей. Вивід естетичних категорій: трагічного, драматичного, комічного, трагікомічного та гармонійного здійснюються за встановленими вченими параметрами. В систематиці та класифікації естетичних категорій Б. Кроче, Меймана, Мерпурго-Тальябуе, Курта Губерта, Шарля Лало, В.К. Скатерщикова, Д.Д. Среднього, Н.І. Крюковського, Е.Т. Яковлєва, В. Жарінова, К.П. Фролової та інших намітилась монотеорія-концепція та виробився категоріальний апарат від терміна до систематизуючих критеріїв розрізнення та виділення. Важливе значення для застосування естетичних категорій в літературознавчій дослідженні мають праці М.С. Кагана та К.П. Фролової. Окремі аспекти порушеної проблеми висвітлені в розробках кафедри української літератури Дніпропетровського держуніверситету. Провідним критерієм їх виділення є співвіднесення ідеалу і дійсності та наповнення вказаних категорій моральним імперативом.

Треба застерегти, що подані схеми умовні, відносні як і кожна схема, і можуть бути сприйняті тільки в розрізі своєї схематичної значеннєвості. Оговорюємо й те, що в роботі інколи використовується принцип персоніфікації уявлень і понять: «персоніфікація – це процес і результат перетворення вербалізованих відчуттів, уявлень і понять в сутності з самостійним буттям в об'єктивному світі. Для позначення різних сторін чи конкретних проявів даного феномена в літературі використовуються різні терміни: реіфікація, об'єктивізація (об'єктивація), оречевлення, онтологізація, субстантивізація, гіпостаризування» [11, 161].

З онтологічної точки зору кожен автор та його герой мають свою індивідуальну точку відліку, свою топографію, розуміння себе і світу та тих умов, за яких відбувається, збувається людина на пройдених нею шляхах, реалізуючи себе в кожній миті життя.

Розгляд естетичного і поетичного в їх проблемній онтологізації, як своєрідної матриці цінностей художньої свідомості передбачає вихід на антропологічні аспекти в їх методологічній ключі, детермінованому позицією дослідника, який визначає її сам, виходячи з категорії гармонійного і в його спектрі аналізуючи всі інші. Гармонійні структури по відношенню до всіх інших в такому розумінні синхронні і є діалектичною основою осмислення сфер творчості. Гармонійне в даному контексті розуміється як напередзадана програма, зріз онтології світу, як концептуальне ядро розуміння гармонії речей, теорій, вибудованих за законами краси, при реалізації яких з'ясовуються вічні питання: бути людиною в світі – значить бути в гармонії з ним. Ідея буття при цьому є ідеєю єдності людини і світу, тобто є естетичною онтологією її художньої свідомості. Відтак універсальна онтологія буття в єдності з онтологією мистецтва як формою духовного буття, власне і є іпостасями людини.

За Кантом естетична предметність – це суб'єктивна предметність, і якщо можливо вести мову про естетичну онтологію, то тільки як різновидність науки про іманентне судження, яке він називає – онтологічним [12, 375-376].

Виходячи з морального імперативу Канта, в руслі його моральної філософії та категорії свободи, можна визначити роль та онтологічну сутність поетизації природної та соціально-предметної реальності людини, а відтак і поетику психологізму на досліджуваних рівнях. Чим визначається ця сутність, яке її ядро чи структурна вісь? Як структура трансцендентального суб'єкта перетворюється в конституційоване начало онтології? Яким чином апріорні судження із трансцендентальної філософії переходять в сферу естетичну і в свою чергу стають визначальними ланками єдиного цілісного ланцюга, який в поетизації дійсності має безліч суб'єктивних інваріантів, замкнених в собі особистіших кілець, нанизаних на буттєвий стрижень? Для чого і в яких межах на основі цих принципів здійснюється поетизація? Межі її устанавлюються і визначаються рівнем свободи та морального імперативу, без цього поетизація дійсності має депоетизуючий фінал.

Діалектичний рух думки у всіх поетиках від Арістотеля до Бахтіна пульсував у напрямку осягнення і виділення синтетичних критеріїв, норм, взерців, правил, максимумів, ідеалів, за допомогою яких суб'єктивне і об'єктивне переплавлились в одну естетичну даність. Свобода та моральний імператив є універсальним критерієм у визначенні меж поетизації дійсності, вони встановлюють мораторій, певні табу, порушення яких стає однією із основних трагічних суперечностей митця і предметно-практичної та соціально-суспільної реальності.

На ці питання прагнули знайти відповідь К. Ясперс, Ф. Ніцше, С. К'єркегор, Л. Шестов, Е. Гуссерль, М. Гайдегер та ін. Окремі аспекти цієї проблеми висвітлені в працях П. Юркевича, В. Соловйова, М. Бердяєва, Л. Франка... Своєрідну трактовку рівнів свободи, де шкалою для оцінки існування є справжність, аутентичність вибору митця, який перебуває в парадоксальному стані абсурдної гри і творення себе на межі заперечення універсальних етичних норм і ствердження «абсурдної аскези», виклав у праці «Бунтующий человек» А. Камю. Філософська концепція А. Камю в її естетичному заломленні дає деякі ключові шифри прочитання скрижалів, на яких написано «Не вбий». Тоталітарні ідеології накреслили: «Убивай», підпорядкували все мистецтво цій ідеї. У цьому плані абсурд А. Камю ставить під сумнів такі духовні цінності, які знецінювали індивідуальне життя, поетизували насильство, перетворюючи гасла у видимість ідеалів, в ім'я яких приносились мільйонні жертви. Ілюстраціями цих думок є творчість багатьох радянських митців, причетних до творення культу Сталіна. Вони його поетизували, а він їх нищив. Трагічний парадокс. Тільки одних українських письменників, які стали жертвами трагічної поетизації, названо 256 (Книга «З порога смерті»).

Це треба пам'ятати, коли читаємо твердження, що мистецтво не є самоцінним, не має завтрішнього дня. Справді, для багатьох творів, які широко



рекламувались радянською ідеологією, настав час переакцентації. Всі, обрані для аналізу письменники зазнали на собі величезних тисків. М. Хвильовий, Г. Косинка, В. Підмогильний, Гр. Тютюнник заплатили своїм життям... Таке жертвопринесення історично оправдане в межах свободи індивідуального вибору, хоч не знімає трагічної суперечності, а ставить її в нову залежність. Межа якої – сам творець морального імперативу, трактований як імператив художнього мислення і соціальної дії.

На жаль, існуючі концепції не ставлять своїм завданням вироблення для людини, митця таких можливостей, за яких використання духовних сутнісних сил не спрямовувалось би проти людини і мистецтва (за Кантом) реалізувало б тільки насолоду... Хоч чимало езотеричних ідей, ідей катастрофізму у своєму прогнозуючому плані зачіпають цю сторону. Якщо це завжди усвідомлюють філософи, естети, гуманітарії, то вчені накладають самотабу на свої відкриття і знищують їх. Доля відкриття Ейнштейна переконує в цьому. Яскравим прикладом є позиція Сахарова та вчених-генетиків і вчених, пов'язаних з психотропними дослідженнями. Окремі аспекти цієї проблеми порушує Л. Франк, Д. Андреев. Моральний імператив Канта намічає естетичні шляхи забезпечення поцінування людської особистості, унеможливлення перетворення людини будь-якими засобами в предмет знаряддя насильства аж до самопожертви. Людина, взята в єдності з природою для естетики Канта є найважливішим аналізом філософської антропології і моральних її похідних; за ними постають обов'язок, повага до людини і її прав, вічне її одухотворююче начало, створене за законами світової краси. Кант наголошував, що мистецтво естетичного зачарування природою розширяє моральний горизонт, горизонт культури особистості і тим самим підносить її до досягнення краси через природу і в самих собі. «Ми можемо розглядати як благосклонність до нас природи те, що вона крім корисного так щедро дарує нам красу і чарівність, і за це ми любимо її..., розглядаємо її з повагою, відчуваємо себе при цьому розгляді благороднішими, немов би природа виключно з цією метою поставила і прикрасила для нас свою пишну сцену» [12, 406-407].

Але насторожує і кличе до пильності процес зомбізації, маніпуляції масовою свідомістю, клонування, дослідження стовбурних клітин і витяжка їх із людських зародків, коли ненажерливому дияволу-Кроносу, міфологічному, що пожирав своїх дітей, сьогодні реальному, якому в ім'я омолодження приноситься цвіт роду людського. Той, хто бачив телефільм «Россия во мгле» зрозуміє загрозу.

Різномасштабну трактовку глибинних своєрідностей Кантівського вчення подає М. Кормін у главі «Чаша буття: Естетична огранка». Дослідник онтології естетичного у своєму промені побачив грані онтологічної моделі Канта, в яких в різних заломленнях вирізняв найсуттєвіші риси його естетичного вчення і прийшов на основі свого прочитання Канта під заданим кутом зору до думки, що мистецтво є прообразом ідеальної онтології.

Завершальним акордом думок М. Корміна, своєрідним підсумком постановочної частини звучать слова: естетика – сфера філософії, де можливо здійснити ідею онтології світу. «Естетика по-своєму бере участь в розв'язанні глибинних метафізичних питань про смисл буття, про достойність і призначення людини, свободу особистості, в ній онтологія і аксіологія внутрішньо пов'язані одна з одною» [13, 35].

Онтологічний статус предметно-практичної діяльності людини в сфері науки і культури сьогодні, на жаль, диктується владою «грошового мішка». Засилля іномовної маскультури має відкритий мотив: а) досягнення власної фінансової вигоди; б) забезпечення ідеологічних інтересів, того духу, який пов'язує певний спосіб мислення і протистоїть всьому, що може якось змінити його. Коли інтелект стає куплею-продажею нема трагедії. Та інші наслідки має перенесення на духовну сферу (за певних перехідних обставин зміни формацій) принципів реалізації. Духовна сторона витворів мистецтва неминує віддзеркалює і суб'єктно-предметні цінності і хоч ринковий товар (художній твір) дає автору заробіток (?!), прибуток є визначальним моментом в оцінці стандартизованих продуктів з їх точно розрахованим впливом. «Культура, котра за своєю суттю не тільки служила людям, але завжди протестувала проти жорстоких умов їх існування і тим самим підіймала їх у власних очах, – ця культура, в міру того як вона повністю пристосовується до жорстоких умов і включається в них сама, зраджує людину» [14, 76].

Саме такими думками сповнена книга А. Камю про абсурдність бунтуючої людини. За твердженням Арістотеля обдаровані люди із своїх імпровізацій породили поезію, той поетизований світ, без якого сьогодні не уявляє себе людина і від якого залежить її подальший розвиток. Очевидно в подальшому духовному поступі відбудуться зміщення і в поглядах на духовний виріб, прирівняний до твору. На рівні структурної поетики таку ідею виразив засобами структурної поетики Р. Барт: «...Поскілки суспільство повинне в силу комерційних причин, прирівнювати текст до товарного виробу, для кожного тексту виникає потреба в маркіровці. Заголовок покликаний маркірувати початок тексту, тим самим представляючи текст у вигляді твору. Кожен заголовок має таким чином декілька одночасних смислів, із котрих належить виділити як мінімум два: 1) висловлювання, утримуване в заголовку, і зв'язне з конкретним змістом передуючого тексту; 2) сама по собі вказівка на те, що нижче постає деяка літературна «річ» (тобто по суті товар). Інакше кажучи, заголовок завжди має подвійну функцію: еконсиативну і дейктичну» [15, 431].

Сучасні заголовки та розписи титульних обкладинок є яскравою всебічно продуманою рекламою детективного товару. Годі й думати щоб українська книга могла конкурувати з суперформленою бестселерною продукцією на даному етапі. Ми не називаємо причин оскільки це справа культурологів та соціологів. Зауважимо про те, що оскільки незалежно від будь-яких суспільних процесів і станів культури стратегічна проблема онтологізації мистецтва і вироблення критеріїв духовних цінностей залишається

найактуальнішою, то й закономірним є прагнення у віднаходженні шляхів долаття суперечностей синтезувати антропологічний, онтологічний, логічний, гносеологічний, методологічний, соціологічний, аксіологічний та культурологічний аспекти в їх теоретичному та предметно-ціннісному звучанні.

На думку багатьох вчених у сучаснім естетичнім смислотворенні розв'язати назрілі суперечності зможе гармонія, яка ніби бере на себе всю відповідальність за дисгармонію в цьому об'ємі дійсних її проявів. Концепція гармонії як діалектичної структури в онтології естетичного має теоретичні параметри, в межах яких реалізується найважливіший принцип, коли суперечність і здійснюється і розв'язується.

Тип такого синтетичного взаємозв'язку визначається як діалектика гармонійних систем. М.О. Кормін називає цей новий тип діалектики «естетичною діалектикою». Вона є такою, бо ставить своєю метою відповісти як виник феномен людини та наскільки важлива естетика в розумінні планетарних структур, моделей, вписуючих людину в Універсум Світу в єдності фізичних і духовних сутностей. В дусі нової парадигми наукового мислення В.А. Лефер вибудовує алгебраїчну модель, в якій між совістю і елементарними частинами можна побачити певні взаємозалежні зв'язки, тобто зрозуміти репрезентацію людини в фізичних моделях як необхідну умову створення майбутньої картини світу за законами гармонії. Ідеї моделі надзавдання він виклав у статті з промовистою назвою «Від психофізики до моделювання душі». Такі твердження попри їх екстрановизну якомсь перегукуються з філософією всеєдності, предмет і статус її у відношенні до інших форм суспільної свідомості зумовлюється важливістю метафілософської проблематики. Не загубимо це синтезоване зерно на ниві інших наук. Тим паче, що спадщина В. Соловйова, Л. Карсавіна, П. Флоренського Е. Трубецького через критичну призму прочитується як невичерпне джерело думок. Навіть в запереченні, відштовхуванні від них ми рухаємось... Філософи всеєдності сформулювали основоположні онтологічні проблеми: 1) шляхи розвитку людства (проблема переваження біологічного чи духовного в майбутній цивілізації); 2) проблема взаємовідношень різних культур в умовах глобального інтернаціоналізування життя; 3) проблема взаємовідношень суспільства з природою, тобто проблеми типу людина і її господарська діяльність, господарство як частина всесвіту і момент його розвитку, культура і природа, олюднення природи, раціональне використання ресурсів та інші. У поглядах на культуру філософи всеєдності виходили з альтернатив розвитку «тваринного» чи «боголюдського». За «боголюдською» альтернативою – взаємопроникнення і взаємозбагачення культур. На основі гармонійного поєднання соціально-історичних і культурних традицій повинна витворитись загальнолюдська синтетична культура з її біблійними, вічними і нетлінними філософськими, морально-етичними гуманістичними канонами. «...Канон філософії, – писав С. Булгаков, – її поетика і техніка, куди відносяться різні галузі «наукової

філософії» (соціологія, логіка, феноменологія, наукословіє)» [16, 71], заснований на цих категоріях. Він став провідним у кордоцентричній філософії і творчості Сковороди, Юркевича, Шлемкевича, є тим осередком, яке визначає гуманістичний пафос літератури та літературознавчих досліджень.

Вписуючись у нову парадигму, всі ці різногранні аспекти стверджують у їх єдності, що вся предметно-духовна діяльність людини постає як результат універсального самотворення і відтворення нею власної природи, вибудовує пластичні гармонійні художні моделі, такі структури, в яких вона реалізується як всезагальний, космічний в майбутньому, індивід, що відноситься до роду, іншої людини, людства як суб'єктів такого ж виробництва бачених кожним через естетичну призму, в якій фокусуються всі точки перетину неповторних людських доль, реалізованих естетичними засобами.

Онтологія естетичного у цьому промені має свою логіку саморуху людської душі до гармонії буття, до іншої людини, пізнаної в її естетичному вимірі. «Дослідження естетичного, – відзначає Н. Кормін, – є не тільки і не стільки дослідження предметних форм, а дослідження людини в історичному процесі її самотворення, її другого народження гармонійно багатою істотою, її суспільного, духовного визрівання – дослідження того, як стосунки індивідів один з одним, їх суспільні зв'язки стають для людини сутністю в естетичнім предметі, як естетичне змінило свою конфігурацію по мірі того, як суспільство і людина набули для себе новий зміст, дослідження реальної історії суспільного індивіда, гармонійно чи дисгармонійно влаштовуючого власну природу і соціальну ойкумену. І кожен раз, коли перед новою формою естетичного, новою формою мистецтва постає те чи інше питання, відповіддю на нього, ключем до його розв'язання в самому широкому смислі є – людина і гармонія як сутнісна сила людини» [13, 62-63].

У новім парадигмальнім контексті українська новела постає явищем феноменальним, багатоаспектним, логічно вписується у світовий літературний процес і аналізується відповідно до вироблених наукою критеріїв, що й створює передумови аналізу невичерпного арсеналу зображально-виражальних засобів від макро- до мікрорівнів.

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Кондаков Н.И. Логический словарь / Н.И. Кондаков. – М. : Наука, 1971. – 375 с.

2. Князева Е.Н. Международный Московский синергетический форум (некоторые итоги и перспективы) // Вопросы философии. – 1996. – № 11. – С. 148.

3. Бородкін Л.Й. До питання про еволюцію категоріального апарату історичних досліджень: міждисциплінарні аспекти // Джерелознавчі та

історіографічні проблеми історії України. Мова науки. Термінологія : міжвуз. зб. наук. пр. – Д. : ДНУ, 1997. – С. 25.

4. Ковальченко И.Д. Методы исторического исследования / И.Д. Ковальченко. – М. : Наука, 1987. – 450 с.

5. Мицик Л.П. Проблеми української наукової термінології і можливі шляхи її вирішення (на прикладі еколого-ботанічних понять) // Екологія та ноосферологія. – Т.16. № 1–2. – К. – Д. – 2005. – С. 29–33.

6. Енциклопедія постмодернізму : пер. з англ. / Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – К. : Вид-во Соломії Павличко; Основи, 2003. – 503 с.

7. Карпинский В.В. Синергетика человеческой жизни / В.В. Карпинский, К.В. Карпинский // XIV Международные чтения «Великие преобразователи естествознания: Илья Пригожин» : тез. докл. – Минск, 18–19 ноября, 1998. – 207 с.

8. Специальные исторические дисциплины: учеб. пособие / под ред. В.А. Замлинского, М.Ф. Дмитриенко. – К. : Наукова думка, 1992. – 303 с.

9. Білозерський С.В. Просопографічна база даних «Кан Деп»: сутнісний зміст понять і категорій / С.В. Білозерський, І.Р. Пелех, Ю.А. Святець // Джерелознавчі та історіографічні проблеми історії України. Мова науки. Термінологія : міжвуз. зб. наук. пр. – Д. : ДДУ, 1997. – С. 165–166.

10. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: литер.-крит. статьи / М.М. Бахтин. – М. : Наука, 1986. – 504 с.

11. Айдинян Р. М. Понятие религии и генезис религиозно-мистических представлений / Р.М. Айдинян // Категории исторических наук: сб. статей. – Ленинград, 1988. – С. 320.

12. Кант И. Сочинения: у 6-ти т. Т. 5 / И. Кант. – М.: Мысль, 1963–1966.

13. Кормин Н.А. Онтология эстетического / Н.А. Кормин. – М.:Наука, 1992. – 117 с.

14. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / А.В. Кукаркин. – М. : Просвещение, 1985. – 401 с.

15. Барт Р. Структурализм как деятельность: Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Мысль, 1989. – 704 с.

16. Акулин В.М. Философия всеединства: От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому / В.М. Акулин. – Новосибирск, 1990. – 322 с.

### 3. Синерген в координатах авторського буття

Біографічний метод має свою історію, але ще й сьогодні продовжується його становлення та розвиваються різні погляди на природу біографізму. Вважаємо за потрібне подати цитату із статті О. Потебні «Значення поетичного твору для самого творця (автора). Поет і публіка, критика, натовп. Соромливість творчості». О. Потебня, торкаючись глибинних основ психології творчості, виникнення образу, стверджує, що «Щось (x), не ясне для самого автора, є перед ним питанням. Відповідь він може знайти тільки в минулому своєї душі, її змісті (A), який вже придбаний або навмисне розширюється. В цьому A, висловлюючись інакомовно, хоч, можливо, не дуже віддаляючись від істини під впливом питання «x» (що?) справляє деяке занепокоєння, рух, хвилювання; x відштовхує з A все, що для нього не підходить і повертає споріднене. Це останнє кристалізується в образ A, що склався з елементів, які перебродили.

Виникає судження "x є a" (з A) і разом з тим заспокоєння, яке закінчує акт розвитку.

Чим настійніше питання, чим настійніші потуги думки, що народжується, чим бажаніше заспокоєння почуття, прояснення думки, чим необхідніше все це для поета, тим при рівності іншого досконаліше й миліше для інших його твір.

З трьох стихій x, a і A, які існують в душі митця, об'єктивне і доступне стороннім тільки A, тобто сукупність зовнішньої і внутрішньої форми слова і образу» [1, 269].

Думки Потебні перегукуються із концепцією Франка, яка викладена ним у трактаті «Із секретів поетичної творчості» і зводиться до усвідомлення істини, що порухи душі митця слова все ж залишаються нерозгаданою таїною і біографіст тільки створює ілюзію всезнаючого відтворювача всієї гами почуттів, що бурхали в душах митців.

Твори-біографії, життєписи, есеїстичні форми про життя славетних людей тільки імітують, що в них митець справді постає таким. І це підтверджується тим, що про одну видатну особу декілька авторів можуть написати різні твори, даючи різну інтерпретацію однакових життєвих фактів. Йдеться про достовірність художнього відтворення образу митця та його творчих пошуків. Відбувається герменевтичне входження автобіографіста в творчий процес митця, тобто в деякій мірі він є співтворцем і цю рису умовності ми повинні мати на увазі і сприймати твір-біографію як художній твір.

На ці риси співтворчого проникнення письменника-біографіста в інтерпретацію слова іншого, його епоху, і тих умов творчої особистості за яких вона жила і творила, співпереживання і подачі через себе, як оживленого зображуваного творця вимагає таланту, напруги думки та любові й, безумовно, майстерності відтворення. Саме на ці риси вказують усі дослідники біографічного методу.

Наприклад, у літературознавчому словнику-довіднику під рубрикою «біографічний метод...» подається таке визначення: «Біографізм – пишу, (зображаю) – комплекс літературознавчих понять, що мають відношення до

життєвого шляху письменника та його творчості. Включає власне біографію (життєпис), автобіографію (життєпис, належний самому автору), бібліографію (поєднання біографії з бібліографією творів митця)» [2, 89].

У книзі «Теорія літератури» подається конкретніше визначення: «Художня біографія – це специфічне міжродове жанрове утворення. Однією з найважливіших її жанрових рис є творче змалювання життєвого шляху конкетно-історичної особи, реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ...» [3, 337].

Не будемо вдаватися до детальної класифікації біографічних творів проте зазначимо, що використання біографії в сюжетній канві визначає і особливі форми, як фабула долі, і це задає відповідний алгоритм всьому твору.

Літературознавець К. Дуб у статті «Автобіографіобіографічний синерген» подає своє розуміння автобіографізму. На його думку «Автобіографічний синерген – онтологічно завершений біографічний час. Це – життєво-творчий світ письменника, звершений у певний часово-просоровий, історично визначений доленосний момент. Це – все коло життєвих вражень митця слова: світосприйняття, світовідчуття та світовираження, вся розмаїтість порухів думки, імпульсів, асоціацій, логічно вивершених у його естетичній концепції світу і людини і цілісно втілених у творчості...

Автобіографічний синерген враховує художньо естетичне уявлення про роль особи в історії та морально етичні процеси, що породжують ці уявлення... Автобіографічний герой стверджує життєву правду в її художньому та поведніковому виразі. Ним же визначаються засоби реалізації ідеалу, розкривається суспільний потенціал особистості і установки й завершальна програма життя» [4, 16-17].

Окремі аспекти його теоретичної розвідки створюють можливості по-новому підійти до осмислення біографізму та принципів його втілення. Варто також відзначити і працю В.П. Саєнко «Риси автобіографічної повісті», у якій вона стверджує, що «... предметом автобіографічних творів є не зображення чогось неістотного у власній біографії автора, пізнаючої особистості, а узагальнення суспільно важливих явищ» [5, 68].

Своєрідно оцінює цей жанр і К.П. Волинський, який вирізняє важливі ознаки повісті автобіографічного змісту: «Я» художника – народ, де і як ріс, з яких джерел пив, завдяки чому такий виріс. Моє життя – шляхи мого покоління – історичні путі країни. Співвіднесення моєї долі мого оточення із долями народними» [6, 59].

На жаль, дослідники Н.К. Констенкич, В. Спенджімен, А.Ю. Мережинська не аналізують своєрідне явище автобіографізму як перевтілення оповідача у власне героя, або його всезнаючого двійника, через якого і подається виклад життя зображуваної особи. Взірцем такого перевтілення є роман В. Яворівського «Автопортрет з уяви» про Катерину Білокур, поряд з нею зображено зреалізований її (авторською) уявою образ Шевченка.

І все ж у згаданих дослідників превалує думка про наявність творів, де головний герой є одночасно оповідачем, або ж використовується подвійна призма прямого чи опосередкованого зображення. При цьому оповідач локалізований сучасністю.

А. Мережинська ставить питання про місце оповідача як об'єкта художнього зображення. На її думку «... на перший план висувається не проблема морального чи особистого формування художника, а вирішення суспільнозначимої – соціально-філософської тематики у світлі якої аналіз власного сформованого характеру та долі, відбір матеріалу та його інтерпретація...» [7, 103].

Цікаві думки про письменницьку автобіографію знаходимо у праці Н.К. Констенкич вона відзначає таку рису автобіографізму, як структурність розповіді про письменницьку долю, формування естетичних поглядів автобіографічного героя, творчу історію написаних книг. Автор статті цей тип творів називає «своєрідною літературною автобіографією» [8, 134].

Порушені у названих дослідженнях проблеми при їх дискусійності все ж створюють методологічну базу підходу до автобіографізму та оцінки його поетики при аналізі конкретного твору в макро- та мікрорівневому аспекті. При цьому опрацьовані підходи та схеми ми можемо накладати на будь-який твір. Своєрідний тип роману, де автор є героєм і одночасно самобіографістом аналізує Н.В. Караєва на прикладі твору «Єлена в Єгипті».

Як зауважує Н. Шляхова, співбуття автора і героя, актуалізація суб'єктивно-біографічного в багатьох творах є «Естетичним модусом художньої форми».

На думку Л. Карсавіна ставлення автобіографа до свого життя, подане з визначеного пункту, не спотворює дійсність, а пізнає її й себе в ній «можливо єдиним способом – як існування і розкриття всеєдності і особистості в даний момент», до того ж, «не применшує науковості, а побільшує її» [9, 82].

Зауважимо й те, що біографіст (автор життєпису), коментуючи біографію, групує тексти навколо автора як джерела пізнання нових смислів і сам виступає в ролі романіста, який «не здійснився», переноситься в минуле і зливається зі своїми персонажами. «Біографія, – на думку А. Руткевича, – знаходить нитку, яка зв'язує тексти, в «житті», в психології автора, основоположника, котрий героїчним зусиллям і ніби із самого себа заповнив лакуни, створив мову, дав імена невідомому і тим самим привів до слова буття». Біографії великих людей «заміняють філософські трактати про з'яву Бога» [10, 12].

Появу автобіографічного жанру М. Бахтін пов'язує з розвитком трансгредієнтних форм. В цьому аспекті під біографією і автобіографією вчений розуміє трансгредієнтну форму, в якій автор може об'єктивувати себе і своє життя художньо. Біографічні цінності в концепції М. Бахтіна є своєрідними формами естетики життя. З характерологічною біографічною єдністю самооб'єктивацією, що знаходить вираження в урізноманітненні форм зображення життя (ціннісний фабулізм життя). Йдучи за М. Бахтіним, можна зробити висновок: людина, зазираючи всередину себе, свій мікросвіт душі, дивиться в очі іншого його очима і в такий спосіб здійснюється внутрішній



діалог-споглядання автора. К. Дуб називає це явище «автобіографічним синергеном», що містить просопографію (опис обличчя, подобизна), з'ясування рис характеру особистості, родинних зв'язків, роду діяльності тощо.

Як правило, автор здійснює діалог із собою, своїми героями, своїм часом, виступаючи в двох іпостасях, як реальний, первинний об'єкт і як онтологічний – продуцент духовних субстанцій. Форма внутрішнього монологу, діалогу з собою, своїм часом, теперішнім і майбутнім, самосповідь, до якої вдається письменник, окреслюють розмаїтість вираження біографізму та своєрідність його синтезу у художній практиці, посилюють критичне осмислення.

Ці аспекти автобіографізму дістали обґрунтування у серії змістовних статей проф. О.А. Галича, в яких він пов'язує біографізм із документалістикою і мемуаристикою. Провідні ідеї його концепції втілені у дисертаціях молодих науковців. Принагідно назвемо дисертацію І.М. Акіншиної «Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-х – 90-х рр. ХХст.».

З різних теоретичних засад проблему автобіографізму розглядають Т. Бабенко, Т. Гаврилів. Останній стверджує: «Мемуарам і автобіографіям притаманний інтерпретативний характер; це, по суті, самоінтерпретації. «Я» оповідаючи, моделює бачення себе самого в певний момент минулого і маніпулює нашим баченням його на тому самому часовому відтинку. Мета такого моделювання спрямована назад, на «я»-оповідача, а через нього на авторів спогадів. Завдяки цьому «я»-оповідач проектує наше бачення себе сьогоденного, тобто на момент мовлення» [11, 55].

Біографізм трактується як комплекс літературознавчих понять, що мають відношення до життєвого шляху письменника та його творчості. У словнику-довіднику літературознавчих термінів зазначається, що він «включає власне біографію (життєпис), автобіографію (життєпис, належний самому автору), бібліографію (поєднання біографії з бібліографією творів митця). Біографізм сьогодні сприймається як методологічний інструмент науки про літературу...

Біографічний метод у літературознавстві – спосіб вивчення літератури, при якому біографія і особистість письменника розглядаються як визначальний момент творчості» [12, 89].

Учені відзначають доцільність біографічного методу зображення творчих індивідуальностей великих людей, у відтворенні їхніх образів усім зображально-виражальним арсеналом художніх засобів. Цей спосіб портретування використовує різні метафори, порівняння, деталі різного плану з метою проникнути у психо-емоційний, інтелектуальний світ особистості. Окремим деталям зовнішності приписуються ознаки пов'язані з проявом характеру, волевиявлення, поведінки, звичок, аж до встановлення соціотипу як це практикує журнал «Соціоніка, ментологія і психологія особистості». Отже, біографізм є своєрідним синтезом біографічного і психологічного методів і аспекти його дослідження надто широкі. Поняття біографізму не піддається чіткій дефініції, вивчений пізніше формальний характер та конкретнотекстуальний вияв терміну. На думку М. Бахтіна, для з'ясування концепції адресата літературного твору, розуміння читача важливе значення

має теоретична чіткість у постановці проблеми. Ю. Лотман звертає особливу увагу на знакову своєрідність художнього тексту: «З одного боку текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора... З іншого він постійно нагадує, що він – чийсь витвір і щось означає» [13, 591]. В таких поліаспектних параметрах постає перед читачем автор і його автобіографічний герой.

У теоретико-концептуальному контексті висвітлення проблеми автобіографічного синергену (в подальшому будемо використовувати аббревіатуру АС), який ґрунтується на базі синергетичного розуміння синтезованої інформації, яку залишає по собі письменник, і того, як вона сприймається іншими. Обраний ракурс дослідження автобіографічного статусу людини осмислюється в контексті духовних субстанцій буття об'єкта, трактованих як синергетичний об'єкт. До об'єму АС входить усе життя письменника, все написане, сказане, задумане ним, а також те, як воно відбилось у свідомості й виразилось в оцінках критиків, літературознавців, у спогадах сучасників. Кожна ідеологія прагне інтерпретувати АС у рамках своїх постулатів, наступна – переакцентує його, та в ідеалі він має об'єктивний критерій, невідчужимий часові й суб'єктивним трактуванням і прочитанням. Хронотопічний вимір автобіографічної особи позначається динамічною триєдністю «якісних станів – минулого, сучасного, майбутнього, а соціальний простір – як сукупність можливих шляхів здійснення людської долі» [14, 13-14].

Життєвий шлях письменника в АС включає еволюційні й біфуркаційні фази розвитку, причинно-наслідкові зв'язки й водночас імпліцитно притаманні людині такі феномени буття, як: свобода вибору, творчість, спонтанність і самоактуалізація особистості при тому, що роль випадковості посилюється в певні кризові моменти, – коли кардинально змінюється мотиваційно-сміслова сфера особистості. Синергетичний підхід дає змогу проаналізувати феномен буття й людину в ньому в осмисленні ідей синергетики [15, 3-20]. Постать письменника за такого підходу розуміється як симфонічна, диференційно багатовимірна, витримана в ідеях універсального синтезу Л. Карсавіна, В. Соловйова, П. Флоренського, діалогізму й поліфонізму М. Бахтіна, як адекватна самій собі, а не сурогат, потрактований іншими. Справді, АС у такому розумінні володіє великими потенціальними можливостями осмислення творчої особистості.

Антропологічною характеристикою, яка визначає АС, є сенс буття. За «феноменологічною антропологією» М. Бахтіна, суб'єкт АС виявляється у «світі діяння», внутрішнього забезпечення майбутнього. В триєдності часо-просторових координат утілюється дарований природою талант як енергетичний потенціал, «де в найповнішій формі, проясненій для самої людини і поєднаній з усім напруженням суб'єктивних сил, відбувається людське самовизначення і самоздійснення» [16, 16-17]. Подібна думка відлунує у дослідженні Е. Соловей з проблем автентичного буття. На прикладі поезій В. Мисика, В. Стуса вона переконливо доводить, що поет пише свій духовний портрет – «своє справжнє лице» самим своїм життям «На аркуші

обличчя, чистім зроду», і судить про долю й про себе з погляду «прикладання універсальних закономірностей», наповнюючи «особистим життєвим і духовним досвідом, екзистенційну ідентифікацію із собою...» [17, 87].

Синерген – онтологічно завершений життєвий, автобіографічний час. Це – життєво-творчий світ письменника, звершений у певний часо-просторовий, історично визначений доленосний момент. Це – все коло життєвих вражень митця слова: світосприйняття, світовідчуття та світовираження, вся розмаїтість порухів думки, імпульсів, асоціацій, логічно вивершених у його естетичній концепції світу й людини й цілісно втілених у творчості, яка і є онтологічним, вторинним світом, що його ставимо на передній план.

Синерген – енергетичний потенціал творчої особистості, виражений в образній формі. Одночасно це – світ героїв, що репрезентують вічне, нетлінне, загальнолюдське, виражене в поетичних формах, тобто, являють ідеал в образному втіленні автора. Синерген – багатомірний, поліаспектний вимір, універсальний засіб проникнення в сутність витвореного митцем художнього слова. Водночас це і критична думка про нього, інтерпретована в кожен історичний момент відповідно до всіх факторів буття, переакцентовуваних сьогодні.

Синерген це похідний термін синергетики – науки, яка синтезує суму методів та теорій (теорію дисипативних структур як синергетичний метод І. Пригожина, теорію стійкості О. Ляпунова, теорію ймовірностей, теорію доповнюваності Н. Бора). Постулатом служить твердження, що тільки з допомогою кількох моделей, кожна з яких відповідає на визначені питання, можна збагнути систему та її функціонування. Синергетика об'єднує різні ідеї і методи й становить систему, що самоорганізується, включає цілісно-системне вивчення літератури, виявляє шифр, код, ключі, визначальні чинники стилю та жанрову специфіку творчої спадщини письменника. І якби в комп'ютер закласти необхідну інформацію, то, згідно з інформатикою, ми б одержали вихідні дані про кожного критика чи дослідника, про те, наскільки об'єктивно він поцінював письменника відповідно до розвитку літературознавства, що визначило б на кібернетичному рівні й нові ракурси та аспекти дослідження.

Умовно контекст АС можна назвати віртуальним відображенням долі в її герменевтичному виповненні. Цілісно, в усіх аспектах особистість автора за цих умов уводиться в історію культури, соціуму, всього світу, де в ноосфері й психосфері (В. Вернадський, Т.-П. де Шарден) він залишається вічно як феномен життя: народився, розвинувся, здійснився в спілкуванні й творчості, змінився і посмертно звершився (М. Бахтін), відкрився Буттю в Мові (Гайдеггер). Кожне слово, порух думки, навіть жести, образ в стосунках, діях і звершених вчинках зі своїм голосом і голосами своїх героїв (інтонаційний образ) випромінюють те світло, яке дослідник повинен бачити. Справді, за Бахтінім, світ до письменника і після нього – це два різні світи, – так само, як світ до Христа й після нього. Мабуть, не треба буквально розуміти, що цей світ не визначається «ні в теоретичних категоріях, ні в категоріях історичного пізнання, ні естетичною позицією» [18, 94]. Світ, стаючи онтологічною

реальністю, – тобто опредмечений, чи оречевлений, – в мистецтві, відображається в свідомості й нею осмислюється в безмежно мінливих формах свідомостей суб'єктів Буття.

АС враховує художньо-естетичні уявлення про роль особи в історії та морально-етичні процеси, що породжують ці уявлення. В АС є вибір, і автобіографічний герой стверджує життєву правду в її художньому та поведінковому виразі. Ним же визначаються засоби реалізації ідеалу, розкривається суспільний потенціал особистості, її установки й завершальна програма життя. Вочевидь, розуміючи всю складність Я-людини і Я-творця (згадаймо «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського), М. Бахтін вибудовує свою метатеорію на основі їхньої взаємодії. Естетичне відношення, на думку дослідника, постає особливим модусом відношення до Другого, відношенням свідомостей Я внутрішнього і Я зовнішнього, які проявляються в акті аналітики свідомості: «Я не збігатимуся із самим собою, Я – для – себе залишусь в самому акті цієї самооб'єктивації, але не в його продукті, в акті бачення, відчуття, мислення... Я не можу всього себе вкласти в об'єкт, я перевищую кожен об'єкт як активний суб'єкт його» [19, 36].

Митець перебуває в парадоксі іманентної свідомості, намагається почути «голос Буття» (М. Гайдеггер) і, прагнучи досягти абсолютного злиття зі світом, все ж виділяється з нього, підносячись над ним.

Автобіографія у своїй канонізованій жанровій визначеності як літературний та історичний документ, у річищі сповідальної класичної поетики, введена в контекст творчості письменника, вирізняється зміною функцій автора й оповідача та новим типом художньої структури, визначуваним як анаративний. Художня автобіографія, ця жанрова модифікація оповідної прози, має свої традиції (Ж.-Ж. Руссо, А. Жід, В. Гете, Л. Толстой, С. Аксаков, М. Горький, Т. Шевченко, А. Свидницький, О. Довженко, В. Минко, М. Стельмах, В. Дрозд, А. Дімаров).

В. Подорога визначає такі різновиди цього жанру: історія життя, книга життя, автобіо- без «біо» – як автографія. Коли ж уводимо у творчий контекст автобіографічний компонент життя й творчого набутку досліджуваних письменників і розглядаємо їхню автобіографію як посмертно здійснений і завершений цикл, котрий визначається естетичним коефіцієнтом об'єктивізованого авторського Я, співмірного з його героями, – всі інформаційні чинники іменуємо АС, оскільки цей термін, синтетичний за своєю природою, має древнє коріння, яке вростає в агіографічні жанри, хроніки, літописи (Нестор), життєписи, епістолярні твори, мемуари (Ю. Смолич), сповіді (І. Муратов), щоденники (О. Довженко).

Інформаційні елементи АС знаходимо в «Повчанні дітям» Володимира Мономаха, «Слові о полку Ігоревім» та інших творах. Літературна біографія, біографіка, біографізм, автобіографізм присутні в багатьох жанрах. Тому не дивно, що літературознавці, критики, соціологи, психологи, філософи охоче звертаються до аналізу автобіографічних аспектів [20; 21; 22; 23; 24; 25; 26].

«Сповідь» Святого Августина, автобіографічні твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, М. Гоголя, Мікеланджело та багатьох інших ніби втілюють сковородинівське кредо «пізнай самого себе» і є невичерпним джерелом осмислення творчої особистості, її психології. При цьому сам автор біографічного твору «... не розповідає про свого героя. Він перевтілюється в нього. Перевтілюється в його епоху» [27, 686]. Яскравою ілюстрацією цієї думки є автобіографічна варіація (самопізнання самоствореного), виконана у жанрі «психоаналітичної епопеї», – під назвою «Єлена в Єгипті» (підписано Х.Д. – псевдонім Хільди Дулітл). Дещо в іншому аспекті цей твір розглядається у статті Н.В. Караєвої [28, 91-99].

Співбуття автора і героя, актуалізація суб'єктно-біографічного в багатьох творах є «естетичним модусом художньої форми» (Н. Шляхова). Не випадково З. Фройд своє дослідження називає «Автобіографією підсвідомого» [29, 5-80]. На думку Л. Карсавіна, ставлення автобіографа до свого життя, подане з визначеного пункту, не спотворює дійсність, а пізнає її й себе в ній «єдино можливим способом – як існування і розкриття всеєдності його особистості в даний момент», до того ж, «не применшує науковості, а побільшує її» [29, 82].

Під психологічним кутом зору біографіст (автор життєпису), коментуючи біографію, групує тексти навколо автора як джерела пізнання нових смислів і сам виступає в ролі романіста, який «не здійснився», «переноситься в минуле і зливається зі своїми персонажами». «Біографія, – на думку А. Руткевича, – знаходить нитку, яка зв'язує тексти, в «житті», в психології автора, основоположника, котрий героїчним зусиллям і ніби із самого себе заповнив лакуни, створив мову, дав імена невідомому і тим самим привів до слова буття». Біографії великих людей «заміняють богословські трактати про з'яву Бога в природних процесах: божественне тут дано в героїчних діях вибраних, а геніальні тексти народжуються в тканині піднесених переживань і глибоких думок» [30, 12-13].

Говорячи про хронотопічну розрізненість власне автора й біографіста, про різні системи координат, в яких вони перебувають, варто зважати на методологію темпорального аналізу, за яким часову характеристику теперішнє в усій його динаміці одержує з горизонталі минулого й вертикалі майбутнього, з дистанції часового й психологічного інтервалу [31, 298].

АС визначає нові форми суб'єктивації авторської свідомості, вираженої поетикою психологічної ідентифікації Я-себе-тілесного з Я-героями, авторськими концептами, залежними від моральних імперативів художньої свідомості й соціальної дії [32, 185-186].

Можливість автобіографічного розуміння самого себе й самоздійснення в обширах життєбуття водночас залежить од умови, за якою визначається право письменника повністю зреалізуватися в якості відповідального «автора» своєї неповторності й унікальної історії життя (біографії) [6, 91], залежить також од проектних детермінант (ідеал, мрія, надія, бажання, мета), які, на думку С. Грабовського, передбачають особистісну присутність автора (суб'єкта АС) «у смислового майбутньому і неможливість редукації цього майбутнього до

проектів, що нав'язуються індивіду іншими суб'єктами соціокультурного процесу» [6, 14].

Автор в АС ніби прагне в ролі автобіографа перечитувати книгу своєї долі, вимірюючи її екзистенціаліями буття. Самісна тотожність при цьому має екзистенційний аспект, і «екзистенційне осмислення самісної ідентичності в плані деструкцій традиційних уявлень є критичним осягненням власного біографічного контексту життя особистості» [6, 52]. Цей «просторовий» аспект подається у «біографічних ландшафтах» М. Гайдеггера [6, 285].

На якомусь витку творчості в свідомості авторового Я постає потреба самовисповідання автора перед читачами, в життєвій безпосередності висловити правду про себе, тобто засобами слова зізнаватися, відкривати в собі іншого. Автобіографічний розгляд перетворює автора на героя і на конкретну в бутті людину. Цю діалектику завважає М. Бахтін, наголошуючи, що прагнення індивідуальністю особи автора пояснити його творчість є методом біографії як наукової форми. «Автор передовсім повинен бути зрозумілим із події твору як учасник його..., зрозумілим в історичнім світі його епохи». І далі: «Його індивідуація як людини є уже вторинний творчий акт читача, критика, історика, незалежний від автора як активного принципу бачення, – акт, який робить його самого пасивним» [6, 180]. Появу автобіографічного жанру М. Бахтін пов'язує з розвитком трансгредієнтних форм: під біографією і автобіографією вчений розуміє трансгредієнтну форму, в якій «я можу об'єктивувати себе самого і своє життя художньо» [6, 132]. Біографічні цінності, на його думку, це форми й цінності *естетики життя*, які характеризуються біографічною єдністю, біографічною самооб'єктивацією; характерологічними їхніми типами є авантюрно-героїчний, соціально-побутовий, ціннісний фабулізм життя.

Біографія, на думку М. Бахтіна, розрахована на спорідненого читача, котрий сприймає її як дар [6, 145]. Йдучи за М. Бахтіним, можна зробити висновок: людина, зазираючи в середину себе, свій мікросвіт душі, дивиться в очі іншого його очима. Цей діалог-споглядання є автобіографічним синергеном, у ньому автор здійснює діалог із собою, своїми героями, своїм часом, виступаючи в двох іпостасях як реальний, первинний об'єкт і як онтологічний – продуцент духовних субстанцій. Образ слухача, читача – в душі автора. Він, на думку М. Бахтіна, перебуває в тому ж просторі й часі, отож «важливо дістатися, заглибитись у творче ядро особистості (в творчому ядрі особистість продовжує жити, тобто безсмертна)» [6, 371].

У поняття АС включається просопографія (опис обличчя, подобизна), завдяки якій «здійснюється пошук, атрибуція й зведення біографічних та інших даних (стосовно зовнішності, рис характеру, особистих якостей, родинних зв'язків, роду діяльності, кар'єри, різноманітних життєвих обставин тощо) з метою найповнішого відтворення минулого з історії людей» [25, 246]. Відповідні терміни відображають такий тип аналізу, який має на меті вивчення соціумів окремих людей із змінами, що відбулися в їхньому житті від народження до смерті; при цьому розглядається окремий аспект або кілька взаємопов'язаних аспектів біографій. Просопографія перетинається із

філософією, соціологією, політологією. В основі її проблемно-орієнтованого підходу – динамічна характеристика біографій певного соціуму та його представників [25, 165-166].

Створення наукових біографій на основі багатющого арсеналу зображально-виражальних засобів водночас передбачає врахування «драми ідей», авторської самосвідомості [20, 687; 327; 184].

Чи є точним термін АС, оперуючи яким можемо збагнути всю складність взаємодій автора, героя, читача? М. Бахтін підкреслює: «У гуманітарних науках точність – це додання чужості чужого без перетворення його на суто своє...» [6, 180]. У своїх діалогічних смислах автобіографічним синергеном досягається «малий» і «великий» час творця, персоніфікованого контекстом слова.

Термін АС включає у свій об'єм не тільки автобіографію в її жанровій специфічності, а всі форми авторської свідомості, яка цілісно виражається в творчості, житті, статтях про самого себе, коментарях до своїх творів, критичних статтях про творчість письменника, спогадах тих, хто знав автора, та інших матеріалах.

При дослідженні АС М. Хвильового впадає в очі те, що, з одного боку, цей синерген виражений у памфлетах і пізніших покаяннях. Визнання своїх уявних помилок насправді підміняється позою, маскою, а щира покаянна мова є «театром духу нарцистського» (В. Подорога). Людина, силоміць змушена каятись, стає «чудовиськом зізнання» (М. Фуко). Проте, як помітив М. Вебер, «психологічний ефект збереження сповіді повсюдно зводиться до звільнення індивіда од відповідальності за свою поведінку» [28, 188]. Самозречення як форма самоствердження й розтлумачення в коментарях, подана підтекстом. Хто може сьогодні з'ясувати за модальністю покаянного листа М. Хвильового (як абсолютного суб'єкта синергена), що було щирим, а що – ні? Але істинність усе ж можна встановити при аналізі мови текстів, і на це звернули увагу дослідники. Отож відомо, що М. Хвильовий сподівався за трагічних обставин у такий спосіб порятувати задуману справу, друзів. І це був тактичний прийом, автобіографічний же текст відображає в мовній формі «стратегію життя», а не конформізм, пристосовництво й компроміси. Тоді все, що вийшло з-під пера письменника, але не є художнім твором, можна назвати «автобіографічним листом» (В. Подорога), або ж автобіографічною анкетною з психологічними та соціальними детермінантами, які визначають текст. В. Подорога у зв'язку з цим зауважує: «...графія, у своїй ще недостатньо визначеній формі-листі, претендуючи на місце середнього терміна в автобіографічному аналізі, вказує на існування широкого поля мовної онтології, незалежної і свавільної інстанції, з якою рахується кожен, хто прагне знайти вираження в мові власної історії життя» [29, 339].

Обґрунтовуючи обрану думку, вчений уводить у контекст свого дослідження такі поняття, як екзистуючий суб'єкт, біографічний автор, віртуальний простір, часовий потік, екзистенціальна інформація, і наголошує, що псевдонім – ім'я не для персонажа, це ім'я не реально, але ідеально можливої істоти. Реальне авторське Я замінюється відтак ідеально можливим Другим,

переносячи на нього екзистенціальну подію. «Псевдонім – не ім'я власне якої-небудь антропоморфної істоти, він означає окремішній вид події і тому є іменем події» [29, 339].

До АС М. Хвильового, яскраво увиразнюючи його, додають чимало нового вперше оприлюднені біо-бібліографічні матеріали й документи, подані у 5-му томі за редакцією Г. Костюка. Їхній інформаційний потенціал дає змогу дослідникові на відстані часу глибше і в повному об'єктивному обрамленні прочитати звершену долю письменника в контексті його доби.

Життя і творчість М. Хвильового 1933 року сприймається на тлі, обарвленому тінню смерті, що закрила романтичні шведські могили трагічним саваном. «Давно зужито останню краплю часу, давно з'їдено всіх кішок і собак. Не село бовваніло перед нами, а німотне гробовище, де частково ще затримались живі мерці.

Другого дня бачили ми, як ці тіні людей, що хиталися од вітру (переважно жінки), працювали в полі. Вони орали й сіяли, використовуючи здебільшого корів, таких же висохлих, нужденних, як і хазяї. Вони самі впрягались, заступаючи худобу, одбуваючи незаслужену каторгу; і в цьому був несвідомий, але кричущий протест» [31, 108]. Саме за цих обставин геноциду і засилля ДПУ М. Хвильовий доходить висновку, «що актом смерті можеш зробити для свого народу щось більше, ніж присутністю в житті» [31, 11].

Останні слова М. Хвильового: «Може сьогодні навчу я і вас, як треба і як не треба писати в наш час...» [31, 213] засвідчують, що АС письменника, не реалізований, має обшири більші за художні, в яких він безсмертний як митець.

У новелах «Вступна новела», «Я (Романтика)», «Дорога і ластівка», «Арабески» автобіографічний суб'єкт як герой, забарвлюючи авторською тональністю розповідь, постає в багатьох психологічних іпостасях, відображає план буття й намічає нові художні програми та хронотоп їхнього втілення, які окреслили трагічну долю самого автора. М. Хвильовий в новелі «Редактор Карк» вписує себе в автобіографічний текст, правку якого здійснює Карк. Ще прозоріший натяк, що вносить істотне пояснення в інтерпретацію підтексту новели «Солонський яр», звучить у співомовці письменника: «*Ой, послалась доріженька через яр, через яр...* – співомовкою нагадав про себе Хвильовий і спитав загадково: – *А що ви думаєте, Аркадео, який той яр? Гарячий чи холодний? Га?*».

АС Хвильового засвідчений тими, хто знав його особисто, спростовує вигадки про те, нібито «фантастичний сюжет романтичних творів Хвильового «Мати» і «Я» є правдивим переживанням самого автора, тобто, що це автобіографічні твори» [31, 116]. Матері своєї, як це показано в новелі «Я (Романтика)», М. Фітільов-Хвильовий не вбивав, у ЧК теж не служив. Це ж потверджує В. Коваленко: «...події в творах є здебільшого мистецькою вигадкою автора, а не реальними фактами. Невдалі прокурори Хвильового, що влаштовують над ним «відьомське весілля» на еміграції, повинні мати докази, а не спекулювати на незнанні людьми фактів».



Ясно, що в новелі «Я (Романтика)» в образі Я – не автор, а герой, точніше антигерой. Я-автор і Я-антигерой, виражені спільним займенником Я, – не тотожні. Герой діє в образі личини автора, суб'єкта онтологічного мовлення, "мовного фантома думки», реальний автор не несе за дії героя юридичної чи моральної відповідальності, хоч і виражається в ньому як творець онтологічної реальності. Яскравий приклад — роман «Я, зомбі» Л. Кононовича.

Художні факти, мотиви, образи-символи в інтерпретації М. Хвильового, маючи міфічний та імовірний характер як реалії буття, насправді виражають своїм заземленням, прив'язкою до ландшафтів ідеологічний зміст, концепцію людини й дійсності. І саме цій меті служать підтексти, шифри, коди, алюзії, натяки, бо відкрито виразити свої думки митець не міг. Цим зумовлене й використання романтичного арсеналу в зображенні антигероя та антиромантики, здійсненому на макро- та мікрорівні в кожній з новел.

М. Бахтін вважає, що у формі «самозвіту-сповіді автор позаестетичний, і організуючою силою є ціннісна категорія другого» [6, 164]. На нашу думку, автобіографічний автор – категорія об'єктивна, естетотворча, й у ній він виступає в двох іпостасях – як власне автор і герой. Автор у ролі героя і герой у ролі автора відрізняються своїм онтологічним змістом. Справжньою тілесністю наділений власне автор, який має своє позазнаходження в просторі й часі, він – у тексті й за текстом водночас. Подібну ситуацію М. Бахтін пояснює як підміну «ціннісного контексту автора літературно-матеріальним контекстом» [6, 169].

На прикладі АС М. Хвильового простежуються – на рівні ментальності нації – зміни ідеалу на антиідеал. Доля героїв письменника поступово стає його долею, передбаченою й пророче вираженою в образі романтики, що мчить ланами часу з пучком чебрецю і простріленою скронею. В рамках психоаналітичного методу таке перебування в трагічній роздвоєності «спричиняє психоментальну травму особистості». Від утвердження – до заперечення, не парадокс, а переродження об'єктивного часу й простору, твореного М. Хвильовим і його «муралами революції»; на бурхливому початку революційної діяльності це стало найвищою сакральною цінністю, романтичною парадигмою життя, провідним рольовим мотивом. Пізніше, під впливом усвідомлення «комплексу невдалої сакралізації» революційних ідеалів, відбулася болісна десакралізація, перетворення їх на антиідеали і прагнення опоетизувати їхній первісний зміст.

Що ж символізує Кентавр М. Хвильового? Як і художнє полотно Мікеланджело «Битва кентаврів з лапіфами», так і вся творчість М. Хвильового засвідчує спрагли пошуки форм, співзвучних часові, а також тих шифрів і кодів, масок для себе і своїх героїв (романтичних!), які виявляють гуманістичну концепцію життя. Якщо в трактовці Мікеланджело перемога над кентавром символізує перемогу духу над матерією, то у Хвильового – це перемога загальнолюдського над звірячим, духу над власним тілом, його інстинктами, що мають яскраво виражене соціополітичне забарвлення.

Кентавр М. Хвильового – це його поступово вигасаючий у пореволюційній дійсності й живий у романтичній уяві загальнолюдський ідеал митця. Торжество мертвого символізує синій листопад над ним. Блок синього в новелі «Синій листопад» символізує сум за втраченим. Цей кольоровий лейтмотив домінує у «Синіх етюдах». Синій колір, на думку Гете, то ніби хвилююче ніщо, в ньому суміщається якась суперечність збудження і спокою. „Сині етюди” окреслюють перебування в трагічному лабіринті, з якого ні герой ні сам письменник не бачили виходу: «Іду в нікуди». Мінотавр М. Хвильового, якщо залучити формулювання Гете, «виштовхується зі свідомості у підсвідомість і фіксується як певні зміни» [32, 61]. Конфліктна ситуація «Тезей – Мінотавр» з мистецького явища, закодованого й зашифрованого в підтекстах новел, повернулася в дійсність, зреалізувавшись у формі самогубства митця.

Автобіографічна звершеність чи завершеність водночас утверджує духовні константи життя автора та його героїв. Типологічний портрет письменника обрамляється посмертною маскою, яка виявляє не тільки тип особистості, – життєва доля, внутрішня біографія, переплітаючись із зовнішньою у своєму взаємозв'язку, відображають позицію, суперечність громадянина й суспільної дійсності, стають ціннісною характеристикою, заступивши розставлювані критиками 20-30-х років акценти.

Смерть М. Хвильового змінила «смыслову структуру» його життя. У світлі трагічних вчинків М. Хвильового, Г. Тютюнника, знищення Г. Косинки, В. Підмогильного та багатьох інших, душевного стану Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара автобіографічний синерген віддзеркалює філософське підґрунтя їхніх ідеалів у психологічному та естетичному вимірі; самим дзеркалом їх життя і творчості є вируюча дійсність. І якщо в творах цих письменників елементи автобіографізму звучать то в публіцистичних вкрапленнях, то часто як сповідальність перед самим собою («Щоденник» О. Довженка), в них митці постають безпосередньо наодинці зі своєю епохою, своїм життєвим контекстом демонструючи авторську позицію в історико-літературному процесі, то це і є формою виразу власного Я. В АС автор представляється своїм буттям як інобуття в інших, тобто, ставши персоналізованим у нашому сприйманні, він продовжує жити, постає як інтегратор ідей і як інтегрований ними. В АС міститься цілий комплекс нових парадигмальних підходів. Семантичний план АС тільки порушує проблему самоцінності творчого генія в контексті доби. Поставивши в центрі поняття АС, ми прагнули показати його у фокусі поліфункціональних аспектів, наповнених в інтерпретації інших концептуальним змістом.

## БІБЛОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Ершова-Бабенко И.В. Методология исследования психики как синергетического объекта [Текст]: автореф. дис. на с. науч. ст. д-ра филос. наук/ И.В. Ершова-Бабенко – К., 1993. – 30 с.

2. Грабовський С. Мрія в соціокультурному Бутті людини / С. Грабовський // [Текст]/ С. Грабовський// Філософські студії. Спецвипуск Генеза. – 1995. – С. 13–14.
3. Князева Е.Н. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным [Текст]/ Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов // Вопр. философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20.
4. Соловей Е. Проблема автентичного буття і поезія В. Стуса [Текст]/ Е. Соловей // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць. – О., – 1999. – Вип. 3. – С. 87.
5. Бахтин М.М. К философии поступка [Текст] / М.М. Бахтин // Философия и социология науки и техники. – М. – 1986. – С. 94.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Наука, 1979. – С. 36.
7. Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси [Текст] / Д.С. Лихачев. – М.: Наука, 1970 – 372 с.
8. Жуков Д.М. Биография биографий [Текст]/ Д.М. Жуков // Наш современник. – 1974. – № 9. – С. 134.
9. Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни: [Текст] сб.ст. /А. Моруа. – М. : Искусство, 1977. – 372 с.
10. Цвайг Г. А. Гаскелл и Дж. Босуэлл: К вопросу о традиции и новаторстве в английской художественной биографии [Текст] / Г. Цвайг // О художественной литературе. – Иваново, 1979. – 278 с.
11. Померанцева Г.Е. Биография в потоке времени. ЖЗЛ: замыслы и воплощения серии [Текст] / Г.Е. Померанцева. – М. : Наука, 1987. – 305 с.
12. Лопатина В.Д. Литературная биография в современной английской прозе [Текст] – М.: Просвещение, 1989. – 185 с.
13. Потницева Т.Н. История и литература в генезисе английского жанра Шульц К. Камень и боль : роман / Д. Горбов. – М. : Советский биографии [Текст]: Література й історія. мат. міжнар. наук. конф. 12–14 груд. 1996 р. / Т.Н. Потницева. – Запоріжжя, 1996. – 182 с.
14. Горбов Д. Чешский роман об итальянском возрождении. Послесловие. [Текст] // М.: Писатель, 1987. – С. 686.
15. Караева Н.В. "Єлена в Єгипті": Поліфонія як мета. Коментар [Текст] / Н.В.Караева // Питання літературознавства: наук. зб.; ч. 2. Традиційні сюжети та образи. – Чернівці, 1995. – Вип.1. – С. 91–99.
16. Фрейд З. Автобиография бессознательного [Текст] / З. Фрейд. Толкование сновидений/ подг. Б.Г. Херсонским. – К. : Основы, 1991. – С.5–80.
17. Карсавин Л.П. Философия истории [Текст] / Л.П. Карсавин. – М.: С. Пб.: 1993 – С. 82.
18. Руткевич А.М. Психологический анализ. Истоки и первые этапы развития [Текст]: курс лекцій / А.М. Руткевич. – М.: Наука, 1997. – С.12–13.
19. Темпоральность. Современная западная философия: словарь /сост. : В.С. Малахов, В.П. Филатов. – М. : Наука, 1991. – С. 298.

20. Человек: индивид, личность, индивидуальность [Текст]/ Общая психология: курс лекций для первой ступени педагог. образ. / Сост. Е.И. Рогов. – М. : Наука, 1999. – С. 311–334.
21. Дуб К.С. Моральные императивы художественного мышления и социального действия в новеллистике Н. Хвильового, Г. Косынки, В. Подмогильного [Текст] / К.С. Дуб: XIV международные чтения "Великие преобразователи естествознания: Илья Пригожин": тез. докл. – Минск, 1998. – С. 185–186.
22. Тищенко П.Д. Свод этических правил проведения клинических испытаний и медико-биологических экспериментов на человеке [Текст] / П.Д. Тищенко // Вопр. философии. – 1994. – № 3. – С. 91.
23. Никитюк В. Специфіка феноменологічного розуміння культури [Текст] / В. Никитюк, Р. Кобець // Філософські студії: спецвип. ж. Генеза. – 1995. – С. 52.
24. Бимель В. Мартин Гайдеггер, сам свидетельствующий о своей жизни [Текст] / Вальтер Бимель. – Урал: ЛТО, 1998. – 285 с.
25. Специальные исторические дисциплины [Текст]: уч. пособие / Под ред. В.А. Замлинского, М.Ф. Дмитриенко. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 246.
26. Білозерський С.В. Просопографічна база даних «Кан Деп»: сутнісний зміст понять і категорій [Текст] / С.В. Білозерський, І.Р. Пелех, Ю.А. Святець // Джерелознавчі та історіографічні проблеми історії України. Мова науки. Термінологія : міжвуз. зб. наук. пр. – Д. : ДДУ, 1997. – С. 165–166.
27. Шульц К. Камень и боль... [Текст] / К.Шульц. – М.: Искусство, 1989. – С. 687.
28. Irving S. The and the Ecstasy: A biographical Novel of Michelangelo [Текст] / Irving Stone. – London, 1961.
29. Вольперт А.И. Пушкин в роли Пушкина [Текст] / А.И. Вольперт. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 327 с.
30. Баткин А.М. Петрарка на острие собственного пера: Авторское самосознание в письмах поэта [Текст] / А.М. Баткин. – М., 1995. – 184 с.
31. Вебер М. Протестантская этика [Текст] / М. Вебер. – М. : Мысль, 1973. – Ч. 2–3. – С. 188.
32. Подорога В. Приложение 1. Марсель Пруст. Автобиографичный опыт [Текст] / В. Подорога // Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. – М., 1995. – С. 92–93; 339.
33. Хвильовий М. Твори: В 5 т. [Текст] Т.5 / М. Хвильовий. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. – С. 108.
34. Філософські студії: Спецвип. ж. Генеза. – 1995. – С. 95.
35. Гете И.В. К учению о цвете (Хроматика) [Текст]/ И.В. Гете // Психология цвета: сб. / пер. с англ. – М. : ЖЗЛ, 1996. – С. 61.

## 4. Новелістика М. Хвильового: шифри і коди

### 4.1 Філософія Я у художній концепції М. Хвильового

Філософія Я в інтерпретації М. Хвильового є ключовою для розуміння ідейно-естетичних витоків творчої спадщини видатного письменника, прочитаної через герменевтичну призму. Зосереджуючись на філософському аспекті герменевтика Гадамер у розділі «Емінентний текст і його істинність» зауважує, що «Коли ж читач зрозумів цей зміст, то це означатиме, що він бачить текст наскрізно, тобто текст тепер говорить про суть речі, а не репродукує його автора» [1, 155].

«Я» – багатопланове поняття, яке широко використовується і розтлумачується у філософії, психології, психофізіології, у науках про людину. Філософсько-психологічне поняття Я, його категоріальний статус трактується сьогодні в найрізноманітніших значеннях. Нас же цікавить перш за все його онтологічний вимір. Значення і особистісний смисл слова Я завжди залежить від того мовного і життєвого контексту, у якому вони використовуються. У системі «Я» – «Я» це слово значить щось інше, ніж у відносинах «Я» – «Ти», «Я» – «Ми», «Я» – «Вони»... З багатоаспектних визначень ми вичленяємо синтезований еквівалент Я, дефініції якого подаються сучасними науковцями у досить широкому спектрі.

Я осмислюється як носій нашого суб'єктивного світу, відображення самого себе у світі, суб'єкт людської самості. У Я – оцінна сутність світу, «образ самого себе», подвоєння самого себе. Художня література дала яскраві взірці Я. Фази самоусвідомлення свого Я відтворив Марсель Пруст у романі «По напрямленню к Свану...». В основу Я О. Потебня, Т. Рибо, С. Корсаков, В.М. Бехтерев клали свідомість і самосвідомість почуття «буття у світі». Важливим фактором здійснення Я є пам'ять. Фактично категорія пам'яті ототожнюється із свідомістю і самосвідомістю і є структурним ядром, де вони розглядаються як атрибути буття. З точки зору філософії онтологічного (Гайдеггер), феноменологічного підходу система естетичних цінностей залишається як пам'ять психосфери, ноосфери (Тейяр де Шарден П., В. Вернадський), як віддзеркалений образ Я, банк інформації.

Звернення до форми Я у новелах Хвильового як тристоронності відносин «Я – Ти – Ми» і творення естетичною свідомістю дійово історичної свідомості, включає їх моральну обов'язковість і підзвітність, що Кант називає категоричним імперативом, Гегель трагічною провинною, Гадамер «суттю герменевтичного досвіду» за умов, коли Я повинен рахуватися з чимось в мені самому, навіть якщо б не було нікого, хто вимагав би від мене брати це до уваги» [2, 200].

З цією прозорливістю в синтетичнім промені М. Хвильовий побачив причини деформації Я і окреслив переродження. Прочитаємо лише коментар до новели «Із Вариної біографії» із щабля сучасного дня. Навіть без акцентації він промовисто говорить сам за себе: «Життя дрібної буржуазії завжди йде під

контролем «чужої волі», себто під контролем волі якогось класу – чи то буржуазії, чи то пролетаріату – в залежності від обставин». За часів великої громадянської війни пролетаріат, тягнучи за собою вищезгаданий соціальний прошарок, не міг не запліднити його своїми ідеями, і він його, як відомо, запліднив. Великі маси дрібної буржуазії побігли туди, куди з боями «підступили загопи червоних полків», бо запліднена ідеями революційного класу дрібна буржуазія відчула «щось таке, що з його власті їй уже ніколи не вирватись» [3, 646]. Далі посилання в тексті.

Формальна загальність «Я» як модус буття. Свідомість є здійснення в Я буття, тобто здійснення власної суб'єктивності в самій суб'єктивності свідомості. За допомогою механізму пам'яті зберігається від дитинства до старості наше первісне Я.

Як суб'єкт, воно стає основною формою ліричного твору, входить в категорію художності, увиразнює об'єкт зображення у романі Чінгіза Айтматова «И дольше века длится день», де знеособлене в образі манкурта підноситься до символу віку... Людина, позбавлена пам'яті в її естетичному, широкому значенні, перетворюється в зомбі. Щоб переконатися в можливостях психотропного впливу на людину, досить прочитати твори «Зомбі», «Я, зомбі», де йдеться про підміну особистості сурогатом її Я.

Поряд із цим нова естетична та філософська парадигми націлюють на усвідомлення того, що суспільство тримається на суверенності та самодіяльності особистості, на такому розумінні особистості, яке дорівнює монадному її утворенню і покликане репрезентувати весь світ у межах індивідуума. Безумовно, синергенною здатністю репрезентувати свою добу, свій народ у зломний, доленосний історичний момент був наділений М. Хвильовий. Справді, «Коли Я відповідно до універсальності мого «я мислю», визначаю себе як психофізичну істоту, а також відкриваю у формі «Іншого» психофізичні істоти, протилежні мені, які конститууються в різноманітності мого інтенціонального життя, то я усвідомлюю величезні труднощі, що стосуються, перш за все мене самого. Я «трансцендентальне Я», є те, що передує мирському («мирське» у Гуссерля – це чуттєво-предметне): саме у свідомому житті споконвічно конститує світ як інтенціональну єдність. Отже, Я, конститууюче Я, не тотожне з емпіричним Я, зі мною як психофізичною реальністю (мова йде про трансцендентальне Я, яке відкривається за допомогою трансцендентальної редукції, і психологічне Я, Я емпіричної соціології» [4, 56].

М. Хвильовий у багатьох своїх новелах показав сам процес становлення Я від романтизованого до ідеалізованого, зробив вертикальний та горизонтальний зріз можливостей буття Я за тих обставин. Ірраціональний світ його героїв є віддзеркаленням через Я всіх «Ми». Цим зумовлюється урізноманітнення форм враження. Естетика соцреалізму, що ми бачили на прикладі П. Тичини (В. Стус. «Феномен доби» (Сходження на Голюфу слави), була знаряддям відмежування письменника від трагічної долі народу, дійсність роздвоювалась, а разом з нею і свідомість, що й зафіксував сатиричними засобами М. Хвильовий:

«Зворушлива самовідданість мого героя досягає в ці хвилини апогею. І хочеться перед такою самовідданістю поскиляти всі республіканські прапори і з почуттям задоволення промовити: – Іване Івановичу! Воістину ви – зразкова людина нашої безпримірної епохи, і ваше ім'я, очевидно, буде фігурувати в Пантеоні «Червоних дощок» [3, 11].

Потужним променем художнього синтезу новеліст висвітлює суб'єктивні та об'єктивні фактори переродження свідомості і появи «анти-я». Багатогранний процес боротьби авторського Я проти «анти-я» ствердження таких ідеалів, які ні за яких обставин не могли б стати антиідеалами довів всім змістом свого життя і логічним фіналом завершив його 13 травня 1933 року. Фатальний акт трагедії М. Хвильового, помножений на мільйони людських доль, на жаль, «жанровим виконанням» трагедії не міг зворушити, вразити ні ураглядачів, ні наглядачів.

Для свого синтезу письменник залучив фактично весь багатющий арсенал художнього слова: від крапки (виболеної ним, про що свідчать його коментарі) до шифрів, кодів, структур, алегорії і символів, фоноцентризму, поліфонії, озвученості Я та присутності його як дійової особи з власним статусом. Вигадливій і напрочуд гнучкій та мінливій системі шифрувального письма М. Хвильового міг би позаздрити навіть Блас Віжінер – винахідник найдосконаліших кодів і систем шифрування. Озвучені голоси Я діють у діапазонах авторського Я та не є тотожними йому, максимально наближаючись до нього, вони є аналогами його. Автор, як це помітно у новелах «Вступна новела», «Колонії, вілли», «Редактор Карк», «Солонський Яр», «Кіт у чоботях», «Синій листопад», «Чумаківська коммунa», «Дорога й ластівка», «Арабески», «Лілюлі» та інших у залежності від програми твору може або передавати свій голос іншим персонажам, говорити від їх імені, або ж забирати їх голос собі і синтезувати у своєму Я.

Основний поліфонічний голос, репрезентуючий авторове Я, виділяється також за допомогою кількісних характеристик як «статистичних параметрів стилю». Наприклад, Я у своїм різноголосі у новелі «Я (Романтика)» вживається 177 раз часом у таких модифікаціях, що годі відділити від власне авторського Я. Маємо взаємодію двох Я, їх діалектичну взаємозалежність. У даному разі йдеться про інтегральність форми, де Я існує як зміст, та все ж при всіх інваріантах їх перетворень інтонаційний образ письменника не заставляється маскою героя. Мабуть точніше і доцільніше авторове Я визначати як суб'єкт розповіді. Умовні ж фрази, іносказання, недомовки, самоіронія, романтичний жест, ствердження-заперечення тощо мають на меті завуалювати справжнє обличчя автора.

Творче засвоєння та універсальне використання традицій сатири Роттердамського, Теккеря, Вольтера, Шевченка, Гоголя, Нечуя-Левицького, Франка, Коцюбинського, Салтикова-Щедріна, Маковея, Мартовича та інших сатириків особливо помітне в таких творах як «Іван Іванович», «Санаторійна зона», «Вальдшнепи»... За допомогою невичерпного арсеналу сатиричних засобів майстер художнього слова показав, що витворений учасниками революції ідеал вже не був тільки їхнім, він ставав ефективним знаряддям

маніпуляцій ним у руках новонароджених партійно-бюрократичних чиновників, які прикриваючись іменем Леніна, Сталіна, партії творили тоталітарну систему, винну в знищенні мільйонів людей...

Постановка проблеми Я в чомусь має відповісти на кардинальні морально-етичні питання в інтерпретації М. Хвильового, на його ідеальне, абсолютне Я як категоричний імператив, і принаймні в якійсь мірі з'ясувати проблематику новел, у яких воно виражається найпоказовіше, маючи концептуальне значення для розуміння ідейно-естетичних засад та поетичних настанов і принципів мислення, повніше втілених у його повістях.

Романтичне Я М. Хвильового у цих параметрах прочитується як герменевтичне, як характеристика героїчного минулого, трагічного сучасного, омріяного та, на жаль, безперспективного майбутнього, такого, у якому гармонійне існує у сфері мрії, у реальності воно шокується трагічним, є дисгармонійним, служить фоном трагічного. Ясно, що художня їх інтерпретація не вкладається в прокрустове ложе, має невичерпно розмаїтий арсенал вираження, позначається пристрасними пошуками справжності духовного розуміння явищ і процесів у ситуаціях, коли знівельована, знеособлена людина не несе відповідальності за свої вчинки. Осягаючи справжність свого буття в аспекті історичності, кінченості і свободи «перед лицем смерті» (Гайдеггер), М. Хвильовий не стільки створював позитивні образи у світлі загірної комуни, скільки моделював з усіма суперечностями свого часу аутентичну людину, підводив читача до пробудження в ньому потенційних, екзистенціальних начал людського існування, вивільнення духу з-під влади тих історичних обставин, які творило суспільство іменем ідеалів революції, позбавляючи життя і її творців. Сутнісна екзистенціальна проблема існування Я в усій творчості М. Хвильового є ядром його естетики і поезики і стає предметом розпочатого дослідження [5].

Новела «Я (Романтика)» – новела-концепція і, безумовно, Я – концептуальний герой, який окреслив майбутню долю М. Хвильового. Фатальність її усвідомлюється і здійснюється письменником спершу у творах, потім у житті. І тут діє не метафізика чи містика, а логіка трагічності долі. Цей трагізм у числах: 13 грудня 1893 року – день народження; 13 травня 1933-го – день смерті; 1923-й – новела «Я (Романтика)». У ній вражає один рядок, пророчий, як проекція власного фіналу. «По щоді, пам'ятаю, текла темним струменем кров»... [3, 339].

Принцип фаталізму М. Хвильового не в його характері і навіть не в символіці чисел, а в обставинах, які вступили в суперечність з їх творцем. Змінити дійсність, піднести її до рівня свого зідеалізованого Я М. Хвильовий не міг, але й опуститись, перетворитись у свою протилежність – тим більше. Відчуття рокованості своєї долі, невіддільної від мільйонів доль інших, пояснюється геніальною зіркістю, пророчим передчуттям та причинним передбаченням, що втілено в його творах та завершальнім трагічним фіналі власного життя. Герої його - трагічні постаті, хоч і оповиті романтичним серпанком нездійсненої мрії. Віднаходимо таку паралель в «Арабесках»:



«...І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя. – Чи наздожену її – свою сірооку м'ятежну наречену?» [3, 309].

Аналізуючи поезію М. Лермонтова «Сон», В. Соловйов писав, що поет «не тільки передчув свою роковану смерть, але й прямо бачив її зарані, що під силу віщому чарівнику і пророку, який зник в царстві фей».

«Но в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчиво одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена.  
И снилась ей долина Дагестана,  
Знакомый труп лежал в долине той,  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладяющей струей»

«Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна – сновидение в кубе» [6, 449].

Хоч і віддалені аналогії снів, але досить прозорі в новелі «Гринів» Ю. Липи, новелі «Поворот», романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського. Згадаймо й провидіння О. Гончара. За теорією ймовірності це типологічні спів падіння, не випадкові в тахіонім колі долі, яке зчитується з банку інформації інших планет тими, кому це дано.

Але доля М. Хвильового є віддзеркаленням трагізму мільйонних доль, а романтика розвіюється, як дим від набою. Усі твори М. Хвильового в синтетичній формі і в різних аспектах онтологічного плану, який теоретично ним обгрунтований у статтях та памфлетах, і є духовними базисними категоріями для розуміння Я та його ідеалу. Ущербність ідеалу зумовлюється соціальними, історичними обставинами, які створюють суспільний ідеал як образ не ідеального ладу життя. У М. Хвильового він постає в романтичній формі, діє як примус, ідеал, як зовнішня програма для реалізації ціною життя. У філософському плані трагічну невідповідність ідеалу і його втілення висвітлив В. Соловйов: «...Ідеал являється тільки в майбутньому, а в теперішньому людина має справу тільки з тим, що суперечить цьому ідеалу, і вся її діяльність від неіснуючого ідеалу повертається на руйнування існуючого, а оскільки це останнє тримається людьми і суспільством, то вся ця справа повертається в насильство над людьми і цілим суспільством. Непомітним чином суспільний ідеал підміняється антисуспільною діяльністю. На питання: що робити? – дається ясна і чітка відповідь: убивати всіх супротивників майбутнього ідеального ладу, тобто всіх захисників теперішнього» [6, 183-184].

І тут погоджуємося з думкою, висловленою Ладодою Коломієць, що «герой Хвильового стає героєм трагічного самозаперечення». «Парадоксом революційного гуманізму Хвильового виявилася саме спроба утвердження особистості там, де її в ідеалі не повинно бути, – у «безособистісному суспільстві майбутнього унітаризму» [7, 65-66].

Думка про духовний бунт як базисну категорію романтизму Хвильового уточнена раніше його останньою крапкою... Філософія бунту в епоху добра і зла (Т. Манн) детально розроблена Камю в «Бунтующем человеке» [8, 415], де простежується генеалогія «не вбивай» та еволюція в максимах сучасної Хвильовому ідеології – «вбивай». Реалізація людиновбивства написана на скрижалях віку, у тих паперах, що поховані в сейфах... На жаль, не все утаєне стає явним, біблійна заповідь поки що справдилася не вся. Але з'явилась книга «Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий і відеофільм «Цар і раб хитрощів» як додаток до книги [9]. Боротьба Хвильового в контексті сьогоденного стану прочитується як боротьба романтичного, абсурдного героя за романтичний ідеал. Та навряд чи може бути виправданим вислів: «Альтернативний герой Хвильового покликуються на роль концептуального образу «романтики вітаїзму», що мала б створити новий героїчний міф для революціонерів» [7, 66].

Інтерпретація Я як концептуально значимої моделі у новелі «Я (Романтика)», яка є міфо-текстом, а сам автор міфо-творцем, настановує на думку про новолітературний міф, трансмутацію романтичного міфу (героїчний міф творився пізніше – ним переповнена радянська література кінця 20-х – 30-х років) розвінчує міфо-свідок – М. Хвильовий: мабуть буде більше сенсу тоді, коли будемо говорити про дегероїзацію міфу. Міф про міф – це вже новий міф, антиміф.

Структурний план аналізу Я розробив Р. Барт у статті «Текстовий аналіз однієї новели Едгара По». Скориставшись нею, ми виділяємо у новелі М. Хвильового три іпостасі Я [10, 437]:

1. «Я» – автор, цьому «Я» відповідає «Ти», розуміння «Ти» залишається певною формою співвідносин з «Я»;
2. «Я» – співучасник дії, герой (мабуть такого «героя» треба брати в лапки);
3. «Я» – заперечення ідеї, у жертву якій приноситься Мати. Фактично це анти-«Я».

Усі ці Я детерміновані особистістю автора, структура їх буття сприймається як послідовність модусів людського ісїтвання і, безумовно, є трансцендентальною проблематикою інтерсуб'єктивності. Його три іпостасі виділив З. Фройд. Соціолог М. Розенберг розклав Я на сім іпостасей: справжнє Я (як бачить себе індивід у цю мить); динамічне Я (яким індивід може стати в недалекому майбутньому); фантастичне Я (яким треба бути); можливе Я (яким індивід може стати в недалекому майбутньому); ідеалізоване Я (ідеал, до якого індивід мріє наблизитись); зображувальне Я (маска, котру індивід надіває на себе для досягнення тієї чи іншої мети); ідеальне Я (недосяжний ідеал) [11, 189].

Концептуальність Я-протагоніста у світлі категорії трагічного конфлікту сприймається ж результатом інтеграції «Я-образів» [12, 190]. «Я-образи» в їх філософському та естетичному втіленні формують «Я-концепцію» і діалектично «Я-«концепція» в усіх її художніх іпостасях виражає на всіх рівнях тексту та підтексту свою інтегруючу заданість в параметрах філософії авторового Я, де воно виражається у своїй ідеальній, екзистенціальній

завершеності як макрокосм «Всесуб'єкта, Всесвідомості й Всесвободи Абсолюту» [13, 115].

Отже, філософія Я є ключовою категорією художньої концепції М. Хвильового. Увібравши філософські концепції західноєвропейської, російської та української філософії та естетики, синтетична «Я-КОНЦЕПЦІЯ» М. Хвильового стала інтегруючим ядром його новелістики, підвела підсумок життя до останньої крапки – кулі в скроню. Нею він розстріляв «в багатьох серцях безвольну нерішучість і рабську покірність, яку розстрілював за життя словами» [14, 474].

#### 4.2. Концепція «Я» і дійсності в інтерпретаційному контексті новели «Я (Романтика)»

М. Хвильовий концепцію Я і дійсності переносить у суто художній план, створюючи індивідуалізовані портрети учасників революційного трибуналу. «Помешкання наше – фантастичний палац: це будинок розстріляного шляхтича»...; ...темної ночі в моєму надзвичайному кабінеті збираються мої товариші. Це новий синедріон, це чорний трибунал комуни» [3, 323]. «Моїх товаришів легко пізнати:

доктор Тагабат,

Андрюша,

третій - дегенерат (вірний вартовий на чатах).

Чорний трибунал у повному складі.

Я:

– Увага! На порядку денному діло крамаря ікс!

З дальніх покоїв виходять лакеї і також, як і перед князями, схиляються, чітко дивляться на новий синедріон і ставлять на стіл чай» [3, 324]. Автор подає лаконічні портретні характеристики, які розкривають внутрішній зміст кожного з них: «Доктор Тагабат розвалився на широкій канапі вдалі від канделябра, і я бачу тільки білу лисину й надто високий лоб. За ним іще далі в тьму – вірний вартовий із дегенеративною будівлею черепа. Мені видно лише його трохи безумні очі, але я знаю:

– у дегенерата – низенький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс. Мені він завше нагадує каторжника, і я думаю, що він не раз мусив стояти у відділі кримінальної хроніки.

– Андрюша сидить праворуч мене з розгубленим обличчям і зрідка тривожно поглядає на доктора. Я знаю, в чому справа.

Андрюшу, мого бідного Андрюшу, призначив цей неможливий ревком сюди, в чека, проти його кволої волі. І Андрюша, цей невеселий комунар, коли треба енергійно розписатись під темною постановою – «розстрілять», завше мнеться, завше розписується так:

– не ім'я і прізвище на суворому життєвому документі ставить, а зовсім нерозумілий, химерний, як хетейський ієрогліф, хвостик» [3, 324]. Андрюша викликає, навіть деяке співчуття. Це ідеаліст-романтик, квола воля якого під

владою політики фанатиків догми – доктора Тагабата, дегенерата – вартового пса революції і главковерха чорного трибуналу з його двоїстим еством, – обезвольнюється, і він теж стає складовою частиною «гільйотини». У своїй безвольності він не може не бути знаряддям у руках інших. І не змінює суті виконання вироків... Ставить він сентиментальний «хитейський хвостик» чи розмашистий підпис під вироком – розстрілять, – це для долі приречених вже немає ніякого значення.

Нарешті йде самохарактеристика главковерха революції: «...Коли доктор Тагабат кинув на оксамитовий килим порожню пляшку й чітко написав своє прізвище під постановою – «розстрілять», – мене раптово взяла розпука. Цей доктор із широким лобом і білою лисиною, з холодним розумом і з каменем замість серця, це ж він і мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт. І я, главковерх чорного трибуналу комуни, – нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії» [3, 325-326]. Образ доктора Тагабата наповнився реальним змістом... «Ульріх, підписуючи десятки, сотні смертних вироків, зберігає цілковиту незворушність і спокій. Це була жива складова частина гільйотини».

Синедріон чорного трибуналу революції і синедріон, який судив Ісуса, мають чимало спільного: ця спільність у тональності картин, у порушенні всіх законів Феміди, у прагненні зовнішніми атрибутами прикрити справжню сутність дій. «Синедріон збирається з поспішністю, як уповноважені зборів. Не зважаючи на нічний час, у судилище приводять Ісуса, бо трибунал старається якомога швидше покінчити з небезпечним пророком.

Першосвященники в пурпурових, жовтих і фіолетових туніках з тюрбанами на головах урочисто засідають напівколом. Посеред них, на підвищеному місці, возсідає Каіафа, великий першосвященник. На двох кінцях півкола, перед двома невеликими трибунами, знаходяться два актуаріуси: один – для захисту, другий – для звинувачення.

Ісус непорушний стоїть у центрі у своїм білим одязі Ессея. Службовці, озброєні нагаями і вірьовками, оточують Його з погрожуючим виглядом. В усьому судилищі тільки одні звинувачуючі, жодного захисника» [15, 42].

У новелі М. Хвильового «Я (Романтика)» здійснюється судочинство над нетлінним у віках – Матір'ю Божою Марією, триединою у своїх іпостасях безсмертя, надії та жертвовності, яка символізує долю України «І в той же момент раптом переді мною підводиться образ моєї матері...

– ... «Розстрілять» ???

І мати тихо-зажурно дивиться на мене» [3, 325]. Мати – «втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» [3, 322]. Дві хрустальні росинки з очей матері потім падають на руки її «мятежного» сина. І він починає усвідомлювати, що м'ята, лампада, мати перед образом Марії – не фантом. Впадає в очі полісемантичність кожного слова, асоціативність, інформативний зв'язок (асоціативний повтор) із попередніми словами, що в єдності утворюють образи-концепти, визначають структуру міфологем, що мають ментальний зміст.

Поряд із цим концептуально значеннєвим потрактуванням міфу в новелі використовуються архетипи-міфологеми сонця, місяця, зірок, грози, степу, м'яти, лампади, дороги та інших, органічно пов'язаних з образом Матері, і які зв'язують онтологічними зв'язками Я з усім світом та викликають безліч асоціацій психофізичного та психологічного характеру (зорових, слухових, дотикових, на означення болю, розпуки, відчаю та інших станів в умовах психофізичної перенапруги). Вони рухаються в якомусь космічному, зоряному ритмі і завершуються, з його космічним циклом. Ці зміни передає пейзаж: «Сонцемідь, і неба не видно... Здіймалися з дороги фантастичні хуртовини, бігли у височінь, розрізали простори, перелітали оселі і знову мчали і мчали» [3, 334]; «Сонце зайшло. Конає вечір, надходить ніч» [3, 335].

У другому розділі новели образи-денотати та міфологеми є передвісниками трагічної безвиході. «Мутне огняне сонце», «Сонцемідь». Асоціативні ряди розвиваються по лінії висхідної градації. Сонце зайшло та виходить місяць. Такі ж аналогічні апокаліпсичні процеси відбуваються і на цьому супутнику. Принцип висхідної градації повторено і при зображенні місячного світила. Одкидаючи лимонні бризки, пронизуючи zenit, місяць зупиняється над безоднею, «потім він стояв у zenitі й висів над безоднею», «місяць лив зелений світ з прилизованого zenitу», «тихо вмирав місяць у пронизаному zenitі». Під цим чотирикратно повтореним міфологемним образом, по мертвій дорозі, герой іде в нікуди. «Іду в нікуди» – п'ятикратний повтор завершується трагічною констатацією:

«... Я зупинився серед мертвого степу: – там в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни» [3, 339]. Зберігаємо графічне виділення, бо й воно має смисл. Можливо якийсь смисл вкладав автор і в те, скільки раз повторюється той чи інший образ. Повтор в інтерпретації М. Хвильового виконує важливу функцію, він служить для утримання в пам'яті асоціативних зв'язків з метою подальшого розгортання їх у цілісну картину. Кількісне вживання повтору мотивується логікою художньої думки та внутрішньою структурою образу.

Виразальний мовний арсенал в інтерпретації М. Хвильового виконує надзвичайно різногранну естетичну, експресивну, емоційну оцінки та психологізуючу функції. Автор ніби демонструє гру зі словом, він віртуозно жонглює ним, філігранно обробляє й майстерно вписує в контекст, де воно дискретно змінюється як «атом серця», вільно розмикає асоціативні ряди, метафоризується і символізується. Новеліст не просто бавиться словами, що вбирають світло, колір і звук; у сюжетнім плетиві вони можуть ставати своєрідним образом («Елегія», «Арабески»), «онтологічною єдністю тексту» і внутрішньої організації. Можливо хтось колись створить словник мови М. Хвильового, розставить чіткі акценти і тоді проясниться сама процедура творення за допомогою мовностилістичних засобів естетичних блоків – тезаурусів особистості чи точніше – автора й персонажів. У поняття «тезаурус» включаємо текстові домінанти; стилетворчі за своєю природою, вони іменуються домінантами, їх похідні – асоціантами, з останніх виділяються

асоціативні ряди на означення найрізноманітніших психологічних станів. Важливу функцію при цьому виконують часово-просторові відношення (хронотопічний вимір), ландшафтні детермінанти, подані через імпресіоністичну та експресіоністичну призми.

Філософсько-аналітична панорама реальності в новелах М. Хвильового продукує естетичні мікроблоки, які в макроструктурі новел виокремлюються в особливі мовні моделі світу. Словесну оболонку цього онтологічного світу називаємо тезаурусом.

Термін «тезаурус» вперше застосував у XIII ст. Брунетто Латіні, у лінгвістиці – Л.В. Щерба. Тезаурус – словник письменника, систематизована і впорядкована лексика вираження ідей, мовна пам'ять, в якій (і за допомогою якої) кодуються в художній мові естетичні системи «фонологічного, морфологічного, синтаксичного, семантичного і прагматичного рівня». Суб'єктивний тезаурус – організоване знання, яким володіє суб'єкт про слова й інші вербальні символи, про їх значення, про їх відношення між ними, про правила, формули й алгоритми, використовувані для маніпулювання цими символами, поняттями і відношеннями» [16, 184].

Введення цих та інших термінів в інструментарій дослідження творчого синергену М. Хвильового зумовлюється пошуком і синтезом глибинних структур, констант, символів і мітоном, закодованих у творчості, біографії, тогочасній національній свідомості та підсвідомості, «соціопсихології» та ідеології, які були вирішальними факторами у світобаченні й проблематиці творів М. Хвильового.

Цей смисл впливає із ритмізації тексту, позначеного ще й авторським шрифтовим виділенням, синтагматичною будовою фрази. Зауважимо ще й те, що в лексичному звучанні багатьох слів відчутний досить сильний поетичний голос М. Хвильового..

Звідси ритмізована структура багатьох творів, алітерації (звукопис), поетична лексика. Наприклад: мати, м'ята, м'ятежний, хрустальні росинки, дзвенить мідь, передзвін сердець, загірних озер, вечір не розрядив заряду передгрозя, тоді дні, шелестять вечори біля тополь...

Маємо співрівність частини цілості. У лінгвопоетиці М. Хвильового цю гармонійну єдність частини й цілого ми називаємо синергеном. Поетична гармонізація дисгармонійної дійсності в контексті, тексті та підтексті новелістики М. Хвильового несе величезний заряд оптимізму, посиленого невичерпністю мистецтва слова. Словорівність, співмірність, симетричність (логарифмічна спіраль) всіх рівнів тексту, як структурна його домінанта - мають свою інфраструктуру, найменовану золотим перетином. Це той художній феномен (хвильовізм), який подивовує дослідників.

У новелі «Я (Романтика)» М. Хвильовий, з одного боку, доводив, що «у кожного Я є своє ім'я» (В. Симоненко), своя власна свідомість, «моральна підзвітність самому собі» (Л. Костенко), тобто особиста вина й відповідальність... З другого – показав достовірну розщеплюваність Я на свої похідні іпостасі, де Я – «Єдиница – вздор, єдиница – ноль» (В. Маяковський).

Але ж із знецінених одиниць складається знецінене Ми. Ось яскравий приклад діалектичної синергенної залежності Я і Ми. Їх екзистенційну сутність ствердив М. Хвильовий пострілом у свою скроню.

Художня логіка М. Хвильового не розходилася з дійсністю, яка прискорено тоталітаризувалася, залишаючи Я тільки «авторство щодо власної смерті - духовної або фізичної» (О. Забужко). Через 10 літ після написання новели «Я (Романтика)» М. Хвильовий побачив, що причащають письменників уже не вином творчого сп'яніння, а людською кров'ю, правлячи свою службу вже при чорних свічках... На думку О. Забужко, у «Синіх етюдах», пізніших новелах – «Сентиментальна історія», «Пудель», «Лілюлі», «Арабески» – світ моделюється «відцентрово», за законами суб'єктивного сприйняття, й асоціативне, нервово, музично-контрапунктне письмо з пісенною технікою ведення лейтмотиву, з орнаментально-візеренковим сходженням і розходженням образних рядів бездоганно точно передає живу вібрацію хворої плоті пореволюційного суспільства... Філігранно виконана новела в композиційному, структурному плані (золотий поділ), сюжетному, ритміко- інтонаційному, хронотопічному є взірцем європейського рівня; до творення таких естетичних форм закликав М. Хвильовий. Дійсно, в концептуальній структурі новели всі її компоненти і зв'язки між ними (як онтологічні форми) утворюють цілісну художню реальність, критерієм якої є правда та високий професіональний письменницький хист відображення життя засобами слова.

Філософія Я в літературознавчій інтерпретації стала своєрідним інструментом дешифрування й проникнення в естетичну таїну новели "Я (Романтика)" в результаті процедур осмислення та смислотворчих акцентаций, не заперечуючи й того, що смислорозуміння передбачає використання інших альтернативних інтерпретацій, підтверджує нероздільність духовного буття сприймаючих і сприйнятого унікального витвору словесного мистецтва.

Пошуки нової форми для ствердження нового ідеалу, не дискредитованого революційною романтикою і втілюваною нею дійсністю, з помітним інерційним пафосом виразилась у новелі «Маті», типологічно спорідненої з «Я (Романтика)» і в той же час відмінною. Ця відмінність у саморусі й урізноманітненні естетичних форм зображення проблематики громадської війни на Україні. Іменем Матері названо новелу. Трагічна постать Матері вимальовується на фоні непримиренного конфлікту двох її синів, ця трагічна колізія пронизує її серце. І знову ж за логікою концепції М. Хвильового вбивство, якими б ідеалами воно не виправдовувалось, – є також смертю матері. Неминуче вона в цім двобої братів стає жертвою; офіруючи себе, прагне порятувати життя одному із синів – Остапові чи Андрієві? Критика схиляється до того, що мати жертвує собою заради старшого сина. Молодший син її хоче вбити свого старшого брата, і вона приймає смертельний удар від цього молодшого сина, рятуючи свого «випещеного улюбленця» [3, 640].

У лаконічному вступі до цієї новели М. Хвильовий уточнює: «Це оповідання дехто плутає з новелою «Я». Між ними нічого спільного нема. Основна думка оповідання «Маті» така: поділення людей капіталістичного

суспільства на класові табори є така ж неминучість, як неминуча загибель світогляду «старосвітських» людей. Проте думку автора почасти видно й з епіграфа» [3, 645].

Самоіронія автора: «...Сталося так, як у сентиментальних народних казках»... [3, 537], у сюжетнім плетиві наповнюється трагічним звучанням. Думний хронотоп ніби накладається на дійсність, епізуючи загальний тон новели, з широким та розлогим охопленням подій описового плану, в якому характери майбутніх братовбивць та матерівбивць мотивуються логікою громадської війни, окреслюються точними психологічними штрихами, разом з тим відтіняючи портрет матері, яка бере покару на себе, бо не може зрозуміти їх намірів, тої боротьби, яка протистоїть матернім почуттям. А якщо вона не може знайти із своїми дітьми спільної мови, зрозуміти чому справа її дітей не може бути і її справою, то навіщо жити? «Коли раніш вона знала, для кого поневіряється у своїх злиднях, то тепер вона остаточно розгубилась і тільки дивилась мертвими очима у своє туманне вікно» [3, 540].

«Своїм серцем мати відчуває, що сини її повстають проти якоїсь святої істини, та нема в неї красивих, переконливих слів, крім жертвної любові.

– Боже мій! – скрикнула мати. – Невже ж я не найду з тобою спільної мови?

– Не найдеш, матусю, - сказав Андрій, - бо такої мови ти шукаєш і з моїм братом Остапом. З моїм найлютішим ворогом...» [3, 543]. «Поночіло на душі» у матері, металася вона самотньою і сумною зозулею у смертних сільцях, «...і уявляла собі світ як велику і безвихідну домовину» [3, 540], «але вона ніяк не хотіла зрозуміти, що її сини в різних таборах» [3, 541], «...і здалося їй тепер життя не домовиною, а безвихідним, страшним виттям смертельно пораненого пса» [3, 542].

«Затіпалось серце матері в смертельній тривозі, бо в присмеркових тінях побачив Андрій вершників із Остапом і попросив захвати його. І в цю мить з'являється Остап і вимагає видати Андрія. Мати ж удає, що не знає, де він.

– Не бреш, стара! – скрикнув Остап і взявся рукою за свою блискучу шаблюку.

– Чи не думаєш ти, що я помилую свого найлютішого ворога?» [3, 543],

«...Хочу я довести вам, що для мене в боротьбі нема і матері» [3, 544].

«У матері жевріє надія далеким спогадом дитячих літ про цукерки якомсь зворушити оскажений намір Остапа. Та даремно.

– Ха-ха! – зареготав Остап. – Чуєте, хлопці? Моя мати згадала солодкі цукерки! Моя мати хоче мене розжалобити! Чуєте, хлопці?!

П'яні вершники теж зареготали. Зареготали й шаблі дзвоном якогось страшного розпачу» [3, 544].

І Андрій, і Остап погрожують матері. Вони безборонно навіть можуть вбити найсвятіше, насміхаючись над ним, ще й тому, що в трагічні моменти історії найбеззахиснішими виявляються жінка й дитина. Ментальний, вільний дух української жінки в ній знівельований. І ніхто не може захистити її. Правда, мати може апелювати до морально-етичних категорій – Бог, Совість, синівські обов'язки, дитячі спогади й обіцянки годувати матір цукерками. Та вир



жорстокої боротьби настільки притлумив їх, що це святе з точки зору матері стає посміховиськом для її дітей: «І раптом прийшла матері думка, що ніякого кошмару нема і що все, що діється зараз, є звичайне й природне явище. І коли вона не може зрозуміти цього, то вона, значить, оджила вже свій час, і значить, на її земне місце прийшли нові люди, з новими думками й з новими далекими їй бажаннями. І тоді захотілось матері вмерти» [3, 545].

Хижий блиск в очах Андрія мати сприйняла як намір вбити п'яного Остапа. І сказала вона меншому, що Остап на її ліжку спить. А сама лягла і стала чекати, коли прийде її молодший любий син. «І мріє вона про щасливе життя, і мріє, аж поки до неї підходить Андрій, аж поки трапилось те, чого й треба було чекати...» [3, 546].

Як і в новелі "Я (Романтика)", образ матері постає в романтичній іпостасі жертвності, але висновок – як перегук трагічної застороги: революція розбудила найстрашніші інстинкти знецінення, а то й знищення найсвятіших одвічних родоначал. Критики говорять про романтику вітаїзму, яку стверджує М. Хвильовий, будь-що-будь. Говорять красиво й доладно, наче й аргументовано. Та романтика життя, романтика гуманізму від Матері Божої і до Чорнобильської Мадонни, і до Матері – нашої сучасниці і родовічних начал майбутнього, як Берегиня, зриваючи покривало трагічного вітаїзму, вітає нас новим народженням і нерозгаданою посмішкою Джоконди. Це і є справжнім, онтологічним вітаїзмом, що перемагає смерть і стверджує життя. І в цьому, як у синій хвилі крапля, – Микола Хвильовий.

#### **4.3. Дешифрування новели «Редактор Карк» в контексті поетики Миколи Хвильового**

Гаряча, пристрасна віра в безсмертя рідного українського слова, його неповторні пісенні звуки, запахи, кольори, його невичерпні можливості виразу всіх потенцій інтелекту, живописання ним і вираження в ньому найтрагічніших і найсуперечливіших сторінок революційної та пореволюційної дійсності і людини в розмаїтих колізіях віку, коли романтика людського духу (чебрецева, полинева, яблунева, степова – надто ніжна й вразлива), орієнтована на маяк загірної комуни, стикалася з суворою і жорстокою комуністичною практикою втілення і гинула в ім'я іншої – вічної, справедливої, ніколи і ніким, ніякою практикою жертвності не затьмареної – творче кредо Миколи Хвильового, таланту, в якому «горить зоря, як і колись горіла... і вона горить інакше. Да...» [3, 144].

Зоря таланту Миколи Хвильового! Вона висвічує гранню рвійно-суперечливого, гармонійно-цілісного, неповторного, прогностичного і застережливого, імпресіоністичного і експресіоністичного, інтроспективного і експресивного, реалістичного і романтичного спектру його душі. Через всі атоми свого серця і тахіони мислі він закарбував подих часу, змалював у яскравих барвах галерею різноманітних типів, з її ницістю та обмеженістю, зазомбізованих ідеєю, і інших, – творчо, гуманно осмислюючи світ, великих

злетом своїх мрій та справжніх ідеалів. Таким він був на фоні України, як його епоха, такий він є, таким він буде з пучечком чебрецю на його могилі.

Ця патетична преамбула є мікроданню письменнику, стає емоційно виправданою в контексті новелістичного набутку майстра художнього слова. У цьому контексті прочитується новела «Солонський Яр». Новела «Редактор Карк» – це «справжня сучасна новела», як її називає автор, з'явилася вперше у «Синіх етюдах», а наступного року видрукована окремою книжечкою у Львові. У двотомнику текст подано за виданням 1923 р. На думку О. Гаврильченка, А. Коваленка її текст прочитується в світлі «куркульських повстань», зумовлених штучним голодом 1921-1922 рр., який забрав 1,5 мільйони українців. Звичайно читати Хвильового «без політики» (Шерех) було б куди завбачливіше. Можна було б огородитись конформістською личиною. Проте, розгляд будь-якої теми з відкритим забралом сьогодні диктує сам час. Виходимо з того, що критерій об'єктивності, покладений в основу дослідження тексту, в контексті доби своєю інтерпретацією «озмістовлює» критично прочитаний текст новел «Солонський Яр» та «Редактор Карк». Критерій об'єктивності поцінування новели «Редактор Карк» не знімає альтернативності деяких суджень та оцінок іншими критиками. Наприклад, О. Гаврильченко та А. Коваленко наводять алузію з оповідання В. Короленка «Ліс шумить»: «Не думаєте ви, що на Волині й сьогодні ліс шумить?» [3, 152].

На запитання Нюсі з алегоричним підтекстом в підтекстовому ключі відповідає редактор Карк: « – А я от: Запоріжжя, Хортиця. Навіщо було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця» [3, 152]. Редактор Карк робить правку без розшифрування змісту: «У мене, як на сеансі на користь голодних, в антрактах – «на користь». Між іншим – читайте оповідання на тему «Голод» – це корисно» [3, 145]. Далі критики стверджують, що Нюся хотіла сказати про розгортання боротьби проти «нових наїзників», цього разу московсько-більшовицьких» і упередження трактують поза контекстом цитату: «Я: на те революція, на те боротьба.

Він, редактор Карк:

– А все-таки вклоняюсь тобі, мій героїчний народ! Твоєю кров'ю ми окропили три чверті пройденої нами путі до соціалізму» [3, 152]. Отже, з одного боку, можна пожертвувати кількома мільйонами померлих з голоду заради «революції й боротьби», з іншого – український народ, виявляється, добровільно дав себе в жертву, щоби хтось (у Хвильового – «Ми») окропив його кров'ю майже всю українську землю заради соціалізму»... [17, 53].

Дешифрування новели «Редактор Карк» знімає ці звинувачення автора. Оцінка Хвильовим тих трагічних колізій концептуально чітке, аргументована ним в памфлетах філософськи і в різних ракурсах осмислена в усіх творах та відлита в зашифрованих формах. Авторове Я екзистенціально перебуває на верховинах гуманістичних ідеалів і не підпорядковується конкретному окремо взятому негативному потрактуванню там, де авторове Я є часто художнім

образом, онтологічним, відстороненим від власного Я письменника. Це треба взяти за критерій в оцінці новелістики Хвильового.

Дослідницьке прочитання новелістики видатного майстра художнього слова не можливе без поглибленого проникнення в психологію мтця, лабораторію образу творення, структурромодельючу систему. У цьому аспекті перспективним є дослідження поетики М. Хвильового, зокрему його новели «Редактор Карк», і постановка проблеми: 1) Чи є ключ для дешифрування новели? Який він? 2) Якщо він є. то чи типологічно він не відбивається в інших новелах і знову ж яким чином?

З цією метою розчленовуємо новелу на окремі складові фрагменти і поєднуємо на рівні мікроструктур в нову цілість. Чи оправдана така маніпуляція текстом? Відповідь може бути тільки ствердною.

Процедура анатомування тексту – своєрідна рентгеноскопія. Вона виявляє те, що новела «Редактор Карк» складається з 18 тематичних (семантичних) блоків, поєднаних самоволею редактора-інтерпретатора подій, який виступає не рупором ідей автора, а тільки віддзеркаленням його Я, одначе авторове Я і героя не адекватні, хоч можуть ототожнюватись, але ціннісна школа кожного з них своя.

Авторове Я є часто художнім образом, онтологічним, відстороненим від власного Я письменника. Це треба взяти за критерій в оцінці новелістики М. Хвильового.

Тематично аперцепційний образ авторового Я у новелі «Редактор Карк» – виражається у формі так званих редакторських правок, які утворюють синергетичні блоки. При цьому основним принципом поєднання їх в художню цілість є каузальна імплікація та контамінація, а відтак вся конфігурація новели відзначається впорядкованістю структури, ніби вибудована ще й за естетичними законами золотого перетину.

Цілком закономірно селективність їх свідомо і цілеспрямована, а відтак всі вони в єдності є інтегральним показником сюжетної доцільності, вони відредаговуються і інтерпретуються в певній хронологічній послідовності, щоб потім показати їх в проблемній постановці.

Віднаходження структури новели «Редактор Карк», виділення сюжетотворчих блоків, об'єднаних концепцією дійсності і людини, зясування їх функціонального призначення та контекстуальне їх розшифрування визначається контекстуальною її інтерпретацією на мікрорівневому аспекті.

Оповідь у новелі ведеться у двох планах: романтичному і реальному, які перебувають у контрастуючих відношеннях. Сплавляючись і об'єднуючись за допомогою імпліцитних зв'язків, образи самостереження (інтроспективного плану) інтеріоризуються і утворюють із хвилеподібного потоку розвирваних редакторських (авторських) правок, коментарів, реплік, зауваг, вкраплень, підтекстових іносказань, аналогій, асоціацій цілісну, динамічну картину онтологічної реальності.

Ця художня реальність прочитується тільки тоді, коли буде з'ясовано її структуру (форму), віднайдено компоненти цієї структури та спосіб (шифр) їх

змістового поєднання. З цією метою виділено мікроелементи, контекстуальні концепти «озмістовлення», які ми називаємо текстовими блоками, а їх структуровану єдність – синергеном. При цьому основним принципом поєднання їх в художню цілість є каузальна імплікація та контамінація, а вся конфігурація новели відзначається впорядкованістю структури. Всі 18 розділів новели глибше прочитуються не за сюжетною логікою, а за синергетичними блоками з їх зашифрованим підтекстом. Якщо скласти ці блоки в художню цілість, – одержимо відредагований текст – життя, тоді стане зрозумілим зміст слів Нюсі, підтекст на відповідь на її питання: « – Чому це в голові два дні одбиває губ-трамот! Губ-трамот! Чому це слово? Ну, я не знаю. Чому це слово? Навіть уночі тривожить: знаєте – гупає й утрамбовує. І боляче. Навіщо?» [3, 143]. (Губ-трамот – популярне тогочасне скорочення з російської, можливо: губернский транспортно-моторизованный отдел).

Чи не він, названий «чорним вороном», забирає вночі людей в табори смерті? Редактор Карк і Нюся знали про це. М. Хвильовий новелістичним фіналом виразив хронотопічну обмеженість і приреченість системи, виконавців трагедії народу. «А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість» [3, 154].

Отже, назва новели символічна: редактор – інтерпретатор, коректор життя в його онтологічному вимірі. Редактор Карк, його щоденник, потік його свідомості не є адекватним віддзеркаленням власне авторового Я. Автор залишає за собою право або бути в його ролі, або позазнаходитись за нею в образі читача, тобто (і це характерно для всіх без винятку новел Хвильового) автор при всіх самовиявленнях залишається самим собою. «Самототожність, – писав Л. Карсавін, – чи єдність особи при різноманітності і множинності своїх проявів – така сутність особистого характеру буття» [18, 64].

#### **4.4. Новела М. Хвильового „Арабески” у стильовому аспекті**

Афористичний вираз «стиль – це людина» у мовознавчому та літературознавчому тлумаченні має чимало спільних перехресних взаємодоповнень. Все залежить від ракурсу осмислення та самого об'єкту аналізу. З цієї точки зору розглянемо стильовий аспект новели М. Хвильового «Арабески» (1927).

Новела М. Хвильового «Арабески» не тільки завершує новелістичний доробок «Синіх етюдів», а й започатковує чимало нових візерунчастих плетив для подальшого мережива на вищому ідейно-естетичному рівні і в новій тональності. Проникаючи у структуру новели, ми помічаємо, що у ній є декілька майстерно виконаних арабесок-новелеток-вкраплень із поетичними візерунками, шифрами, які утаємничує автор. Гра уяви і гра самим словом разом з асоціативними образами, породжуваними цією грою, витворюють химерне мікроплетиво з багатьма тематичними варіаціями та їх відгалудженнями на структурно-ритмічному, функціонально-стилістичному рівні. Цій межі підпорядковується повтор, контра-пункт, інтонаційний жест,

світло, колір і звук. Інтонаційний образ новеліста при цьому має уяскравлений концептуальний, оцінний та організуючий зміст. Закономірно, що новелістика 1923-1927 років розпочинається новелою «Я (Романтика)». Безсумнівно, фініш «Арабесок» з їх наскрізним музикальним супроводом є одночасно і новим поетичним заспівом з його надпотужним експресіоністичним та імпресіоністичним струменем та «літературною містифікацією». На думку М. Шкандрія «захоплення запахом слова» і самим творчим процесом було характеристичним для всіх ваплітян...[19, 19]. Ця ж ідея «мистецької функції слова» стверджується в рядках Г. Костюка: «Уся творчість М. Хвильового першого періоду, поза багатьма іншими ідейно-естетичними компонентами, великою мірою присвячена слову як основному засобові ідейно-мистецького вислову» [20, 49]. Твердження про те, що «архітектура є застигла музика» переінакшується: музика у новелі «Арабески» є архітектонікою, домінантою стилю, жанровою кодоформою. Тобто, музика є словом, а слово – музикою: «О, Мартінесе Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелам, де звучить така широка й радісна весна, де міради мірадів голубих метеликів над гармонією моєї душі – тобі шлю із своєї чумацької країни привіт. О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова – я теж естет» [3, 301].

Фініш, про який говорить автор, в усьому симфонічному його звучанні є одночасно і новим початком нових художніх програм, про які натикається в новелі. Прощання з ранньою революційною романтикою, оповитою жмутком чебрецю, витримане в душі «музикального стилю», характерного для першого періоду творчості (1921-1924) М. Хвильового. Беззастережно, П. Тичина в «Сонячних кларнетах», М. Хвильовий у «Арабесках» засвідчили розквіт орнаментально-романтичного стилю. У багатьох творах цієї доби відображений наполегливий пошук нових зображально-виражальних ресурсів слова. Справді, провідним образом у новелі «Арабески» є поетичне, вічне і безсмертне слово українського народу, слово, майстерність володіння яким демонструє автор. Тому новела має далекосяжніший резонанс ніж гімн розлуці з раннім словом і стрімкий лет навстрічу з новим змужнілішим та урівноваженішим, мудрішим і дієвішим словом. За ним – людина і надзвичайно драматична пореволюційна дійсність.

Прощання з ранньою «синьою романтикою», витримане в душі «музикального стилю». І тут «Арабески» мають прямий перегук із «Сонячними кларнетами» П. Тичини. Але треба зазначити й те, що надзвичайно патетичне прощання з орнаментально-романтичним стилем і заявка на те, що митець весь у пошуках нових зображально-виражальних ресурсів слова носили промовистий декларативний характер. Романтика ніколи не полишала поетичний образ М. Хвильового, була його суттю і смыслом. Тоді ж, коли, стикаючись з дійсністю, вона ставала антиромантикою, автор виборював для неї нові обрії, піднімаючи героя, а водночас і читача над обставинами буття. Засобом досягнення мети при цьому було слово, як одухотворений образ, як «еквівалент доби».

Зображення подій у новелі «Арабески» здійснюється крізь візерунчасту призму слова. Образ слова чи точніше словообраз виокреслюється в провідний ідейно-емоційний центр з його підструктурними ґратками, темами та тематичними мотивами, які дискретно і примхливо змінюються за принципом тематичної варіації. Градаційну роль при цьому виконує рефрен з фонічним ладом і екзотичними алітераціями, які разом з обрамленнями завершують інтонаційно-ритмічний малюнок.

Словесний потік з мерехтливими звуковими переливами, вишукано і граційно спрямовується самоволею автора відповідно до програми. Функціонально виділяються у цьому потоці три взаємодоповнюючі ключові теми: митець, людина, дійсність. Кожна з тем має свій, споріднений з іншими, стильовий стрижень, як камертон музикальної організації тексту. Для новеліста основною є онтологічна інтерпретація естетичного плану. Надзвичайно важливу функцію при цьому виконує голос М. Хвильового. Інтонаційний образ автора на фонічному рівні має свою настільки уяскравлену модуляцію, що ми чуємо живий голос. І в цьому висока стильова вправність майстра слова.

Концепція митця розкривається віртуозною грою слова, його озвученою і водночас офарбленою структурою аж до фонемного рівня, де кожен мікрозвук, мікролінія і мікротон є тією флейтою, яка озвучує мелодію слів, що звучать «як оркестр душі». При цьому фразові єдності разом з розвиненою тропікою в паралінгвістичним їх функціональним значенні виражають інтонаційний тембр, голос автора в усій його неповторно-індивідуальній розмаїтій тональності. На жаль, саме цей аспект інтонаційного образу автора не став об'єктом дослідження ні мовознавців, ні літературознавців.

Фоніка і тоніка новели «Арабески», виражена словоформами, актуалізує суб'єктивну ціннісну авторську точку зору, зосереджену на образі творця онтологічної, естетичної реальності і має тріадні лейтмотиви: митець – людина – дійсність. Стильова та естетична функції слова у кожній з тем має вірогідний підтекстовий, утаємничений, символічний, значеннєвий зміст, «як мелодія Леонтовича у бур'янах степового краю».

Стильовий ефект «ІХ слова», яким розпочинаються «Арабески», досягається також шрифтовими виділеннями, рефренами, асоціативними рядами, кольоро-ритмом, світловою та кольоровою гамою, фігурами умовчання, що трактуються як ритмізована проза.

Новела «Арабески» за своїм музикальним стилем типологічно близька до «Гірських акварелей» Г. Хоткевича, «Інтермеццо» М. Коцюбинського і тональністю своєї характеристики належить до інтервентного, настроєвого (І. Франко) типу. «Арабески» – новела, у якій ліризм, музичність, кольоровість та інші зображально-виражальні імпресіоністичні та експресіоністичні засоби посилюють суб'єктивне начало, виконують структуротворчу функцію, яка впливає на жанрові константи, а через асоціативні зв'язки з дійсністю, семантичні поля визначає концепцію митця, людини і дійсності. Три теми у новелістичному контексті з їх фабулярними мотивами та персоніфікацією

абстрактної символіки у стрімкому розвитку досягають гармонійного завершення літературної та музичної стихій.

Найхарактернішою рисою «IX слова» є фонемний, організуючий такт, що визначається у словесній партитурі новели як своєрідний звукорядний ключ. Структурно він проявляється на мікроструктурному, підфонемному, фонемному, надфонемному рівні, висвітлюючи та озвучуючи модуси та імперативи автора, митця, людини, суб'єкта дійсності. У цій структурі нас цікавлять синтагми, звуки (фонемні) як мікрокомпоненти стилю, а в образній системі є першоелементами образу. Словоформи подібного типу В. Яхонтов називав «словами-прем'єрами» [21, 255]. О. Вінарська погоджується з тією думкою, що «стійку визначену авторську оцінку несе слово, в звуковий образ якого входить тембр тоніки» [22, 68].

Здійснимо виділення структуротворчих звуковиразжальних мікрофонем. Безумовно, вони мають асоціативний перегук та за законами золотого перетину, як симетричні та асиметричні компоненти словесного ритмо-мелодійного малюнку виражаються в складових параметрах стилю, надаючи йому емоційно-оцінне, лірико-романтичного звучання, що критики називають орнаментальною, імпресіоністичною чи просто ритмізованою прозою. Найважливішу функціональну роль ритмізації виконують алітеративні фонемні. Виділимо їх курсивом:

«Гарно приїхати в *город* із села, коли в *квартилах* *дрімає* тиша, *дрімають* візники, а по вулицях метуть *двірники*, коли в *городі* *прокидається* *ранок* і *гулко* *процокотить* *фаєтон*» [3, 302].

За загальною тональністю градація у цьому уривку – спадна. З нею контрастує тональність висхідна, мінорна: «Тоді я похиляюсь на *телеграфний* *стовп* і *думаю*, що я ніколи не *розкажу*, що *робиться* в моїй душі, які *виникають* *образи*, які, як *потoki*, як *жемчуг*, *протікають* біля мого *романтичного* *серця*»... [3, 302-303].

Тоніка фразових єдностей твориться найрізноманітнішими звуковими асоціативними сполученнями за законами музикального виконання: «І *плентаються* сюди *люди* – *білі*, *незнайомі*, *забуті*, як *далека* *Іспанія*, як *троглодитний* *вік*, коли *люди* *ловили* за *хвіст* *леопарда*»... [3, 302].

У першій темі ми спостерігаємо як через ставлення до мови («модальна реляційність») виражається емоційно-ритмічна оцінка дійсності з її трагічною тональністю: «Цілий день *шаліє* *хуртовина*, і *ростуть* на *дорозі* *замети*. Іде *грудень* *року* від *народження* *легендарного* *Христа* *тисяча* *дев'ятсот* *двадцять* *третього*, від *народження* *епохи* *громадянських* *воєн* – *шостого*» [3, 304].

Виділені шрифтом фонемні алітерації згрупуємо в єдині звукоряди для унаочнення їх функціонального фоностильового вираження.

1-а позиція: *яр, ри, ро, ар, рі, рі, ір, ро, ро, ра, ро.*

2-а позиція: *ра, ро, ро, ра, ро, ро, ер,*

3-а позиція: *лі, ле, ло, лі, лю, ло, лі, ле.*

4-а позиція: *ур, ро, ро, ру, ро, ро, ар, ри, ре, ро, ро.*

Подаємо також схему наскрізного шрифтового виділення (читай – змістового) «ІХ слова» новели «Арабески». Для зв'язку цитуємо останні рядки тексту перед рефреном, які ніби служать увертюрою. Передзвоном шести рефренів, як їх відлуння, виступають сім текстових шрифтових форм вираження.

Позначимо основний текст прямою лінією з символом А, рефрен – хвилястою з символом Б і матимемо його арабесковий орнамент, а з уявним віддзеркаленням його завершено модель. (Див. схему №3, 4).

Схема №3

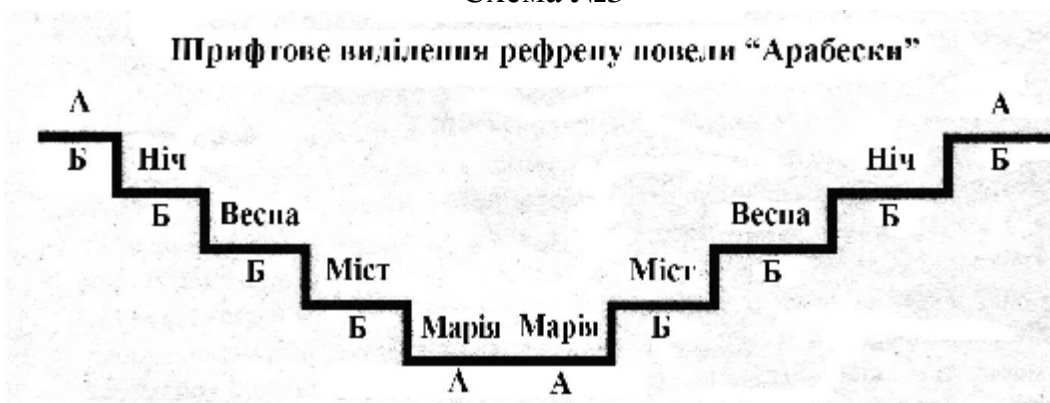


Схема №4



Як ми помітили, у новелі важливу функцію авторської акцентації виконують передуючі рефрену ключові слова або й цілі речення. Вони ніби є камертоном рефрену. Для першого рефрену такими ключовими «камертонними» словами, з їх увиразненим асоціативним та семантичним підтекстом будуть лексеми: гримить повінь. Другому рефрену задає тональність речення, яке двічі повторюється і в основному тексті: «Ніч. Весна. Гримить повінь,. І тікають мутні води в невідому даль» [3, 307]. У всіх наступних повторах маємо асоціативне повернення до попереднього лейтмотиву з метою утримання його в пам'яті та озвучення на новому тематичному рівні. Другий рефрен відтак природно пов'язується з першим за принципом тематичного та лейтмотивного повтору. При чому цей повтор, маючи двократне звучання, несе ще й своє текстове навантаження.



Третій рефрен повністю без змін повторюється із контекстового шифру другого речення. Четвертий рефрен розпочинається із шифропису:

«Професор Чам.

Ніч.

Весна.

Міст.

Марія» [3, 307].

Від ночі весною через міст іде Марія. Така розшифровка рефрену, який передає в образі Марії прихід нового в поетичнім ореолі.

Для п'ятого рефрену ключовим словом є «обличчя». Фінальне завершення всієї музикальної структури «ІХ слова» є акцентоване патетичним вигуком автора, звернення до читача: «Я безумно люблю город!» [3, 310]. Контрапунктом «ІХ слова» є фантазмагоричний, зашифрований алегоричний образ пацюка з театру жахів (тобто дійсності). Шрифтовим виділенням цього сатиричного струменя є така його транскрипція: «P. S. Я говорю не про чарівну мандрагору, я говорю про адамову голову: про метелика, що з черепом на голові» [3, 310].

На зміну романтичним голубим метеликам прилетів метелик нової реальності – з «черепом на голові». Підкреслимо, що це «адамова голова».

З'ява химерного пацюка, якого хоче вбити молотком автор (але після кожного удару він видозмінюється і збільшується), символізує марність намагання знищити потворне, огидне силою; бо від цього зло у формі потвори-пацюка з перебитим задом, продовжує простувати на «задніх лапках».

Треба підкреслити і те, що «ІХ слово» – символ. Число дев'ять в індійській поезії символізує дев'ять онтологічних станів рефлексивного плану. Поетичний зміст числа дев'ять в якійсь мірі дешифрувала І. Галінська у розділі «Символіка числа дев'ять», де розглядається тайнопис Селінджера [23, 9-18].

Отже, навіть фрагментарний аналіз новели М. Хвильового «Арабески» в аспекті стилю розгортає широку панораму нових ракурсів прочитання її стильової своєрідності в контексті української прози 20-х років ХХ ст. і засвідчує невичерпні можливості українського слова.

Крім імпресіоністичних засобів у стильових домінантах М. Хвильового яскріє сильний сатиричний струмінь. Майстерність сатиричного зображення дійсності найповніше втілилась у повісті «Іван Іванович», романі «Санаторійна зона». Сатиричні вкраплення, іронія, гротеск, сарказм рельєфно виділяються на рівні слова і ситуацій як словесно-ситуаційний комізм. У цьому плані яскравою ілюстрацією є використана новелістом драматична сатира Р. Роллана «Лілюлі» для пародійної інтерпретації дійсності в однойменній новелі М. Хвильового «Лілюлі».

Драматична сатира Р. Роллана «Лілюлі» (1919), написана у стилі народного лубка, набула відвертих пародій у пролеткультівських інтерпретаціях, що й обіграв у своїй новелі «Лілюлі» М. Хвильовий в дусі традицій комічної літератури (Рабле, Стерн, Гоголь), «Лілюлі» М. Хвильового – оригінальна форма критики пореволюційної дійсності, гостра і дошкульна.

Сатиричний натяк, бурлескний вираз індивідуальних стилістичних структур, структурно-стилістичне виділення експресії, соціально-мовна натуралізація, введення асоціативних звуконаслідувальних форм, розмовний синтаксис з найрізноманітнішими живими інтонаціями, діалогічне вираження соціально-політичних реалій в їх гротеско-шаржовому плані та інший арсенал мовних засобів і прийомів були логічним виконанням змістової підстановки під сатиру «Лілюлі» Р. Роллана. Все це є важливим естетичним критерієм дешифровки образу на рівні слова. За допомогою стилістичного урізноманітнення художніх засобів сатири М. Хвильовий давав характеристики тогочасної дійсності, одноразово висловленим і оціненим ним активізував читача і підштовхував його до подальшого розгортання асоціацій в заданому сатиричному ключі, зберігаючи своє творче алібі. Прийоми, застосовані новелістом в жанрі пародії, нагадують нам використання їх у жанрі сатиричної фантастики С. Лема.

У новелі «Лілюлі» М. Хвильовий гостро висміяв діяльність Пролеткульту на Україні, з'яву графоманства, дилетантизму. Проте у широкому пародійному контексті об'єктом пародіювання виступає вся пореволюційна дійсність. Інвектива М. Хвильового досягає свого апогею у «Фіналі», де після карнавальних дійств з нагоди постановки пародії на «Лілюлі» («на постановку мільярди, а Колізей без плебеїв») Альоша «видає сюрприз» і площадним виразом шокує присутніх. У структурі новели важливу функцію мають поряд з шифровими блоками також шрифтові виділення, синтагматична будова фрази, розбивка її створює фон прочитання підтекстового смислу. Від графічного виразу до підтекстового увиразнення і в їх контекстуальній інтерпретації сприйняття тексту – така логіка динамічної структури.

Основними характеристиками структури новели є віднаходження актуалізованих ідейно-естетичних блоків, концептів уподібнених піраміді, в якій кожен її локальний елемент ієрархічно підлеглий. Саме в цій синергії творчість автора відкриває себе в усіх своїх фрагментах, навіть найдрібніших та найменш істотних, як вираження саме його думки, досвіду, уяви, підсвідомості, тих історичних обставин, які детермінували свідомість і талант митця слова.

#### **4.5. Функціональність підтексту в новелах М. Хвильового**

Підтекст у новелах М. Хвильового виявляється майже на всіх рівнях тексту і прочитується в контексті новелістики як специфічна форма вираження авторської позиції щодо зображених подій.

Трагічна роздвоєність М. Хвильового викликана розходженням революційного ідеалу і дійсності та практикою насильницького втілення декларованих лозунгів, що призвело до ситуації, коли ідеал ставав формою і засобом ідеологічних маніпуляцій чиновницько-бюрократичного апарату, виражав його інтереси в усіх сферах життя. У стані такого осягнення митцем трагічного драматизму написані новели «Я (Романтика)», «Редактор Карк», «Синій листопад» та інші, а також повісті «Іван Іванович», «Мати», «Санаторійна зона». Посмертні рядки видатного майстра художнього слова

сприймаються сьогодні читачем як рокована шифрограма, бо високий пієтет «загірнім» ідеалам розходився з фаталізмом долі митця, який відобразив долю українського народу.

Трагічне зіткнення особистості з дійсністю, якими б яскравими афектами та романтичним серпанком конфлікт не сповивався, породжувало смисл дисгармонії героїчної особистості в антигероїчних обставинах, мало один вираз: зіткнення ідеалу з моральним абсолютом. При цьому особливої ваги набирає підтекстовий план зображення. Першопричиновим ядром у ньому є саморефлексуєючий конфлікт життя і смерті, обставини дійсності, ідеалу і антиідеалу, романтики і антиромантики, «Я» і «анти-Я», втілюваний символікою, кабалістичною інтерпретацією, складними алюзіями, шифрами, кодами, правилами гри людини і фатуму, людини і ілюзій, фантомів реальності. Всі ці онтологічні категорії і сама форма їх художніх інтерпретацій визначається філософським розумінням М. Хвильовим модусів людини, життя на макрокосмічному рівні. Соціально-типізуєючий зміст підтексту у новелах М. Хвильового з його романтично-інтонаційним забарвленням, шифрами та кодами стає зрозумілішим тільки в контексті того часу, спроектованим на наш.

Розглядаєючи поняття «підтекст», Е. Магазанник під підтекстом, як і Т. Сільман, розуміє глибину тексту. В яких би параметрах не ототожнювалися терміни, поняття «образний зміст тексту», «підтексту» і який би обшир не охоплював авторський підтекст, а не той, що інтерпретується читачем, – він має особистісний смисл перш за все для того, хто його вживає. Як правило, опосередковане образне іносказання, посилене авторською акцентацією в зашифрованій формі, є підтекстовим, несе подвійне інформативне та естетичне навантаження і стає зрозумілим тільки в цілісній художній «текстовій» системі. Саме ця своєрідна часткова сфера художності одержує теоретичне обґрунтування і найменування «підтекст». У такій своїй функції він реалізується в контексті, в конкретних ситуаціях і ними зумовлений. Е. Магазанник у смислі підтексту (підтекстового образу) виділяє таку його рису, як цілеспрямованість, функціональна детермінованість. «... Підтекст – завжди щось нове в порівнянні з безпосередньо даним в зображенні; підтекст – це не сама побудова, а впливаючі із неї відношення» [24, 348].

Заслуговує на увагу визначення підтексту, яке подали у літературознавчому словнику-довіднику Р.Т. Гром'як та Ю.І. Ковалів: «...підтекст – прихований, внутрішній зміст, висловлювання. Підтекст існує тільки в зв'язку з вербально вираженим змістом, супроводить і водночас частково чи повністю змінює його. Підтекст зумовлений деформуванням прямого змісту словесних значень під впливом контексту і позамовних факторів відтвореної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети. Підтекстова ситуація виникає завдяки здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові – семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні, – викликати асоціації, набувати додаткових значень внаслідок взаємодії з іншими мовними одиницями в структурі тексту. Сприймання підтекстової інформації можливе лише на основі

усвідомлення цих супровідних нашарувань на пряме значення компонентів висловлювання» [25, 548-549].

У такому значенні вживаємо дефініцію «підтекст» і розглядаємо його функціональне призначення у новелах М. Хвильового. Підтекст у його структурно-цілісних параметрах, розширюючи розуміння тексту, виражає взаємодію психіки читача з надлишковим інформативним потоком. Внаслідок взаємодії (маємо на увазі, що підтекст сприймається кожним) утворюються полісемантичні мікрообрази на рівні слова, фрази, діалогу, шифру, моделі, іронії, алюзії, асоціації як похідні естетичні інформанти тексту.

Отже, підтекст у його герменевтичній тлумаченні виявляється як безкінечно відкритий у безкінечність рух тексту [26, 425], детермінований способом зчитування інформації з художнього тексту, самою психікою читача. Аспектна структура підтексту, трактованого як суб'єктивний образ світу і людини в ньому, вочевидь має свою модель (внутрішню форму з її естетичним серпанком: як категорія поетики, підтекст відзначається багатоманітністю його художнього вираження, включаючи макроаспекти художньої, надлишкової інформації, в якій виокремлюються декілька провідних проблемно-тематичних, жанрово-стильових, образно-емоційних, соціополітичних, культурологічних та ментальних доміант, типологічно споріднених з творчістю письменника і розшифровуваних в їхньому синергетичному сприйнятті. З точки зору соціоніки, суб'єктивний, художній образ світу, як результат взаємодії психіки митця з оточуючим світом, включає чотири визначальні складові інформаційного потоку: «об'єкти», «простір», «енергія», «час».

На основі інформаційної аспектно-структури суб'єктивної взаємодії психіки з оточуючим світом [27, 22-32], застосування методологічної парадигми соціоніки стосовно будь-яких сфер людської діяльності [28, 71], теоретичного аналізу типологічних описів особистості [29, 79-83] та моделі інформаційного метаболізму, дуальної природи людини, характеристик інтуїтивно-логічного екстратима [30, 13-24], підтекст розуміється як компонент інформаційного поля тексту і тільки в його лоні мусить пізнаватись і трактуватись в аспектах аналізу. Під таким кутом зору розглядаються новели «Елегія» та «Солонський Яр».

Новела «Елегія» – елегійна романтична замальовка сумовитого звучання, романтична оповідь про жереб одинокої, не пристосованої в швидкозмінних обставинах пореволюційного життя людини. Чимось вона нагадує «Меланхолійний вальс» О. Кобилянської. Лірична мініатюра опромінена теплою любов'ю до нещасного старика, що став жертвою не тільки старого, а й нового світу. А були ж у нього минулі весни, які, як «голубиний заспів до тієї синьої пісні, ім'я якій – життя», віддзвеніли блакитними дзвонами, стали ілюзіями, а сьогодні сувора реальність постала «в сірій сорочці будня»... Декількома майстерно покладеними штрихами новеліст змальовує привабливий портрет старого газетяра: «Був він сивий, древній, майже босоніж. Стояв біля ратуші на бульварі й казав мимохідцям:

– Може, купите газету?» [3, 291].

Навіть відчувається його несміливий безнадійний голос. Інтонаційний його образ створено однією фразою. Вся новела витримана в медитативно-елегійному ключі, озвучується та наповнюється лірично-мінорною тональністю. «Одиничний момент споглядання і сердечного досвіду» (Гегель) автора «Синіх етюдів» екстраполюється на жереб долі мільйонів. Саме в ставленні до людини і зображенні її виражається концепт дійсності, який і визначає естетичну концепцію новеліста.

Елегійна медитативність новели сповнена внутрішньої експресії, пройнята якимось болем і жалем та звинуваченням нового дня, що за своєю стрімкою навальною ходою у майбутнє забуває про старого газетяра і забуде про старість в майбутньому його творців:

«Бо кому це потрібно.

...бо йдуть молоді дні з юнацьким запалом  
грізними колонами по безмежних ланах часу і відступають –  
місяці,

роки,

тисячоліття

в глуху невідому безвість минулого...

Так

ріс

час:

– у грандіозній боротьбі падали переможені дні, на них падали ще дні, і росла гора, від Гаврізанкару вища, глибша від океанських глибин.

Тоді питали:

– Що це? Тоска чи радість?» [3, 294].

«Елегія» – новела різноманітних обертонів, контрастуючих поліфонічних тональностей, ліричних медитацій та асоціативних експресій. Як і в багатьох творах М. Хвильового, ці виражальні засоби є важливими компонентами, мікро-домінантами імпресіоністичного стилю. Виділені антонімічні ряди яскраво ілюструють цю думку. Фактично вся новела зіткана, ажурно сплетена із антонімічного мережива. Випишемо антонімічні ряди в дещо довільній послідовності:

голуба жура, невеселі голубі дзвони ..... урочисто потопали голубі дзвони;

білий сніг ..... огонь надто червоний;

тривожно-радісна ніч ..... йдуть молоді й буйні дні;

небо ..... земля;

життя ..... смерть;

день ..... вечір;

радість ..... тоска;

не близький ..... тільки далекий;

сонце ..... темна ніч із хрустального Віфлеєма.

Важливу функцію психологізації також виконують асоціативні ряди на означення контрастуючих слухових, зорових, психологічних станів, вражень, переживань та відчуттів, які розгортаються в цілісну картину онтологічного

плану про сенс людського життя. І вони в єдності з іншими є важливими чинниками у виділенні параметрів імпресіоністичного стилю М. Хвильового.

Отже, новела «Елегія» має увиразнений буттєвісний підтекст. Смісл буття, його сутність в гуманістичній інтерпретації письменника одержує в ній концептуальне наповнення і своїм пафосом перегукується з новелами Достоевського, Толстого, Чехова, Коцюбинського, Стефаніка, провідними мотивами західноєвропейської новели.

Допишемо епіграф до новели «Елегія». Епіграф «Минають дні, минають ночі» має глибокий гуманістичний зміст. І через роки слова поета передають прометеївську спрагу «серцем жити і людей любити». Без перебільшення можна сказати, що тільки один рядок безсмертного Кобзаря став першим і останнім акордом, визначив усю тональність та філософський підтекст новели. З глибоким шевченківським гуманістичним підтекстом трактується в елегії образ старого газетяра в час, коли зійшлися дві епохи, а від людини залишився на їхньому перехресті тільки слід під дубом.

Минають дні, минають ночі,  
Минає літо. Шелестить  
Пожовкле листя, гаснуть очі,  
Заснули думи, серце спить,  
І все заснуло, і не знаю,  
Чи я живу, чи доживаю,  
Чи так по світу волочусь,  
Бо вже не плачу й не сміюсь... [31, 207].

Всі виражальні засоби у новелі підпорядковуються творенню елегійної настроєвості. І навіть еквівалент тексту, текстовий пропуск, відомий як фігура умовчання, що на письмі передається багатокрапкою, виконує функцію зворушення читацького почуття:

«Старий газетяр покірно брів у навіщоване: ішов  
туди, де стояв, як лелека, підбитий бурею дуб.  
І прийшов старий газетяр, і ліг під дубом.  
І коли у дзвінкій степовій тиші задзвенів перший жайворонок,  
старий газетяр глибоко, на всі старечі легені зітхнув і вмер...

\* \* \*

...Завтра біля дуба найшли мертвого старого газетяра  
й завтра його одвезли на цвинтар. За два дні за старого  
газетяра забули. Тільки там, де він лежав,  
залишився ледве помітний слід. ...Але біля дуба  
зацвів уже молодий запах юного невідомого дня.

\* \* \*

Тихого ясного ранку над древнім степовим городком урочисто потопали голубі дзвони» [3, 283].

Часово-просторовий ракурс зображення і авторського бачення образу старика вирізблюється на тлі часу. При цьому важливу функцію виконує дієслівна синоніміка, вжита у формі минулого часу: не бачив, був, стояв, казав,

прийшов, поймав, не встигав, падав, розкидав, думав, пішов, зітхнув та ін. Форма оповіді, що у цій часовій площині створює ілюзію теперішнього молодого дня і його майбутнього, як минулого, над яким «урочисто потопали голубі дзвони», є засобом актуалізації часом семантичних полів та акцентації авторової концепції зображуваного в його гуманістичній спрямованості і своїм філософським підтекстом перегукується з оповіданням І. Буніна «Старуха».

Подібний прийом перемикування планів зустрічається в багатьох творах М. Хвильового, набираючи завершальної сили в повістях. Підтвердженням може служити паралель із „Санаторійною зоною” з тією лише відмінністю, що весна в «Елегії» змінюється на осінь в «Синьому листопаді», а в «Санаторійній зоні» стає вже «печальною елегією осінньої чвири» у супроводі похоронної процесії. Образ старика зображений контрастними штрихами. Він підкорився «увіщованій» долі, а новий молодий день промчав мимо нього по безмежних ланах часу, залишивши майбутнім дням тільки прим'ятий на траві слід старика під дубом.

Гармонійний фінал в контексті новели прозвучав дисгармонійним акордом, ще контрастніше увиразнив мінорну тональність і поставив читача в катарзисну ситуацію...

При аналізі новели М. Хвильового «Солонський Яр» усі питання ідейно-естетичного розуміння упираються перш за все в кардинальну проблему: чи адекватні правда художня і правда історичного факту, яка лежить в основі художньої правди, в якій площині інтерпретується цей факт і чи має письменник право виходити за рамки життєвої правди, повертаючи факти на 180 градусів? Можливо б, ця проблема не стояла так гостро, якби за цими подіями не було трагедії українських селян та не стояло питання: громадянська війна чи національно-визвольна революція? Солонський Яр чи Холодний Яр? Зневага М. Хвильового до історичної конкретики, на думку Г. Хоменко, зумовлена тим, що письменник «...мислить концептуально, метафізично. Тож, коли у новелі „Солонський Яр” він ігнорує достовірний факт повстання під знаком національного визволення проти Радянської влади на Чернігівщині, то робить це не з метою приховання правди, а тому що своїм суперзавданням вважав розкриття позачасового феномена кровопролиття [32, 175-176]. Відповіді на ці питання прагнули дати Олег Гаврильченко і Андрій Коваленко у статті «Хвильовий, Холодний Яр та «громадянська війна». Але після постановки і висвітлення трагічних і суперечливих явищ тих часів вони поставили в кінці ще одне питання перед іншими дослідниками; чи варто руйнувати високу естетичну вежу – комуніста Миколи Хвильового?

Безумовно, естетична вежа залишається як художня реальність, але є й інша вежа – історична. Вона вища. Співвідношення історичного часу, ситуацій і обставин, переакцентація трагічного конфлікту, підміна загального окремим, що вступає в суперечність з внутрішньою логікою подій і самим рухом сюжету, коли громадяни одного села грабують інше і зводять рахунки – зпримітивзовані неволею автора; вільно реалізуватися в системі художнього мислення в тогочасній системі історичний факт не міг не тільки у новелі «Солонський Яр»,

а й в багатьох інших творах. Автори статті зауважують: «У читачів «Солонського Яру» може зародитися думка, що в невеличкому Холодному Яру заховалася купка бандитів, яка тероризувала місцеве населення. Проте «Холодний Яр» – це була назва цілої місцевості (лісове урочище поблизу Чигирини Черкаської області), всієї бойової організації, яка нараховувала вже на кінець 1920 р. 25 – 30 тисяч (!) повстанців (чи не багато, як для куркулів?).

Більше того, Холодний Яр перестав бути повстанчою організацією суто місцевого характеру. В лавах його бойовиків можна було зустріти полтавців, тавричан, херсонців, галичан, українців-козаків з Кубані та Дону [17, 55].

Нові дані про розуміння „Солонського Яру” в контексті тієї доби подає в своїй книзі Ю. Горис-Горський. Опозиційна книга В. Верстюка не може заперечити всіх трагічних подій на Україні.

У новелі чимало зашифрованих недомовленостей. Вони викликають настороженість, посилюють прагнення знайти правдиву відповідь: а що за езоповою мовою? «Удень над селом сковзається клапот перламутрових хмар, а вночі хмари зникають за проваллям, тоді Солонський Яр горить огняницями – і ліс, і село, і небо.

Тоді горить, чарує папороть.

Солонський Яр – природна фортеця.

Солонські острожники казали:

– Є Холодний Яр, а це – Солонський Яр... Атож...» [3, 180].

Допитливий читач осмислює, що йдеться саме про Холодний Яр. Ще прозоріший підтекст наказу повітового військового комісара: «...Наказую негайно виловити банду, що в Солонському Яру. Отряда прислати не можу, бо майже всі люди в роз'їздах» [3, 181]. В яких роз'їздах, стає відомо із статті «Хвильовий, Холодний Яр та «громадянська війна». У цьому ж ключі розшифровується зміст діалогу рудого міліціонера із Савком: «Слиш, Савко! Кажуть по газетах – румунський король селянам слободу проголосив?

– А тобі що з того?

– Та як же: все-таки слобода...

Савко скрушно похитав головою:

– Мало тобі слободи! ...Під ким ти сидиш: під королем чи ні? Ну?

– Звісно, що ні.

– Отож бо й є. Бандисти ви гарні, як на вас подивитися» [3, 182].

З інших точок зору новела «Солонський Яр» трактується як твір без напруженості, між фактом і внутрішньою логікою його художньої інтерпретації, що ми помічаємо у статті Олени Лігостової. Вона стверджує, що «...спільним для героїв Хвильового є критичне ставлення більшості з них до подій та оточення...» [33, 57]. Далі позиція змінюється: «Комуністи не думають ні про наслідки дій, ні про власну безпеку, ними керує лише почуття обов'язку, спонукаючи до дій, на перший погляд, навіть безглуздох» [33, 57].

Із статті О. Лігостової створюється враження, що Савко Гордієнко і рудий міліціонер – комуністи. У новелі цього не видно, М. Хвильовий їх так не називає. Авторка ж стверджує: «І хоч Савко з рудим міліціонером гинуть від



солончан, їхня смерть ніби кладе кінець існуванню Солонського Яру-фортеці. Автор тим самим наголошує: тільки такі люди, як Савко з товаришами, твердість характеру яких не дозволяє їм у критичний момент відступитися від боротьби, можуть серйозно протистояти силам зла [33, 57]. Звернемося за доказами до першооснови – тексту:

«Міліціонери – старі партизани, дух партизанщини глибоко сидить.

Рудий міліціонер, старшина, каже:

– А що, того... можна буде в Солонівці самогону... Чуєш, Савко» [3, 182].

А ось як веде себе у критичний момент рудий міліціонер:

«Рудий міліціонер зупинив коня:

- Братці, не бийте [3, 187].

Тут, як кажуть, коментарі зайві...

Авторська оцінка подій і вибір героїв, пов'язаних зовнішніми реаліями та оповитих псевдоромантичним покривалом, двопланові. Вони сприймаються через призму «загірної комуни», яка манить, бовваніє в уяві. До неї вони йдуть, а вона то наближається, то віддаляється і є для них недосяжною. Вона потрібна для оправдання свого існування, позиції; в будь-яких проблемних ситуаціях будь-які дії герой може оправдати нею, коли йде з прагненням висушити болото, створене революцією («Кіт у чоботях»). Міфічна «загірна комуна» як структуротворчий символ повторюється в різних модифікаціях в багатьох творах новеліста: «Я (Романтика)», «Синій листопад», «Санаторійна зона». І тут увиразнюються естетичні засади та настанови М. Хвильового: показати справжнє «Я» подвійної людини. Спонтанне саморозщеплення сутнісного «Я» детерміноване у новелах соціальними факторами, ідеалами, що в умовах суперечливої дійсності перевтілюються в свою протилежність. Духовне відчуження героя від ідеалу в процесі його реалізації, розходження ідеалу і дійсності, віра в ідеал і антиморальні дії в утвердженні ідеалу, або й зневіра чи пристосування його для своїх потреб, тобто, відмова від «загірних ідеалів-бовванів», принесення їм в жертву інших, а то й себе – логічно замикають хронотоп героїв Хвильового. Деградація героя є одночасно і крахом його ілюзій. І десь в підтексті відчувається прагнення М. Хвильового на руїнах дискредитованих ідеалів і романтичних поривів вибудувати інший, онтологічний ідеал, світлий, облагороджуючий. На жаль, він ілюзорний і дуже далекий від дійсності і можливостей втілення його в той історичний момент.

Поцінування новелістики М. Хвильового можливе в ціннісному аспекті, коли рефлекс художній вимагає відповідної реакції – моральної відповідальності за осмислення не тільки витвору письменника, а й свого власного, не знімаючи найгостріших проблем і першою з них, домінуючою у новелах М. Хвильового, є його власна концепція революції, яка породила полярність свідомості та її вираження в художніх формах. Критично осмислити авторизовану свідомість, поминувши характер стосунків між автором і темою було б зухвальством. Моральний і діахронний аспекти сьогоденного і вчорашнього прочитання і оцінки самих явищ виявляють усю складність ролі письменника в тій системі, в якій він і не міг бути непорочним, або, точніше,

аполітичним і не міг не продукувати на повну силу естетичних цінностей, творити нові ідеали, заперечуючи та розвінчуючи дискредитовані.

Езопова мова Хвильового є засобом самозбереження свого «Я», в свідомості якого (а може, й у підсвідомості) назріває усвідомлена морально-етична трагедія: ідеал і жертви в ім'я нього. Кому вони потрібні, і чи несе за них відповідальність він сам - митець? Виходячи з естетичної концепції М. Хвильового, запрограмованій у новелі «Я (Романтика)» і втілюваній в інших творах, і погоджуючись із коментарями щодо новели «Солонський Яр», ми проти іншої інтерпретації, яка своєю логікою прагне підмінити логіку концептуальних констант, виражених у формі, коли ствердження прочитується як заперечення. Алогічність у цій формі зумовлена каузальною імплікацією, езоповою мовою М. Хвильового в тих політичних умовах.

Символ-міф в утопічно-героїчній його інтерпретації виразився в оцінках «Солонського Яру» критикою без урахування підтекстового значення, яке розшифровується як антиутопія, антигероїка, потребує внесення певних коректив. Ще раніше у поезії «Тренос малий в нечутнім голосінні» С. Сапеляк наголосив:

«Розпинають мене  
карою  
З Холодного Яру...  
Тінь ГУЛАГу і пустелі  
В Холоднім Яру» [34, 13, 27].

Газета «Мета» повідомила, що у Києві створено клуб «Холодний Яр», який порушує клопотання про реабілітацію учасників холодноярських подій на Україні. Саме в контексті нової інформації прочитується смисл підтексту новели М. Хвильового «Солонський Яр».

Сказане підтверджує, що підтекст у новелах М. Хвильового в усьому його розмаїтті і багатогранності зумовлений концепцією людини і дійсності та їх інтерпретацією в умовах тих соціально-політичних обставин. Водночас він детермінований також естетичною позицією, масштабами новелістичного таланту письменника в осягненні онтологічних параметрів буття. Підтекст М. Хвильового у його зображально-виражальному жанровому виявленні має чимало яскраво увиразнених константних домінант стилю, функціонуючих в тексті як його змістові концептуально важливі показники, що варіюються і в різних трансформаціях виражаються у новелах «Синій листопад», «Лілюлі», «Елегія», «Солонський Яр», «Шляхетне гніздо», «Редактор Карк» та інших. Підтекст має свій ціннісний аспект, визначуваний авторським «Я», і фактично виражає у своєму гуманістичному пафосі загальнолюдський ідеал митця слова.

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Герменевтика і поетика. [Текст] / Вибрані твори : пер. з нім. / Г.Г. Гадамер. – К. : „Юніверс”, 2001. – 288 с.

2. Гадамер Г.Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики [Текст]: Читанка з історії філософії: у 6-ти кн.: під ред. Г.І. Волинки. Кн.6. –Зарубіжна філософія ХХ ст. – К.: Основи, 1993. – 315 с.
3. Хвильовий М. Твори у 2 т. [Текст]: упорядники М.Г. Жулинський, П.І. Майданченко: – К.: Наукова думка, 1990.
4. Гуссерль Е. Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму [Текст] Е. Гуссерль //Основи філософської герменевтики // Кн.6. – Зарубіжна філософія ХХ ст. – К.: Основи, 1993. – 250 с.
5. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. [Текст]/ Ю.М. Безхутрий– Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
6. Соловьев В.С. Лермонтов //Стихотворения. Эстетика. Литературная критика [Текст]/ В.С. Соловьев – М.: Советский писатель, 1990. – 574 с.
7. Коломієць Л. Український ренесанс. У пошуках індивідуальності [Текст]/ Л.Коломієць// Слово і час. – 1992. – №10. – С. 65-66.
8. Камю А. Бунтующий человек [Текст]: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1990. – 208 с.
9. Полювання на „Вальдшнепа”. Розсекречений Микола Хвильовий. [Текст]: ауково-документальне видання/ упоряд. Ю. Шаповал. – К.: Темпера, 2009. – 296 с.
10. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По [Текст]/ Р. Барт Избр. Работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр.: под. ред. Г.К. Косикова. –М.: Наука, 1989. – 595 с.
11. Гаазі-Рапопорт М.Г., Поспелов Д.А. От амебы до робота: Модели поведения [Текст]. М.Г. Гаазі-Рапопорт, Д.А. Поспелов. – М.: Наука, 1987. – 286 с.
12. Шмуратов А.Т. Конфлікт і згода Основи когнітивної теорії конфліктів [Текст]/ А.Т. Шмуратов. – К.: Наукова думка, 1996. – 302 с.
13. Зибачинський Орест. Орлан. Воля до свободи. Думки про світ, людину й абсолют [Текст] / Орест Зибачинський. Українське слово. – Сідней-Париж, 1988. – С. 115.
14. Партачі життя // Хвильовий М. Твори у 5 т [Текст]/ О. Теліга – Т.5. Об'єднання українських письменників «Слово».– Нью-Йорк-Балтімор-Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1986. – С. 26.
15. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий [Текст]: сб.ст. – М.: Совм. сов.-канад. предприятие СП „Книга-Принтоп”, 1990. – 712 с.
16. Караулов Ю.М. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка [Текст]/ Ю.М. Караулов. – М.: Мысль, 1981. – 507 с.
17. Гаврильченко О., Коваленко А. Хвильовий М. Холодний Яр та «громадянська війна» [Текст]/ О. Гаврильченко, А. Коваленко// Слово і час. – 1992 – №3. – С. 53.
18. Ванеев А. Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине [Текст]/ А. Ванеев// Наше наследие. – 1990. – №3. – С. 64.

19. Шкандрій М. Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового [Текст]/ М. Шкандрій: у кн.: Микола Хвильовий. Твори в п'яти томах. Т.2. Друге видання. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто, 1984. – 403 с.
20. Костюк Г. Вступна стаття // Микола Хвильовий. Твори в п'яти томах [Текст]/. Т.1. – Друге видання. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто, 1984. – 425 с.
21. Яхонтов В.Н. Театр одного актора [Текст]/ В.Н. Яхонтов. – М.: Искусство, 1958. – 128 с.
22. Винарская Е.И. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии) [Текст]/ Е.И. Винарская. – М.: Мысль, 1989. – 204 с.
23. Галинская И.Л. Загадки известных книг [Текст]/ И.Л. Галинская– М.: Наука, 1986. – 326 с.
24. Магазанник Э.Б. К вопросу о подтексте [Текст] Э.Б. Магазанник: труды Самаркандского госуниверситета. Новая серия. Проблемы поэтики. Вып. 238, т. 2. Самарканд, 1973. – С. 177.
25. Літературознавчий словник-довідник [Текст]: під ред. Р.Т. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін.. –К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
26. Барт Р. Избранные произведения [Текст] Барт Р. – М.: Наука, 1989. – 595 с.
27. Ермак В.Д. Взаимодействие психики человека с окружающим миром. Аспектная структура информационного потока [Текст]/ В.Д. Ермак // Соционика, ментология и психология личности. – 1997. – №5. – С. 22-32.
28. Чурюмов С.И. Соционика как методология [Текст]/ С.И. Чурюмов // Соционика, ментология и психология личности. –1996. –№1. – С. 71.
29. Рейнин Г.Ф. Теоретический анализ типологических описаний личности [Текст]/ Г.Ф. Рейнин// Соционика, ментология и психология личности. – 1996. – №2. – С. 79-83.
30. Аугустинавичюте А.О. О дуальной природе человека [Текст]/ А.О. Аугустинавичюте// Соционика, ментология и психология личности. -1996. -№1-3; Характеристика интуитивно-логического экстратима. Там же. – 1997. – №2. – С. 13-24.
31. Шевченко Т.Г. Кобзар[Текст]/ Т.Г. Шевченко. – Донецьк: ТОВ ВКФ «БАО», 2008. – 480 с.
32. Хоменко Г. Спроби апології хитань [Текст]/ Г. Хоменко: зб. Харківського історико-філологічного товариства. Харків, 1994. Т.3. – 184 с.
33. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового [Текст]/ О. Лігостова // Слово і час. – 1995. – №1. – С. 57.
34. Сапеляк С. Тривалий рваний зойк: Поезії [Текст]/ С. Сапеляк: передм. П. Мовчана. – К., 1991. – 189 с.

## 5. Концептуалізація селянської ментальності в новелістичній інтерпретації Григорія Косинки

Вітер, земля і степ видзвонювали в його грудях багатобарвними мелодіями і розквітали квітами, званими в народі червоними косинцями. Польові квіти – червоні косинці – як цвіт його душі. І вони стали псевдонімом новеліста Григорія Стрільця-Косинки, щоб ніколи не тьмяніти серед інших, які є в світі, бо вони насажені його думками – словами, інтонаціями, навдивовижу мінливою модуляцією його голосу, що бринить в кожному реченні, покладенім на вітвар української літератури разом з недоквітлим життям...

«Слово – це діамант: то сяє і сміється, то обернеться мутною сльозою, то виблискує яскраво, гнівно або ласкаво, спокійніше, з добротою, то спалахне, мов зірка провідна, яка народжує надії, мрії, сподівання, або веселкою заграє й так бадьоро запалає, неначе вабить, і кличе, й навіть надихає» [1, 532]. Так писав Григорій Косинка у своєму синьому зошиті.

Мікро- і макросвіт письменника, голограма його естетичного кредо розчинені за виразом Г. Штоня «в етично-духовному макрокосмі народу»... Феномен творчості самобутнього майстра художнього слова, виразника найпотаємніших селянських прагнень стає зрозумілим з об'єктивно-гуманістичних мотивів митця, за якими відокремлюються у цілісній образній системі життєносні духовні імперативи селянського менталітету, які належать до вічних і нетлінних первів українського народу: пошанування вартості життя, обожнювання матері та традиційних морально-етичних категорій, закарбованих в народнім слові, світосприйнятті, світовираженні, в оцінці крізь призму селянської психології добра і зла і чимало інших сутнісних характерологічних рис. Визначальними з них (за К. Ясперсом – «напрямок нашого «Я») є предметові світосприймальні настанови, які в пасивному чи активному параметрі віддзеркалюють українську душу з її українськими властивостями відносять геопсихічні, історичні, соціонічні, ментальні риси українського народу, які детально розглядаються у статті О. Кульчицького «Світовідчуття українця» [2].

Ментальність у контексті даного розгляду розуміється як механізм передачі рис національного характеру (як філософія серця – Г. Сковорода, П. Юркевич, М. Шлемкевич), моральні абсолюти (М. Костомаров, Д. Чижевський, І. Крип'якевич та інші), як особливий спосіб сприйняття, мислення і поведінки народу. Загальні обриси цієї категорії описує В. Храмова. «Ментальність, – визначається у вступній статті до книги «Українська душа», – це спільне «психологічне оснащення» представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світобачення. Воно й визначає, врешті-решт, поведінку людини, соціальної групи, суспільства, внаслідок чого суб'єктивний «зріз» суспільної динаміки органічно включається до об'єктивного історичного процесу. Отож ментальні настанови на всіх рівнях – від ідейно-теоретичного до буденно-емоційного та несвідомого – мають стати невід'ємною компонентою структури історичного пояснення» [3, 4].

Отже, у поняття ментальність включаються такі його визначальні риси:

- Устрій життя, цінності духовної культури;
- Ступінь відчуття особистої свободи й незалежності;
- Природні умови існування;
- Усвідомлення політичного, економічного, національно-культурного суверенітету.

Поняття ментальність у французькій мові тлумачиться: *mentalite* – напрям думок, настроїв, умонастрій, розум, розумові здібності, склад мислення, розуму, психологія особистості; англійській – *mentality*: розумові здібності, інтелект, склад розуму; німецькій – *Mentalitat*: склад розуму, спосіб мислення; польській – *mentalność*: спосіб мислення.

Окремі аспекти ментологічної проблематики концептуалізовані і з різних позицій висвітлені у дослідженнях А. Бичка [4].

На нашу думку, найточніше визначення ментальності подали М. Барг, А. Геревич та В. Визгін. «Менталітет, – вважає Барг, – це дещо спрощуючи сукупність символів, що необхідно формуються в рамках кожної даної культурно-історичної епохи і закріплюються в свідомості людей в процесі спілкування з собі подібними, тобто шляхом повторення. Ці символи (поняття, образи, ідеї) служать в повсякденному вжитку онтологічним (відповідь на питання: що це?) і функціональним (відповідь на питання: як і навіщо це?) поясненням, способом вираження знань про світ і людину в ньому. Ідентичність менталітету серед його носіїв зумовлюється, врешті-решт, спільністю історичних умов, в яких формується їх свідомість, і виявляється вона в їх здатності наділять одним і тим же значенням одні і ті ж явища об'єктивного і суб'єктивного світу, тобто тотожним чином їх інтерпретувати, виражати в одних і тих же символах» [5, 4].

Виділяючи в ментальності рівень індивідуальної і суспільної свідомості, А. Геревич [6, 454-463] визначає наявність релігійної, національної, номенклатурно-бюрократичної, тоталітарної, сервілістської, сцієнтистської та інших ментальностей, які не детермінуються типом соціальних та виробничих відносин.

Ментальність, з точки зору історичного виміру, в гуманітарних науках служить засобом аналізу і пояснення свідомих і несвідомих, логічних і емоціональних, духовних і соціальних феноменів. У менталітеті синтезується колективна, індивідуальна та позасвідома свідомість. В. Визгін у ментальності вбачає «сукупність готовностей, установок, схильностей індивіда чи соціальної групи діяти, мислити, почувати і сприймати світ визначеним чином. Ментальність формується в залежності од традицій, культури, соціальних структур і всього середовища побутування людини, і сама, в свою чергу, їх формує, виступаючи як породжуюча свідомість, як важкопереборюваний витік культурно-історичної динаміки» [7, 176].

Найважливішими концептуально визначаючими домінантами української «душі» на думку А. Бичка є: автохтонна землеробська культура, архетип землі в її поетичному ореолі, антитези, індивідуалізм, з повагою до окремішнього

індивіда та його свободи, переваги екзистенціальних мотивів у поліфонічному, діалогічному філософствуванні, поетичне, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, тобто вони є екзистенціально-кордоцентричними. Все це в синтетичній єдності визначає специфічність, унікальність і неповторність українського менталітету.

Пояснення ментальності, як духовної категорії, передбачає також конкретне її бачення не в абстрактних типах, а в живих і реальних людях – її носіях, і те, що з новою якістю проявляється в цілому. Такою цілісною і гармонійною індивідуальністю був Г. Косинка, кожен порух його душі фіксувався і виражався словом, виразом очей, тональністю голосу, мімікою, жестом. У його образі це відчув Г. Костюк: «На сцену вийшов молодий, середній на зріст чоловік років 26-27, трохи присадкуватий, з руським чубом і відкритим простим обличчям. Став збоку катедри, обпершися на неї однією рукою, спокійно дивився на переповнену залу, публіка поволі затихла. Він не мав у руці ні книжки, ні рукопису, ні будь-якої записки. Коли публіка втихла, він заговорив. Заговорив просто, без естрадного тону. Заговорив так, як говорять у себе в хаті селяни в родинних чи святкових різдвяних обставинах. То не було звичне читання з книжки, рукопису. То була жива розповідь напам'ять. Я таке побачив уперше. Я нікого з письменників більше й пізніше не знав, щоб свою прозову річ міг читати напам'ять. Так ще й як читати! З таким природним перевтіленням у характери, психологічні нюанси героїв! Ні, то була містерія художнього читання! Публіка сиділа як загіпнотизована» [8, 203].

Відомо, що найрізноманітніші мотиви визначаються соціально-психологічною сферою, яка трансформує їх в естетичні стереотипні утворення, забарвлюючи їх своїм часом і ритмом, надаючи їм певних рис національного характеру в його моральнім виразі. Найяскравіше логіко-імперативна форма втілена в пісенних вкрапленнях, прислів'ях, імперативних ліричних вставках, що функціонують як квінтесенція народної мудрості. Вони у новелах Косинки постають у формі буття моральних абсолютів, відіграють важливе значення у розумінні позицій дійових осіб в конкретних ситуаціях; вкажемо й на те, що як моральні максими загальнолюдського значення, естетична їх дія здатна розширювати духовний простір, обмежений простором часу до загальнолюдських масштабів. Доречно буде зауважити, що в синергені, як частині цілого, реалізується потенційна можливість проявлятися частині в цілому в новій якості. Синергетичний прояв цілісного й одиничного відбиває роздвоєну революційними катаклізмами селянську ментальність, частина вступала в суперечність з цілим, зідеологізоване ціле зомбувало одиницю.

Але імперативні за своєю суттю тотемні образи, обереги, міфологеми степу, землі, сонця, кольору і звуку, що мають свою національну барву, мелодію, свій онтологічний вимір, художньо виражений в новелістичній палітрі митця як природна даність, яка замикає кругодучий часоплин, не зазомбувати. «Серед творів Косинки, – наголошує Г. Штонь, – немає жодного, який би ідейно художнім своїм змістом повторював інший. І що саме цей зміст розосереджений в багатьох і багатьох чинниках його народження і

побутування: інтонаційному ключі розповіді, надзвичайно гнучкій і «різноликій» письменницькій мові, у виліплених за її допомогою психологічно неповторних людських типах, завдячуючи яким доробок Косинки можна вважати характерологічно найповнішим відбитком революційного і пореволюційного часу в Україні» [9, 18].

У книзі імперативи людяності в «Слові до читача» автори М.Ф. Тарасенко, В.О. Дем'янов, Л.А. Соловей підкреслюють, що «буквальний смисл імператива полягає в обов'язку людини, в моральному обов'язку перед самим собою і суспільством, в якому вона живе» [10, 3]. Імператив в їх філософській трактовці стосується проблем життя, смерті і безсмертя, смислу людського буття. Ця категорія розглядається також іншими співавторами в нетрадиційному контексті альтернативності людяності і соціальності. Імператив – обов'язок – вчинок розглядається в аспекті соціальних значень. Нас же цікавить кантівська акцентація, онтологічний вимір естетичного плану вираження в новелістиці Григорія Косинки і вся множинність варіантів художнього аналізу багатоаспектної теми села та її інтерпретація на рівні селянського менталітету, що охоплює всю сферу фізичного і духовного буття.

Онтологічно-гносеологічне розуміння буття-свідомості українського селянства, розділеного багатьма буттєвісними факторами на багатих (куркулів – за термінологією бідних) і злидарів (зlidнів за термінологією заміжних) є основою колізійних мережень новеліста. Гострота антагоністичних зіткнень цих двох взаємопроникаючих, чітко не розмежованих, споріднених, родових зв'язків ускладнюється всім змістом і ладом узвичаєного традиціями селянського життя, невичерпного за характерами, долями, світосприйманням і мовним самовираженням. Тому важливу і в багатьох аспектах провідну пізнавально-гносеологічну і суб'єктивнооцінну, аксіологічну та естетичну функцію від імені селянства, як частини народу, виконує сам автор, який прозирає через об'єктивізований тон розповіді, кольорово-звукову тональність, детермінований психологією селянина пейзаж, ліричні ремарки, своєрідні віддзеркалення психостанів. Вочевидь ця естетична програма увиразнювала масштаб зображення та сконцентровувала увагу Григорія Косинки на глибинних осягненнях онтологічних проблем селянського життя в революційним та пореволюційним селі.

Сучасні літературознавці вільно і проникливо в переакцентованому аспекті розглянули деякі наріжні грані таланту письменника, який розвивався за досить складних і неоднозначних обставин. Так, М. Жулинський зазначає: «Григорій Косинка... ці складні, незрідка драматичні процеси на селі прагнув відтворити правдиво, з максимально можливим морально-психологічним «забезпеченням» характерів. Ці явища і процеси були складні, неоднозначні, симпатії письменника, звісно, були на боці бідних, безземельних» [11, 354].

Трагічний пафос новел, присвячених темі революції, невіддільний від героїки. Все це так з одного боку, з іншого – в різній формі і на всіх рівнях свідомості відповідно до ціннісних орієнтирів було висловлено чимало застережень, як самими учасниками вікопомних подій, письменниками,



критиками, політичними діячами, так і тими, хто спостерігав на відстані. Ці застереження, діаспори в тому числі, сьогодні можемо розглядати як наслідок ніби зворотних процесів як на рівні ідеології, так і побутового мислення з одноразовим знеціненням справді гідних подиву духовних звершень. Якраз в горнілі боротьби народжувалася гуманістична концепція особистості, за трагічних, пережитих старшими поколіннями обставин вироблялись нові загальнолюдські цінності, продовжувати які і в нових умовах судилось іншим поколінням. Про це нам нагадують книги «Червоний терор» та «Білий терор».

Той час не тільки став історичним уроком, він сам собі виніс вирок і приречення, яке примушує сьогодні пильніше і з усією відповідальністю ставитись до політичних процесів, переплетених з економічними, щоб література не розчинилася в них, прикриваючись новими гаслами. Пам'ятаймо й те, що сприйняття епохи в ті роки мало два плани – трагічний і оптимістичний. Цей синтез – концептуальне ядро структури образів і всієї образної системи, де за трагічним конфліктом в інтерпретації письменників відкривалась нова історична перспектива, зображувана то в романтично-трагічному, то в гармонійному ключі, широкому діапазоні від червоного до синього і саме в такому парадигмальному потрактуванні нашим літературознавством прочитувалась словесна творчість аж до розвалу Радянського Союзу. Все це настійно вимагає і переакцентування багатьох літературних явищ і внесення певних коректив в розуміння духу того часу, прийнятого через призму сучасності.

Трагічний пафос у цім конфлікті має бінарний характер. В інтерпретації авторового Я він акцентований духовними категоріями, концептуальною орієнтацією на загальнолюдські цінності і виражається в лінгвокосмі письменника: авторських ремарках, ліричних вкрапленнях, розсипаних характерологічних прислів'ях, примовках, фразеологізмах, експресемах, означених психологічними станами та динамічною напруженістю. У концептуальному тлумаченні вони мають контекстуальне пряме та підтекстове значення, є своєрідною формулою авторового самовираження, постають як тотожність «макрокосму – лінгвокосму – мікрокосму», в якій світ автора і його героїв органічно єдині. Хоч у письменника він має онтологічний, а в його героїв буттєвісно-побутовий і його наснажує, розкриває, увиразнює естетично сам автор.

Гуманізм естетичних критеріїв детермінованих селянським менталітетом, Григорій Косинка стверджував і виражав своєю свідомістю на рівні загальнолюдських цінностей, що мають в його художнім світі імперативний характер. Тією чи іншою мірою він втілює генезу селянської душі, пов'язаної кореневою системою з довічним первенцем життя – землею. Генетичний зв'язок селян з праобразами, тотемами, життєкорегуючими оберегами і прагнення зберегти їх в мінливих конфліктних ситуаціях має онтологічний доленосний зміст, виявляє духовну сутність, втрата якої рівнозначна смерті.

Григорій Косинка всім змістом своєї творчості відображав селянську стихію в зламний історичний момент, розчинявся в індивідуальнім світосприйнятті

селянина, в цих його архаїчних проявах, онтологічних рівнях свідомості, бо така природа його непересічного, рокованого таланту. Тому-то в окресленім часі та просторі він досягнув виняткової майстерності вимальовування споріднених із собою характерів. На жаль, в умовах контролю художнього мислення естетична концепція побутописця не була з реалізована. Але, безумовно, талант його розвивався б в тих параметрах і естетичних обширах, чи точніше сказати, критеріях, які диктувало життя, а до нього, його відтворення, письменник ставився з високою мірою відповідальності.

У світлі сучасного соціокультурного розвою та переакцентації літературних надбань закиди критиків: О. Слісаренка [12, 270], Ф. Якубовського [13, 319], С. Щупака [14, 31], Я. Савченка [15, 170] та інших щодо творчої неспроможності синтезу та національної безперспективності селянських ідеалів новеліста в контексті сучасності заперечуються вже тим, що життєвий синерген Григорія Косинки був трагічно обірваний і величезний творчий потенціал його не здійснився, залишився «заквітчанім сном», не пробудившись в нових своїх контурно намічених іпостасях, а відтак і моральний імператив речника свого народу екстраполюється сьогодні на вічність, якою став недоквітлий його талант. Доречно буде у зв'язку з цим процитувати С. Шелухіна, який стверджує, що «...претензія окремих осіб, гуртків і партій виставити себе за початок історії українського народу й джерело прав, свободи, державності, самостійності народу була не тільки фальшивою, зарозумілою і шкідливою, а фатальною для українського руху і зриву народних мас у 1917 році...»

Оперування псевдонаукою привело до шкідливих блудів і псевдодемократизму, де немає місця для свободи, рівноправ'я, пошани до людської особи й її гідності, моралі й соціальності. Це привело український нарід до руїни, зриву народного руху й трагедії життя, а інтелігенцію до банкрутства й загублення нею в очах народу авторитету провідної верстви» [16, 10].

У осмисленні космосу народного життя і трагічних домінант в ньому новеліст виходив із передчуттів власної долі, рокованості долі, рокованості тих обставин, в яких судилося йому жити й творити. Образ смерті зустрічається в багатьох його новелах. Смерть як об'єктивна закономірність вигасання життєвої енергії у новелах Григорія Косинки відсутня, а відтак пильна увага зосереджується на порушенні рівноваги циклів селянського календаря і як результат – трагічний фінал для обох сторін. «Тепер от з'ясувалося, що не всі вони були класовими ворогами, лише частка була маленька тих куркулів, а насправді були вони невіддільною частиною народу, приреченого пройти і репресію і колективізацію, звідти й інші незчисленні лиха. На чийй совісті смерть Мусія Швачки? Ще вчора, мало задумуючись, ми відповіли б (і відповідали), що на совісті класових ворогів, куркулів, А як ми відповімо сьогодні? Відповімо однозначно? Чи, може, трохи задумаємося – і в причині смерті цього борця за «комуни» побачимо апокаліпсичні історичні сили, які тяжко завинили не просто перед окремими особистостями (Мусієм Швачкою та його антиподами в новелі «Політика»), а переламали хребет усьому селянству [17, 3].

Інші грані цієї ж думки розвиває В.П. Агеєва у розділі «Автор і герой як виразники оцінки зображуваного у прозі Г. Косинки», коли говорить про розрив зріднених зв'язків людей з дуже близькими ціннісними установками, які «майже однаково сприймають навколишній світ» [18, 59]. Проте, на нашу думку, твердження, що «авторська точка зору здебільшого співчутлива, примирлива, безпристрасна» у новелах Г. Косинки потребує уточнення. Над ціннісними позиціями героїв тяжіє моральний імператив автора, як квінтесенція народного світосприйняття процесуально він виявляється на всіх рівнях тексту, в діяльнісному ставленні героїв до світу, а в особі авторського «Я», в духовній його сфері онтологізується і виражається як категоричний імператив а катарсисних фіналах кожної з новел. В оцінці катарсису як естетичної категорії, що має в літературному творі поетичний, об'єктивно-структурний характер, ми ідемо за О. Лосевим, який вважав, що катарсис – «блаженна самодостатність, яка настає після знищення, очищення – оцінки процесу повернення роз'єднаних частин буття до первинної чистоти; відродження і виправдання збезчещеного» [19, 190].

Катарсис – співпереживання чужого болю як власного, як реалізація в людині всього людського і долання тим самим трагічних суперечностей людини і суспільства. Саме в цьому контексті категоричний імператив і катарсисні фінали у новелах Григорія Косинки, виступаючи в їх онтологічній єдності, і є виражальними формами авторського Я, постають тим статусом, який естетично утверджує менталітети! константи українського народу...

Отже, категоричний імператив, катарсис, менталітет в їх цілості є формою авторської свідомості, реалізованої у суб'єктивних авторських оцінках багатоманіття суспільних явищ, представлених взаємопроникненням різнонаправлених групових та індивідуальних воель. Говорячи про об'єктивацію та активну позицію автора в цьому процесі, ми підкреслюємо активність «Я» в його саморусі до «не-Я» та «Я», при якому «Я» стає цілепокладаючим чинником естетичних катарсисних фіналів, що мають виховний пафос, утверджують правомірність різногранного суперечливого буття та активізують об'єкт авторської інтерпретації у суб'єктивній площині усвідомленого етичного та естетичного ідеалу, що ми називаємо моральним імперативом. Сила його в цілеспрямуванні, моральному піднесенні й облагородженні людини. При цьому авторські мотиви життєствердження у різних проявах і формах ніби накладаються на мотиви його героїв, їх образні антитези і в дисгармонійному звучанні увиразнюють авторську точку зору на зображувані колізії. Авторське «Я» та «Я» ліричного героя в гармонійних ліричних вкрапленнях контрастують з дисгармонійною, трагічною тональністю конфліктних ситуацій, увиразнюють особистіший смисл та оцінку подій в даний момент, є своєрідним відгомном одвічних селянських прагнень та надій.

Акцентація на цих визначальних рисах творчості новеліста розкриває ще й інші особистісні грані, за якими проявляється кореляція між типом особистості, структурою її ціннісного світу (концентрацією дійсності, де людина постає як

«міра часу») і художньою реалізацією, де митець слова виражається на всіх рівнях тексту як його творець і як витворений самим собою образ автора.

Синерген життєвої і творчої долі Григорія Косинки, як онтологічна міра буття, окреслює певну програму дослідження та оцінки. На думку М. Бахтіна сконденсована й повна оцінка письменника і його творчості можлива посмертно, коли природна викінченість його земного буття дає змогу здійснити повноцінну естетизацію особистості [20, 115].

Саме ця соціоестетична значущість художньої діяльності Григорія Косинки як виразника селянського, а відтак і загальнонародного менталітету заставляє сьогодні пильніше поглянути на корелятивність типу його особистості, специфіку його художньої концепції дійсності, а також відзначити тотожність власного духовного світу і його героїв. За всім цим відчутний майбутній масштаб таланту, знищеного у розквіті творчих сил. З тугою в серці, любов'ю і пошаною стає можливою адекватна оцінка як його непересічного інтелекту, так і імпресіоністичної манери, як своєрідної оболонки авторового «Я», де особа автора постала чільною і ціннісно окресленою, вивищеною над матеріалом і розчиненою в ньому. Критики та собрати по перу свого часу часто в своїх упереджених оцінках не зважали на особистісні ціннісні орієнтації Григорія Косинки, сковуючи свободу вибору художньої реалізації, що мало трагічні наслідки для багатьох інших та їх самих.

Коли ми сьогодні аналізуємо творчість талановитого майстра, рокованого своїм талантом, як митця, якому судилося самою історичною долею разом із багатьма, що поклали на вівтар жертвності свою творчість і життя і були спроможні «...узяти на свої плечі тягар тієї нової ситуації, що заіснувала в Україні після 1920 року. І взяти не тільки пасивно чи споглядально, а активно, підхопивши естафету, стати творчим учасником та рушієм нового літературного, мистецького й культурно-суспільного відродження України 20-х років» [8, 687], то повинні пам'ятати про ту ренесансову добу, «...яка витворила свій окремий світ творчої людини, який, як правило, увійшов у конфлікт з тоталітарним режимом, хоч не конче протирежимно виступав у своїй літературній творчості» [21, 170]. Далі у своїй книзі «Сучасна література в УРСР» Іван Кошелівець акцентує увагу на думці, що «...ренесансову людину треба розуміти як психологічний тип з властивим йому життєвим і творчим наставленням, який творить атмосферу, що в ній формується літературний процес» [21, 11-50].

Усі ці фактори обумовлюють вираз душі, духовну онтологію творчої особистості, визначають своєрідність формоутворень, специфіку світовідчуття, світосприйняття та світовираження (імпресіонізм), що позначає життєвий і творчий синерген за трагічних обставин і в цьому полягає розгадка феномену надзвичайного розвою української новелістики 20-30-х років та всієї культури і навіть фізичне знищення величезного духовного потенціалу нації не підвладне було саме в цей період протидіяти внутрішнім незворотним процесам. Тільки сьогодні і в майбутньому ми осягнемо трагічні наслідки розстрілу українського відродження, збагнемо душу ренесансної людини. В контексті своєї доби і на

всіх рівнях тексту слово Григорія Косинки стверджувало гуманістичний пафос, часом об'єктивізований до біблійних заповідей та любові до роздвоєного роду. І цей онтологічний ракурс новеліста означений ідеальною мотивацією, критерієм совісті. У совісті ж як моральної категорії часу нема. Вона «вічна, позачасова» і є торжеством майбутнього [22, 78].

Саме цей моральний статус письменника описує і трагічне коло власної долі і рокованих доль героїв. І сама смерть в його новелах трактується то як порушення об'єктивної закономірності, то як здійснення акту справедливості. Право на вирок має протагоніст – носій трагічного ідеалу (називаємо протагоніста носієм трагічного ідеалу тому, що він втілює свій ідеал ціною життя власного та іншого). Але чи справді має право?! Ідеальним героєм Косинчених творів є людина, яка жертвує своїм життям в ім'я ідеалу, здійснюючи тим самим входження у вічність. Це суттєва риса структури новел визначається моральним імперативом, є ключем до розшифровки гуманістичного пафосу Григорія Косинки.

Сьогодні стають зрозумілішими мотиви та концепція дійсності як зіткнення двох протилежних програм, що розвиваються з одного земного кореня. У зображенні розмаїття революційних ситуацій, в яких виявився внутріродовий антагонізм, новели Григорія Косинки мають чимало типологічно дотичних рис та паралелей, які єднають його з творчістю В. Винниченка, М. Коцюбинського, С. Васильченка, М. Ірчана, Г. Коцюби, В. Підмогильного та ін.

Конфлікт ідеалу і дійсності, утвердження ідеалу ціною життя, торжество духовної перемоги героя-протагоніста визначали історичну масштабність зображення трагічного, засоби його художнього втілення, розуміння концепції дійсності революційної епохи як трагічної колізії між історичною необхідністю революційного перетворення і психологічним та класовим опором навіть тих, в ім'я яких творилась революція, коли в одному герці сходились син і батько, брат і брат. Для прикладу можна навести новелу із роману Ю. Яновського «Вершники». Все це в цілісному часопросторі ставило перед письменниками виняткової ваги завдання: через неповторні людські долі учасників і творців революції відобразити в калейдоскопічній формі новели багатомірні аспекти революційних перетворень, показати революцію як надзвичайно складний, суперечливий процес, здійснюваний народними масами, який одночасно формував не тільки нову людську свідомість, а й визначав різні естетичні та свідомісні позиції в її оцінці та прогнозуванні подальшого розвитку з урахуванням всіх суспільних інтересів. Одночасно концепція дійсності вимагала і добору відповідних засобів його художнього втілення. Ескізність, фрагментарність, імпульсивність, неждані, раптові сюжетні повороти, парадоксальні фінали не тільки формальні, а й змістовні чинники. І тут треба наголосити на кольористичній символіці як семантичному виразі думок і почуттів, трагедії індивідуального буття на фоні епохальних змін. Спектр вражень – зорових, звукових, кольорових – перетворюється в цілісний ланцюг барвистих картин, в яких увічнені революційні події на селі. Імпресіоністичний стиль мав найефективніші виразові можливості і особливо тоді, коли

письменник намагався декількома фразами показати внутрішній стан героя та його причинно-наслідкові результати: «Страшно, рішуче гукнув тоді до селян Чубатенко:

– За погорілі наші хати, за кров братів і волю нашу – вперед!..

Якась невідома сила ревнула по-звіриному з грудей селянських, підняла степом помсту і — пішли : окропили білу гречку з медами горячою кров'ю, поцілували востаннє горби і... » [1, 44].

Імпресіоністичність є своєрідним засобом зображення національно-визвольного руху та революційної боротьби: як стильовий чинник, представлений в творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, Г. Михайличенка, М. Хвильового та інших, у новелістиці Григорія Косинки – як стильова домінанта, – визначається революційними процесами на селі, ритмом доби, естетикою нового художнього мислення. Найпереконливіше імпресіонізація виражена в музичності його новелістичного слова. На думку Х. Борхеса «Музика – відчуття щастя, міфологія обличчя, на яких час залишив слід. Іноді сутінки чи пейзажі хочуть нам сказати, чи кажуть дещо, що ми не повинні втратити; вони для того і існують; можливо ця близькість відкриває і являє собою естетичну подію» [23, 230].

Зауважимо, що «естетична подія» за тих умов здійснювалася ціною життя таких талантів, які не поверне жодна епоха. Втрату їх ще треба усвідомити: «Читаю й очам не вірю, ревти хочеться! Серед «терористів-білогвардійців» бачу: Григорія Косинку, Дмитра Фальківського, глухонімого, але безмежно талановитого 26-річного (як і Мисик) Олексу Влизька; старшого, революціонера й каторжанина ще з царських часів, обдарованого особливим, універсальним талантом Костя Буревія...» [8, 468].

Мікросвіт особистості селянина, поетика часопростору Григорія Косинки обмежена координатами села. Її домінуючими ознаками є виняткова просторова концентрація, чим і пояснюється той новелістичний стефаніківський лаконізм, про який згадує критика, але не визначає його сутнісної природи. Дійсний світ обмежується в особливу художню реальність, простір в ній проектується на особливий трагічний екстремний час революції та пореволюційного виживання в умовах розпаленої класової боротьби, ідеологічно скерованої доктриною Сталіна. Характерно, що в кожній з новел є свій локальний час і простір, який визначає буттєвісний часопростір героя, колізії, – соціопсихологічну достовірність.

Художній час і простір в новелах Г. Косинки сповнені соціальних протиріч, ліричні ж вкраплення розширюють буттєвісний мікросвіт, переключаючи його в онтологічний план тієї доби. Образ автора при пильній увазі не відсторонений. Свою авторську позицію в зображенні подій і розкритті психології селян в боротьбі за землю Григорій Косинка виражає віддаленим, буттєвопершоджерельним, причинно-сутнісним, онтологічним планом, який підносить його над подіями до осягнення трагічності своєї доби. Це і є його ціннісна, естетична точка зору, як творця імпресіоністичної новелістики. На думку В.П. Агеєвої, «неповторна особливість Косинчиної новели в тому, що

ворогами тут часто постають люди з дуже близькими ціннісними установками, люди, які, власне, майже однаково сприймають навколишній світ. Жертв і переможців більш об'єднує, ніж розділяє, за інших обставин вони б легко знайшли спільну мову. Але попри все це примирення неможливе. Авторська ж точка зору здебільшого співчутливо-примирлива, безпристрасна, він не стає на бік жодної з ворогуючих сторін» [8, 59-60].

Увага письменників до внутрішніх станів людини на переломнім історичнім етапі підказувала звернення до специфічного жанру новели з її концентрацією засобів зображення, поглибленим психологізмом, парадоксальністю фіналів, фрагментарним висвітчуванням окремих кризисних моментів в долі героїв.

Талант Косинки найяскравіше розвинувся в цьому жанрі. «Новела, – писав письменник, – тільки тоді буде істинно художнім твором, коли її коротка, кидьком подана яскравими мазками, образна оповідь несе в собі і здатна викликати ширші уявлення і поглибити почуття у читача» [1, 598].

Варто відзначити, що вибір художніх засобів у новелах Г. Косинки зумовлений проблематикою його творів. Тема війни, класова боротьба на селі, формування нової свідомості селянина в процесі історичних перетворень не могли не визначити і добір художніх засобів, часово-просторові рамки новел, імпресіоністичну їх інкрустацію, хоч імпресіоністичність стильової манери новеліст розумів в реалістичному контексті: «Я імпресіоніст? Ха-ха-ха! Відомо, що вираз «яскравий мазок» запозичений з малярства. В літературі я його розумію так: яскравий мазок, який не тільки в сукупності з іншими мазками стає деталлю, яка сприяє створенню враження цілого, дійсно імпресіоністичний, запозичений з малярства. Яскравий мазок, який в літературному творі несе в собі здатність викликати нові уявлення у читача, що сприяють більшій деталізації цілого — реалістичний, його походження — народна поезія» [1, 598].

Використання імпресіоністичних та експресіоністичних засобів новелістами переходною доби зумовлено не тільки пошуками нових історичних часових координат, а й синтетичним характером суспільно-естетичних процесів. Всі ці глобальні зміни — синергетичні. В онтології естетичного вони визначають кольорову, звукову, ритмічну та хронотопічну домінанту і в концептуальному плані (людина як міра часу – М. Жулинський) стають онтологічним виміром автора і героя. При цьому, на думку М. Бахтіна. «...має місце емоційно-вольовий еквівалент зовнішності предмета, емоційно-вольова спрямованість на цю можливу, хоч і не подану наочно, зовнішність, спрямованість, витворювану її як художню цінність. Тому-то повинен бути визнаний і повинен бути зрозумілим пластично- живописний момент словесної художньої творчості. У цей момент включається естетична обробка «неестетичної даності життя» всіма засобами: «фарбами, лініями, словом, звуком» [20, 85].

Творець через свою естетичну призму збирає розсіяний світ і синтезує в художнім образі, який постає в його інтерпретації як емоційний еквівалент концепції дійсності і людини. «Естетичний акт, — стверджує М. Бахтін, —

породжує буття в новому ціннісному плані світу, народжується нова людина і новий ціннісний контекст – план мислення про людський світ» [20, 166].

У цьому колі думок виразніше сприймається творча особистість Григорія Косинки не як побутописця, а як буттеписця, виразника селянських характерологічних рис, сконцентрованих в полярних героях. Контекстуальне аргументоване дослідження специфічної манери новеліста в новому ключі здійснив Г. Штонь. На думку літературознавця «...наголоси абсолютно чіткі, Косинкою над героями розставлені. Є в цих наголосах багато від часу, в яким Рудикові і Малашці ще жити й жити, та ще більше – від морального макрокосму села, де роботящість, чесність, хоч багаті звикли на них наживатися, мають ціну не меншу, ніж статки... Наразі ж укажемо, що як митець Косинка ніколи повністю не виламається з традиційного народного слововжитку, закоріненого в ньому душевного тепла, власне, усього безміру наявних у цьому слововжиткові емоцій, що їх епічний за природою лад його оповіді доводить до «самовираження» практично безописово. За цим саме принципом він і завершує «Змовини», тобто ставить крапку в момент, коли сюжетний вузол стикається так, що розв'язати його може і здатен не випадок чи окрема воля, а – сама історія» [9, 16].

Здійснимо в цьому аспекті мікрорівневий аналіз новелістики видатного майстра слово з виокремленням стильових домінант на прикладі новели «Голова ході».

Створений в умовах заідеологізованого життя українського народу стереотип знівельованої мовної особистості призвів до вигасання національного колориту української мови, замулення її одвічних народнопоетичних джерел. Тому в контексті сучасного Відродження постає багатоаспектна проблема долання манкуртизму і відновлення невичерпної краси і надихаючої сили слова як акумулятора енергії та духовності. Безсмертні взірці такого слова дала нам класична спадщина Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, яка своїми традиціями озвалася у творах М. Хвильового, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара, І. Драча, В. Симоненка, Л. Костенко, В. Стуса, Д. Павличка...

В час національного розквіту зростає вимога до культури мовлення, лексичного оволодіння невичерпним мовним набутком. Ними і без'язиких народів ніколи не було. Прийшов час, вимовляючи слово, «чути себе, як художника барви», відчувати образний, емоційний зміст слова, його тембр, тональність, ритмомелодику. Тільки в мовній практиці оживлюється і збагачується весь спектр озвученого слова, реалізується його творчий, життєносний потенціал. Цей аспект вивчення мовних явищ порушували О. Потебня, М. Бахтін, І. Грицютенко та інші. На сьогодні ще нема обґрунтованої моделі формування мовної особистості у середній та вищій школі. Ця модель може діяти за умов залучення тропотворчої системи художнього слова та естетичних категорій, що вироблятиме і нові критерії національного усвідомлення себе в слові.



Поетична мова за своїм експресивними параметрами та естетичними впливами являє динамічну структуру, кожна з клітин якої дискретно відбиває світ цілого, породжуючи асоціативні ряди. У виголошенім слові віддзеркалюється психологічний стан мовця, його інтонаційний образ. Сприйняття семантичного поля в контексті художнього тексту відтак постає як психологічний процес своєрідного відбору художнього досвіду на рівні мікро- і макроструктур за принципом домінуючих ознак. Семантичні поля та нашарування в своїй лінгвістичній основі мають психологічний зміст. Слово, як феномен, у цьому розумінні є естетичною моделлю світу.

Естетичні функції слова багатомірні, естетичний заряд слова формує і нову свідомість, відкриває нові грані світу та духовності, що під силу тільки образному мисленню. Естетична функція слова здійснюється розмаїтою системою зображально-виражальних засобів. До них ми відносимо тропи, пластику, світло, колір і звук, хронотопічний вираз. При цьому виділяємо макрообраз, образну модель, ритмомелодійний малюнок, інтонаційний образ, акцентований жест, наголос.

У контексті сказаного диференціувальна функція і домінантна роль інформативно-поетичних значень слова утворює свою внутрішню підструктуру в якій емоціональне і експресивне, метафоричне, дериваційне, okazionale, ситуативне виділяється на перший план і визначає характер естетичної оцінки. З цього погляду кожне поетичне слово є ядром значеннєвої системи, її мікроелементи в свою чергу нагадують згорнуті бруньки-концепти, що живлять ліричне «я» в усіх його іпостасях, і відтак активізують творчу уяву сприйняття перетвореного світу.

Кожен високохудожній твір являє собою певний код, несе свою естетичну програму. Зокрема це ілюструє казка, міф, балада, дума, пісня, де кожне слово має свій алгоритм. Все це треба враховувати виробляючи концепцію формування духовно багатой, емоційно розвиненої мовної особистості. Вивчення поетичної мови вимагає високої інтелектуальної, творчої напруги, оволодіння певною системою декодування художнього тексту, засвоєння принципів аналізу. На жаль, помітна тенденція втрати оціночно-чуттєвого і посилення логічно-раціонального способу вираження думки, що збіднює мовний арсенал. Важливим засобом запобігання цих негативних явищ є мікроаналіз тексту на словесному рівні: тропіка, звукоряд, пластика, евфонічні засоби, ритмо-інтонаційна структура, з'ясування часово-просторових параметрів оповіді та точки зору автора, вияв авторської свідомості в зображенні ліричного героя та його емоційно-вольових станів, коли постає потреба відчленити власне автора від ліричного героя. Подальшим етапом є аналіз засобів типізації та з'ясування ролі символіки, кольорового офарблення інтонаційного малюнка та національних елементів образності.

Новелістичне слово Г. Косинки з цієї точки зору є надзвичайно важливим об'єктом дослідження особливо в плані мікропоетики, слова, символіки, стильової функції та з'ясування ролі мовних індивідуалізованих деталей на рівні психології сприйняття дійсності.

У новелах «За земельку», «Сходка», «Політика», «Змовини», «Гармонія» особливо важливу функцію виконує деталь, виражаючи авторську точку зору. Художня деталь в словеснім живописі автора є одним із структурних елементів створення фону, тональності, трагічного чи гармонійного ставлення до дійсності, непомітно увиразнює авторські акценти; містка, психологічно значуща, як атрибут селянської душі, вона може в образі світла, кольору і звуку, в різноманітній їх варіативній наповненості на всіх рівнях передавати дискретно до фізичної відчутності (що так неповторно майстерно, артистично, зміною модуляції свого голосу, зміною тональностей голосів своїх героїв виражав Григорій Косинка, читаючи свої новели напам'ять) ментальний світ селянина саме в цьому психологічному діапазоні.

Наприклад, у новелі «На золотих богів» художні деталі акцентують, визначають провідну тональність звучання розповіді. Деталі-символи змальовують дійсність як синкретичну, апокаліпсичну картину.

Читаючи новели Григорія Косинки, ми відчуваємо особливу концептуально значиму модальність, яка природно відображає не просто світ, а світ, побачений очима автора. Ця модальність, як естетичний універсум, повною мірою виявляє величезний художній потенціал новеліста і мабуть його естетична насиченість може бути виміряна за законами інформатики.

Звучність, мелодійність, ритмічність, гармонійність та симетричність (золотий зріз) прози Григорія Косинки, помножені на колір і звук, виявлювані в різній градації, є домінантами стилю, естетичними критеріями вираження думки. Авторське ставлення і самовираження виявляється не тільки в її змісті, а й формі. Кожен окремий ритм у співвідношенні з іншими ритмами служить розкриттю загального задуму, утворюючи звуко- та кольорообрази, різноманітні їх модифікації, що символізують динаміку психологічних змін, реакцій. Відповідно акцентовані, імпресіоністичні за своїми характеристиками, вони в сюжетнім та композиційнім мереживі новел є домінуючими виражальними засобами і поряд з іншими виконують важливу смислову, експресивну, ідейно-емоційну та описову функцію, засвідчуючи високорозвинену звукову та кольорову шкалу авторської особистості. Наприклад, кольорове число новели «На золотих богів» за своїми статистичними характеристиками досить високе. Скористуємося методикою його визначення, запропонованою С. Соловйовим [24, 54].

Кольорове число – число вживання кольору / Число сторінок =  $27/3 = 9$ .

Звукове число (ревуть гарматні бої, гукає-сміється, кипить, клекотить бій, строчить, пронизалась свистом куль, покотилась луна і т.д.) ще вище. Спостерігається злиття кольору і звуку (явище синестезії): «... гуком піднімаються до неба криваво-червоні стежки полум'я». Спектр кольоро- та звукообразів в їх сукупності є яскравою ознакою експресії Григорія Косинки, проливає світло на визначальні риси художньо-стилістичної манери, і найпоказовіше це виявляється на макрорівні. Добір кольорів і їх вираження вмотивоване психостанами героїв. Широкий діапазон використаної новелістом

кольорової та звукової символіки, що увійшла в психологію з найдавніших естетичних джерел, є не тільки засобом творення образів, а й формою вираження авторового Я, його естетичної позиції та морального імперативу (аксіологічний аспект) і засвідчує збагачення Косинкою лінгвоспектру української новели новими виражальними ресурсами. Подібну функцію виконує колір та звук у творах М. Коцюбинського, Г. Михайличенка («Блакитний»), роману А. Головка («Червоний роман»), І. Микитенка («Червоні етюди»), М. Ірчана («Фільми революції»), М. Хвильового («Сині етюди») та багатьох інших і сьогодні постає як традиція стилю.

Особливо важливу роль в ідейно-естетичному плані у творах Косинки відіграє тропеїчна система: метафора, кольоровий і звуковий епітет, метонімія та інші. Типологічна спорідненість їх із «Словом о полку Ігоревім» виявляється зримо в паралельних описах картин бою і хліборобської праці та наповнення цих картин образами-тотемами селянського світу.

Імперативний принцип Григорія Косинки самотутньо втілюється на семантичному та фонетичному рівнях; поліфонізм знаменує багатоголосся самого селянського життя, – кожен фонем, смислотворні ядра - фонем, утворюючи слова в єдності асоціативних зчеплень та семантичних полів, єднаються в певні естетичні блоки, що з мікромоделями світу письменника, який Г. Штонь назвав мікро- та макрокосмом, ми ж систему художніх взаємодоповнень іменуємо творчим синергеном.

Розглянемо спосіб втілення імперативного принципу Григорія Косинки на семасіологічному та фонологічному рівні. Умовимося, розшифровуючи значення слова в контексті новели, фонем позначати однією лінією, алітеративні блоки – двома, асоціативні звукообрази – хвилястою:

І тоді – (минулий час події, континуум теперішнього в ролі часової констатації);

: – (двокрапка як подальший перелік, динамічних картин, зображених в єдності часу і простору (хронотоп);

*озолотило* – (зовнішньо активно змінило колірну сутність, без визначення внутрішніх змін; золотава барва з різними відтінками є предметно-ціннісною ознакою і водночас як модифікація безсмертя – віддзеркалення іншого активного начала);

*сонце* – (вічне і невичерпне джерело енергії; , в солярній символіці -життя, тепло, воскресіння й оновлення, найвищий онтологічний атрибут, сонцебог, сонцеслово, безсмертя);

*похмурі хмари* – (контрастне образне зрощення, фольклорне за поетичним змістом (О. Потебня); з ледь вловимою просторовою перспективою, як фон дії з її трагічною тональністю);

*на заході* – (просторове визначення обставин та місця дії, номінативне значення);

*втопило* – (результативна реалізація асоціативних смислів попередніх слів);

*червону багряницю* – (імпресіоністично насичена гама, динамічна зміна від озолочених похмурих хмар до червоної багряниці; червоний колір як символ життя, як засторога в категорії трагічного найпоширеніший, антиномічний до чорного та білого; багряний, кровавий, вишневий, коричневий у християнській символіці – символи страждань, суму, усвідомленого катарзисного стану – Мадонна Врубеля, Чорнобильська Мадонна; в єдності з червоним та кровавим символом трагізму, червоний утворює структурний блок з різноманітними варіантами соціального значення, варіанти функції червоного естетично і соціально детерміновані часом та обставинами («Червоне – то любов, а чорне – то журба» (Д. Павличко);

*як той сум у ставу* – (антропоморфічне вираження засобами метафори стану);

*та й прослало* – (простелений сум, широкоформатна картина з яскраво вираженим зоровим враженням, довготривала в часі, як фіксація в часі і просторі психічного світосприйняття селянина);

*над пожарищем* – (конкретизація апокаліпсичної картини з вогняним відтінком, що асоціюється з червоним, багряним, кровавим);

... – (трикрапка – переривання асоціативного ланцюга);

*Дивіться...* – (Звертання автора; без апофеозу і пафосу, просто – дивіться на створену картину, це той же шепіт актора, якого чує вся зала і три крапки в кінці як фігура умовчання того, що відбувається в душі письменника. Моральний імператив також виражений у прямо поставленому риторичному питанні: «Хто зрозуміє їх вічне горе-журбу, хто загляне в їх зотлілі душі?..»

Завершено цю картину авторським коментарем.

«Чорна, обсмалена соха в клуні розіп'ялась над кроквами, як мати над дітьми, а коло погребя, он там, де танцюють золоті стрілки сонця, хтось заломив руки і з мукою тихо-тихо чи до неба, чи до себе...

Цілі улиці викошено огнем-косою. Чорні повалені хати, щербаті повітки і все віками дбане добро, а в попелі тліє горе матері...

– На Гордієнкових горбах... сини в бою за волю лягли! Хто зрозуміє їх вічне горе-журбу, хто загляне в їх зотлілі душі?..

Тільки вітер рве присмажений пісок з попелом і кидає на стару драну свиту, кидає, прислухається.

У старій драній свиті стала серед двору мати Сеньки-кулеметника: - Згоріла. Троє малих дітей, як мишенят... І старшого вбито...

– Стоїть пшениця потолочена, серпа просить, а вони кров'ю поливають ...

Ой у полі жито копитами збито...» [1, 45].

У цій новелі завершальним акордом, як і в багатьох інших, звучить кільцеве обрамлення мінорного звучання: «Легко повіяв вітер, далі притих, послухав горе-журбу матері і, здавалось, сам заплакав над потовченою кіньми пшеницею...» [1, 46].

Лейтмотиви, деталі-символи, як домінантні концепти авторського «Я» мають багатоспектрний діапазон то з трагічним, то з гармонійним змістом.

Наприклад, домінантні деталі у новелі «Перед світом» виражають трагічний стан героя, а образи-символи досвітніх зорь, зимового ранку, що сіє над землею срібний сніг, срібної нитки спогадів надають новелі того ліризму, котрий контрастує з трагічними ситуаціями. Ранком червоний огонь сонця цілував білу зорю – на такому фоні переривається «срібна нитка» життя Юрчика. «І перервалась тоді срібна нитка. Три кулі впилися в тіло Юрчика, а він кривою, іронічною посмішкою, коли падав на долівку, шептав:

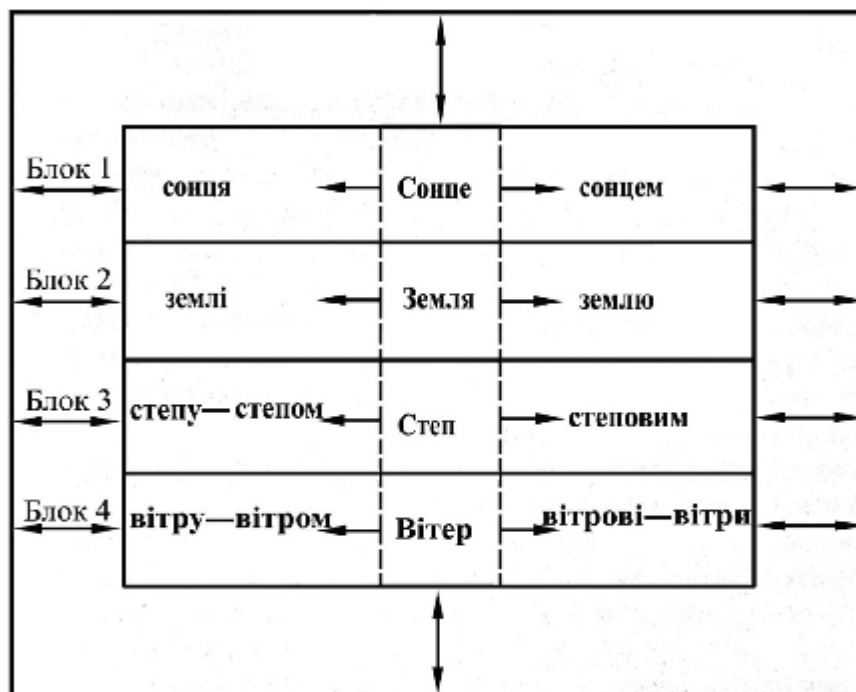
– Вперед, вперед...

Був ранок.

Світова зоря покотилася метеором в сизо-чорний дим скорт, і над тополями зійшло червоне, як кров сонце...» [1, 43].

У новелі «Гармонія» наскрізний лейтмотивний звуковий образ втілює мрію Василя і Гришки про краще життя, а вона (мрія) маячить перед очима як далека тінь степу і залишає криваві рубці... Є якась нерозгадана таїна в мінорному звучанні кожної з новел... Кожне слово письменника ніби посіяне у борозну і образ його з силуетами його героїв відбився на лемеші: «... чорні коні на зеленому житі копита сталили, борозни орали і поорали мій завітчаний сон» [1, 68].

#### Лексичний суперблок новели «Голова ході».



У новелі «Голова ході» виділяються чотири лексичні блоки: Сонце, Земля, Степ, Вітер, які утворюють суперблок новели. Подаємо їх структуру з подальшим описом функціональної дії.

Блоки ми виділяли з лексичних позицій. Так, «Сонце» у його лексичних варіантах у тексті фігурує 11 раз. І це є його статистичним параметром. Блок –

«Земля» – 15; блок – «Степ» – 16; блок – «Вітер» – 13. Кожен із цих лексичних блоків має свої похідні мікроблоки. Найрозвиненішим лексично є мікроблок «Землі». Він складається з таких лексем: рілля, борозна, десятина, обніжок, лан, лани, луги, криничовина в левадах, шлях, стовповий шлях, грудка, пар, пшениця, межа, обрій, колінце житини, трава, смуга, бур'ян. До цього мікроблоку приєднується споріднений мікроблок на означення реалій обробітку землі: коні, чепіги, плуга, хомут, батіг, шлея, плуг, барки, леміш, віжки, поводи, серп, істик, вила... Кожен із блоків та мікроблоків має свою колоратуру, сумарно представлену кольорами: сизий, червоний, синій, чорний, сірий, карий, зелений, жовтий, блакитний.

Навіть ці окремі статистичні параметри стилю показові щодо манери живописання словом. Помітно виділяється ще одна лексична особливість новелістики Г. Косинки: згадані міфологеми, маючи досить широкий спектр інтерпретації, вживаються парами і утворюють стійкі зрощення: «Легка тінь смутку заломилась вітром на брові Василя» [1, 81]; «Слова вирвалися з грудей не до сина, а просто в степ – І були рвачкі, мов вітер» [1, 83]; «Думка Василя горіла, її підхоплював у словах вітер і несміло кидав у сухе бадилля степу» [1, 83].

Окремі лексичні блоки утворюються на основі засвоєння реалій хліборобської праці на рівні їх ментального та індивідуально-стильового осягнення. Характерними для новеліста у цьому плані є місткі ідейно-естетичні концепти-вирази, що передають психологію селянина, спосіб його світовідчуття, світосприйняття, світовідображення через інтерпретацію характерологічних значень новелістом: «брови сходились серпами», «Став на захід сонця, мов кремезна, згорблена тінь степу» [1, 87]. Часом ціннісні характеристики землі переносяться на шкалу особистості: тесть оцінив невістку через призму «землі»; «Ганна – трошки не доорана борозна на розум...» [1, 88].

На лексичній канві подібного типу вигаптовуються лексемні ряди, що мають яскраво увиражений естетичний зміст. З поміж цих лексичних рядів виділяються поетичні лексеми тропеїчного характеру, як моделюючі компоненти художнього образу. Вони функціонують в системі інших мовних засобів і мають відносно автономний зміст. У епітетах, порівняннях, метафорах, метоніміях, асоціативних рядах, утворюваних ними, лексичні засоби виконують семантико-естетичну, стилістичну та жанровостильову функції. Показовими щодо цього є новели «Перед світом», «Вечірні тіні», «Місячний сміх», «Заквітчаний сон».

Аналіз лексичних засобів у новелах Г. Косинки утворює думку про їх взаємозалежність і взаємодії підпорядкованість ідейно-естетичному задумові митця та природі його таланту. Безсумнівним є й те, що їх підтекстом значення реалізується в єдинім образносмисловім контексті, де феномен лексичний є формою вираження художнього, перебуваючи з ним в гармонійному стані. Кожна лексема в художній тканині новел Г. Косинки постає естетизованою формотворчого змісту; як складова поетики новели, вона функціонує в єдиній ідейно-образній системі, ніби взаємообмінюючись інформацією і, посилюючи

заряд інших, наповнюється новими нюансами, асоціаціями, відтінками та авторськими акцентаціями. Саме в органічному мовному синтезі виокремлюється інтонаційний образ новеліста. Особливо це простежується на рівні поезики слова, пісенної лексики, витриманої в дусі українських народних традицій: «йому хотілось співати; він пустив вільно поводи і пішов назустріч вітрові шукати у пісні дівчину, що кажуть люди:

А я б рада задля тебе брата отруїти ...

І з боєм дає Павло пораду дівчині – пісня стелиться по гриві Чалого, він стомлено ступає, а степ не слухає, свистить у торішніх бур'янах і на чотири вітри розсотує пісню:

В чистім полі могилочка,  
На могилі калиночка,  
На калині – гадючина;  
На калину сонце пече,  
Аз гадини отруй тече...

«Сонце пече, – пригадується йому пісня, – а з шаблі кров тече...» [1, 85-86].

Отже, навіть фрагментарний аналіз окремих новел Г. Косинки в їх лексичному аспекті аргументовано доводить, що новеліст віртуозно володів лаконічним новелістичним словом та за допомогою його розмаїтого зображально-виражального арсеналу неповторно відобразив найскладніші психологічні стани селянської душі в революційну та пореволюційну епоху. Дійсність і людина в інтерпретації Г. Косинки постали в дзеркалі слова в такому поетичному синтезі щодо глибини ментального осмислення, який екстраполює творене автором на нашу сучасність, що має неперехідне значення сьогодні.

Трагедія тих сьогодні названих 256-ти, що озиваються до кожного з нас з «порога смерті», ще й в тому, що онтологічний естетичний світ, виражений в творчості, ставав еквівалентом світу зовнішнього, реального і часто він не відповідав (та і не міг) ідеям диктатури пролетаріату. З цього приводу Г. Штонь зауважує: «Вважати чи ні їх на сьогоднішній день всенародними – питання історично зужите: ці ідеї так чи так торкалися життя кожного мешканця тодішніх села і міста і в кожному духовно відбулися, зроджуючи умонастрої, про багато з яких без віддзеркалення їх літературою країна коли б і пам'ятала, то без тої психологічної зануреності і вникливості в них, що явлена, зокрема, і творчістю Григорія Косинки». «...Проза Косинки являє собою унікальний за своєю фактологічною насиченістю феномен революційного реалізму, де ніхто не претендує на остаточну істину, але такою істиною є...» [9, 15].

У руслі висловлених думок ми можемо говорити про ментальність як феномен надіндивідуальний, як явище суспільної свідомості, коли прояви ментальності мають зверхбіологічний порядок на рівні людини до людини як віддзеркаленої буттєвісної самості. Тільки за цих умов реалізується Кантівський імператив: любов, симпатія, внутрішній діалог чи монолог, як самоспілкування, що визначає форму існування духовності, яка концентрується

в душі і визначає її тяжіння до роду, традицій, пам'яті, культури, звичаїв, які своєю єдністю зав'язують минуле, сучасне, майбутнє знову ж таки з всім змістом людського духу. І саме ці грані ментальності, зорієнтованої провідними мотивами поведінки людини проявляються в мистецтві новелістичного слова Г. Косинки таким чином, що зображуване життя постає у формі онтології естетичного, вивишуючи людину над обставинами її буття.

Утвердження рис орнаментального стилю у цей період можна пояснити природнім потягом людини до краси та прагненням в цих афектах виразити своє революційне світовідчуття. Орнаментальний прийом не був тільки прийомом прикрашання.

Елементи орнаментованого слова, «прийоми уречевлення абстрактного, матеріалізація духовних переживань у кольорі, звуці рухові», «лейтмотивна будова, символічні образи, кільцеве обрамлення» безумовно є органічним вираженням революційної романтики у новелах М. Хвильового, Г. Михайличенка, Ю. Яновського та інших новелістів. У новелах Г. Косинки ці риси не є чисто формальними, а прочитуються в контексті його новелістики як домінанти поетики і в концептуальному їх синтезі засвідчують нове художнє мислення новими художніми формами.

Критерієм поцінування, еталоном ментального звершення є духовний та моральний імперативи. Вони, реалізовані розмаїтою системою зображально-виражальних засобів, постають у новелах Г. Косинки «Вечірні тіні», «Троєкутний бій», «Десять», «Темна ніч», «Місячний сміх», «Заквітчаний сон», «Анархісти», «Голова Ході», «Сорочка», «Постріл», «В житах», «Мати» та інших, постають як неповторний духовний світ, як власний образ, їхня доля, взаємозалежна від долі персонажів.

У цьому контексті стають зрозумілими мотиви і вчинки героїв Косинки, визначені доленосними чинниками, антеїзмом; духовність їх інтерпретується як буття, спрямоване духом. Духовність же визначається (про це нам нагадують постійні ліричні стани селянської душі) способом її буття з усіма суперечностями і проявами в соціо-історичних обмежених рамках, де категорії добра і зла, життя і смерті невіддільні і сприймаються як даність тих селянських ментальних кодів, що виражають константу селянської душі. І в цьому краса і сила селянського антеїзму, приреченість на страждання, фіксована у пісенних вкрапленнях, ландшафтних детермінантах, інтонаційнім образі самого автора, спорідненого кровно буттєвісним корінням та його онтологічною кроною навічно з усім змістом і ладом селянського життя на крутих перевалах історії.

Обертон трагічного та драматичного у новелістиці Григорія Косинки є гармонійне, воно існує у сфері мрій, як діалог людини з самою собою, з іншими, з землею і звучить як осягнення своєї вищої сутності. «...На небі тремтіли ще досвітні зорі, коли зимовий ранок засівав уже над землею, як перлами, срібним снігом... А крила його... ех ви не бачили його крил?! Білі-білі і горять червоними хрестиками, а над селами, коли летить ранок, зорі губить. Упаде зоря на село – молодість сниться, сон розвіває...» [1, 41]. Обмеження



життєвого простору героя селом ставило автора перед необхідністю шукати нові засоби психологізації розкриття внутрішнього світу людини через місткі деталі. Цьому послуговує розмаїто-мінливий степовий пейзаж з усіма його детермінантами, який виконує важливу ідейно-естетичну функцію в розкритті світовідчуття селянина, в передачі часу дії.

Хронотоп Косинки локальний, окреслений географічним середовищем. Ним визначається відповідна структура. В центрі, новелістичної структури образ землі, политої кров'ю. Але земля одночасно це і фон, на якому відбуваються глибинні процеси народження нової людини, покликаної осмислити і захистити її красу. Хронотоп Косинки поліфонічний. В кожному випадку він має свій ритм, колір, звуковий мотив, що завершується ефектним ствердженням духовної сили селянина. Кольорова визначеність хронотопу будується за принципом контрасту, що глибше розкриває конфлікт. З ним асоціативно пов'язані трагічні образи-символи Чорного сонця, Червоних стріл тощо.

Кожна із новел, як правило, закінчується трагічним фіналом. Внаслідок життєстверджуючого пафосу, катарсисного процесу, фінал відзначається поетичністю, ліризмом, соціальною гостротою деталей. Доводячи конфлікт до його трагічної суперечності, Григорій Косинка утверджує новий виток соціального буття людини. Важливу роль у цьому плані має трагічний фон в новелах «На золотих богів», «Перед світом».

Драматизуючи внутрішній стан селянина, письменник з проникливою любов'ю передає органічний його зв'язок з обставинами життя, спосіб мислення, появу в ньому нових та самозахисних рис, духовне переродження. Драматизація конфлікту, трагедійність його фіналів здійснюється за допомогою аналогії виділення окремих деталей-лейтмотивів, а також діалогічною мовою персонажів. Як помічає В. Фащенко, «кожен діалог у творі — це напружений двобій, де кожна сторона черпає і логіку, й емоції та красномовство в життєвому досвіді свого класу, в його змаганнях та ідеалах. Через те велику вагу мають у мовленні дійових осіб прислів'я, приказки, нові слова та фразеологізми, породжені добою революцій, індивідуальні утворення, що передають психологію тих або інших соціальних типів» [25, 214].

Дослідження самобутньої творчості Косинки в аспекті естетичних категорій, як своєрідних форм селянської ментальності, дозволяє виявити новаторські риси в утвердженні української прози. Кожна категорія – трагічне, драматичне, гармонійне – постає у творах письменника в єдиному фокусі: все вмістила душа селянина, підносячись над своїм буттям, і живе вона у двох ціннісних своїх сферах – реальній, об'єктивній, трагічній і стрімко змінній, і власній – суб'єктивній, світлій і радісній. «І не дурно ж ото сидить вдова Марта на жорості за ворітьми та в'яже свої думки, мов осіннє сонце бабине літо по стерні, і пускає одну за другою в степ, як ластівку» [1, 120].

Новели «Гармонія», «Заквітчаний сон», «Голова ході» глибоко філософські, а сугестія їх на рівні ментальності втілює одвічну мрію селянина про землю, стає онтологічним виміром його душі, тим імперативом, що бринить в степу колоском надії і зернами-сльозами спадає у землю... . «У Василя зацвіли очі

силою... Він їх примружив і повернув головою просто до сонця – там у синіх туманах плив степ і низько-низько, аж над хрестом Покрови, клекотіли журавлі – виводили пісню... І степ, і сонце, і далекий бір – все співало разом з журавлиною пісню у грудях Василя:

– Земля,.. Земля... Земля ...» [1, 84].

Серед українського степового роздолля, пригріті ранішнім сонцем, споєні сивими росами та обвіяні промайнувшими полиновими вітрами, які ще й досі тонко бринять у тирсі журною мелодією його голосу, переживши геноцид 30-х та Чорнобильський екоцид 80-х, червоні косинці розквітають знову, і всім розмаїттям своїх барв уквітчують недоквітле слово Григорія Косинки.

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Контребинська О. Чи знаєте ви Григорія Косинку? [Текст]/ О. Контребинська: у кн.: Кошика Г. М. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку: упоряд., авт. приміт. Т. М. Мороз-Стрілець; авт. передм. Г. М. Штонь. — К.: Дніпро, 1988. – 5 с.

2. Кульчицький О. Світовідчуття українця [Текст]/ О. Кульчицький. Українська душа. – Торонто, 1956. – 277 с.

3. Храмова В. До проблеми української ментальності [Текст]/ В. Храмова. – К.: Фенікс, 1992. – С. 4.

4. Бичко А.К. Основні риси Українського світоглядного менталітету [Текст]/ А.К. Бичко: у кн.: Філософія. Курс лекцій: Навч. посібник /Бичко І.В., Табачковський В.Г., Герак Г.І. та ін. – 2-е вид. – К.: Либідь, 1994. – С. 228-230.

5. Барг М. А. Эпохи и идеи: становление историзма [Текст]/ М. А. Барг– М.: Мысль, 1987. – С. 4.

6. Гуревич А. Ментальность [Текст]/ А. Гуревич: – у кн.: Опыт словаря нового мышления. – М.: Прогресс, 1989. – С. 454-463.

7. Вызгин В.П. Ментальность и менталитет [Текст]/ В.П. Вызгин: у кн.: Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. – М.: Политиздат, 1991. – С. 176.

8. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади [Текст]/ Г. Костюк. Книга перша. Канадський інститут українських студій. – Едмонтон, 1987. – С. 203.

9. Штонь Г. З когорти майстрів [Текст]/ Г. Штонь: у кн.. Косинка Г.М. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Георгія Косинку: упоряд., авт.. приміт. Т.М. Мороз-Стрілець; авт.. передм. Г.М. Штонь. – К.: Дніпро, 1988. – 605 с.

10. Императивы человечности [Текст]: зб. ст.: під ред. Н.Ф. Тарасенко, А.И. Горак, В.А. Демьянов и др. – К.: Либідь, 1990. – 350 с.

11. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя [Текст]/ М. Жулинський – К.: Наукова думка, 1989. – С. 354.

12. Слісаренко О. Григорій Косинка [Текст]/ О. Слісаренко// Червоний шлях. – 1926. – №9. – С. 270.

13. Якубовський Ф. На зламі українського імпресіонізму [Текст]/ Ф. Якубовський // Життя й революція. – 1927. – № 3. – С. 319.
14. Щупак С. Імпресіоністичними манівцями. До характеристики творчості Г. Косинки [Текст]/ С. Щупак // Критика. – 1929. – № 3. – С.31
15. Савченко Я. Критичні нотатки. Про Гр. Косинку [Текст]/ Я. Савченко // Червоний шлях. — 1927. – № 4. – С. 170.
16. Шелухін С. Україна — назва нашої землі з найдавніших часів [Текст]/ С.Шелухін —Дрогобич: Бескид, 1922. – С. 10.
17. Гуцало Є. Зойки і плачі людської душі [Текст]/ Є. Гуцало // Літературна Україна. – 1989. -30 листопада. – С. 3.
18. Агеєва В.П. Автор і герой як виразники оцінки зображуваного у прозі Г. Косинки [Текст]/ В.П. Агеєва: У кн.: Агеєва В.П. Українська імпресіоністична проза. – К.: Основи, 1994. – С. 59.
19. Лосев А.Ф. История античной эстетики [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Наука, 1975. – С. 190.
20. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст]/ М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – С. 115.
21. Кошелівець І. Сучасна література в УРСР [Текст]/ І. Кошелівець. – К.: Пролог, 1964, – С. 170.
22. Мамардашвили М. Как я понимаю философию [Текст]/ М. Мамардашвили. – М.: Прогресс-Культура, 1992. – С. 78.
23. Борхес Х.Л. Письмена Бога [Текст]/ Х.Л. Борхес / Составление, введение, статья и примечание И.М. Петровского. – М.: Республика, 1992. – С. 230.
24. Дуб К.С. Взаимодействие слова со смежными искусствами как социокультурная проблема / Синтез света, цвета и звука как стилевая доминанта украинской лирико-романтической прозы [Текст]/ К.С. Дуб. Литература в контексте культуры: сб. научн. трудов. – Днепропетровск, ДНУ, 1993. – С. 54.
25. Фащенко В. Новели і новелісти [Текст]/ В.Фащенко. – К.: Рад. письменник. 1968. – 264 с.

## 6. Психоаналітичне моделювання В. Підмогильного

Валер'ян Петрович Підмогильний розпочав свою літературну творчість в 16 років, коли у березні в Катеринославі побачив світ перший твір «Важке питання». 1919 рік позначений написанням новел «Добрий Бог», «Гайдамака», «Пророк», «Ваня», «Старець» видруковано у катеринославському збірнику «Січ». Через рік з'являються «Твори. Том 1» (Катеринослав, «Українське видавництво». 168 с.). Цей том представлений новелами «Собака», «Смерть», «В епідемічному бараці», «Остап Шаптала», «Повстанці», «Комуніст», «Минуле», «За день», «Колисанка», «Кохання». У 1922 році з'явилася книга «В епідемічному бараці» (Київ – Лейпціг), 1923 виходить збірка «Повстанці та інші оповідання», 1924 – книжка «Військовий літун», 1925 – «Третя революція» («Червоний шлях», № 6-7), 1926, 1927 – два видання словника «Фразеологія ділової мови» (підготували В. Підмогильний, С. Плужник), 1928 – роман «Місто».

Наступні твори викликали хвилю збурень вульгарних критиків, які тлумачили творчість в тій ідеологічній площині, яка вигідна була владі. Це продовжувалось аж до знищення талановитого письменника в розквіті творчих сил (Сандармох, 1937, 3 листопада).

Детальний аналіз поетики новелістичної прози в наш час здійснили Л. Коломієць [1], В. Мельник [2], С. Луцій [3] та інші.

Так, в авторефераті кандидатської дисертації «Художні моделі буття в романах В. Підмогильного» (К., 2000) С. Луцій за хронологічним принципом називав дослідження В. Доленго, П. Єфремова, С. Єфремова, П. Колесника та інших критиків (20 – 30-і роки); Ю. Бойка, З. Голубеву, Г. Костюка, Ю. Шереха (50 – 60 – 70-ті); М. Ласло-Куцюк, М. Тарнавського, В. Мельника, Ф. Мовчан, В. Шевчук, К. Фролова, С. Павличко, Л. Сеника, О. Гриценка, В. Коцюка, О. Ковальчука (80 – 90-ті). Вже пізніше вийшли книги М. Тарнавського («Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного». Пер. з англ. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 232 с.); «Нашадок степу: Спогади про Валер'яна Підмогильного» / Упорядник М.П. Чабан, – Дніпропетровськ; «Січ». – 2001. – 221 с.). У 2001 році кафедра української літератури Дніпропетровського національного університету провела Всеукраїнську наукову конференцію, присвячену проблемам творчості В. Підмогильного, окремо видруковано статті науковців України в науковому збірнику. До 100-річчя письменника Олена Галета упорядкувала яскраво ілюстровану книгу «Усе для школи. Українська література. Програмні тексти, ілюстрації, пояснення, завдання, тести. Валер'ян Підмогильний»: Всеувиито, 2001.

Одухотворений образ видатного майстра слова на весь свій непідвладний часові зріст постав у книгах «Невеличка драма» (Дніпропетровськ: Промінь, 1990. – 326 с.); «Історія пані Ївши» (Київ: Веселка, 1991. – 173 с.). Наповнішою серед усіх є книга: Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи / Вступ.

Ст., упоряд. і приміт. В.О. Мельника; Ред. Тому В.Г. Дончик. – К.: Наук. Думка, 1991. – 800 с.).

Вказаних джерел достатньо, щоб в нових аспектах інтерпретацій здійснити психоалгоритмічний аналіз творчого набутку Валер'яна Підмогильного.

Феномен Валер'яна Підмогильного прочитується сьогодні крізь призму всіх тих історичних процесів, які відбулися, і в їх в контексті вияскравлюються наріжні грані і його новелістики. Кожна новела органічно вписана в ритм прози письменника, стилістично, тематично і проблематично споріднена з визначальними естетичними принципами зображення «ущербної» людини в екстремальних психологічних станах. Підкреслимо, що ущербною людину робить та дійсність, яку в різних ракурсах, але в єдиному екзистенціальному ключі подає автор, створюючи художню модель своєї епохи в тім світлі, від якого відверталися інші. Для «поета чарів ночі» [4] ніч була місткою метафорою, своєрідним кодом і шифром суспільних психопроектів, коли в онтологічному плані стикались ніч і день, сонце і темінь як алегорії діалектики життя. Через змодельований внутрішній стан антигероя В. Підмогильний віддзеркалює модель суспільства, через одиницю відображає ціле.

Усі новели В. Підмогильного з цієї точки зору в їх єдності не просто відображали дійсність, вони давали величезний моральний імпульс, спрямований на перетворення дійсності в гуманістичних параметрах. Силою мистецтва слова, естетичний фактор переростав у дію, створював той соціальний резонанс, який тривожив читачів та критиків, що витлумачували новелістичний текст часом однозначно і прямолінійно. Насправді ж у широкому філософському, екзистенціальному контексті вчинок, мотив дії окремої людини в новелах В. Підмогильного прирівнюються до соціально історичних явищ. Алгоритм поведінки такого репрезента натовпу, поданий в екстремальних умовах, позбавляв персонажі вибору, вони жертвують уже тим, що беруть важку катарзисну вагу, через трагізм своєї долі застерігають інших від подібних страждань. Цей провідний мотив – зашифрований, метафоричний – визначає сюжетний розвиток психоалгоритму на всіх рівнях від конфлікту до мікропоетики, становить суть гуманістичного пафосу видатного письменника, вираженого в неповторній художній формі, філософськи насаженій, структуровано цілісній, з світовідчуттям митця, що бачив те, що інші не хотіли бачити. Інтерпретація новелістичного доробку В. Підмогильного в сучасному літературознавчому контексті диктує необхідність обрання і нових підходів та нового інструментарію дослідження.

Проблемна переакцентація багатьох філософських та літературознавчих досліджень, як нова тенденція в духовнім житті суспільства, зумовила зміну ракурсів «розуміючої соціології», герменевтичної «методологізації» психоаналізу, весь рух літературознавчої думки в усьому розмаїтті тенденцій. Проникнення в літературознавство синергетики, психоаналітичних принципів аналізу, визначили характер світоглядних установок і окреслили правила, прийоми, цілі, засоби і критерії інтерпретації художніх текстів та розуміння явищ літератури і культури у визначеному контексті.

Герменевтичним аспектом означав тлумачення, роз'яснення неоднозначного смислу художнього тексту. Сьогодні проблематика герменевтики і проблематика філософії пересікаються. Здійснюється зворотний багатогранний процес перетворення герменевтики з філологічної методики тлумачення текстів на філософську базу рефлексії та набуття гносеологічного та логіко-методологічного значення, де єдиним критерієм є цілісна характеристика людини, яка діє, мислить, почуває як певна особистість за відповідних історичних обставин у визначуваних епохою онтологічних рамках, що досягається авторською свідомістю, втілюється психоалгоритмічними засобами і обумовлює контекстуальну інтерпретацію тексту.

Що ж таке психологічний алгоритм та його визначальні характеристики? Алгоритм чи Алгорифм – від *Algoritmi* – ученого Мухамеда бен-Муса аль Хорезмі, який жив в IX столітті. Алгоритм – точний і легко сприйнятий опис правил, рецептів, послідовно виконуваних, розв'язання завдань із будь-якого класу задач подібного типу. С. Кліні називає алгоритмом розв'язуючий метод, А. Чорч вбачає в алгоритмі ефективний метод, коли результати наступних досліджень залежать від попередніх. В поняття алгоритм включається: дискретність, детермінованість, елементарність кроків, спрямованість і масовість. Алгоритм у цьому значенні підкоряється принципу причинності [5].

У нашому тлумаченні алгоритм або психоалгоритм означає алгоритмічну проблему виявлення в тексті певних, постійних і стійких констант, чи домінант стилю, які повторюються в різних варіантах і з цілісною ідейно-естетичною системою, зумовленою творчою індивідуальністю письменника. Все це виражає відповідну структурну організацію та рух дійових осіб, образів у заданім режимі інтерпретації життя.

Параметр психоалгоритму виводиться із формули  $X + X_1 + X_2 \dots + X_n = X + Y$  і застосовується як метод віднаходження повторюваних художніх прийомів психологізації, як детермінант, концептуальних виразників стилю. У символічному плані система художніх прийомів психологізації є –  $Y$ ; її складовими компонентами є кожна з новел –  $X_1 + X_2 + X_3 \dots + X_n = XY$ , де  $Y$  є синтезованою цілістю, яка пізнається індуктивним та дедуктивним методом: від одиничного до цілого і від цілого до одиничного в їх синергетичних зв'язках і виявах. Нам уявляється, що алгоритм у даному разі є найефективнішим засобом з'ясування функцій психологізму в новелах В. Підмогильного. У зв'язку з цим вводиться поняття психологічний код, психограма, модель, структурна організація для дослідження новелістики «аналітика доби».

У світлі сказаного оцінка минулого є формою оцінки сучасного і передбачення майбутнього. Отже, естетична свідомість – духовний міст, що поєднує людину минулого, сучасного і майбутнього. Структурно напруженим концептуальним моментом і опорною віссю його є художня творчість В. Підмогильного і детермінована соціопсихологічним станом суспільства людина в ній.

З екзистенціальної точки зору сучасне не відокремлене від майбутнього, пронизане ним і може наступати в кожен наступний мить. Моменти трагічних

зламів суспільства на основі доктрини провіденціальної цінності часу осмислювались як екзистенціальні земні цінності. І кожен індивід переживав час у відповідності із власним психічним станом і соціальними обставинами, які визначали відповідний ритм протікання. Метрика революційного та пореволюційного часу в новелістиці В. Підмогильного запрограмована «колективною свідомістю» (за певних умов – ця свідомість могла переходити в масовий психоз), психоалгоритмами суспільних процесів, коли кожен індивід діяв у відповідності із історичним часом. Змінити його плін, хоч він творився мільйонами індивідуальностей, не міг ні один індивід, ні мільйони, які попадали в залежність психозних часових інтервалів. Саме цю людину і її час зображує В. Підмогильний. Парадоксальним видається те, що людина пореволюційної дійсності не мала свого часу. Ним володіла система, вона ж безчасовий стан екстрополувала на майбутнє в масштабах країни.

Принагідно відзначимо, що Шевченко, Стус мали свій духовний, абсолютний час. Митці, інтелегенція сприймали і виражали цей час у своїх творах та діяльності. Наприклад, у Хвильового стан виражено афоризмом: – «Іду в нікуди».

Хронотопічний вимір буття за цих умов ставав визначальним компонентом ментальності. Людина, яка не мала свого сучасного, теперішнього часу повністю залежала від майбутнього і її вартість мала значення тільки з точки зору майбутнього, якому приносилась в жертву. В. Підмогильний зробив Я ціннісним об'єктом дослідження, надав йому нового статусу, через психологію визначив шкалу цінності людини, критерії заниженої її суспільної оцінки; знецінення часу людини і людини в цьому часі, що досягло апогею в 30-роки, коли фактично людина втратила майбутнє; новеліст, як і Достоевський, психоаналізом прагнув «актуалізувати вимір людського існування модусом майбутнього» (Барг).

Епохальні події 20-х років в інтегрованій цілості взаємозв'язку і взаємозумовленні всіх форм і граней людського буття зумовили розмаїття тенденцій та художніх інтерпретацій людини, висунувши на передній план модернізм, імпресіонізм, експресіонізм і екзистенціалізм, які постали своєрідним синтезуючим естетичним ядром в художніх концепціях.

Аналіз екзистеруючої присутності в модусах її екзистенції (вчинок, мотив, конфлікт) наповнюється в новелах В. Підмогильного соціальним, психологічним, онтологічним змістом, визначає психологічний алгоритм, що має типологічну спільність із новелістикою М. Коцюбинського, В. Стефаника, Г. Косинки та М. Хвильового. Це помітно в дотикових точках структурування світу особистістю, його реалізації в екзистенціальних мотивах любові, смерті, голоду, потягу статі тощо, особливо в тих її спонуках, коли поведінковим орієнтиром є спрямованість на свою внутрішню, запрограмовану психікою, сутність.

Інгредієнтом екзистенціального світу героїв новел В. Підмогильного є психоалгоритм в його онтологічних вимірах. В описах духовної кризи героїв В. Підмогильний виразив цілісною зображально-виражальною новелістичною

системою процес знеособлення людини. Екзистенція, екзистенціали висвічують безліч граней обездоленої людини, яка гостро відчуває беззмістовність свого існування у світі, приниженість і відчуженість. У світосприйнятті обезлюдненої, відчуженої людини домінують такі психостани: а) почуття безсилля, відчуття того, що доля індивіда вийшла з-під його контролю і знаходиться під детермінуючим впливом зовнішніх сил; б) сприйняття оточуючої дійсності як світу, в якому втрачені взаємні обов'язки людей, додержання соціальних настанов та моральних імперативів; зруйнована інституалізована культура, не визнається владарююча система цінностей; в) уявлення про безглуздість існування, про неможливість шляхом здійснення мати бажаний результат; г) відчуття самотності, виключення людини із соціальних зв'язків; д) почуття втрати індивідом свого «дійсного Я». Зруйнована аутентичність особистості, що визначається як самовідчуження. П. Сартр виділяє «синхронічне» та «діахронічне» відчуження, що лежить в основі предметної діяльності людини і їй притаманне. Проблема відчуження залишається відкритою і надзвичайно актуальною сьогодні.

Чи не вперше в українській прозі 20-х років цю проблему на психоалгоритмічному рівні у формі естетичної онтології поставив В. Підмогильний. Розуміння естетичних категорій, засвоєних через новелістичну спадщину М. Хвильового, Г. Косинки, В. Підмогильного та інших, передбачає застосування історичної свідомості, що виступає як фундаментальна світоглядна характеристика культури, зокрема її естетичних аспектів і в цих параметрах вивчення творчості досліджуваних письменників. Розгляд їх новелістичного доробку в плані концепції людини і дійсності з'ясовує естетичний статус людини в її історичному контексті. З цієї точки зору гносеологічна та аксіологічна установки розуміються як програма реалізації дешифровки та інтерпретації окремих творів і як метод дослідження в його естетичному виразі за умов, що ментологія, синергетика, психоаналіз в їх герменевтичному синтезі та онтологічно-екзистенціальному наповненні створюють нову парадигму осмислення з відповідним термінологічним та категоріальним апаратом. За цих умов звертається увага перш за все на художню свідомість письменника, духовні його параметри, гуманістичний пафос та вираження їх адекватними естетичними формами, які щораз наповнюються неповторним індивідуально-стильовим смисловим багатством. У такому аспекті з'ясовується залежність художнього мислення і продукованих естетичних форм від епохи як ключової категорії буття. Особистість митця слова відтак вимальовується в обрисах епохи як структурне ядро в орбітах якого діють художні характери в усій їх доленосній розмаїтності. Автор – інтерпретатор дійсності і самого себе є не тільки інтегратором ідей, а й інтегрованим виразом епохи. Коротше кажучи, естетичне синтезована парадигма в її історичному осмисленні визначається свідомістю історичної пам'яті і тим, які суспільні ідеали даної епохи екстраполюються із сучасного в майбутнє, а сьогоднішнє сучасне сприймає своє минуле як компонент своєї власної свідомості і таким чином вся система світоглядних установок, скажімо



20-30-х років обумовлює певний тип, характер і спосіб літературознавчих інтерпретацій, є своєрідним виміром духовної культури, яку представляє своєю творчістю письменник. У цьому аспекті новели «Добрий Бог», «Гайдамаки», «Ваня», «Син», «Комуніст», «Військовий літун», «Перед наступом» та інші окреслюють психограму новелістики В. Підмогильного.

Новеліст витворив як аналог соціальної дійсності певний динамічний стереотип та архетип безвідповідальної, безпартійної людини, приреченої на моральну деградацію щ й тому, що вона не підносила своє життя до свого ідеалу, а розчинялася в побуті, тій дійсності, яку ж сама творила. У розлогіму вступі до новели «Старець» письменник чітко окреслив буттєвісний план такої людини. «Ці люди, як і їх батьки, починали сновигати по вулицях міста, забували про те, що так само помруть, і в шаленій метушні їли, пили, творили культуру, поглибшували науку, будували собі нові мури, кували нові кайдани; жилава ж і костиста рука буття без жалю й радощів шпурляла їх на їхніми ж руками зроблене каміння, проти їх повертала їхню ж науку, здобутками їхньої ж культури виснажувала їх, а вони все так само заклопотано бігали по вулицях міста, сміялись, сподівались і покійрно врешті йшли на страту» [6, 71].

Концептуально поведінкові моделі підпорядковані певним авторським установкам, за вірогідність автор не несе відповідальності, це так би мовити його художні моделі і це відсторонення ставить автора над дійсністю та героями, підносить як гуманіста і захисника людини. Екзистенціальне бачення людини, її психологічні параметри, характеристичний її портрет ніби не залежить від автора, він завуальовує свою присутність, висуваючи на перший план конфлікт у його тримірності: суб'єкт – об'єкт – суб'єкт з його інваріантами суб'єкт – суб'єкт, суб'єкт – об'єкт, об'єкт – суб'єкт. Екзистенціальна людина В. Підмогильного не тотожня ірраціональній, прагматичній, вона не логічна, а скоріше алогічна, з онтологічної точки зору вона найповніше виражає конфлікт із своїм довкіллям, із самою собою і в усіх своїх іпостасях є прикметним характерологічним породженням своєї доби, що й глибоко, психологічно вмотивовано, багатоаспектно і розмаїтоспектно з усією силою виняткового таланту виразив новеліст, розв'язуючи кардинальну онтологічну проблему: Людина і Дійсність. Гуманістичний пафос суворого аналітика, унікального майстра художнього слова В. Підмогильного виражається через подвійну призму: заперечення в ній тих невичерпних негативних віддзеркалень, що визначаються дійсністю, і піднесенням людини в абсолют духовної краси. У цьому ствердженні ідеал письменника зіткнувся з суворою дійсністю, визначив драматичну напруженість конфлікту і трагізм власної долі, але вочевидь підніс до верховин вічності.

Починаючи з новели «Старець», у новелістиці В. Підмогильного все частіше зустрічається образ – символ ночі, персоніфікований образ смерті та підтекст не ствердження життя.

Якщо у психоалгоритмі новелістики В. Підмогильного виділити естетичний і смисловий наголоси, шифри і коди образної системи, то можемо мати вільну інтерпретацію характеристичних рис «знедоленої» людини, вустами якої

письменник розповідає про вічні екзистенціальні проблеми буття. І тут В. Підмогильний щільно наближається до принципів зображення В. Стефаніка, його людина теж відчуває «муку бути», проте новеліст ніколи не втрачає в ній феномену людського і брак його надолужує тим, що оповиває людину світлом власної душі, підносячи її тоді, коли, стикаючись з дійсністю, вона втрачає себе. Письменника цікавить в людині моральний її сенс, її людські сутності. Образи – символи сонця, світла, життя і ночі, темноти, смерті потрактуються не в їх космогонічному розумінні, – вони мають глибокий підтекст та онтологічний багатолінійний смисл, є об'єктами і суб'єктами художнього зображення, що й моделюється і втілюється зображально-виражальним арсеналом психоалгоритму.

На нашу думку у новелістиці В. Підмогильного, як одна із її філософських концептуальних основ, втілена доктрина З. Фрейда. Фрейдизм здійснив величезний вплив на мистецтво, літературу, антропологію та інші науки що стосуються людини. Сам Фрейд визначив своє вчення терміном «психоаналіз». Параметри поняття «психоаналіз» визначаються принципом детермінізму, людина сприймається як енергетична величина (ми ж маємо синергетичний параметр людської сутності).

Логіка дослідження психіки привела Фрейда до усвідомлення того, що крім свідомості є ще й підсвідомість, яка й визначає глибинні рівні психічної діяльності людини. З метою їх диференціації Фрейд ввів поняття про захисні механізми фрустрації, ідентифікації, витіснення, фіксації, регресії, вільних асоціацій, Я (его), зверх – Я (супер-его), Воно (ід) та інші, висунув на передній план проблему складності внутрішнього світу людини, душевні конфлікти, наслідки невдоволених потягів (спонук) і суперечностей між бажаним і обов'язковим. Філософська доктрина психоаналізу Фрейда викладена ним у книгах «Толкование сновидений», «Психология обыденной жизни», «Остроумие и его отношение к бессознательному», «Лекции по введению в психоанализ»... Свій підхід Фрейд назвав психоаналізом і виділив три рівні: підсвідоме, передсвідоме і свідоме. Напружені імпульси, стримувані «цензурою свідомості» мають свій заряд, і він не знищується, породжує невротичні стани, прагне зреалізуватися і розрядитися в катарзисних очищеннях. Навіть жарт і каламбур трактуються Фрейдом як миттєва розрядка обмежень соціальними та логіко-граматичними нормами.

Сьогодні виділяється новий напрямок так званий трансперсоналізм завданням якого є вироблення особливої техніки зміни свідомості від тривоги, стресів, конфліктів. Звернення до йоги «самадхи» з метою очищення розуму від думок і переживань, втрати Я, а також до «психоделиків», фармакологічних засобів, що вводять людину в стан нірвани [7]. Чи не пов'язана ця філософія і практичні її методи з застосуванням психотропної зброї, прийомів зомбізації та комп'ютерного ефекту, що мало місце в діяльності «Білого братства» Кривоногова, виступах Кашпіровського, Чумака та інформативного засилля двадцять п'ятого кадру, можливістю читати думки в квантовім випромінюванні

тощо. Чи не настав той період контролю думок і свідомості, який передрікав Л. Андреев у книзі «Роза мира»? Питання, як кажуть, риторичне...

У новелі «Ваня» в різних аспектах поставлена загальнолюдська проблема. Такі люди, як Ваня, «поводяться з підвищеною войовничістю, часом навмисне вдають із себе бешкетників, щоб притлумити почуття власної меншовартості. У них розвивається невроз конфліктності, який безперервно провокує їх на зіткнення з оточенням, «потяг на дно», «загострена пам'ять на пережиті приниження, страждання, ущемлення й недооцінку», що в свою чергу посилює депресію й страх перед життям [8, 59-60].

Ці ж самі психологічні риси спричиняють і чимало проблем, з якими стикається й наше сьогодення».

Стереотип такої людини втілив і в різних психоаналітичних ракурсах висвітлив у своїх новелах В. Підмогильний. Герменевтичний аспект рельєфніше відтіняє і увиразнює розмаїтість граней новелістичного зображення характерів в їх психологічному самовираженні.

Структурний принцип психоаналізу, апробований у новелі «Добрий Бог», «Ваня», «Старець» повторюється новою гранню у новелі «Гайдамака». Але Бог не впливає на події гімназистів, не визначає обставин і разом з тим його образ вселяє в Олесья якусь містичну силу і віру, яка оберігає його в усіх ситуаціях. В серії таких ситуацій досліджується психологія юнака в період його становлення, випробувань «болотом життя», щоб осягнути сутність божественного просвітління. Хоч В. Підмогильний і не створює ефектної картини катарсису Олесья, після того як червоногвардійці шомполами вибивали з нього екзистенціальний дух гайдамацької романтики, – все ж залишається віра в те, що відпущений «на всі чотири вітри; змучений і знервований, ображений і принижений душею і тілом» [6, 56], він справді гіркими сльозами змиє минуле і зросить майбутнє.

Психологічний алгоритм у цій новелі є своєрідною моделлю дослідження поведінки в найрізноманітніших екстремальних змаганнях життя і смерті, де випробувається сутнісна сила людини, шкала особистості як стрілка маятника гойдається від безмежно злої до безмежно доброї. Осягаючи неусталену, хитку суть, Олесь роздумує про людину взагалі: «Хе, хіба ж то людина, хто не вміє поставити себе серед інших людей» [6, 51].

Важливе значення у новелі надається опису зовнішнього вигляду Олесья Привадного саморефлексіям між життям і смертю: «Олесь вдивлявся в своє обличчя, й воно здавалось йому плямою, одноманітною, невиразною й рівною» [6, 44]. І от ця «пляма» із інфузорії-туфельки запрагла стати особистістю між двома потягами до життя і смерті, і між всіма іншими життєвісними низькими і високими духовними піднесеннями і тілесними потворностями. Такий його дуалістичний азимут життя.

Вольфганг Краус у книзі «Нігілізм сьогодні, або Терплячість світової історії» розшифровує засадничі ідеї учня Фрейда Райка: «Коли страх поєднується з почуттям провини, виникає хворобливий синдром очікування кари, який неминуче призводить до збочення інстинкту. Людина не просто

чекає покарання, а й наперед переживає його, намагаючись у такий спосіб якось пом'якшити свою провину перед ідеалами та вимогами суспільства.

Адже визначена самим собою й понесена кара (спровокована катастрофа, поразка, біль) – у загальному психічному рахунку може сприйматися й позитивно: чим більші покара й страждання, тим легше на сумлінні» [8, 68].

Викладені думки висвітлюють своєрідність психологічних реакцій та алгоритмів поведінки героїв всіх новел В. Підмогильного.

За характеристиками психоаналітиків К. Юнга, А. Адлера, Е. Фромма, Е. Берна, З. Фрейда тип характеру Олеся Привадного визначається як інтроверт, як характер мазохістичний (мазохізм ідеальний, з реакціями інсценювання та компенсації). І очевидно в його психічному житті можна виявити цілий букет психоаналітичних властивостей (від позиції – займенника (Е. Берн) – до я – ідеалізованого (К. Хорні) і фрейдистських оцінок [9, 338-383].

У світі психоаналітичних теорій стає зрозумілою підтекст поведінки «героя»: «Серце Олеся колотилось турботно, але згук його був порожній і розгублений» [6, 45]. Олесь намагається зрозуміти себе, знайти формулу буття, вписати себе в поведінкове коло двох ворожих сил і зрозуміти хто і як його замикає: «Господи, прости й помилуй... Ну, я помру, другий помре, третій... Прийде час, повмирають всі мої співучні й учителі. І нічого. Земля не перевернеться. Один раніш, другий пізніш. Господи, заступи мене твоєю благостю. Пречиста діво... Я ж кажу, що це нічого. Смерть – дрібниця. Родився – помер. А перемижок між цими бігунами – життя. Це формула. Підставиш у цю формулу людину – кінець, помре» [6, 51].

Перевірка смертю доцільності Олеся, з'ясовує його екзистенціальний феномен буття і не-буття, – виявляється, що фактично він не має вартості ні для життя, ні (за Карсавіним нездійснена особистість навіть вмерти не може і в цьому її трагедія) – для смерті. Просто, як людина, Олесь не здійснився, бо є тільки контуром, виліплює себе та загартовує, як з воску, та дає можливість ліпити себе іншим. За це його й побито шомполами. Олесь настільки зжився з думкою про смерть, що коли червоногвардійці розіграли за всіма правилами справжнього вбивства його розстріл, – сам себе розстріляв. У чеканні команди «три» йому хотілось «завити від жаху, тупої розпуки й чорної туги» [6, 56]. «Увесь він – одне напружене чекання. Серце нервово билось, але Олесь не чув його: він боявся прослухати команду «три», жахнувся, що залп застане його несподівано. Жили на обличчі надулись, очі були розтулені до краю, вуха трошки піднялись, зуби сціпились. Всі почуття сконцентрувались на чеканні слова «три» [6, 56].

З деякими застереженнями можна сказати, що у цій новелі втілений дуалістичний принцип Фрейда, згідно з яким людське буття перебуває між потягами до життя і до смерті. Ці ідеї Фрейд виклав у праці «По той бік принципу насолоди» (1920) та у праці «Я і Воно» (1923).

Зважимося наголосити на тому, що художнє відтворення психології такого типу людини, що програмувалося і визначалося обставинами мало важливий соціальний резонанс. Новела «Гайдамака» написана у серпні 1918 р. на Хуторі

Собачому і стала прелюдією і передбаченням тих трагічних подій, які розвивались на Україні та на Катеринославщині. Звернемося до спогадів білогвардійця Г. Ігрєнєва: «Обороняли Катеринослав от «григорьевцев» главным образом отряды коммунистической молодежи, состоявшие из мальчиков от 12 до 17 лет» [10, 195].

У зв'язку з попередніми викладками логічно окреслюється в рамках порушеної проблематики на основі синергетики висновок: невротична поведінка окремих осіб, психозні явища в переломні періоди (бандитизм, анархія тощо) породжують пандемії, стають суспільним феноменом. Переконливою аргументацією цієї думки є синусоїдна психограма новели В. Підмогильного «Третя революція».

Новела В. Підмогильного «Третя революція» поставила одну із актуальних і суб'єктивно трактованих і сьогодні проблем – вир революційних подій на Катеринославщині, їх перебіг, рушійні сили, трагічна непередбачуваність та жертвовність, крах ілюзій, корінь і крона анархізму, зміна прапорів, взаємопереливи ворогуючих сторін, руйнація і гірке похмілля, перемога Жовтневої революції в перипетіях громадянської війни...

Звернемося до аналогії. Вона досить містка і голографічно об'ємна: учителі рубають дерева, а їх учні – голови, учителі прагнуть завоювати душу учнів, – учні – світ. Справді за розмахом практичного втілення ідей анархізму Махно пішов далі свого учителя – Бакуніна. «Та це й не новина, що найкращі ідеї мають найдовші багнети» [6, 221].

Глибше прочитання новели важливе ще й тому, що вияскравлює центральну тему письменника, всебічно розроблену і втілену у романі «Місто». Саме у цьому творі намітилися деякі вихідні тези в їх екзистенціально-ментальному потрактуванні: взаємозалежність міста і села, стихійність (синусоїдна) селянських бунтів, назвемо їх анархічною вольницею, повстанням, революцією – справжня суть їх від цього не міняється. «Цей день записано на скрижалях міста, що знали чотирнадцять влад перед тим і багато по тому. Каліяне і гордовите, оселя культури і зверхності, вона навколішках приймало ганьбу від буйного села, що залило його вулиці. Село вийшло з своїх мазанок і стріх, поклато руку на той незрозумілий механізм, звідки йшли усі накази, куди возились податки, де жили дідичі, лунала чужа мова й зникав викоханий у степах хліб. Село прийшло один раз могутнє, і місто степенулося з палкого подиху степів, здавалось, уже підвладних назавсігди. А от сталася третя революція – похід села на місто» [6, 229].

Центральною постаттю новели В. Підмогильного «Третя революція» виступає батько Нестор Махно (ідейне обґрунтування махновського руху 1918 – 1920 рр. здійснювала українська анархістська організація «Набат», що висунула лозунг проведення «третьої соціальної революції»).

У жовтні 1919 р., коли Махно знову взяв Катеринослав, в його армії нараховувалось 30 тисяч бійців, 50 гармат, 500 кулеметів. Саме про цей трагічний період у житті міста розповідає новеліст.

Історики в різних аспектах висвітлювали стан і настрої широких верств селянства за умов, продподатку, коли влада не виконала однієї із основних одвічних вимог селян – землі не дала, а вирощений хліб всілякими методами відбирався. Свідком цих подій на Катеринославщині був В. Підмогильний. Історично достовірна ситуація осмислюється письменником не в руслі «петлюрівської романтики» (натяк досить прозорий на неї є в образі Ксани), а в плані постановки і розв'язання животрепетних проблем державотворення, гарантування права селян на землю. Зіткнення інтересів держави і селянства визначимо гостроту конфлікту. Трагізм селянської долі на крутих історичних перевалах. Те, що не зробила влада намагався зробити Н. Махно.

Колоритний профіль вождя анархічного руху на Україні подають історичні хроніки, відтворено в книгах. Якщо взять і сумарно об'єднати все, що написано про Махна істориками, створено кіноматографістами і письменниками, то його образ – яскраво офарблений і калейдоскопічно мінливий – постане в двох рамцях – романтично – парадній як народний вождь, спадкоємець Пугачова, Разіна, Довбуша, Кармелюка і як кровожадного людинобивця, хитрого і підступного вождя селянської анархії [11]. Особистість Нестора Махно в різних ракурсах висвітлена у книгах: Герасименко Н.В. [12], Верстюк В.Ф. [13], Волковинський В.М. [14], Ніколаєв О. [15].

У чомусь схожий до образу у новелі «Третя революція», портрет Н. Махна подається доктором історичних наук С.С. Волком: «Ловко соскочивший перед ними с коня батько казался мальчиком – он был ниже среднего возраста, живой в движениях, со вздернутым носом, быстрыми карими глазами и длинными волосами, спадавшими на шею и плечи. Одет он был в маленькие офицерские сапожки, диагональные галифе, драгунскую с петлицами куртку, в студенческую фуражку, через плечо – маузер» [16, 23].

У своїх спогадах Н. Махно подає детальну самохарактеристику, згадує чимало фактів жорстокої боротьби під революційними гаслами і чорними знаменами анархізму, як сам він з Гуляйполя, з-під селянських стріх, як вихор, вирвався на трагічні шляхи 20-х років ХХ-го століття, на яких він, Н. Махно, залишив раними слід крові і руїн снує думка, що не варто в громадянській війні шукати героїв... Феномен Нестора Махна зріс на роздольній ниві української ментальності. Цей соціотип генетично притаманний українській ментальності, його з'ява в Гуляйполі аж ніяк не випадкова, бо зрощена масними чорноземами під трагічними вітрами, які періодично обвівали Україну. Чи не про це писав у «Бунтуючій людині» А. Камю?

У світлі концепції Макса Вебера Махно є харизматичним лідером. І саме в такому ключі через сприйняття Ксани та через внутрішні монологи, самохарактеристику та авторську інтерпретацію образу В. Підмогильним окреслюються гіпнотизуючі риси характерника, безстрашного і талановитого керівника селянської революції проти всіх видів контрреволюції та більшовицької диктатури.

Образ Ксани яскраво символізує харизматичну засліпленість вождем, зустріч з яким стала трагічним фіналом її життя. «Вона мов утратила почуття часу, дні та ночі стояли перед нею нерухомі й тривожні» [6, 222].

Соціотип і психотип Ксани (інфантильно-романтичний) відрізняється від типологічного ряду жінок в революції, відтворених у творах «Любов Ярова», «41-ий», новелах М. Хвильового і Ю. Яновського. Позбавлена енергії, Ксана хоче бачити Н. Махна – «це була найтаємніша її мрія, найглибше прагнення решток її душі. Вона не мислила про це, а жила ради цього. Бо він прийшов і так нагло змінив річище її життя, сказав водам його зійти на шляхи, залляти кров'ю. Він прилучив її до свого таємничого походу по землі, і волю його вона скрізь почувала: він був її невиразні кошмари, нерухомість її очей і дотики тонких пучок до обличчя» [6, 227].

Дивний, алогічний психоалгоритм поведінки Ксани мотивується підтекстом авторської концепції, в якому вгадується намір через психостан романтичної жінки з її хворобливою уявою розглянути зідеалізовані епізоди психоалгоритму Махна. У паралельнім сходженні, розходженні і перехрещенні їх синусоїдних ліній слід вбачати і ту екзистенціальну програму, яка структурно реалізовується в новелі, організовує сюжетний рух та мотивацію характерів, що й пояснює якоюсь мірою те, як після вбивства Махном її чоловіка, Ксана екзальтовано марить подарувати герою серця останню роковану любов, бо у мрії надіється: «Він розкриє в її обіймах таємниці своєї сили і ті сховані джерела, що живлять його волю. Вона відчуватиме його серце, напоєне хвилями чужої крові, що він мусив пролити, щоб бути. І смертельна рука його спочине на її плечі, оповита великою ніжністю, що створила вона з жаху і болю» [6, 228].

Розгляд образу Ксани в екзистенціальному ключі підводить до думки, що вона уособлює обезволону ілюзіями Україну, символізує звалтовану ідею революції і типологічно споріднена з Марією із новели М. Хвильового «Я (Романтика)». Вся ж новелістика В. Підмогильного є взірцем високої майстерності європейського і світового рівня, засвоєння традицій європейської класики.

В. Мельник назвав В. Підмогильного «суворим аналітиком доби». Ми ж називаємо його психоаналітиком і стверджуємо, що хоч і не використовував письменник теоретичної термінології на кшталт ортодоксального психоаналізу фрейдівського типу, – психоаналітичний метод та екзистенціалізм є одними із найхарактерніших граней його новелістики. При аналізі новели «Третя революція» виходимо з того, що парадоксальна поведінка Ксани має конкретний психологічний смисл, який Флоренський назвав символічним, він набагато ширший рафінованої «схеми для людей і схеми для душі» [6, 215], яка заперечується у творі.

Психоаналітичний метод дослідження поведінки Ксани створює, як модель, певний метатекст позасвідомого, відгомоном якого є «вторинні фантазії» (за Фрейдом). В них віддзеркалюється не тільки її внутрішній стан, але й у цьому психоаналітичному вимірі сприймається картина дійсності, що має важливий художній смисл. Діалогу з доквіллям, так як його розумів і виразив у

діалогічній концепції М. Бахтін навіть не постає. Ксана «спала і вдень і вночі, прокидалася раптом і зненацька засинала» [6, 222].

У даній ситуації над нею навис нерозв'язуваний соціальний конфлікт, його розв'язання через мотив героя носить ілюзорний характер і не знімає основи глибшого конфлікту з обставинами буття, з самою собою і увиразнюється в підтексті новели. Конфлікт Я з дійсністю переноситься у внутрішній план, як втеча свідомості, сприйняття покори і бездіяльності, готовності бути лялькою в чийхось сильних руках. Як ефемерна лялька-зомбі вона без всякого опору сприймає свою моральну та фізичну смерть. Вона зрідні Ївзі. Конфлікт, не усвідомлений героїнею, не міг бути розв'язаним. А тому Ксана, як самозахист, обирає світ «вторинних фантазій» замість реалій дійсності та прагнень до нового життя і зрештою трагічно гине, не знімаючи з себе трагічної вини.

Новела «Третя революція» надзвичайно густо заселена. Поряд із індивідуалізованими образами Кольки, Марти Данилівни, Григорія Опанасовича, Альоші, Андрія Петровича, Аліма, епізодичними, – завідувач дитячим будинком і діти, числом 30, перекупки, повії, комендант міста Щусь, махновці та інші, зустрічаємо чимало безликих фігур: «Це була сіра юрба подертих пальт, засмальцованих кашкетів, шапок, нечищених черевиків і військових гетр. Люди були різні на зріст і віком, а разюча печатка одноманітності лежала на них, робила їх однаковими, як голих у лазні» [6, 218].

Психологічний час і простір у новелі ущільнені до краю. Цей психологічний простір (він для кожної людини може бути великим або малим) визначається кількістю людей на одиницю простору. Зрозуміло, що перенасичена людьми і конфліктними ситуаціями новела не відтворює пейзажних картин, бо це б призводило до збільшення відстані між людьми і зменшення кривизни психологічного простору. Проте, письменник розширяє його рамки масштабністю подій та психологічним внутрішнім простором героя. У цьому аспекті введено в тканину розповіді вірш, який пише Н. Махно. Простір його сягає від степу до зір і час від молодих «бідних років» до «білої пороші на темний кучер». При всьому ущільненні і конденсації часу і простору внутрішній психологічний час і простір – дещо ширший від зовнішнього, подієвого. І на його тлі із своїм автономним часом і простором вирізьбляється двоплановий профіль батька Махна:

І не видно мені, куда йду...  
ще змалку я одинокий  
Та такий і пропаду.  
Де ж брати ви мої любі?  
Ніхто сльози горькі мені не витер...  
І от стою я, мов дуб той,  
А кругом тільки хмари та вітер... [6, 226].

Новелістична обмеженість хронотопу у «Третій революції» адекватна реальному стрімкому часові зображуваних подій. Хроніка калейдоскопічно миготливих подій підкорена художній концепції і трактовці Махна в романтичній та реальному вираженні. Співвідношення часу і ситуації при



зображенні інфантильно-хворобливої романтики Ксани, яка одночасно є виразом морального і фізичного її ества, має бівалентний характер. Вигаданий уявою простір її душі зорієнтований на емоційний струс в образі Махна. І цей зідеалізований і зведений в одну точку простір і час є логічним принесенням себе як жертви звалтованої революції. Реальний час відходить, як синусоїда і знову повертається своєю новою гранню. Ксана живе в ілюзорному, вакуумному часі і просторі. Махно для неї є єдиною можливістю вийти з нього, щоб загинути.

Отже, внутрішній час і простір стають формою її самозахисту. Зіткнення з реальним простором і часом символізує її смерть і в цій смерті відчутна по асоціації аналогії зі смертю ідеалів революції. Так розвінчується легенда і міф. Легенда твориться на очах і тут же розвінчується її творцем. «Його ім'я! Воно було. Він розсипав його, як росу на поля, воно зійшло буйно, він бачив його скрізь, а сам утратив. Та й сам він хто, оповитий химерною гірляндою легенд? Він посміхнувся. Хто він? Він – хтось, що повстав з темних глибин землі, щоб промайнути забутим огнем далеких днів» [6, 227].

Дві синусоїди переплились і розійшлись в їх миттєвім зіткненні. Як ідеал, ідея і дійсність. Інші синусоїди життєвих доль мають свій відлік і завершення. В Альоші вона губиться на дорогах війни, це відчуває серце Марти Данилівни, в Андрія Петровича поволі тягнеться в апогей його старості, безрадісних перспектив, у Григорія Опанасовича вона обікрадена і щаслива в далеких спогадах, у Кольки при його прагматизмі можливо досягне бажаного результату. Але на всіх синусоїдах, що символічно виражають долі дійових осіб новели в їх дотичних відчутній трагізм соціального струсу, знедоленість і безмір втрачених ілюзій.

Розглядаючи екзистенційні первені (міфологеми) в новелістиці В. Підмогильного та їх функціональну полісемантичну роль, переконаємось в думці, що образи-символи, які виражають основні ідеї новеліста, є екзистенціалами буття і інтерпретуються у широкому онтологічному діапазоні, створюючи алгоритм новелістичної системи на її мікро- та макрорівнях. Суттєвим є розуміння того, що «естетична система як історично вторинна дублює принцип коливань структурної домінанти між двома вершинами макросистеми на рівні естетичної норми. Естетична домінанта коливається між іконічною й неіконічною художніми моделями, які ізоморфні до двох типів базових текстових моделей знакової комунікації» [17, 70]. У цій естетичній комунікації та інтерпретації слово виражає дві проекції, що проникають в реальний світ та світ образу і створюють його словесний еквівалент і тоді воно стає засобом комунікації і репрезентації, як словесна реальність, наповнюючись розмаїттям емоційно-сміслових відтінків. І в цьому значенні, слово, яке створює образ-символ, з самоорганізуючим, синергетичним началом, тобто екзистенційна символіка у новелах В. Підмогильного поліфункціонально залежна від всієї новелістичної системи і кожної окремішньої новели, де ця поліфункціональність збагачується конкретно неповторністю. Знову маємо синергетичний зв'язок частини і цілого в його діалектичній взаємодії.

З екзистенціальним підтекстом про це говорить письменник: «Я люблю цей час, коли душа моя, мов усіма забута бабуся, розкладає свої довгі пасьянси з запилених карт. І тим часом як удень здається, що не маєш минулого, ввечері певний, що майбутнє не існує. Ніби стежку, що нею йшов був, уже скінчено, й ти сів спочивати під тіннявим деревом і не маєш уже куди йти. Тоді береш книгу власного життя й поволі перегортаєш її сторінки. І щораз робиш це, ніби востаннє, і прощаєшся з кожним рядком, як назавжди» [6, 130-131].

Новелістичне слово В. Підмогильного наповнюється «екзистенціально присутнім смислом» (Т. Гундорова). «Смисловий зміст», вкарбований в слово смерть, в екзистенціальній інтерпретації В. Підмогильного має сутнісні інваріанти, коли той чи інший інваріант трансформується в нові емоційні переживання. З цієї точки зору заперечується теза про те, що В. Підмогильний «поет чарів ночі», співець ущербної людини, яка ненавидить сонце, любить морок. Екзистенційна поетика символів в інтерпретації В. Підмогильного виражає ідейну проблематику в її естетичній формі, яка не зводиться до логічної інтерпретації. Естетичний феномен багатогранніший його інтерпретацій. Кожен образ, художня ідея, виражена ним, вбирає всю невечерпність життя, його глибинні проблеми. Вони не прямолінійні, рухаються в безмежному просторі і часі, в тих онтологічних параметрах, як їх моделює письменник в заданих природою його таланту аспектах. На цю природу мистецтва слова вказує М. Бахтін: «Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово: оно подчинено объективному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом...» [18, 7-8].

Наївно було б думати, що порушуючи в новелах безліч життєвих явищ, висвітлюючи їх відповідним арсеналом зображально-виражальних засобів, утверджуючи і заперечуючи ті чи інші ідеї письменник не підносився б на верховини гуманістичної концепції. Лексичний рівень аналізу його стилю підтверджує цю думку. З цією метою виділимо із новел В. Підмогильного антонімічні ряди та означення екзистенціалів людського буття:

людина – тварина,  
життя – смерть,  
родився – помер,  
ранок – вечір,  
день – ніч,  
сонце – ніч,  
світло – тінь,  
чарівні, як радощі – сумні, як горе,  
чорне – біле,  
ласкаве – жорстоке  
та інші.

Антонімічні ряди породжують контрастуючі асоціації на означення найрізноманітніших психостанів. Домінуючим ядром цих антонімічних рядів є

ніч, сонце, день, місяць, зорі, смерть, життя та інші. Ніч персоніфікується, набуває узагальнюючого екзистенційного значення:

«Ніч же мусила все покривати і все терпіти: вона плакала від цього, плакала так само тужливо спокійно, якою й сама була. Замість слів чарівних падали її сльози на землю росою, – холодною, як самотність, чистою, як моління, тихою, як сум...» [6, 75].

Ночі і смерті з їх похідними протистоїть в комічних масштабах життя. Вартість життя зміряється смертю, а смерть перемагається життям. Образи-символи, як «інкарнована думка», рефлексивний контекст та екзистенціальний підтекст у кожній із новел мають авторську інтерпретацію, яку треба зрозуміти. Художнє узагальнення їх є концепцією-відповіддю, яка стверджує авторську позицію, що є єдиним критерієм в оцінці твору.

Самоствердження і самозаперечення, боротьба ідей, проблем і тенденцій, в екзистенціальній руслі мають свою авторську логіку, розвиток мотивів попередніх новел у їх синусоїдному та психоалгоритмічному аспектах, а відтак уяскравлюються зображені індивідуальності, які із співвіднесеністю з дійсністю витворюють то дисгармонійну, то цілісну екзистенціальну концепцію життя. В світлі цієї образної концепції кожна індивідуальність привносить в моделюючу новелістику систему новий, споріднений типологічно з попередніми якийсь важливий модус. Він в мозаїчній картині має неповторний спектр. Космогонічна інтерпретація образів-символів сонця, місяця, ночі, дня, світла і темноти, моделюють одну ідею як тезу і антитезу, психологічного стану однієї і тієї людської душі в її екзистенціальному борінні, детермінують її психоалгоритми, визначувані соціальними факторами та опозиційним становленням людини. У своїх роздумах про концепцію твору М.К. Гей помітив що «новела відчаю» – концепція трагічного світосприйняття Достоевського, є одночасно вираженням об'єктивного стану світу, епохи [19, 311]. Творена письменником людська дійсність, моделюється перш за все в психологічній розкритті характерів. При цьому важливу функцію у новелах В. Підмогильного виконує деталь-символ, майстерно вкраплений персоніфікований пейзаж; ландшафт часу і простору не просто середовище, в якому діє герой, він сприймається не як алегорія, а як онтологічна даність героя. «...Видно було тільки одне око, осяяне присмерком ночі, і в такому освітленні баба робилась таємничрю і великою» [6, 77]. «Місяць теж дивився на неї, (хатину), тому-то стояла вона чиста й урочиста, як дівчина під вінцем» [6, 89]. У організації матеріалу, де мотив і колізія визначається характером сюжету і вільним самовираженням героя, важливе значення надається морально-етичній проблематиці. І навіть ідеологічно поставлена тема у новелі «Проблема хліба» переключується у психологічний план і трактується як проблема хліба для шлунка і хліба для душі.

Серед політичних програм, пов'язаних з захопленням влади будь-якими засобами, однією із кардинальних була проблема хліба. По-різному її розв'язували ворогуючі партії. Рух величезних армій вимагав хліба, їжі, одягу... З літа 1918 р. до літа 1919 р. на Україні відбулося понад 340 заворушень проти

системи продподатків. Дивно, що в книзі «Гражданская война на Екатеринославщине (февраль 1918 – 1920 гг.)» на сторінках 123, 125, 135, 140 йдеться про те, як легко продовольчий комітет «День хлеба северу» здав понад 85 вагонів (одна тисяча пудів – вагон). Та вже на сторінці 149 читаємо: «... постановлено обложит деревенскую буржуазию контрибуцией в пользу Красной Армии» [20, 149]. Можна тільки уявити скільки хліба за роки громадянської війни відірвали від рота селян денікінці, петлюрівці, махновці, більшовики... Це питання зачіпає у новелі «Редактор Карк» М. Хвильовий і в зашифрованій формі дав оцінку тим подіям.

Новела В. Підмогильного «Проблема хліба» і М. Хвильового «Редактор Карк» мають чимало спільних типологічних рис. В обох творах головними діючими особами є інтелігенти, своєрідну функцію виконують епіграфи, оповіді ведуться у формі щоденникових записів і витримані в опозиційному ключі. Новелу «Проблема хліба» можна назвати новелою-опозицією. Опозиція із політичної сфери переноситься в екзистенційний план і зводиться навмисне до голоду шлунка. Голод шлунка це так би мовити зовнішня сюжетна лінія з пригодницькими епізодами, інша внутрішня, як філософська течія має і на це вказує не випадково поставлений з Ніцше епіграф, екзистенційний план з увиразненим соціальним підтекстом. Він є основним полілогом-сповіддю ліричного героя, в якій проголошується гімн екзистенційним образам-символам з узвичаєною для В. Підмогильного інтерпретацією. «Я рівняю день до ночі, день коли люди метушаться, заклопотані посадами й працею, – до ночі, коли мають змогу спинитися.

Справді, жалюгідне твоє становище, дню! Бо все, здобує вдень, буде віддано ночі. Ту силу, що виростає на хлібі, приробленому вдень, той досвід і знання, що його дає сонце, ти, noche, те маєш! Бо під твоїм тихим наметом працює вчений, мріє юнак і міркує мудрець. Все, що найглибше ховається в серці, вночі процвітає, і запашною квіткою розгортається на ланах ночі людська душа. Бо вночі кохають, грабують, змовляються, вночі розстрілюють навіть – тобі, noche, моя хвала!

Ти, мов добродійна чарівниця, затуляєш нам темрявою очі, щоб ми дивились у середину себе, як у льох, повний коштовного каміння. Ти даєш нам увесь світ під ноги, ти вчиш нас любити самих себе і тобі, noche, моя хвала» [6, 124].

Ліричний герой новели «Проблема хліба» живе у двох іпостасях буття – реальній, «тварній» і онтологічній. «Я ніби стою на височезній горі, й біля ніг моїх – хмари й земля. А поруч – сонце, якому моляться, і я можу обняти його, як брата.

Я споглядаю сам себе... Так де-не-де на лавах життя повстаємо ми, самотні, пишно-холодні квітки, і вдивляємось у самих себе, як у безодню світла і тіні» [6, 130].

Якщо говорити про ідейний підтекст новелістики В. Підмогильного в її екзистенціальному контексті, то треба вказати не тільки на внутрішній час і простір героїв, які стають відносними категоріями, виконуючи функцію одночасовності та позачасовості, підносячись до надновельного часу і

простору. Час і простір кожної з новел створюють ще й додатковий надновельний серпанок, який типологічно єднає новели за тематичним та проблематичним принципом. Ореол новели «На селі» перекидається містком до новели «Військовий літун» в опозиційному плані завершується монологом Сергія Данченка: «Життя хоче бути. І однаково як – чи сонцем світити, чи зорею линути в просторі, чи квіткою пахнути, чи людиною сміятись, чи каменем падати в безодню. Життя хоче бути! В безлічі змін воно розгортає своє пишне гілля. В коханні і смерті, в землетрусах і велетенських протуберанцях, у кометах, в зоряному дощеві, в заколотах і крові воно святкує саме себе – і нема де сховатись. Життя пронизало всесвіт своїми стрілами, воно п'є вічність пожадливими устами, – і притулку немає. Життя, хоче бути!» [6, 190].

Цей новелістичний монолог і є екзистенційною відповіддю «суворого аналітика доби», майстра розкриття психології людини переходною добою всім тим, хто однозначно сприйняв діалектику його образної системи. Філософське трактування багатьох актуальних проблем того часу, перенесених у психологічний план і втілюваних у жанрі новели різної структури з психоалгоритмічною технікою виконання, відкривало перед письменником необмежені можливості виходу на європейський рівень художньої майстерності. Традиційна жанрова природа української новели в особі В. Підмогильного підтвердила універсальність форми, її інваріантність, модифікаційну мінливість та константність і усталеність національних рис, що разом з творчістю інших новелістів стало набутокм не тільки української, а й світової класики.

У новелах В. Підмогильного поспіль зустрічається перемикання планів, часова і просторова зближеність монологічної і діалогічної форми з різних точок, в яких перебувають герої, та різних їх світоглядних позицій, які визначають два паралельні світи, в яких перебувають герої; їх єднає своєю присутністю лише автор. Показова з цього погляду новела «На селі». Петро й Олелько – два антиподи. Один одружується, другий таємно, вночі цілує його наречену, не знаючи того. Із цього карнавального дійства Петро робить парадоксальний висновок. У внутрішнім його монологі прозвучала теза, цитована майже всіма критиками і літературознавцями: «Я ненавиджу тебе, пекуче сонце! Ти теплом своїм маниш людей, вони виходять із самотніх захистів до купи і, мов зачаровані, губляться в юрбі, юрбою живуть, ніби сили свої віддають їй. Гарячими проміннями та блиском яскравим ти, сонце, єднаєш тисячі людей, і вони, безглузді, забувши про волю давно, роблять однакові рухи, співають разом пісні своїй безсилості та приниженню... День панує над людьми – рабами! Чого не збунтуються раби? Вони здолали б зірвати свого пана з неба, жорстоко пошматувать, відкинути геть та прикликати до себе запашну ніч із вільних степів, ніч теплу, ласкаву й таємничу...» [6, 93]. Та найбільше опонентів В. Підмогильного вражала фраза «добув з-під лави лантуха і почав з презирством шпурляти туди зі столу соціалізм – породження сонця» [6, 93].

Критики не звернули уваги на те, що це говорить хвороблива розщеплена свідомість, яка вийшла з під контролю Петра. Попутний струс від поцілунків підніс Петра: «Зворушився степ, спіймав барвисту пісню. Вінчав їх місяць, співали їм зорі, благословляло небо таємне...» [6, 87], та виявилось, що Оксана, дозволяючи себе цілувати, належала Олелькові. Ніч з'єднала Оксану і Петра, а день роз'єднав. Все враз збунтувалося в Петрові і вихлюпнулося палким запереченням екзистенційних одвічних начал. Фактично Петро протестував проти антигуманних дій людей – «Зомбі». Саме їх програму «Зомбі», через образи-символи, розвінчує Петро у космогонічному контексті свого світосприйняття. Ніч у його інтерпретації протистоїть дню, що виражає повну нівеляцію людської особистості, облудність мрій і почуттів зазомбізованих людей (Уперше про «Зомбі» повідомив світові дослідник Уолтер Боуарт у книзі «Операція-контроль над свідомістю». Відомості про «зомбі» автор добув із конфіденційної доповіді інституту Ренд Корпорейшн. Про психотропну зброю ми довідалися із діяльності «Білого братства» під керівництвом Кривоногова. Стала відомою і негативна діяльність Марії Девіс, телеманіпуляції Кашпіровського і Чумака).

Герої В. Підмогильного в контексті універсалій буття, в обіймах ночі й проміннях сонця, в природній і онтологічній сферах розв'язують важливі моральні проблеми: пізнають себе, шукають істини, вивільняються від інстинктів, в піднесенні до зоряних інтегралів і низьких падіннях представляють наскрізну домінанту людини пореволюційної доби.

Такими філософськими категоріями мислить Сергій Данченко з висоти неба, ставлячи слушні питання: «...Чи не здається тобі, що десь далеко, а може, близько, поруч, ходить ще один ти й бачить у темряві, як і вдень?» [6, 167]. Навіщо? Нащо? Це питання задає сам собі Сергій. Злітаючи в небесну глибіню, Сергій збагнув таємницю буття тоді, коли в ньому «прокинулася вся людина одразу, налита всіма бажаннями» [6, 172]. І в цю мить для нього «земля була прекрасна й життя, що точилось на ній. Прекрасні були ранки, коли обрій п'янів з червоного вина, розкішні дні наляті сонцем, чарівні вечори, напоєні пахощами, і ночі, завинені мороком. І завсіди життя, як несподівана маска, як велична смуга зорі, як колискова таємнича пісня» [6, 172].

Зустрівшись після польоту з поетесою, яка вжахнулася його зовнішньої потворності, кинувши, як постріл, репліку: «Вам не треба спускатись на землю» [6, 188], він, як Квазімодо з висоти собору Паризької Богоматері, – з висоти неба сягнув до істини: «щасливий той, хто вищий землі!» [6, 189]. А слова поетеси «висіли в кімнаті, котились луною по кутках і плигали чорними рядками в білому полум'ї» [6, 188]. В останню мить безнадійного зітхання душа літуна, що жадала неба, смертельно зіткнулася із землею, – навіть сонце захиталось... Проте над його труною проголошено плакатні слова в дусі тих псевдопатріотичних часів: «Окрема смерть для нас тільки подробиця. Бо ми знаємо, що всяке досягнення вимагає жертв, і кожна смерть для нас тільки пам'ятник й нова надія» [6, 191]. Воєнком-перелюбник, виголошуючи промову, розуміє, що герой потрібен таким, як він, для використання подвигу, ідеї для

досягнення власної мети ціною життів інших. Блюзнірський дух промови, демагогічний пафос її вповні розкривається на кладовищі: «Він голосно засміявся, і його сміх хитнув приспані хрести» [6, 193]. Контекст новели підводить до постановки питання: хто живіший – мертві чи живі? І чи є тематичним збігом те, що воєнком зустрічається з Галочкою, яку так кохав Сергій, серед «мертвяків» на кладовищі? З точки зору малої ймовірності тематичний збіг пояснюється тяжінням і притяганням однакових соціотипів, діючих в однаковому психологічному часі і просторі. Індивідуальна мікросоціальна динаміка на рівні колективного несвідомого породжувала певний соціотип, детермінований добою. Психологічна діаграма окремої безвартісної людини, знівельованої, бездуховної, визначає психологічну діаграму маси, юрби, на якій «лежала печатка одноманітності». У «Третій революції» ця маса має своїх харизматичних лідерів, і в своєму психозному пориві здатна розтрощити творене віками. Маса безликих одиниць – «це якісна однорідність, це суспільна безформність», в якій кожна людина «не відрізняється від інших, а являється повторенням загального типу» [6, 17]. Знецінення вартості людини-жертви символізує остання картина зустрічі Галі на кладовищі з коханцем Тимошівським біля могили Сергія Данченка. Природа ж сприймає цю смерть як похорон самої себе: «В алеях кладовища танули тіні й хрести, в присмеркові звіщували рамена... Місяць зависвся хмарою, і хрести припадали до землі...» [6, 192].

Проблема вартості у новелі «Військовий літун», подана крізь призму універсальї буття, перегукується з першими новелами «Добрий Бог» і «Ваня». Якщо трагедія Сергія Данченка у зовнішній потворності, яка не гармоніює з красою душі, то особистісна трагедія Вані в тому, що він навіть і не усвідомлює вартості життя, дарованого Богом, якому він молиться, а проте легко може віддати його тільки щоб жив Жучок. І це є гріхом. Його спокутує підсвідоме і несе покару Ваня. З філософської точки зору смерть так, як вона трактується у Камю, заперечується у новелах В.Підмогильного. В руслі думок Соловйова, Бердяєва, Карсавіна новеліст змодельював полярні форми буття в їх антиномічному виразі: життя-смерть. Усі інші атрибути буття: міфологеми – сонце, місяць, темінь і світло в найрізноманітніших художніх виявах підпорядковуються філософській концепції.

У цьому філософському й естетичному контексті весь типаж новелістики В. Підмогильного є співучасником і творцем універсальї буття. Бачення світу в чуттєвій розмаїтості, багатовимірність буття, мотивація соціопсихологічної поведінки людини історичними та духовними процесами, світоглядна свідомість митця реалізуються в слові як форма світоглядно-духовного вираження макрокосмосу та етнокосмосу в художніх образах. Емоційно-образне мислення в концептуальній спрямованості новеліста стверджує контртрадиційний спосіб зображення – про це він авторитетно заявив у листі до Є. Плужника: «Я не можу визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, – однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан... Тому я пішов

випробуваним людським шляхом у цьому питанні, тобто обґрунтував спочатку свою притаманну властивість логічно і силогічно, далі принизив протилежний погляд і відзначив його хиби, тим виявляючи свою перевагу, заплямував міщанство, зневажив противника і таким способом високо підніс свою думку...» [6, 754-759] «...бо літературні трупи не втрачають здібності рухатись...» [6, 350].

Осягнення цих настанов здійснюється в багатьох новелах. Розглянемо, як вони реалізуються в новелі «Перед наступом» (1920) (передрукована в газ. «Прапор юності» 7 липня 1990 р. під рубрикою «З повстанського циклу»). Новелі притаманна особлива ліричність. Ліричними домінантами виступають образи золотої зорі на небі, сльози неба та образи-символи психоалгоритмічного змісту: ніч, сон. Варіюючись у різних інваріантах, вони повторюються в багатьох творах В. Підмогильного як ключові поняття, закодовані шифри людської душі, як соціологічна потреба самореалізуватися в своїх одвічних імперативах. Дійсність, проте, постає ворожою людині, породжуючи трагічні конфлікти морально-етичного плану...

Новела «Перед наступом» відтворює внутрішні переживання героя: перед нами плин думок, зосереджених на прагненні не вбити, а якось пояснити собі, чому і для чого людина йде в наступ. В такому борінні суперечливих прагнень зображено вартового Олексу Стельмаха (прізвище характеризує суть цієї людини): «Тоді пустив він ніч у своє серце й воно защеміло від її тихого дотику. Воно зробилось великим і тяжко було терпіти його великий бій. Ніби билось воно просто об землю і важчало від її тягарів» [21, 2]. Далі в тексті сторінка. Перевтомлених повстанців ніч вкриває зоряним покривалом, їм, знеможеним «глухом сонця і дня», ніч тихо показувала кожному все, що мала, – мрії про волю, прагнення влади, тишу забуття, як безкрайні барвисті килими розгортала вона перед тими, хто сидів у прогнівшому вагоні» [21, 2].

Можливо, останній свій сон у цю ніч бачить сотник Книш, та полковник Бігун обриває омани сну. «Сон уквітчав мені чоло вінком із айстр і троянд... Куди я піду? Я спати хочу, я хочу спати. Сотника Книша зволокли й виштовхали з вагону на повітря» [21, 2]. Реальність примушувала його сотню їхати до Калюжного Яру по смерть... .

Іраціональний психологізм В. Підмогильного лежить в основі його художнього мислення, визначає поетику на всіх рівнях – від мікродеталей до пейзажів (як ландшафтних детермінант людини), контрастів світлових, кольорових, співмірності образів, смислового врівноваження, мотивів життя й смерті. Подібні світовідчуття розглядаються в аспекті універсалій буття, в них же виявлена концепція творчості новеліста, спосіб психоалгоритмічного моделювання із символікою та підтекстовими функціями міфологем, в яких ніби розчиняється свідомість. Принцип такого світомоделювання – провідний у «Повороті» Ю. Яновського, в новелах М. Хвильового на новому рівні він втілюється в новелістиці Григора Тютюнника.

Аналізуючи психостан Степана Радченка на літературній дискусії, В. Підмогильний окреслив процес становлення його як письменника, і це



пояснює аналітичні принципи психологізму всієї творчості майстра слова. Приміром, новела «Старець» у контексті новелістичної творчості В. Підмогильного не позначена якоюсь оригінальністю в зображенні психологічних ситуацій і водночас у ній з'являються нові риси, розвиваються і моделюються нові психограми, поведінкові алгоритми психологічного розтину душі ущербної людини, відтин тіла завершується змертвінням душі. У художнім світі новеліста дійсність сприймається крізь психологію персонажів, які виражають її своєю свідомістю та підсвідомістю і виявляють через особистісну інтерпретацію, а не темпоральну логіку життя. Аналітичну інтеграцію розрізнених мікропсихомоделей (доленосних векторів) при цьому виконує автор, вкрапляючи, так би мовити, авторський арсенал зображально-виражальних засобів: опис, внутрішній монолог, авторську характеристику, онтологічно детермінований пейзаж, психологічно акцентований колір, світло і звук, деталі-лейтмотиви та міжновелістичні наскрізні образи-символи.

У письменницькому фокусі постає низка провідних синергенних, концептуальних, екзистенціальних проблем: людина у світі є тим, чим вона собі здається, й онтологічно її світ залежить від неї самої, водночас соціальна дійсність вносить в її автономію суттєві психосоціокорективи; онтологічний план людини – змінне віддзеркалення статусу своєї особи, своєрідним часово-просторовим виміром у контексті своєї доби інших в собі і себе в інших; поведінковий алгоритм постає в діалектичній суперечності із буттям; зовнішній вплив – не завжди результат внутрішніх змін, вони також певною мірою визначаються спонтанним саморуком психореакцій, асоціацій та ідей, які втілюються в конкретних образах, їх синтезованих аналогах; у діалогічній формі виражається розбіжність між духом і тілом, думкою і ділом, дією і мотивом, що поєднує дві реальності: світ й антисвіт, людину та її антипода; середовище, оточення, часово-просторові координати, природа в найрізноманітніших проявах – сонце, місяць, зорі, земля, вода, вітер, рослинний і тваринний світ, речі в єдиному буттєвісному плинні є не тільки атрибутами буття; як категорії існування, вони в новелістиці В. Підмогильного виступають психологічними чинниками-камертонами настрою; не випадково письменник апелює до них у кризові, екстремальні моменти життя героїв, тобто, як онтологічний план, вони входять важливими компонентами в аксіологічний аспект душі, є своєрідними аналітичними формами визначення вартості людини; людина в контексті авторської інтерпретації і психоаналізу пізнається через діалогізм, полісимфонізм, філософічну розмовність, світ ілюзій та реальний світ героїв, покар і спокут, внутрішньої роздвоєності й сексуальних зближень.

Ілюзія, ірреальність і реальність з їх аналітико-смысловими образами-символами широкого синтетичного узагальнення (сонце, світло, день і ніч, місяць, життя, смерть, краса і потворність, високий злет і падіння тощо) – не форми вияву патології розщепленої свідомості, а каузальне відображення соціальних процесів, що й забарвлює найтонші нюанси емоціональних станів від ширих молінь і бажань подарувати себе, офіруючи душу й тіло, радості

любові, щедрості, всепрощення – до безмежного вибуху найчорніших, приспаних у підсвідомості й нерегульованих сил. Тоді ці світлі, святі почуття дискретно змінюються і переходять у свої протилежності. На словесному рівні їх можна показати у виділених антонімічних рядах: сонце, день, світло, місяць -ніч, темрява; добро, любов, ласкавість, привітність, ніжність – зло, зненависть, підлість. Миттеві їх переміни й переходи різко контрастні; наглі звільнення від моральних табу диктуються не інстинктами самозбереження, а соціальними факторами. Автор, відповідно до власної концепції людини, ставить свій типаж у дослідницький психоалгоритм як лабораторію, де проводяться експерименти: типологічне групування від новели до новели здійснюється в єдиному стильовому ключі, має тематичну наскрізність, яка завершується всебічним їх осмисленням у романах «Місто», «Невеличка драма», у «Повісті без назви».

Розвиваючи традиції І. Франка, В. Стефаника, С. Васильченка, В. Винниченка в зображенні дитячої психології, В. Підмогильний опановує арсенал психологічних засобів. Чи не провідне місце належить серед них таємничим силам природи, універсалізованим її образам-символам та їх кольоровій гамі, які рухаються паралельно із світом людських переживань до їх логічного морально-катарсисного фіналу. Дослідження людської психіки в найрізноманітніших екстремальних умовах буття, творених соціальними обставинами, здійснюється В. Підмогильним у спектрі суворої аналітичності. Цей принцип дослідження, модерного оновлення художнього мислення засвідчив високу майстерність та глибокий інтелектуалізм прози письменника, що яскраво проявилось в новелі «Ваня». Разом з тим у творенні моральних табу та спокут і самопокар за їх порушення виявився на повну силу гуманістичний пафос автора: семилітня людина впала навколішки, вимолюючи помилування, грузнучи в холоднім слизькім болоті. Ваня гаряче повірив в існування раю, пекла, ангелів і Бога, молився, ладен був пожертвувати собою, але йому ніхто не допоміг, не пробачив, а зло народжувало тільки зло, і ця байдужість, породивши шаленство самозахисту, водночас зруйнувала ніжну душевну організацію дитини, кинувши тінь звинувачень на дорослих. До речі, цей же мотив у новому варіанті повторено у новелі «В епідемічному бараці», де від бачення багатьох смертей хлопчик перетворюється на інертного механтропа. Найпоказовіше метод психоаналітичного дослідження простежується на мікрорівневому аналізі новели «Ваня».

Емоційна внутрішня перенапруга Вані породжувала зовнішні накази, що призвело до садистських дій в екстремальній життєвій ситуації. Усі ці ситуації й епізоди для психічного статусу Вані рівноцінні. Визначимо їх макроструктурний рівень.

*1-а ситуація* 1-й епізод: степ похмурий і мовчазний; рівчак, загадково таємний. Рівчак як фонове обрамлення драматичної тональності: «Вані здавалось, що це розступилась земля й чекає, щоб хтось заліз у її глибочінь. Тоді поневолі, з упертою рішучістю, почнуть сходитись стінки рівчака й, не

дивлячись на божевільні крики й шалену метушню, задушать свою необачну офіру й знову розійдуться. щоб манити людей» [6, 59].

2-й епізод: рівчак і «людоджер».

3-й епізод: Ваня і Митько.

Використано прийом новелістичного випередження подій.

2-а ситуація 4-й епізод: Жучка покусав скажений собака.

5-й епізод: Жучка застрелили і кинули в рівчак.

6-й епізод: Митько веде Ваню до конаючого Жучка.

7-й епізод: хлопці добивають Жучка у стані садистського шаленства.

3-я ситуація 8-й епізод: жах перед заслуженою карою: «Сліз не було, й тому-то Вані все важче и важче, немов на груди з кожною хвилиною наклалась нова вага...

О-о-о-о! – стогнав Ваня, і в цім стогнанні вже не було дитячого плачу. Це був крик матері, що бачить, як катують її дитину. Це було зітхання людини напередодні смерті» [6, 64].

4-а ситуація 9-й епізод: Ваня полюбив казки і хоче знайти відповідь: хто буде в пеклі, чи добрий Бог?

5-а ситуація 10-й епізод: фобії, зорові і звукові, відчуттєво-дотикові галюцинації.

6-а ситуація 11-й епізод: Ваня знову повертається на місце, де дотлівали рештки Жучка, спокутувати гріх:

а) чарівник із золотим костуром (уявний образ);

б) Ваня вимолює прощення;

в) Ваня чинить наругу над прахом Жучка.

7-а ситуація 12-й епізод: нічні фобічні жахи на стресовій основі. Фінал відкритий.

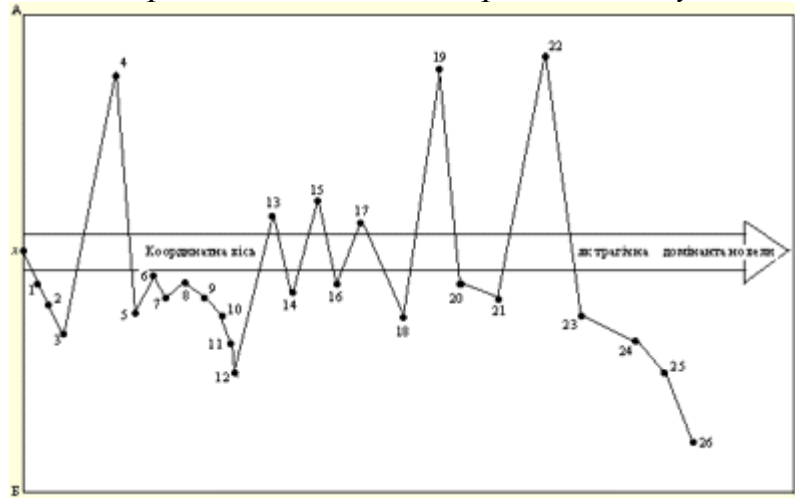
У стресовій шкалі особистості Вані виділяються два альтернативні полюси, створюються два взаємодіючі континууми як дві форми свідомості. Унаслідок цього розвинувся процес, який психоаналітики називають «екстерналізацією стресової монотонії» з пониженням можливості самостійного виходу з кризового стану. Спостерігається також феномен «інвертування» мотивів, тобто їх перебудови, коли ті, що гальмувалися, спонукуються до дії; відбувається задоволення парадоксальних потреб у негативних емоціях, але розрядки при цьому не настає. Отже, якщо підійти до поведінки Вані з чисто психологічного погляду, то його реакції, дії, фантасмагоричні марення супроводжуються емоційним переживанням, обдумуванням їх і переоцінкою у двох хронотопічних площинах: дії і її аналізу, коли часовий інтервал майже зникає.

Даною новелою В. Підмогильний в психоалгоритмічному ракурсі поставив одну з найскладніших проблем – проблему добра і зла, гріха і його спокути і художньо втілив цю проблематику комплексом стресових, рефлекторно-емоційних переживань.

подаємо психограму новели В. Підмогильного «Ваня» (рисунок) та пояснення до неї.

## Психограма новели В. Підмогильного «Ваня»

*Світла горизонталь до якої поривається душа Вані*



Лінія спадної градації, що виражає депресивні стани Вані, які символізують втрату моральних детермінант і трагічну суперечність людини й дійсності в пошуках гармонії буття.

### Пояснення до психограми новели «Ваня»

Квадрат АВГБ умовно символізує текст.

Лінія А – В – світла горизонталь поривань душі Вані.

Лінія Б – Г – втрата моральних імперативів.

Лінія X – Y – координатна й одночасно сюжетна вісь домінуючого трагізму новели.

Цифри 1-26 – перебіг психореакцій Вані, взаємодія зовнішніх і внутрішніх станів суб'єкта і об'єкта та їх взаємовпливи.

1. «Ваня боявся степу» [6, 58].
2. «...здригаючись від жаху» [6, 58].
3. «...з передсмертного жаху» [6, 59].
4. «...тихенько засміявся від радості» [6, 59].
5. «...захололі руки й ноги...» [6, 59].
6. «...злий на Митьку» [6, 60].
7. «...йому зробилось боязко» [6, 61].
8. «Серце Вані застукотіло...» [6, 61].
9. «– мені боязко, промовив Ваня» [6, 62], «співи самого лісу – сумні, як горе» [6, с. 62].
10. «...почав озвіріло бити...» [6, 63].
11. «...в очах, широко розплющених очах світилось щось тупе й дике» [6, 63].
12. «–А-а-а-а... – несамовито заверещав Ваня» [6, 63].
13. «Він почував, що зроблено щось негарне» [6, 64].
14. «Але всередині в нього переверталась важкими клубками горна туча й надушувала на тендітні груди маленької людини» [6, 64].
15. «... стало жалко чогось такого, що немовби уже розбите було...» [6, 64].

16. «В своїм риданні Ваня мовби хотів вилити свій сум, сум серця..., цей сум побільшувався, обплутав Ваню, як туман невблаганний, густий і непрозорий» [6, 64].

17. «Йому соромно було показати своє обличчя, бо здавалось, що на обличчі написано все й усі прочитають те, що Ваня сам уже ховав від себе у темній глибині душі» [6, 65].

18. Починаються фобії, галюцинації: «...коли ж світом опанувала темрява, то кожний шелест глибоко турбував Ваню» [6, 67].

19. Вимолювання прощення «хотілось зробити щось і цим «щось» спокутувати свій гріх» [6, 68].

20. «Тиха банність засмоктала у середині. Тепер Ваня зовсім певен був, що Жучок помститься» [6, 68].

21. «Злість, несподівана и владна, опанувала Ванею» [6, 69].

22. «Ваня радісно шепотів. –Ага, ага, злякався» [6, 69].

23. «...почав його душити» [6, 69]. Зав'язується діалог:

– Що це таке, Жучок? – питає Ваня – Жили ми з тобою гарно, я кожного дня виносив тобі хліба, кісток, а іноді й м'яса, а ти гризеш мене» [6, 69].

24. «Льодовий жах, від котрого німіли й тремтіли ноги, розростався, заволодівши усім Ванею» [6, 70].

25. «Свідомість свого безсилля страшенно пригнічувала Ваню. Він почув, як завмирає в ньому життя» [6, 70].

26. «Ваня не своїм голосом вереснув і зомлів» [6, 70].

Фактично новеліст створив образну психограму стресу, змодельював соціально-психологічний субсидром: зміна спілкування, потік свідомості, сновидіння, жахи, внутрішня монологізована мова, фобічні, депресійні стани, які визначають своєрідність конфлікту дитини з дійсністю. Емоціональний його аспект, за психологічною концепцією З. Фройда, спрямований також на розгадку неусвідомлюваних процесів підсвідомості та детермінації їх моральними та соціальними факторами.

Наведемо контрастні, антонімічні картини, що перебувають в опозиції: «Хотілось щоб зараз із гущавини очерету вийшов чарівник з золотим костуром і сказав:

– Ваню, хочеш, я тебе з'їм, а зате Жучок буде жити?

Ваня відповів би без вагання: Їж швидше...» [6, 68].

«Злість, несподівана й владна, опанувала Ванею, й він з гарячими очима почав обурено топтати гниле м'ясо, що чавкало під ногами.

– Не боюсь тебе, ти клятий. не хочеш вибачати, ось тобі! – кричав Ваня й, скінчивши цю дику наругу, засміявся; сміх його луною пронісся над байдужим багновищем й завмер в очеретах» [6, 69].

Психоаналітичне трактування існування в людині двох урівноважуючих систем – позитивної і негативної мотивації – подав В.А. Файвишевський: «Потреба в біологічно і психологічно негативних ситуаціях проявляється настільки широко, що ця тенденція, будучи абсолютизованою без врахування її підпорядкової ролі по

відношенню до потреб в позитивній мотивації, може викликати ілюзію існування у живої істоти прагнення до загрози як самоцілі» [22, 443].

Невротичні симптоми Вані, якщо слушно їх зважити, витлумачити й усвідомити проблему протидії, безумовно, мають в інтерпретації В. Підмогильного глибший резонанс, ніж це оцінюється критикою, і в його психоаналітичній концепції сприймаються як застереження без тих політичних домислів, які приписували йому.

Психоалгоритмічна модель, самоорганізуючим елементом якої є Ваня, має свою внутрішню структуру, що програмується зовнішнім оточенням, з яким здійснюється обмін морально-етичною та естетичною інформацією. Вона уявно посилається Богу, Матері Божій як прохання прощення.

Говорячи про психоалгоритм та його різноманітні новелістичні конструкції у новелах В. Підмогильного, специфічність художньою руху мотивів, розгортання конфліктів, ми не забуваємо про безмежні можливості літератури у творенні характерів. «Варто лише психології доторкнутися людської особи, як вона повторює те, що завжди говорилося літературою, але робить це не так вдало», – стверджує Г. Олпорт [23, 9].

Специфічними особливостями поведінкових моделей в новелах В. Підмогильного є їх варіативність при спільності принципів структурування. Почасти це можна проілюструвати таким чином: умовимося знаком  $X$  позначити будь-який персонаж, а його альтернативний вибір –  $A + B$ , непередбачуваний, алогічний вибір –  $B$ . Вибір ліщини може бути вмотивований, але в художньому творі він підпорядковується внутрішній логіці розвитку характеру, виражав суперечності вищого рівня. Якщо альтернативний вибір  $A + B$ , то логічно припустити, що й наступний її вибір матиме ту ж логіку:  $A + B$ , тобто  $X = AB = A + B$ . Але при подальшому розвитку проблема вибору не вкладається в логічні схеми, вибір ( $B$ ) просто непередбачуваний, хоч з теорії ймовірності визначається синергетично як онтологічна, соціокультурна даність гуманітної системи. Отже,  $X = A + B = A + B + B$ . Ця формула відбиває новелістичний нежданний, парадоксальний сюжетний поворот, непередбачуваний фінал.

Сумарний висновок до новели «Ваня» охоплює такі важливі контекстуальні і психоаналітичні проблеми:

- а) мікромодель поведінки Вані є віддзеркаленням ситуацій, гріхів батьків;
- б) поведінкові детермінанти Вані визначаються суперечністю із своїми світлими душевними прагненнями та садистськими інстинктами, збудженими реаліями буття, суперечністю між добром і злом, вірою в Бога, що не закріплена моральними домінантами. Це стає основою депресії;
- в) літературний психологізм (непередбачуваність поведінки героя) виражається у формі авторських описів-характеристик;
- г) важливу детермінуючу функцію у новелі виконує самосвідомість, самоаналіз, як художня домінанта побудови героя (М. Бахтін);
- д) онтологічна інтерпретація ландшафтних детермінант у новелі має характер психологічних мотивацій, ландшафт є засобом творення тла для

увиразнення психостану героя та подальшого розвитку мотивів; при цьому виділяється кольорова гама, що означає в християнській символіці сум, печаль, страждання; пейзаж подається у двох контрастуючих тональностях, які відтіняють роздвоєння душі героя;

е) досить високе кольорове число новели є статистичним параметром стилю. Кількісна його вживаність на означення колоратури твору переконливо доводить, що жовтий, рудий, сірий, чорний, у кольоровій палітрі новели мають символічний підтекст, забарвлюють трагічну тональність, позначені авторською акцентацією (15 раз вживається жовтий, 18 – сіро-чорний);

Аналіз лексичного рівня новели виявляє, що авторська свідомість безпосередньо виражається в пейзажних замальовках та описах-характеристиках. Домінантами вираження авторської свідомості у новелі виступають також мікрообрази з яскраво вираженою психологізованою барвною ознакою. Наприклад, «Кабанець був зовсім рудий» [6, 57], «трава на степу була не зелена, а жовто-сіра» [6, 58]; «ноги шаруділи по сіро-жовтому торішньому листі» [6, 62]; «перед очима їх маячили чорнуваті плями й крапки» [6, 63].

ж) портрет Вані створюється автором не живописними засобами, а законами внутрішнього його психологічного самовираження в екстремальних невротичних станах; вибір його дій, непередбачуваний логікою, має авторську запрограмованість, зумовлену концепцією людини і дійсності. Художня форма вираження і всі зображально-виражальні засоби підпорядковуються їй;

з) у психологічній інтерпретації героя, в якій підсвідоме бере верх над свідомим, відчутний вплив фрейдистських теорій людської психіки. Моделюючи психічний процес самовираження героя, автор зосереджує свою точку зору на моральній оцінці в її естетичному аспекті. Вона є формою вираження авторської гуманістичної позиції в трактовці проблематики новели з екстраполяцією на суспільні морально-етичні проблеми. У цьому плані новела несе великий морально-етичний, естетичний та виховний потенціал, породжує думку: «Природа психічного, як вчить історичний досвід її пізнання, така, що може видавати свої тайни тільки в діалозі, біологічній і соціальної думки, кожна із яких сама по собі безсила пояснити цю природу» [7, 55].

Ми висловлюємо думку про поєднання двох підходів – психологічного і літературознавчого – обидва з яких потрібні для комплексного вивчення особистості. Пам'ятаймо про те, що про Достоєвського написано більше психологічних праць, ніж літературознавчих, українські психологи до В. Підмогильного навіть не зверталися. Літературний опис характеру здійснюється зображально-виражальними засобами; характер як спосіб життя, як особлива «життєва» реальність служить метою художнього пізнання дійсності, відокремлюючи особистий план, чи краще сказати, смисл. Спираючись на цю думку і беручи за приклад новелу «Ваня», наголошуємо на її внутрішній змістовій викінченості, а вірогідність та істинність характерів не доказується, як і в творах про життя дітей Аксакова, Толстого, Франка, Стельмаха, Довженка, Гончара та ін., бо характери в них рухаються на базі внутрішньої логіки самоконфронтації в морально-етичному аспекті.

З погляду психології можна зробити дещо парадоксальний висновок про недостатність мовних засобів у зображенні і аналізі складних явищ переживання та художнього опису відчуттів («я уже більше не – я») надто ж, коли в аналіз уводяться такі категорії, як час, простір, розщеплення особистості, самоаналіз, вираження авторської свідомості тощо.

У новелі В. Підмогильного «Ваня», як і в інших, ставиться проблема вартості людини. І цей ціннісний її аспект є логічною основою трагічної вини тоді, коли у душі стикаються добро і зло, які в полярній діалектичності постають як певна синергетична одиниця особистості. Якраз у кульмінаційному моменті зіткнення цих онтологічних начал, як морально-етичних та естетичних категорій, виявляється гуманістичний пафос новеліста, розшифровується його глибокий підтекст у дусі категоричного імперативу: і найдосконаліша людина, і злодій мають одну і ту ж цінність, «бо від святого до злодія існує безмежно багато незамітних переходів» (Олпорт Г.).

Сам процес їх протікання має чимало спільного із зображенням психічних процесів у творах Достоевського. Типологічні паралелі з творчістю Достоевського висвітлюють ще не досліджену проблему Бога і абсолютної вартості життя в екзистенціальній концепції В. Підмогильного. Але якщо герої Достоевського (Кирилов, Раскольников, Карамазов) вірять у можливість раю на землі через моральне очищення, Ваня та й інші герої В. Підмогильного не вірять у таку можливість та, як Великий інквізитор (за трактуванням Мацейни), вони в підтексті авторської свідомості, попри прояви первісних інстинктів, беруть усю вину на свої плечі і утверджують інші духовні абсолюти, життєвим підтекстом підносячись до заповідей Христа або заперечуючи їх. Типологічна спільність з героями Достоевського виявляється в оцінці сутності смислу людського життя, критерієм його у В. Підмогильного є рівноцінність людської особистості в умовах соціальної нерівності людей (соціальність у новеліста психологізована, а психологічність соціалізована і естетизована, що є однією із характерних рис стилю письменника). Незалежно від цієї нерівності за будь-яких соціальних, політичних, культурних умов та ступеня особистого розвитку кожна людина має безмежну цінність, наділена моральною свідомістю і статус її особистої шкали не потребує доказів, бо «одержує свою верховну санкцію не ззовні, а із самої себе» [24, 29].

Типологія мотивів добра, зла, гріха, злочину і сльози Достоевського у новелі «Ваня» має свою міру, ущільнену жанровими канонами і сфокусовану на дитячу душу. Справді, голограма її на тлі суспільних процесів уражає трагічною тональністю і має щось спільне з ідеєю Достоевського. У російського письменника філософська проблематика добра, зла, гріха і спокути має глобальний характер та поліфонічну і діалогічну (за Бахтіним) форму філософського осягнення людської сутності з її загальнолюдським та релігійним забарвленням.

Зіставлення двох концептуальних авторських описів – характеристик створює логічний аспект думки: Достоевський розв'язує в описі стану Альоші Карамазова поставлені морально-етичні проблеми в їх філософському,



релігійно-гуманістичному контексті, В. Підмогильний порушує проблеми і залишає їх відкритими, започатковує той новий екзистенціальний виток, що утвердився в творах Сартра, Роб-Грійє, Гойтісоло, Камю та інших західноєвропейських письменників і філософів.

Ідея верховної цінності людської особистості передбачає абсолютне добро і трактується В. Підмогильним у біблійному дусі: через гріх і покару, неусвідомлене дійство гріха і усвідомлювану моральну самопокару, коли втрачається віра в людей і в Бога, які б могли пробачити скоєний гріх і наблизити катарсисний фінал морального очищення. І все ж новеліст не відкидає перспективу виходу із суперечностей, залишаючи право вибору за героями, а відтак і зло долається і переборюється художнім його зображенням і естетичною оцінкою. При цьому людина В. Підмогильного підноситься в нову іпостась абсолюту: вона є не тільки носій зла, вини, гріха, покари, спокути, а й перетворення їх нею та іншими в нову гармонію, без якої життя в тих суперечливих формах, в яких є і в яких може проявитися по-іншому, втратило б зміст.

Якщо людина є синергетичний феномен, то пізнання нею самої себе і дійсності є тим непередбачуваним, яке програмується як дійсністю, так і самою людиною. Високий ступінь непередбачування майбутнього складає саму суть людських вчинків – це стосується поведінки героя в новелістиці В. Підмогильного. Г. Ніколас, І. Пригожин ставлять кардинальне питання: чи здатна еволюція в цілому привести до глобального оптимуму, чи кожна гуманітарна система являє собою унікальну реалізацію деякого стохастичного процесу, для якого не можна встановити правил зарані? Методом математичного моделювання вони встановлюють природу непередбачуваності гуманітарних систем. Їх моделі допомагають зрозуміти непередбачуваність вчинків героя в новелах В. Підмогильного, зумовлених соціальними обставинами, індивідуальним психостаном та запрограмованістю авторської свідомості відповідно до художніх моделей та концепцій зображення, особливо тоді, коли ця непередбачуваність є виявом абсурдності світу і людини в ньому. І тоді непередбачуваність дій і вчинків персонажів постають художньо вмотивованими, концептуально обґрунтованими психоаналітичним методом художнього відтворення абсурдної дійсності й людини в ній.

Феномен любові в інтерпретації В. Підмогильного сприймається тільки в соціопсихологічному контексті його доби. В новелах «Добрий Бог», «Гайдамака», «Ваня», «На селі», «Син», «Військовий літун», «Третя революція», «В епідемічному бараці», «Старець», «Сонце сходить» та інших, з також у романах «Місто», «Невеличка драма», повісті «Повість без назви» любов варіюється в різних соціопсихологічних координатах буття, є багато змістовною психомоделлю творення образів людей пореволюційної дійсності. Художнє втілення аспектів зображення любові вмотивовано характером світосприйняття, стильовими домінантами, концептами душі і тіла в їх вічному змаганні, суровою аналітичністю письма та перебуванням В. Підмогильного між розумом та ірраціональністю, коли вся дійсність і людина в ній

вимірюється універсаліями буття, образами – символами, кодами, міфологемами. Тоді ніч і день, вечір і сутінки, сонце і місяць є психологізованими екзистенціалами, притаманними суворому психоаналітику, яким залишається письменник в контексті сучасних інтерпретацій.

Лазерний розтин людини пореволюційності, визначив і відповідну методику художнього застосування зображально-виражальних засобів аж до використання світла, кольору, солярної символіки, що увиразнює соціальні та психологічні колізії. Екзистенціали Я – страх, життя, смерть, мрія, надія, бажання, прагнення, фрейдистські спонуки людського тіла, підсвідомі та соціально забарвлені, у В. Підмогильного виявлювані на мікрорівні, втілені в структурах образів, моделях, схемах, психограмах. В яких параметрах, модусах виявляється статус особистості і найвищого її синтезу – любові в інтерпретації новеліста? Це не тільки тематика і проблематика, здійснювана в психологічній парадигмі, провідних стильових домінантах, синергетичності образу Я і його героїв, – а й мікрорівневий аналіз тексту, і статистичністю його тезаурусу та застосування для їх розуміння інформативних, соціометричних, соціонічних технологій. За такого підходу вагомішого змісту набувають слова письменника: «Смерть – дрібниця. Родився – помер. А перемежок між цими бігунами – життя. Це формула. Підставиш у цю формулу людину – кінець, помре» [6, 51].

Як і навіщо «підставляє» своїх героїв у цю формулу, любовну модель, В. Підмогильний? Це почасти спостерігаємо у новелі «Добрий Бог», у якій любов і вартість людини постають в єдності, взаємоувиразнюючи концепцію, повторювану в нових модифікаціях майже у кожному творі письменника. Саме з цього любовного концепту розпочинається новелістика В. Підмогильного.

Спершу Віктор Хобровський досягає мети життя, – покохав жінку, Куся відповіла йому взаємністю: « – чоловік тільки тоді вартий чого-небудь, коли знайдеться жінка, котра покохає його й захоче зв'язати з ним своє життя на підставі цього кохання, Я маю дев'ятнадцять років, і вже знайшлася така жінка. Виходить, що я маю людську вартість» [6, 28].

У цій новелі порушується набагато складніша проблема, ніж це здається на перший погляд. Йдеться про зраду людиною своєї вартості під впливом випадку. І коли Віктор взнав, що Куся вагітна, – він молився, щоб успішно пройшов аборт. Сам же зраджує Кусю. «Віктор після того ходив у церкву й довго молився, щоб Бог простив йому невільну зраду. Себе ж він й надалі вважав чистим і вірним Кусі» [6, 33].

Пізніше приревнувавши Кусю, Віктор хоче покінчити життя самогубством і клянеться іменем Бога, що виконає цей вирок. Насправді, як точно визначила Куся, – Віктор – боягуз. Вся його поведінка мотивується обставинами, у яких він завжди виправдовує своє лукавство. «Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... я молитись буду кожного ранку й вечора, й він простить, бо він добрий, неказанно добрий. Він простить за клятьбу, він простить за все... буду жити. Буду жити, жити ...».

Сповнений вщерть радості, немов несподівано визволившись з глибокого холодного льоху, де йому належало ще довго гнити й страждати, забувши про те, що він уже не має людської вартості» [6, 42].

Модель людської вартості поліаспектна, але кожен її аспект щораз наповнюється новим співзвуччям, вивіряється любов'ю у розмаїтті й значущості цього слова, зміст її спроектовується на соціопсихологічні, морально-етичні стани суспільства у цьому плані характерна новела «Ваня» у якій порушено проблему гріха, самопокари й жертвності семилітньої дитини, яка на свої плечі взяла гріхи батьків.

Проблема любові, покари і жертвності зіткнулась із садистськими діями, змодельованими автором, щоб в психоаналітичному вимірі показати полярність та невідмежованість цих категорій в юній душі хлопчика. Мета подібного моделювання – створення наративу, аналітичної психограми, алгоритму розщепленої свідомості в зламну мить втрати любові.

Психоаналітичні принципи такого сюрреалістичного зображення маємо в новелі «Старець». Антилогізми ніч – день, любов – приниження її, тіло, обездуховлене обставинами, – наповнюється онтологічним змістом. «... З упертим нахабством блимали ліхтарі, гадаючи своїми проміннями знайти й освітити вічно величне обличчя її [ночі – І.Ц.]; виходили на вулицю жінки, показували під ліхтарями, своє жовте, слизьке тіло та нашвидку запродували і себе, і тих людей, що могли б родити.

Ніч же мусила все покривати і все терпіти: вона плакала від цього, плакала так само тужливо спокійно, якою й сама була. Замість слів чарівних падали її сльози на землю росю, – холодною, як самотність, чистою, як моління, тихою як сум...» [6, 75].

Ніч є багатомірним тлом, контрастні її зміни психологізуються, залежні від психостанів персонажів. Ніч і жінка, вдень, вранці, їй, крадійці, подаровано поцілунок у новелі «Як сходило сонце». Ніч і жінка всім підтекстом передають гуманістичний пафос автора в новелі «Старець». Життя безіменної баби, повії Гальки В. Підмогильний зумів змалювати в освітленні місяця: «На небо вискочив місяць, зазирнув у вікно і засвітився на Гальчиному обличчі білявенькими іскрами – дрібними й легенькими. Вони розкидались, розсипались на рожевості її лица, запалювались холодними вогниками на червоних губах, плигали в темряву карих очей, робили їх блискучими й глибокими, як віра» [6, 79].

Коли ж насильно Тиміш хоче заволодіти її тілом, вона несамовито відбивається, стає жорстокою: «... Обличчя її в момент потемніло, згасли блискучі очі, губи і щоки змарніли, а місячний промінь без найменшого згуку сковзнув у повітрі, впав додолу й завмер там» [6, 80].

Жінка, як таїна ночі зустрічається випадково Петрові в новелі «На селі». Ніч і жінка в універсальній їх інтерпретації обрамляються фоновими вкрапленнями аж до синестезійного їх вираження. Саме на їхньому тлі відбувається непередбачувана зустріч з Оксаною, нежданий поцілунок і високий злет почуттів Петра, притлумлених тим, що як виявилось, Оксана була нареченою

Олелька. «Силкувався не думати, бо ніч була дзвінка й чиста, як лід, – ще ненароком виплигне думка з голови, вдариться об шибку якоїсь хатини, і людина, що спить там, розбуркається, висунеться в двері й промовить:

– Мало того, що цілувався, та ще й спати не дає: ходить й думає тут» [6, 89].

Жінка, як омана, висушена сонцем. Зрештою ніч єднає, а сонце роз'єднує. Ця модель не потребує її визнання за достовірну дійсність, це відзеркалення буття в тій психологічній площині, яка уможливорює в підтексті сказати так, що в тих умовах сприймалось як виклик владній системі: «О, як я сумую за тобою, ноче, що родиш казки дивовижні, коли все тихо навкруги, коли всі сплять!»

Потім добув з-під лави лантуха і почав з презирством шпурляти туди зі столу соціалізм – породження сонця» [6, 93].

Ця метафора надто багатозначна, символізує крах оман юного Петра-студента, тих почуттєвих спонук, тілесних за своєю природою. Як і в усіх новелах вони мають соціопсихологічний підтекст без політичних приписів і звинувачень В. Підмогильного. Тіло, тілесне самовираження, любов, як похідна від тіла, в інтерпретації письменника детермінується обставинами, станом суспільних відносин, побутом, революційною, класовою свідомістю, що спостерігаємо і в сучасній культурі постлюдскості, в зовнішніх декораціях тіла (татування, пірсинг тощо). На думку Ольги Гомілко, якщо «людське тіло в сучасній культурі невилічне, воно не має можливості бути самим собою, тому потрібно змінити його типологію, піддавши сумніву те, що обмежує його, що перетворює його на ту чи іншу ідентичність» [25, 296].

Онтологічний статус тілесного світу героїв новел в їх любовних моделях, створених новелістом, як антропологічний феномен в конкретних художніх ситуаціях має екзистенційний вимір, в якому буття також постає як випадок і подія, самозречення свого Я, як це маємо в новелах, романах та повісті «Остап Шаптала». Я жінки і чоловіка, яке стверджується любов'ю, водночас руйнується детермінантами доби, сутністю тоталітарного режиму. Якою може бути любов в такому суспільстві на психоаналітичному рівні змодельовано в новелі «В епідемічному бараці». Слова моління перед Хрестом і ниць розпластані тіла в бараці, де все стогнало і вмирили люди з нереалізованими думками створюють той локальний колорит ночі коли Прісія віддалася начальнику станції: «Ніч... була скляна й нерухома. Здавалось, дерева застигли в камінь і дихати було важко..., ... тіло розкладалось у беззв'язкову масу» [6, 105].

Цей мотив ніби спонтанно розвивається в новелі «Проблема хліба». Від імені Я стверджується думка про хибність ототожнення ідеї твору з думками автора, що культ тіла зводиться до наповнення шлунка: «Адже ж немає сумніву, що мавши тіло жаби, людина любила б його так само, як і теперішнє, й так само вславила б його в мармурі, малюнках і слові» [6, 123].

Обезвартіснення тіла кидає героя в обійми торгівки пиріжками, Проте він чуває себе на високій горі поряд із сонцем «Я споглядаю сам себе. Там, на базарі, де моя подруга продає пиріжки, – сварка, лайка, заздрість, брехня, – а я виростаю з цього, як холодна хризантема на угноєній землі... Так де-не-де на

ланах життя повстаємо ми, самотні, пишно-холодні квітки, і вдивляємось у самих себе, як у безодню світла і тіні» [1, 130].

Саме ці психоперехідні стани людини і психологізовані картини природи в синусоїднім розходженні і сходженні символізують в образі зганьбленої Ксани, яка перебувала в якимсь летаргічному сні, втечі від реальності, ідею звалтованої революції. Відсторонення від себе, обезволення, захоплення і несвідома любов до Махна коштували Ксані життя. «Бачити його – це була найтаємніша її мрія, найглибше прагнення решток її душі... Він прилучив її до свого таємного походу по землі: він був її невиразні кошмари, нерухомість її очей і дотики тонких пучок до обличчя» [6, 227].

Психоряд архетипів революційної дійсності доповнює «класово-божевільна» Веледницька, хвора жінка, яку прагнуть виселити в підвал: «То ви хочете кинути її сухотні кістки в нашу страву, але не кожному таке вариво смакуватиме» [6, 237].

Новелістичний сюжет, лаконізм, ущільненість часово-просторових рамок новели вимагали високої концентрації, тих парадоксальних фіналів з глибоким соціопсихологічним підтекстом. Всім цим розмаїттям художніх засобів, навіть декількома репліками письменник умів розвінчати міфи пореволюційного поцінування людини, її буттєвих станів:

«– А ваша дружина бере чотири обіди, – сказав дорогою голова ЖК до інженера.

– Хіба я не маю на це права?

– Так, тільки ж страва з людськими кістками, як ви сказали, а ви їсте.

Голова ревіському насупився.

– Доконечність, – пробурмотів він. – Економічна доконечність, сильніша за нашу волю» [6, 237].

У всіх новелах, романах, повістях В. Підмогильного за Фройдиськими комплексами, впливами французької літератури бачимо психоаналітика доби з власним інструментарієм дослідження розщепленої свідомості людини, концептуалізації тілесності, почуттєвих спонук екзистенціального змісту, любові, страждань. Аналітика сексуальності, любові ним потрактовується з висоти гуманістичних засад, постає як захист жіночності. Соціальна парадигма визначила моделюючи, надала їй художньої довершеності і правди, що й піднесло творчий доробок письменника до світового рівня.

Отже, в усіх новелах Підмогильного простежується нівеляція романтичного образу кохання і зведення його до соціальних об'єктно-суб'єктних стосунків. Письменник запропонував і втілював моделі «живого тіла», спроектовані на соціальні умови буття. Любов у цій парадигмі чи версії не може бути альтернативною дійсністю. Дійсність нівелює її, визначає поведінкові мотиви – боріння, спротив, долання в драматичних ситуаціях. Разом з тим, В. Підмогильний засобами психоаналітичного дослідження і творення моделей прагнув спроектувати всю суперечність, розмаїтість самовираження людини пореволюційної дійсності, яка перебувала в пошуках свого тіла і любові. Коли тіло постає соціальним конструктом, обумовлюється соціально, – любов

фізіологізується. Як і в М. Хвильового, В. Домонтовича, Ю. Липи, любов у моделях В. Підмогильного стає залежною від соціальних, культурних, правових інтересів владних структур. В художніх моделях В. Підмогильний через поліаспектне зображення любові прагне вивільнити людину з її невичерпно багатим духовним світом, піднести її до верховин, де тільки любов може визначати вартість людини і всю повноту її буття.

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Коломієць Лада. Особливості поетики художньої прози Валер'яна Підмогильного [Текст]: автореф. дис. на здоб. вч. ст. к.філол.н. – К., 1992. – 25 с.
2. Мельник В.О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття [Текст]/ В.О. Мельник – К.: Наукова думка, 1994. – 320 с.
3. Луцій С.І. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного [Текст]: автореф. дис. на здоб. вч. ст. к.філол.н. – К., 2000. – 23 с.
4. Юноша В. Поет чарів ночі [Текст]/ В. Юноша: Інститут рукопису національної бібліотеки ім. В.І. Вернадського. 274, од. зб. 58, арк.. 41.
5. Кондаков Н.И. Логический словарь [Текст]/ Н.И. Кондаков – М.: Наука, 1971. – С. 375.
6. Підмогильний В. Оповідання. Повісті. Романи [Текст]/ В. Підмогильний. – Вступ ст. і прим. В. Мельника: під ред. В. Дончика. – К., 1991. – с. 802.
7. Ярошевский М. История психологи [Текст]/ М. Ярошевский. – М.: Мысль, 1985. – 287 с.
8. Краус Вольфган. Джерела заперечення (Психологічне підґрунтя) [Текст]/ Вольфган Краус. Нігілізм сьогодні, або Терплячість світової історії: перекл. з нім. Миколи Павлюка. – К.: Основи, 1994. – 145 с.
9. Херсонский В.Г. Краткий словарь психоаналитических терминов [Текст]/ В.Г. Херсонский: у кн.: Фрейд Зигмунд. Толкование сновидений. – узд. Б.Г. Херсонского. – К.: Здоровье, 1991. – С. 338-383.
10. Игреньев Г. Екатеринославские воспоминания (август 1918 – июнь 1919 г.) [Текст]/ Г. Игреньев: архив русской революции. Т. III. Берлин, 1922.: у кн.: Революция на Украине по материалам белых: сост. С.А. Алексеев, под редакцией Н.Н. Попова. – Москва – Ленинград: Госиздат, 1930. – 248 с.
11. Михайлюта В.П. Образ Нестора Махна в творах українських письменників. Наукова достовірність і художній вимисел [Текст]: автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. філол. н. – Запоріжжя – 1999. – 20 с.
12. Герасименко Н.В. Батько Махно [Текст]/ Н.В. Герасименко. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 1990. – 88 с.
13. Верстюк В.Ф. Махновщина: селянський повстанський рух на Україні (1918-1921) [Текст]/ В.Ф. Верстюк – К.: Наукова думка, 1922. – 368 с.

14. Волковинський В.М. Нестор Махно в історії національно-визвольних змагань в Україні [Текст]: автореф. дис. на зд. вч. ст.. д-ра іст. наук. В.М. Волковинський. – К., 1996. – 106 с.
15. Ніколаєв О. Перший з-поміж рівних. [Текст]/ О. Ніколаєв. – Дніпропетровськ, Ук ОІМА –прес, 2000. – 152 с.
16. Волк С.С. Нестор Махно в дни войны и мира [Текст]/ С.С. Волк: у кн.. Нестор Махно. Воспоминания. – М.: Республика, 1992. – 57 с.
17. Якимчук Л. Поезія і проза: від лінгвістики до семіотики [Текст]/ Л. Якимчук // Слово і час, 1995. – №4. – С. 70.
18. Бахтин М. М. Проблема поэтики Достоевского [Текст]/ М. М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 223 с.
19. Гей Н.К. Концепция произведения [Текст]/ Н.К. Гей: у кн. Художественность литературы. Поэтика и стиль. – М.: Наука, 1975. – 155 с.
20. Гражданская война на Екатеринославщине (февраль 1918 – 1920 гг.) Документы и материалы [Текст]. – Дніпропетровск. Промінь, 1968. – 357 с.
21. Підмогильний В. Перед наступом [Текст]/ В. Підмогильний // Прапор юності. 7.07.1990. 79 (8097). – С. 2.
22. Файвишевский В. А. О существовании неосознанных мотиваций и их проявление в поведении человека [Текст]/ В. А. Файвишевский: у кн. Бессознательное: природа, функции, методы исследования. –Тбилиси, 1978. – 507 с.
23. Олпорт Г. Личность проблема науки или искусства? [Текст]/ Г. Олпорт: у кн.. Психология личности: під ред. Ю. Б. Гипперейтера, А. А. Пузыря – М: Наука, 1982. – 302 с.
24. Туган-Барановский М.И. Три великих этических проблемы (нравственное мировоззрение Достоевского) [Текст]/ М.И. Туган-Барановский. К лучшему будущему: сб. соц.-философ. произ. – М: Наука, 1996. – 225 с.
25. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі[Текст]/ О. Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 340.

## 7. Романтизм та сюрреалізм в новелах Яновського

Романтичний струмінь Ю. Яновського залишив яскраво-сонячний слід, як традиція, відгукнувся в творчості О. Довженка та О. Гончара. Французький критик Режі Бержерон назвав Юрія Яновського у газеті «Юманіте» українським Гомером. З його іменем пов'язано створення романтичної новели та її модифікацій – авантюрно-пригодницька, лірико-драматична, героїко-трагічна, новела-монолог, сонетарних форм, екстервентна й інтервентна, де важливу функцію виконує теза – антитеза – синтез. В його новелах виявляються менталітетні первні: пісня, дума, як синтез героїки виконання, родовідні начала, морально-етичні традиції і як рід розпадається. Наскрізними концептами постають міфологеми землі, неба, степу, вітрів (майстро, грего, трамонтан), екзотичні образи-символи – журавлиний ключ вічності – Альдебаран, залізна троянда, Баджін.

Відповідним чином визначається і добір образотворчих засобів: «Історія попільниці» – новела монолог, епіграфічна рамка, передісторія як заспівний акорд, епілог-рефрен, умовність рамок – обрамлень, схематизм.

«Роман Ма» складається з новелеток: «Ма», «Рубан», «Київ», «Латиш Матте». Оповідь веде «ведучий», коментатор подій від імені авторового Я. «Ма» – тезисна проекція утаємниченої красуні з бутафорної романтики. «Туз і перстень» – своєрідне віддзеркалення «Роману Ма», полеміка з «Романом Ма»; протиставлення: Ма – сільська вчителька...

Збірка «Мамутові бивні» (1925), «Історія попільниці», «Мамутові бивні», «Роман Ма», «Туз і перстень» – доміантні риси новелістики, що виявляють етюдність, фрагментарність, дух романтичних узагальнень, таємничість з елементами авантюрності та нові риси: оригінальність композиції, характеристичність діалогу, романтичний пафос. Збірка «свіжою, молодою печаттю справжнього таланту позначена» («Червоний шлях», 1925, №12. – С. 28).

Всі ці романтичні експерименти, бачення подій з високої конструкції, через збільшувальне поетичне скло з романтичних стежок привели Ю. Яновського до написання новели «Поворот» із застосуванням сюрреалістичних моделей образотворення.

Манера Юрія Яновського живописання словом відзначається особливою вишуканістю, філігранною обробкою фрази, що нагадує панораму з ажурною витонченістю, звуковим і кольоровим насиченням. Поряд з творами Г. Михайличенка («Блакитний роман», «Новели»), Г. Косинки («На золотих богів»), В. Підмогильного («Твори, Т.І»), М. Ірчана («Фільми революції»), А. Заливчого («Автобіографічні новели», «Червоний вінок»), новелістикою А. Головка, П. Панча, М. Хвильового, А. Любченка, Ю. Липи та інших, новела Ю. Яновського – оригінальне і самобутнє явище української літератури.

Романтичні новели Ю. Яновського відзначаються настирливим прагненням поставити героя в найнеймовірніші, карколомні ситуації, психофізичну перенапруженість. На ці риси творчого почерку новеліста вказували Я. Гордон, Я. Березницький, А. Тростянецький, О. Килимник, О. Бабишкін та інші. Так



Я. Березницький виокремив такі домінуючі риси стилю: темброве офарблення, музикальність, лейтмотивність, стихію народного мелосу, типізуєчий характер ліричного Я, злиття абстрактного і конкретного, логічного і почуттєвого в їх пафосному вираженні. Зауважимо, що компоненти абстрактної романтики, маючи суб'єктивно-ціннісну авторську акцентацію, опредмечують, оречевлюють абстрактні образи і в такий спосіб активізують сприйняття тексту читачем, інтригують, переносять катарсисні стани героя на рецепієнта. У зв'язку з цим динамічні «темброві жести» образи у різних варіаціях в усіх новелах і романах «Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники» мають одне і теж призначення: відтворити психологічні колізії, подати текст в ритмомелодійній структурній організації. Функціональне призначення цих зображально-виражальних засобів ще й у створенні стереоскопічного кінетичного образу, що має яскраво виражене ментальне «тіло», голос, тип характеру, відповідного своїй епосі.

На жаль, синтезуюча роль орнаментального стилю в аспекті творчого залучення різних методів – реалізму, романтизму, експресіонізму, імпресіонізму і сюрреалізму в творчій практиці Ю. Яновського ще не вивчалася. Найближче до цієї проблеми підійшла М. Гнатюк. Проникаючи у новелістичну лабораторію митця слова в статті «Реляція «автор-текст» у модерній новелістиці Ю. Яновського», вона зауважує: «Експериментуючи зі змістом і формою, Яновський прагне модернізувати традиційну манеру письма, підняти на вищий рівень художнє мислення читача, знайти нові шляхи творчого самовираження» [1, 7]. Створюючи новелу «Поворот» в аспекті модерністських експериментів, співзвучних прагненням подивитися на життя з «високої поетичної конструкції», через «збільшувальне поетичне скло» та поєднати в жанрі малого формату ущільнений метод зображення з залученням рис сюрреалізму, Ю. Яновський знаходить нову структуру екстервентної новели (новела акції, дії) на основі творчого засвоєння кращих зразків світової новелістики, і такою універсальною новелою входить у світовий контекст. Схеми, взірці, формули його («аналітика-II») новелістики можна назвати кенотипами. Як підкреслює М. Епштейн, – «Кенотип - це пізнавально-творча структура, котра відображає нову кристалізацію загальнолюдського досвіду, яка склалася за конкретних історичних обставин, але незалежні від них, що виступає як прообраз можливого або майбутнього» [2, 389].

Віднайдена у новелах циклу «Кров землі» оригінальна структура набула нових рис у новелістичних романах «Майстер корабля», «Чотири шаблі», «Вершники» саме завдяки поєднанню архетипічного і фенотипічного в усьому розмаїтті їх інваріантів. Досить складною є їхня взаємодія також в «Байгороді», але в новелі «Поворот» досягає справжньої синкретичності. Архетипічні і фенотипічні первені нашаровуються, переплітаються і набувають поліфункціональності, що в свою чергу сприяє психологізації зображуваного.

Сюрреалістична модель новели «Поворот» закодована вже в самій конструкції назви, яка має антиномічні смисли, той підтекстовий образ, що символізує сонцеворот, циклічне повертання життя і смерті. У кругодучім

законі умирань і воскресінь, в цьому одвічному колі повернень втілюється онтологічна таїна буття, підвладна природному плинові часу, сприйнята селянином як закономірність. Та це узвичаєне, повторюване життя на землі переривається передчасною смертю, яку несе Молох війни. І в цьому ракурсі поворот (в значенні символу) – замкнене трагічне коло, в якому зі своїми снами та ірреальними мареннями опинився відірваний від землі герой-протагоніст – селянин.

Психофізична перенапруженість безіменного селянина, що втілював ментальні риси українського народу, примушує його шукати сховок у світі снів. Герой, проте, балансує на межі уявного і реального. Селянин пірнає в забуття, але виштовхується з виру ілюзій. Можливо, автор символізував неминучу включеність людини в життя соціуму. Соціальний колапс втягує, позбавляє селянина споконвічного бажання розчинитися в природі, відриває від такої звичної, такої бажаної праці на землі. «Він знайшов таки його поле. На схилі лощини упізнав ріг поля. Зегзиці траншей бігли вздовж лощини. Скільки праці треба буде – вирівняти !» [3, 102]. Але навіть в його сні вривається жорстока дійсність.

Фантасмагорична розв'язка абзацу показує безвихідь селянського існування, приреченість – все поле його засіяне трупами, консерви стають їжею хлібороба. Та знову і знову селянин повертається до свого поля. Поза його увагою залишається бруд і сморід війни. «Плуг і зерно - знайшов ті, що поховав їх у сні. Летіло як дріб, зерно. Як краплі важкі, розліталось з руки. І, майже на очах почало проростати і рости» [3, 102]. Врешті дійсність перемагає: «Щось вище за розум, владніше за свідомість керувало ним. Відчуття самотності та відчаю» [3, 103]. Важливу функцію у новелі виконують образи-символи. Символіка назви «Поворот» має подвійний смисл: селянин і в снах, мареннях, напливах, у зсувах свідомості і наяву повертається до дійсності, щоб «зібганим мішком землі» впасти «у рідне болото траншеї». Разом з тим поворот семантично асоціюється з поворотом кривавих війн, від яких найбільше потерпав селянин і за які розплачувався не тільки своїм шматком поля, а й власним життям. У цьому розумінні символіка назви не зводиться до якихось однозначних смислів. Вона поліфункціональна, поєднує антитезу логічного і алогічного, усталеного і нестійкого. І цю специфічну рису символу відзначає О.Ф. Лосєв: «Символ є смисловим колообігом алогічної сили непізнаного, алогічний коло обіг смислової сили пізнання» [4, 113].

Теперішній час буття героя заміняється минулим, демонструючи знебуттєвлення, кінецьність часопротікання, як символ переходу в інобуття. Цей прийом використано також у новелі «Червонарм»: «він був», «він не знав», «він стояв», «він умирав»... Ці слова є формами ствердження позачасовості, переходу у вічність – «він стоїть».

У новелі «Поворот» це переключення часових площин простежується на лексичному мікрорівні. Наведемо часозначення, виражені словом: «повернувся», «поставив», «повіяв», «зітхнув», «бачив», «відчував», «був», «йшов», «затужив», «впав» та інші. За допомогою їх проектується людська

постать на вічність і космос, в якому вона ніби перебуває: «Замірився з бездонного неба на сонце, що висіло низько» [3, 101].

Ця заміна теперішнього минулим виражає «вторинне» переживання, руйнування природного часу і заміну його містичним, міфічним, символізує неможливість вийти з абсурду трагічних обставин. Протікання міфологічного часу розпочато своєрідним обрамленням – ілюзорною картиною дійсності і завершеною обрамленням – реальною картиною. Координати такого новелістичного часу залежать від змінного вектора особистості, нуртівливого потоку ірреальних видінь сну, що вільно переключаються в часі і просторі, залишаючи по собі емоціональні доміанти, до яких притягуються нові асоціації і посилюють їх для нових зв'язків аж до парадоксального фіналу – смерті героя.

Топос буття героя – траншея, сні, марення, переключення, видіння – долання хронотопічних меж. Траншея – замкнений простір життя. Траншея – смерть. Її завмерлий час контрастує із часом миттєвостей сновидінь. Панорама їх, мінлива і динамічна, розгортається з кінематографічною швидкістю, як у калейдоскопі. Тільки у сні часопростір вільно переміщається, розсувається у безмежність, у космічні простори, фіксуючи психофізичні переміни стану приреченого селянина...

У сюрреалістичній новелі Ю. Яновського втілена творча програма новеліста: «Я вивчаю складні формули людських взаємин... Німецькі знавці літератури давно перейшли на аналогічну геометрію в просторі – «аналітику II». Саме через це я завше розумію читача, коли він говорить аналогіями, і не розумію критиків, що з арифметикою хочуть пояснити просторові формули» [5, 215].

Принагідно запитаємо себе: чому Ю. Яновський моделює смерть селянина всупереч здоровому потягу до життя і праці на землі? Чи нема в цій танатографічній проекції передчуття масового знищення селянства як класу, геноциду 1933. Можливо романтичний ореол революції, сприйнятий письменником, не дозволив руйнувати відповідні риштування, на яких трималася муза майстра новелістичного слова, і яких він позбувся у романі «Жива вода», наблизившись до інвективних форм роману Е. Хемінгуей «Прощавай, зброе». А з другого боку, прозорий підтекст новели насторожував всіх тих, хто видав два п'ятитомники Ю. Яновського без новели «Поворот».

У метафізичній площині ідея смерті реалізована сюрреалістичним методом в образі снів у снах. Це є своєрідним пророчим видінням рокованого майбуття. Так побачив М. Лермонтов свою смерть у вірші «Сон». В. Соловйов визначив його структуру як «сон в кубі». Ідея смерті, втілювана ідеалами революції, одночасно є і знищенням своєї тілесності – «революція стала поїдати своїх дітей». Доречно навести тут думку Ольги Гомілко: «Особистість знищується тільки тоді, коли людина сама, за власною волею відмовляється від себе (хоча ця відмова, звичайно, спричинена зовнішньою силою, як-от: страхом, насильством, загрозою тощо, але дію людина здійснює сама над собою). Тоталітарна людина не належить собі тілесно. Її плоть не захищена від свавілля

держави, котра може вчинити з нею що завгодно і перед дією котрої людина беззахисна» [6, 214].

Зупинимося детальніше на моделюючій функції сну в новелі «Поворот». Оноричний (сновидний) дискурс в сюрреалістичній інтерпретації актуалізується метапрограмою новеліста. Сон – це те ядро, в якому розгортаються події, сновидіння структурується як текст. Н. Зборовська за З. Фройдом і Ж. Лаканом розробила методіку «символізації сну». Сновидіння, на її думку, «є здійснення бажання, прагнення звільнитися з-під влади принципу реальності» [7, 94], а операції «згущення» і «зсуву», як смисл сновидінь, «визначають «граматику» мови сновидінь, у поетичній (істинній) мові функціонують, як метафора і метонімія, а це є підтвердженням аналогії сновидіння і мови» [7, 227].

В оцінці сюрреалізму ми виходимо з визначень А. Бритона, який виклав його основні засади у «Маніфесті сюрреалізму». Сюрреалізм – чистий психічний автоматизм, за допомогою якого виражається в будь-якій формі реальний процес мислення, вільний від контролю розуму та морально-етичних нашарувань. Сюрреалізм не зважає на асоціації реальності, використовує форми сну, руйнуючи всі інші механізми сприйняття. А. Бритон прийшов до висновку, що дадаїзм – не більше як культивований образ ірраціонального стану митця та його емоційного вираження. Джерелом сюрреалізму є психоаналіз. З легкої руки А. Бритона сюрреалізм поширився в Європі та Америці, проявляючись у різних формах: літературі, музиці, живопису, кіно. Естетична традиція сюрреалізму внесла інший конструкт краси. В ньому безформні фігури, алегорії, уривки сну, символи набувають змістового значення. Таке бачення подій не мало обмежень в техніці. Метафорично можна сказати, що Дада – «це був безвідповідальний молодий хірург, який здійснив операцію над плоттю і зник, залишивши свіжу рану»... [8, 42]. Ця рана – сюрреалізм. В ньому запрограмована лікувальна, катарсисна сила мистецтва.

На нашу думку, новела «Поворот» повністю вкладається у визначені цим методом рамки. Структуроорганізуючий принцип сюрреалістичного моделювання дійсності, який є провідним у новелі, визначає гранично обмежений простір і час, хронотоп сну. Часова модель ущільнюється до крапки. Цей часопростір, як координата буття селянина, землероба – мить, крапка свідомості і в неї влучає смертоносна куля: реальність жорстокіша всіх снів. Есхатологічний безум охопив селянина: він «стріляв у мовчазний місяць і наче бачив, як падали з нього блискучі тріски» [3, 100], «...сонце розірвалося на безкінечтво шматків... Відчував боротьбу двох снів: осяяної сонцем хати, крізь яку ввижалася похмура траншея» [3, 101].

У застосуванні сюрреалістичного моделювання та використанні прийому сну ми виходимо із модельної методології В.В. Підгаєцького. Він визначає дев'ять методологічних настанов. В одній із них стверджується думка, що «всі моделі певного об'єкта, навіть якщо вони недосконалі, мають рівні права на існування разом з іншими моделями...» [3, 16].

Текст і використані джерела визначили обрану версію сюрреалістичної інтерпретації новели. Обраний ракурс дослідження відкриває нові перспективи подальшого осмислення новелістики Ю. Яновського.

### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Гнатюк М. Реляція «автор-текст» у модерній новелістиці Юрія Яновського [Текст]/ М.Гнатюк// Слово і час. – 2004. – №2. – С. 3-13.
2. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков [Текст]/ М.Н. Эпштейн. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
3. Яновський Ю. Оповідання. Романи. П'єси [Текст]/ Яновський Ю. – К.: Рад. письменник, 1984. – 575 с.
4. Лосев А.Ф. Философия имени [Текст]/ А.Ф. Лосев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1990. – 269 с.
5. Яновський Ю.І. Твори в 5-ти т. [Текст]/ Ю.І. Яновський Т.5. / Упоряд., приміт. К. Волинський. – К.: Дніпро, 1983.– 382 с.
6. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі [Текст]/ О. Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
7. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство [Текст]/ Н.В. Зборовська: посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
8. Trewin Copplestone. Modern art movements [Текст]/ Trewin Copplestone. – London, 1962. – 42 с.
9. Підгаєцький В.В. Основи теорії та методології джерелознавства з історії України ХХ ст. [Текст]: навч. посіб / В.В. Підгаєцький:. – Д.: Вид-во Дніпропетровського ун-ту, 2000. – 392 с.

## 8. Онтологічне осмислення трагедії українського народу у вінку новел Олександра Довженка „Україна в огні”

Онтологія естетичного в проблематичному аспекті кіноновел О. Довженка «Україна в огні», зітканих з «вінка новел», ще не прочитувались. Провідні образи-концепти в їх Довженковім потрактуванні з новелістично виокремленими філософськими домінантами вимагають з'ясування надзвичайно важливих моральних, соціопсихологічних категорій в тому дискурсному виконанні, який визначився феноменом таланту, масштабами доби і власною авторською причетністю до зображених з висоти майбутніх поколінь трагічних подій Великої Вітчизняної війни. Ця нова Довженкова парадигма буття відчутно окреслена в дослідженнях Ю. Барабаша, І. Рачука, С. Плачинди та інших дослідників в тій сотні книг, які представляла Юлія Солнцева в Польщі, та в книгах: «Александр Довженко. Кинорежиссер. Писатель. Художник» (М., 1972), «Довженко і світ. Творчість О.П. Довженка в контексті світової літератури. Статті. Ессе. Рецензії. Спогади. Доповіді. Відгуки. Листи. Телеграми» (К., 1984)., в дисертаціях В. Гребньової «Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм» (Одеса, 1996), Н. Іванової «Концепція життєтворчості в естетиці та поезії О. Довженка» (Дніпропетровськ, 1999), Н. Медвідь «Проблеми національної психології у творчості О. Довженка» (К., 2000), окремі аспекти онтологічної проблематики висвітлені в монографії В. Гребньової «Катарсис: Олександр Довженко і тоталітаризм» (Кіровоград, 1997).

У розумінні онтологічних категорій ми виходимо з визначення, яке подається у «Філософському енциклопедичному словнику»: «Онтологія (от греч. *ontos*) – суще и *logos* – понятие, разум) – учение о бытии... Новая же онтология выработала чрезвычайно широкое понятие реальности, сообщив полную реальность духу и пытаясь с этой позиции определить автономное бытие духа и его активность в соотношении к автономному бытию остального мира... Тот факт, что в новой онтологии большое место занимает категориальный анализ, объясняется ее сущностью» [1, 318].

Використовуючи онтологічну категорію в її методологічному аспекті ми переключаємо її в естетичний план, з цією метою застосовуємо працю Н.А. Корміна «Онтология эстетического» (М., 1992). «Проблематика онтологической картины искусства, – вважає дослідник, – вырастает преимущественно из переосмысления человеческого бытия, из философского видения искусства как антропного метода освоения мира. Само искусство способно «делать жизнь своим методом» (П.А. Флоренский) «Как методология дает способ проникновения в суть ее, в ее самые сокровенные глубины» [2, 7].

У світлі цієї парадигми розглядаємо такі категорії як свідомість автора, розуміння ним ролі і значення художньої творчості та її активного впливу й перетворення дійсності, її естетичного розуміння в контексті автобіографічного синергену, який охоплює всю творчу діяльність і життя митця в їх цілісному ідейно-естетичному звершенні й сприйнятті.

Онтологія естетичного в інтерпретації Довженка має свою генезу, часовопросторові рамки реалізації ідеалу в розмаїтті жанрових форм та зображально виражальних засобів аж до прагнень розчинитися в декількох формах буття. Зокрема це бажання виразилось в пошуках нових кіномистецьких, вертикальних і горизонтальних структурах та створення варіокіно.

Естетична категоріальна шкала О. Довженка визначається повніше в таких компонентах, які є домінантами і константами, і виявляються на всіх макро- і мікрорівнях та в усіх формах творчості: кіноповість, кіноновела, сценарій, режисерська постановка, теоретичні, публіцистичні статті, доповіді, щоденники... До них ми відносимо гармонійне, трагічне, драматичне, трагікомічне і комічне. Прекрасне в цій шкалі постає в світлі ідеалу, є структурнотворчою домінантою мистецтва. Відомі думки Чернишевського, Достоєвського, Довженка про красу переконують, що в антиномічній полярності краса наявна в 254 якісних характеристиках естетичних властивостей, бо всі вони виводяться із взаємодії ідеалу та дійсності. Кількість абстрактно можливих обмежується до 56, з цих 56 виводиться 18 можливих комбінацій, які залежать від виду оцінок, існуючих як єдність протилежностей, що в спрямуванні до реальних їх проявів в кожному конкретному творі з домінантними полюсами: прекрасне і потворне [3, 27-41; 170-172].

Розвиваючи ідеї Арістотеля, О. Лосєва, Г. Поспєлова, М. Кагана, Ю. Борєва, Крюковського, С. Шостакова, А. Гулиги та інших дослідників К. Фролова розробляє свою теорію і систему застосування естетичних категорій у літературознавчому і мистецтвознавчому аналізі. Ієрархічна система естетичних категорій детально описана нею у монографії «Естетичні категорії в українській радянській ліриці» та в праці «Теория и методика применения эстетических категорий в литературоведческом анализе» [4, 14].

Дослідження творчого набутку О. Довженка пори Великої Вітчизняної війни в аспекті естетичних категорій проливає світло на найхарактерніші грані його принципів зображення. Тема війни, масового героїзму визначила ідейно-естетичну домінанту в творчості письменника, яка постає як масштабна панорама подвигу, осмисленого з різних морально-етичних і філософських точок зору, окремі новели «Воля до життя», «Бронза», «Перемога», «Незабутнє» органічно вплелись у повість «Україна в огні».

Зображуючи антагоністичний конфлікт і породжуючі ним трагічні колізії, О. Довженко розкриває народні характери в плані діалектичного співвіднесення свободи й необхідності, вибору і дії, ідеалу і дійсності. Новелістичні, специфічні засоби використовуються ним для утвердження величі всесвітньо-історичного подвигу українського народу.

У структурі новелістичних вкраплень трагічна антитеза є синтезом авторських оцінок. В ідейно пафоснім ядрі за принципом контрасту сфокусовані сюжетні лінії, розвиток котрих визначає монолого-діалогічне повісткування, яке звучить як об'єднані голоси. Це створює ілюзію присутності автора серед учасників епохальних подій. Трагічне і героїчне втілюється

О. Довженком також за допомогою фольклорних традицій (пісня, казка, дума, легенда, символ, алегорія), які утворюють романтичні образи. В художній структурі повісті важливу функцію виконує епітет, порівняння, метафора, метонімія. Ці засоби в зображенні трагічного і героїчного на лексичному і синтаксичному рівні залежать від поетичної інтерпретації подій, світовідчуття новеліста.

«Вони читали величезні ненаписані книги оповідань, яких ще ніколи не знав світ і ні один письменник. Вони оповідали про свої події, учасники і автори подій.

Події так густо були замішані людським м'ясом, сльозами, кров'ю, криком, стогонами, прокляттями, утратами, що ніхто вже нічому не дивувався. Це був уже новий світ, нова дійсність серед старої природи на руїнах старих розвалених хат, у старій, землистій одежі, немита.

Люди являли собою ніби якийсь геологічний шар. Велетенськими катастрофічними силами його зрушено з свого місця, але невідомо, чи він спинивсь на новій основі. Все ще обсипалось з нього, падало, і навколо повно валунів, пилу, щебеню, лому – слідів катастрофи і пахощів шаленого тертя і вибухів» [5, Т. 2, 105]. Далі посилання в тексті із зазначенням томів і сторінок.

Скільки сюжетних колізій, висловлених і невисловлених фонограм в страшному смертельному потоці війни згоріло, відпалахкотіло у вічність. І Довженко розумів, що не все він сказав, коли курсивом писав у післямові до повісті: «Тут всі сліди битви сценариста з письменником. Один закликає до строгого професійного рисунка сценарію, другий, вражений стражданнями народу, весь час поривався до розширення теми, розмірковувань, ліричних відступів, – до авторської участі в громаді великих подій» [5, Т. 2, 107].

У новелах «Стій, смерть, зупинись», «На колючому дроті», «Мати», «Ніч перед боєм», «Незабутнє», «Перемога», «Тризна» та інших і зітканих із них кіноповісті «Україна в огні» письменник у сюжетнім плетеві утвердив діалектику буття, його загадковість, незворотність і безсмертну красу людини в пожарищах війни. Зображуючи Велику Вітчизняну війну в її моральних і психологічних аспектах новеліст увічноє своїх героїв гіперболізацією, патетизмом, метафоричністю. Всі кінофрагменти створюють враження цілісності, постають в єдиній конструкції, де міф, притча, багатозначна парабола означали стилістичну віртуозність Довженкового слова, його причетність до трагедії і героїки народу.

Хронотопічний вимір буття у кіноповісті має свої акцентовані координати: простір і час взаємопроникають. Час існує, збувається в його уповільненім, зупиненім, чи шаленім протіканні, обезсмертнюється, проектується на всі майбутні, космічні часи. Тоді мить перетворюється у вічність, людина застигає в бронзі, в безкінечності свого інобуття. Внутрішній час героїв і автора синхронні і водночас є автономними. Час автора пов'язаний з тим простором, який він займає, визначається мірою духовності, філософською та соціопсихологічною позицією. Масштабний рівень мислення кіномитця визначає кількість подій, реакцій, фантазій, патетичних звернень, виражень за



одиницю часу. А відтак збільшується кількість накопиченої інформації і його власний, авторський час екранізується у фрескових картинах, матеріалізується в мікрорівневих, психологічних станах О. Довженка, який ніби розчиняється в просторі і часі своїх героїв, зберігаючи недосяжність свого Я [6].

Астрономічний, всепланетарний вимір часу, подій, епізодів і ситуацій у надлюдському апофеозі війни визначає і незвичні категорії виміру буття [7, 5]. Констатуємо ущільнення і зміщення мірок автора і його героїв, які переключаються з гносеологічного в онтологічний план. Еталоном часу і простору стає сам О. Довженко. Його пафос, спосіб бачення епохальних подій виявляються в кожній секунді зображуваного. Час стає синергетичним. Спостерігається нашарування, взаємозв'язок окремих часток часу в рамках цілого, коли минуле, сучасне, майбутнє течуть в одному кінофрагментарному потоці буття. Об'єктивно-реальний час, як результат емотивних реакцій і суб'єктивний, психологічний, накладаються, фіксують нагальні зміни явищ, станів, ситуацій та їх авторських інтерпретацій, які відбуваються в людині і поряд з нею [8, 56]. Час, як онтологічна константа буття, увічнив трагедію, велич і безсмертя народного подвигу.

На полях боїв, розчиняючись у формаціях буття, О. Довженко оцінював все, що відбувалось і говорив від імені народу України, майбутніх поколінь. Звідси його голос, не знеособлений дикторський текст, а є злиттям всіх голосів у нероздільну єдність. Кінематографічна проекція з душі майстра кіно на світ поєднана з кінетизмом, пластикою, об'ємністю, масштабністю та насиченістю подій. Синергетичне Я із синтетично-аналітичного мистецтва варіокіно, де за одиницю часу в одній площині, клітині простору відбувається одночасно декілька дій, що поєднує в цілість «візуальний ліризм», філософічність, фрескові зображення людей в екстремальних умовах між буттям та інобуттям. Вони є суто Довженківськими новотворами. Дискретний час переживання О. Довженком подій війни і час виконавців перемоги контрастують з шаленим часом миттєвостей, звершенням подвигу. Час в інтерпретації новеліста обезсмертнюється, герої належать вічності, застигають в монументах і бронзова кров тече у їх жилах...

«Україна в огні» – це не тільки онтологічне розвінчання фашистського зла в усіх його страхітливих виявах на фоні планети, яке знищило мільйони життів, а й самоспалення застарілих стереотипів, нав'язаних сталінським режимом. Духовне очищення митця, духовна сутність якого перебуває в мільйонах трагічних доль, піднесення себе в абсолют морального імперативу визначили космізм бачення, причетність та всюдисущність біографа народної душі в трагічний час.

Катарсис О. Довженка – це його філософія буття, широкомасштабні полотна-фрески, репрезентанти доби. Кожна чорна сторінка трагедії народу в інтерпретації письменника постає вибіленою народними сльозами, скроплена жертвовною кров'ю, осягнутою з висоти тисячоліть. О. Довженко в онтологічному плані – режисер Великої Вітчизняної війни; її стихія підкорилася його перу, увічнена ним в безсмертних образах його героїв. Звідси

причетність до кожної смерті, мільйонів вікопомних жертв: «Вбивав нещадно. Горів у церквах обезбожених, гнів у ямах, замерзав на морозі, варився в казанах, ішов на палітурки й на мило, і числа мого не названо, і мільйони мене щезли інкогніто без сліду, як вода» [5, Т. 3, 349].

Онтологічне Я О. Довженка – це те ядро поетики, що вияскравлюється в кожній клітині тексту аж до його мікрофонемного звучання. Я О. Довженка, як катарсис Ми концептуально змінює його функціональну, структуро-творчу призначеність. З суб'єктивно-ліричного плану авторською свідомістю воно переключається в площину трагічного конфлікту. Напругу його визначає – «репрезентант доби» – митець, який хотів розчинитися в усьому, жити одночасно в кількох вимірах буття (він навіть хотів створити варіокіно, де за одну одиницю часу і в одній часово-просторовій площині відбувалося б декілька дій одночасно, відмежованих в часі і просторі, але об'єднаних психостаном героя). Плин цей в онтологічному плані визначається розсосередженням себе на іпостасі ідеального (трансцендентального), позапросторового і позачасового Я. Про що б не писав О. Довженко – про українські зорі, трави, роси, Дніпро, Десну, українську хату, що на фоні земної кулі, про матір, що сягає рукою хмар, він через себе, перебуваючи на передньому плані, проектує на космос. Проекція йде від кореня роду, національного вкорінення. Відтак ми бачимо його широкий жест, чуємо його голос, бачимо інтонаційний образ, виокремлений в образності героїв.

Постать О. Довженка на фоні палаючої України – це заперечення «теорії гвинтиків», безособистісного Ми в жертву якому приноситься Я мільйонів. В інтерпретації письменника вони здатні «внутрішньо зрілішати і прозрівати, втративши моральні цінності і орієнтири, терплячи поразку за поразкою від фашистських загарбників, вони прозрівали, загартовувались духовно до героїчного самоствердження навіть смертю. Їх прозріння, як історичну пам'ять, національну гідність митець стверджував всім змістом своїх творів і своїм власним життям, підносячись до справжнього антропоцентризму. Антропоцентризм і синкретизм, синтез реалістичних і романтичних начал в їх органічному сплаві, полемічність і симфонічність, філософічність і пафосна публіцистичність виявились провідними домінантами онтологічної проблематики повісті в новелах. Як слушно підкреслює В. Грибньова «Війна для митця стала часом, коли його велика «потреба психофізичного катарсису» дала несподівані результати, відкривши нові грані таланту художника. Творчість воєнної пори стала для нього порятунком, виходом із того зачарованого стану «роздвоєної душі», в якому він, як і вся українська творча інтелігенція, перебували у 30-х роках» [9, 11].

Безліч трагедій, виняткових прикладів масового героїзму, бачення одних і тих же подій в різних ракурсах, і вплив кіномистецтва зумовили і новелістичну структуру. Відповідним творчим станом митця пояснюється повторюваність образів (варіювання), створення все нових і нових інваріантів теми. Тематичний повтор (варіація) зумовлюється фрагментарністю зображення та прагненням із окремих фрагментів фрескового типу вибудувати широкоформатне полотно з

безліччю образів, висвітлених в різних кінематографічних ракурсах. Повторюваність на різних рівнях мотивується прагненням автора подати життя в різних його онтологічних виявленнях, пластах, зрізах, змалювати картини буття рідного народу в найтрагічніші роки його боротьби, осмислити морально-духовні основи героїчного двобою з фашизмом. Цим прагненням зумовлений посилений інтерес до причин перших поразок. Не полишає митець болісних осмислень складних колізій дезертирства, зради Батьківщини, прогалин у вихованні національної гідності. «Недорозвиненість звичайних людських відносин, скука формалізму, відомствена байдужість чи просто відсутність людської уяви і тупий егоїзм котили їх на державних гумових колесах мимо поранених» [5, Т. 2, 29].

У зображенні духовних і душевних аномалій та моральних піднесень, як це продемонстровано в новелах «України в огні», О. Довженко надає функціональній значущості символічному сюжету, добирає яскраві деталі, що увиразнюють образ, які, проте, не позбавляють рис, притаманних поетиці митця: «поетичного синтезу, зображальної масштабності, епічності» [10, 167].

Осмислення онтологічної проблематики «України в огні», здійснене в аспекті таких універсальних категорій буття, як життя, смерть, безсмертя, вічність, світло, темрява, надзоряні світи в їх соціоінформаційному аспекті, що має морально-етичне забарвлення з синонімічними та антонімічними рядами, уможливорює інтерпретацію в контексті всієї творчості, тобто в її синергенному вимірі, увиразнює найхарактерніші філософські концепти Довженкового світобачення та розмаїтість синкретичних зображально-виражальних форм втілення ідеалу.

Метапрограма митця сформульована ним у новелі «Незабутнє»: «Хочеться кожне слово помити в українській криниці, де дівчина воду брала, і поставити слова чистими рядами, щоб незабутнє вигравало в них, як сонце на Великдень, і радувало людські серця у великі і трудні часи.

Хотілось би вишити слова, мов червоні квіти на холодних рушниках, і розвішати в кожній хаті, аби хто на них глянув, з якого боку не зайшов, щоб вони завжди були непорочними, як говорила колись про себе моя скорбна мати» [5, Т. 3, 248].

Відповідне розуміння ваги слова визначило ідейно-естетичні засади творчості: всепланетарне охоплення подій з висоти майбутніх поколінь, ущільнення часово-просторових рамок, монументалізація, об'єднання всіх голосів в одному авторському голосі, використання фольклорної образності та суміжних мистецтв, широкий жест, інтонаційна акцетація, кінематографічний принцип зображення. Можна без перебільшення сказати, що поряд з пафосом життєствердження, домінантами всієї творчості О. Довженка є метафізика смерті. Вона – структурно-інформаційне утворення, яке визначило апокаліпсичне, трагічне світовідчуття і прочитується в Довженкових текстах як смислотворче Я. Згадаймо, скільки похоронів свого роду пережив митець. Зображення смерті постає засобом утвердження краси життя. Довженко і смерть в усіх її формах засвідчують причетність до неї митця, розчиненість

себе в безлічі іпостасей буття, використання «імен, символів, автографів» смерті в одвічному утвердженні життя в досконаліших його виявах.

Психологічна домінанта смерті в її Довженковій інтерпретації пояснюється метафізичним розумінням. Смысл особистісної смерті та оволодіння ним стають реальністю і життя не зникає, а перебуває вічно. Ці думки визначають розуміння Довженкової концепції: темрява має своє світло, смерть – безсмертя. Онтологія художньо втілених категорій обумовлена гносеологією ірраціонального і плюралістичного. Особливо виразно онтологічний зміст зображених широкоформатних картин життя сприймається в авторських роздумах про сенс життя вічність роду – народу.

Людина, жінка в «Україні в огні» показані в екстремальних, апокаліпсичних обставинах: «Жінки, щоб не жити уже на землі, не бачить нікого, не клясти, не плакати, плигали в розпачі в огонь услід за дітьми і згорали в полум'ї страшного німецького суду. Високе полум'я гуло у саме небо, тріщало, вибухало глухими вибухами, і тоді великі солом'яні пласти вогню, немов душі розгніваних матерів, літали в темному димному небі і згасали далеко в пустоті небес...» [5, Т. 2, 53].

З високої філософської позиції О. Довженко трактує поліконфліктну сутність війни, перемоги в ній не тільки героїкою атак, а й вивищенням «над безліччю своїх «недостатків». Символічне значення у цьому плані має усмішка Кравчини. «І, немов бачачи всю цю перемогу зовсім близько перед собою, як дорогу свою кохану, Кравчина усміхнувся їй. За ним усміхнулися і всі присутні, всі до єдиного. Це була абсолютна довіра і єдність найдорожчих великих сподіванок, усвідомлених, вистражданих у тяжких, майже нестерпних знегодах. Можна було не сказати більше ні слова і всім розійтися, щоб не забути нікому й ніколи цієї усмішки...» [5, Т. 2, 89].

Усмішка сприймається як символ перемоги. Вона є життєствердженням родовідних начал, контрастує з поведінкою і психостанами ворогів. Фон Крауз в передсмертну свою хвилину «поринув у сферу високого відчуття великої трагедії фатерлянда». «Торжество смерті, викликаной Гітлером для реконструкції Європи, він відчув раптом в граничній мірі... Смерть обпалювала диханням своїм кожне обличчя. Сама земна куля, здавалось, надулася над Краузом кривавим наливом» [5, Т. 2, 85].

Цей апокаліпсичний мотив «Україні в огні» перегукується з мотивом «Повісті полум'яних літ» не тільки синонімічним рядом вогню – полум'я, а перш за все гуманістичним пафосом, що набирає всеохоплюючого онтологічного змісту: «Їх генії вже розтлівають ідеальну мою сферу, проникаючи в мій атом і розщеплюючи його всесвітню узгодженість. Що буде? Зникну я, вибухнувши одного разу в світовому просторі? Згорю? Розвію в космосі свою неспокійну людську плісняву й перестану бути?..»

– Ні! Не припинеться буття, краща з планет, наша Батьківщино, Мати-Земле! Зникнемо ми, змінюючись на твоєму лоні, покоління за поколінням, як хвилі в океані, в кривавих обіймах страждання з радістю. Але, зникаючи, завжди казатимемо: «Слава тобі! Слава твоєму хлібові, винограду й вину, слава приходу й відходу, весні й осені, дням і ночам, росі вечірній і вранішній росі,

любові й праці, й дорогоцінній крові, пролитій в ім'я волі й братерства народів, в ім'я збагнення найголовнішої таємниці життя на тобі –таємниці нашої людської спільності. Ми твої діти, і ми твоя міра: ти прекрасна!» [5, Т. 2, 205].

Трагічне світосприйняття митця зримо виявляється на лексичному рівні. Наведемо синонімічні ряди, що виражають це світовираження: життєздатність і зневага до смерті безмежні; ставлення до смерті; мусимо умерти; так умирати як умирають українці; дивлюсь на їхню смерть; перед смертю; під страхом смерті; страх смерті; вмерти; чую смерть; прийняти смерть; не знайти до смерті; невмирущий голос сивих століть; тримала у скрині про смерть; передчувала свою смерть; плювали... голодом і смертю; не страшно мені смерті; хочу перед смертю трохи подумати; мертвий ти; смертний вузол; радість не покидала їх до самісінької смерті; вони вмирають; він збожеволів перед смертю; немов передсмертна блискавка освітила всю її свідомість; безсмертна ненависть народу; неначе вимерлі страховища; не відступати до смерті...

Якби продовжити цей лексичний ряд, виписаний із усіх Довженкових творів, то домінуючими були б онтологічно виповнені слова на означення вічності роду в його одвічній двобої зі смертю. Перемогти смерть, бути вільними від смерті, стояти над смертю – звучать в інтонаційному контексті авторських інтерпретацій. Кожна з п'ятдесяти вкраплених новелістичних картин, що являють «вінок новел», має єдину структурну вісь, визначену трагічним конфліктом доби і авторською участю в ньому. Цей конфлікт не просто символізує боротьбу двох систем, Гітлера і Сталіна та їх представників – Краузів і Запорожців, всіх приречених мільйонів багатьох народів, – це виборення права на життя, війна за майбутнє. Жінка у війні – ще одна онтологічна тема. Її беззахисне материнство, жертвність, всепрощаюча любов зоріють в усіх творах О. Довженка. Жінка – мати – Україна — домінанта творчості митця. Символом їх безсмертя в «Україні в огні» є Олеся з її гарячою вірою, що, «не буде по-німецьки, нізащо!» [5, Т. 2, с. 52].

О. Довженко в масці диктора, декламатора у своїх вікопомних творах «маскуючись не згинаючись», в кожній клітині текстів подивляє як феномен українського духу, що зумів протистояти навіть тоді, коли ніхто не міг. З мужнім почуттям людської і національної гідності він усвідомлює, що філософія внутрішньовидової боротьби стверджує не духовні, а біологічні (за Павловим) сутності людини і поряд з іншими найпередовішими досягненнями науки служить знеціненню Слова. «Розвінчання Бога, – зауважує Є. Сверстюк, – підкосило всю систему гуманітарних понять і відкинуло богословіє, усяку ідеалістичну філософію, мораль, етику і естетику – як непотріб, «на смітник минулого». Слово покинуло висоту вікового сторожа людини...» [11, 115].

О. Довженко вустами своїх героїв, всім змістом своєї геніальної творчості розвінчує сталінську концепцію класової боротьби, «гвинтиків», знеособлень, фашистську ідеологію фізичного знищення, обожнювання мертвих символів для здійснення душогубства, в яких би хитроумних ідеях і ким би вони не виражались. Митець заперечував «брем'ям» свого Слова «погану невеселість» і

«невеселу некрасивість»: «Я розчинивсь на мільйони звуків у трансцендентній своїй найвищій сфері і написав для людей, яких я люблю більш за все на світі, правду, всю, без страху, без ложних слизьких, солодких і підлих прикрас, без угодництва, без тупості і без потурання тупості застарілих неуків і холодних честолюбців, безмірно лячних і ненаситних, жорстких невір і ненавидців людини» [5, Т. 5, 197].

Багато апокаліпсичних картин оживають на сторінках «України в огні», багато молитовних інтонацій з біблійною ясністю і прозорістю звучать в мозаїчних фрагментах. На основі їх Є. Сверстюк приходиться до узагальнення: «Коли пройтися сторінками Довженка і задуматися над його роздумами про духовне озлиденіння і вигасання життя без Бога, то не треба читати філософських трактатів про онтологічні докази буття Божого...» [11, 124]. Біблійно-апокаліпсичні мотиви «України в огні» порушують кардинальні проблеми буття. Це не тільки заперечення атомної війни, звинувачення винахідників, які стали рабами своїх винаходів, – це – катарсис, просвітління духом краси і водночас пророче попередження: «В крові і трупному смороді завершило людство свою трагедію винаходом атомної бомби. Атом розірвано, всесвітній гріх учинено...» [5, Т. 5, 192]. «Деся в далекій безмежній блакиті ввижається двоногий злочинець, предвозвістник фінального акту трагедії людства. Господи, хоч би я помилився. Хай не буде так» [5, Т. 5, 192].

Принципово нова онтологія естетичного пов'язана з новим відношенням між людиною і світом. І це є об'єктивною даністю буття, тією реальністю, в якій перебуває митець і яка визначає домінанти творчості. В цьому плані воєнна проза О. Довженка своїм пафосом стверджує єдність людини і світу. Це в свою чергу визначає сутність героїчного і героїчної особистості в трагічних обставинах буття. Зазначена проблема потребує більш детального вивчення, тому різноманітні її аспекти будуть висвітлюватись в наступних наукових працях.

Багатогранна творчість видатного кіномитця кіносценариста, письменника О. Довженка в контексті світового мистецтва прочитується як майстерно вирізьблена безсмертна фреска, де на передньому плані в німбі краси натхненний образ невтомного майстра слова, його щедрий романтичний хист, правдивий голос, публіцистичний ліризм, Все, що вимережила його рука, пережило його пристрасне серце, оповите красою, піднесено до вранішніх і вечірніх зір, споєне нетлінною любов'ю до України, зігрите гарячою вірою її народ.

Майже всі філософські, морально-етичні та естетичні категорії знайшли неповторне ідейно-естетичне втілення в його кіносценаріях, новелах, статтях, щоденникових записках, бо він мислив масштабами тисячоліть, бо розтворився в усіх можливих формах буття, в тих його іпостасях, що непідвладні перелицьованим критикам, культовим догмам, часом.

У цьому естетичному Довженківському ракурсі, крізь призму його інтонаційною образу та дикторського голосу сприймається і новелістичний доробок письменника. Новелістика Довженка вводить нас в трагічно-героїчну атмосферу Великої Вітчизняної війни, де безсмертя билось зі смертю, де

людина проявлялась в екстремальних умовах особливо рельєфно і зримо, розносячись через незліченні жертви, смерть, катарзисне очищення до інобуття, стверджуючи перемогу краси і життя.

Причетність до трагедії і героїки народу визначили емоційно-експресивне сприйняття та оцінку тих епохальних подій. Найповніше принципи і засоби зображення подій війни виразились в естетичних категоріях. Серед них виділяються героїчно, трагічне, драматичне, трагікомічне, комічне, гармонійне, а також їх антиномічні ряди, її похідні різновидності, породжувані естетичними голосами: прекрасне і огидне. Інтерпретація їх О. Довженком в інваріантах проявів безмежна, постає своєрідною моделлю з взаємодіючими в ній мікро- і макроструктурами, тими психологічними домінантами, що впливають із самої природи поетичного мислення. Глибинними джерелами, що наснажували поетичний світ О. Довженка були традиції українського фольклору. Саме в цьому дусі представлені всі герої новели, трактовка мотивів, зачини і фінали новел, ними зумовлені і зображально-виражальні засоби.

Новели «На колючому дроті», «Ніч перед боєм», «Мати», «Перемога» та інші відзначаються жанрово-тематичною єдністю, концептуальністю. Новелістичний ракурс зумовив і відповідні функції естетичних категорій. Їх поліфункціональний вплив виявляється на рівні ситуації, стану, конфліктів, емоційно-образної тональності, на рівні аналізу образів, обставин словесного образу автора, асоціативних полів тощо.

До естетичних аспектів відносимо час і простір. У новелах О. Довженко створив ущільнений хронотоп, пов'язаний з кінематографічними засобами. Час і простір передають духовну еволюцію героя від драматичного і трагічного до героїчного. Гармонійне ж існує часто в снах, мареннях, напливах і постає як реалізація сучасного в майбутньому. У трагічних ситуаціях, коли наростає загроза фізичної смерті, герої О. Довженка вступають у нові зв'язки з дійсністю, починають мислити позачасовими категоріями. І смерть зупиняється, час уповільнюється, людина монументалізується, стає безсмертною. Цей Довженковський принцип реалізується у формі публіцистичних вкраплень. Важливу сюжетотворчу функцію при цьому виконує дикторський текст, який поєднує всі голоси, де так неповторно виражається інтонаційний образ митця, його естетичне кредо.

На всіх рівнях структури новел, символу, синтаксису, лексики і тропіки естетичні, морально-етичні категорії мають чітку авторську акцентацію, усвідомлену їх інтерпретацію, що й виражає лірико-романтичний темперамент новеліста. І ці всі форми в арсеналі зображально-виражальних засобів обрнуті прагненням возвеличити народ засобами мистецтва.

Високим громадянським пафосом, величчю самобутнього таланту світового масштабу позначені всі аспекти, специфіка художнього осмислення естетичних категорій та їх неповторна інтерпретація талановитим майстром художнього слова.

Естетичні категорії в цілісній системі виражальних засобів О. Довженка органічно пов'язані. Структурна їх виразність конкретизується в єдності з

іншими засобами, що засвідчує універсальний їх характер в зображенні безсмертного подвигу народу.

#### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Философский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: ИНФРА – М. – 2002. – 576 с.
2. Кормин Н. Л. Онтология эстетического [Текст]/ Н. Л. Кормин. – М.: Наука, 1992. – 117 с.
3. Зеленов Л. А. Процесс эстетического отражения [Текст]/ Л. А. Зеленов. – М.: Искусство, 1969. – 177 с.
4. Галацька В. Л. Бібліографічний огляд праць К. П. Фролової з українського літературознавства [Текст]: навч. пос. / Галацька В. Л. – Дніпропетровськ: Пороги, 2003. – 45 с.
5. Довженко О. П. Твори в 5-ти т. [Текст]/ Довженко О.П.: упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К.: Дніпро, 1984. – 503 с.
6. Мостепанко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире [Текст]/ А. М. Мостепанко. – М.: Политиздат, 1974. – 176 с.
7. Рыбаков Р. Б. Предисловие [Текст]/ Р. Б. Рыбаков: у кн. Жизнь Рамакришны. Жизнь Вывеканды. – К.: Україна, 1995. – 350 с.
8. Лолаев Г. П. О «механизме» течения времени [Текст]/ Г. П. Лолаев // Вопросы философии. – 1996. – № 1. – С. 56.
9. Грибньова В. Катарсис: Олександр Довженко і тоталітаризм [Текст]/ В. Грибньова: монографія. – Кіровоград: вид-во Кіровоградського педуніверситету ім. В. Винниченка, 1997. – 150 с.
10. Ігидуль Саадун. Хвала життю як лейтмотив [Текст]/ Саадун Ігидуль: у кн. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. – К.: Наукова думка, 1984. – 158 с.
11. Сверстюк Є. Розіп'ятий праворуч [Текст]/ Є. Сверстюк // Сучасність. – 1994. – № 2 – С. 115.



## 9. Екзистенціали ГУЛАГівського буття у «Сибірських новелах» Бориса Антоненка-Давидовича

«Сибірські новели» висвітлюють інтернаціональну трагедію громадян колишнього Радянського Союзу. За табірними ґратами були ув'язнені всі незалежно від національності: українець Петренко-Черниш, росіянин Герасимов – новела «Сізо», білорус Васька Микитьонок, німець Карл Майя – новела «Усе може бути», казах Бембета Кунанбаєв – новела «Кінний міліціонер», – брати-чечени – новела «Три чеченки». З ними тисячі безіменних жертв, представників майже всіх національностей. В новелах подано лише найтипівіші характери у їх соціально-психологічному зрізі. Як зауважує Л. Климак, «представники «сім'ї народів» рельєфно вимальовуються не через карколомність сюжетів та колізійні ситуації, а насамперед через глибокі психологічні переживання персонажів, що розкривають їхній неординарний внутрішній світ...» [1, 29]. Він зображується через ті межові стани, коли людина знаходиться між життям і смертю. Саме ці психостани є екзистенціалами буття, проявленними новелістом в іпостасях покари і спокути, постають як жертви сталінської системи.

Майстерним новелістичним словом письменник розкрив трагізм окремої людини, яку ГУЛАГівська система нівелювала, деформувала на страх іншим і в цьому – духовний трагізм всіх націй. Але знаходились антидетермінанти доби. Вони – в силі духовного протистояння.

У такому контексті прочитується новела – концепція «Що таке істина?», подана у формі словесного двобою та історичних аналогій, витримана в гуманістичному ключі, хоч і з християнським звучанням про справедливу покару.

Новела підіймає одну із найскладніших проблем, які хвилювали Ю. Мушкетика («Білий лебідь на зимовому березі»). Повість Ю. Мушкетика побудована на зміщених хронотопах – Октавіан Август. Поет, засланий в Ольвію, і Поет, засланий на Соловки в час Сталіна. О. Гончар по-своєму трактує її у новелі «Двоє в ночі»... Проблема «вождь і письменник» подається в аспекті історично приреченого, але всесильного в даний момент зла і безборонного, але вічного, нездоланного добра, яке своєрідно трактується Б. Антоненко-Давидовичем – де він сам є героєм-жертвою теж у зміщених часових межах. Фактично дві новели «Що таке істина?» і «Хто такий Ісус Христос?» об'єднані єдиною ідеєю, яка втілює гуманістичну концепцію автора «Сибірських новел»: «...Йдуть вони, Христос і Пілат, через віки й континенти, падають старі імперії й постають нові, зникають нові, зникають давні релігії й народжуються інші, але що далі, то більше й більше тьмяніє постать Пілата, й, певно, давно б уже на скрижалях історії стерлось його ім'я, якби він не віддав розіп'ясти Христа, а його безсила жертва з праху й тліну Голгофи високо підноситься над світами й горне до себе людські серця» [2, 227].

Логіку думки цієї концептуально важливої новели – доміанти циклу продовжує і теж в питальному ключі новела – діалог «Хто такий Ісус

Христос?»). Новела розпочинається ліричним заспівом: «У другій половині квітня теплішає і в Забайкаллі, і сонце лагідно світить навіть у Букачачі, цій обділеній богом і проклятій людьми місцині, де коло двох неглибоких вугільних шахт розкинувся широким квадратом табір примусових робіт» [2, 230]. Потім йде розповідь через призму зека Митрича, який по-своєму (табірному) тлумачить біблійний мотив...

– І Пілат Понтійський пустив би був Ісуса Христа, хоч сам був не християнської віри, так жиди зняли такий гвалт, що Пілат Понтійський аж вуха затулив. «Як то не підходить під статтю? – кричали жиди. – Так він підбурював людей проти самого імператора римського!».

Тут Пілат Понтійський бачить, що жиди Ісусові Христу контру шиють, а це вже діло серйозне, бо коли вони настукають на нього імператорові (а це все одно, що Сталіну) – то буде й йому непереливки...» [2, 235].

Своїм трагізмом вражає новела про голод 1933 року на Україні «Протеже дяді Васі». Оповідь у ній ведеться в манері Б. Антоненка-Давидовича – від імені об'єктивованого автора, учасника подій, з коментарями, синтезованими узагальненнями, парадоксальністю сюжетного плетива. Йдеться про найтрагічнішу сторінку українського голоду – геноциду 1933 р., який доводив до людодства. І це не могло не вразити табірне начальство. Цю окрему категорію на Соловках становили 325 людодів з часів 1932-1933 рр., серед них 75 чоловіків і 250 жінок [3, 30].

Долю однієї з них, що пережила голод, втративши мову і слух від скоєного злочину, – Грицай Анастасію Семенівну, – змальовує письменник: «І я ще раз подумав: мабуть, у кожної людини – хай на самісінькому споді душі – під намулом жорстокості нашого часу всупереч упередженням, вимогам і обов'язкам, все ж таїться зерно людяності, що може прорости й дати цвіт...» [2, 219]. Та мабуть найвищого апогею звинувачення і майстерності зображення колоритних характерів в екстремальних умовах табірної життя досягає новеліст у новелах Стефаниківського типу – «Сізо», які складаються з окремих новелеток. Спершу подається своєрідна історична довідка що таке сізо: «Сізо це не якесь французьке чи італійське слово, як то може видатись людині, не обізнаній з таборовою термінологією; це скорочена назва спеціального ізолятора, цебто таборової тюрми, чи, як її називають кримінальні злочинці, – перетюртюрми» [2, 250]. Що ж являють собою камери тюрми? «У самих же камерах була вічна п'ятьма, бо за вікна тут правили невеликі заграбовані відтулини без рам і шибок, перед якими височіла подзьобана кайлами стіна гори. Сюди не пробивався жодний сонячний промінчик, і новакові здавалось, що він опинився на дні щойно викопаної могили» [2, 251].

Парадоксальним є те, що заповзятливий їх будівник сам першим попав у ті камери: «І яка ж примхлива людська доля! Саме цьому начальникові й випало бути першим в'язнем сізо» [2, 252]. Серед галереї типів табірної мордування людей виділяється Чмир – страхітливе породження ГУЛАГівської системи, який за цигарку продає Герасимова слідчому Вихрову. Чмир написав придуманий донос на Герасимова ніби-то той говорив, що Гітлер переможе і

цим самим агітує проти Радянської влади. Випросивши за підлий, підступний донос цигарку у Вихрова, сам Чмир зізнається, що він «продав» Герасимова і пропонує йому першому закурити перед смертю:

– Кури, чого там!... Це ж я продав за цигарку, то хоч накурися першим.

– Як «продав»? - бентежно спитав Герасимов, передчуваючи щось недобре.

– Сказав твоєму слідчому, що ти розводив у камері контру, агітуєш за Гітлсра...

– Як же ви могли таке сказати, коли нічого подібного не було й не могло бути?! – прошептав Герасимов, потерпаючи від жаху й обурення.

– Ти сам подумай, – заперечив Чмир, – тебе ж усе одно шльопнуть, бо ти вже маєш п'ятдесят восьму статтю, то хоч покуримо, щоб даром махорка не пропадала в слідчого... Чмир підвівся й закурив сам цигарку [2, 252].

Новелетка «Начальник сізо Корж» подає ще один тип із серії калейдоскопічно миготливих породжень сталінізму. «Важко уявити собі сізо без Коржа й Коржа без сізо. Вони так злилися в одно ціле, як людина й кінь в образі кентавра» [2, 266].

Корж власноручно розстрілював ...«Пам'ятає тільки прізвище й потилицю його. Ту страшну потилицю, з якої заструменіла тоненька яскраво-червона цівка крові. Але про це ліпше забути» [2, 269].

Новела «Начальник сізо Корж» нагадує психологічний етюд «Подарунок на іменини» М. Коцюбинського. Карпо Іванович придумав показати Дорі, як вішають. Відомо, чим закінчилася ця моральна травма для дитини, яка прокляла всіх, хто вішав. А начальник сізо неодноразово брав дитину надивлятися на Букачачинське сізо. «Навіть свого сина одинака, восьми літнього Петю, Корж часто приводив у сізо, чи то не маючи часу надивитись на нього вдома, чи то збираючись передати йому своє ремесло» [2, 267].

Топографічна Сибіріада охоплює: величезну територію, де перебував письменник, достовірність новелістичних замальовок вражають уяву. Б. Антоненко-Давидович дає новий взірєць новели структурованої, призначеної втілити пережите в екстремальних станах. І в цій формі він постає як зек, автор і герой, силою обставин причетний до доль багатьох. Підносячись над обставинами буття до осягнення творчості, як це маємо в новелі «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, варто наголосити на спорідненості новел Б. Антоненка-Давидовича і В. Шаламова («Колымские рассказы». Книга первая и вторая. М., 1992). Ця спорідненість у спільності теми, пульсації думок з приводу зображеного, яке постає в спектрі різних емоціональних тональностей при катарсисній ціннісно-естетичній домінанті, яка завжди визначається гуманістичною концепцією людини і є незалежною від ситуацій і обставин. Фактично вони, безліч ситуацій і психоекстремальних подій, вкладаються в цінності авторські рамки, тому й катарсисні фінали багатьох новел Б. Антоненка-Давидовича незалежно від змісту зображеного, мають цей категоричний імперативний синтез.

Олена Волкова у статті «Парадокси катарсиса Варлама Шаламова» вказує на своєрідність автобіографічних новелістичних структур, зумовлених зміною

точок зору автора, дає відповідь чому обирається саме новелістична структура зображення: «Багатомірна художня натура, яка всотала багатомірний моральний досвід, геніально відчувала і втілювала багатомірність інших людей; власна глибина бачила глибину іншої, сконцентрувавши цю невичерпність у викінчених, чітких формах новели, а не в романі, який за новими уявленнями відкритий і не завершений, як людина» [4, 56].

На цю ж рису новелістичної майстерності відтворення людських характерів вказує Ірина Заярна у статті «Антоненко-Давидович – майстер художньо-документальної новели»: «Від конкретного документального факту, випадку новели Антоненка-Давидовича ведуть до мішання психологічних глибин людини, до філософських роздумів про місце її в світі. Зразки блискучої, вишуканої новелістичної форми. Вони є глибинним дослідженням історії в межах «малої форми», коли конкретно-історичне невіддільне від складних морально-філософських категорій добра і зла, щастя й покликання людини» [5, 50].

Можна твердити, що систему ГУЛАГу найповніше висвітлив у «Сибірських новелах» Б. Антоненко-Давидович. Новели написані з дистанції часу, писані кров'ю серця, коли біль ущух, і з нього викристалізувався «конденсат» двадцятидвохрічних поневірянь і переживань Одиссеї, який має узагальнений і водночас конкретний ціннісний аспект.

Новелістика Б. Антоненка-Давидовича явище феноменальне за масштабами осягнення інтернаціональної трагедії, за формою вираження авторської свідомості, розчиненої в кожній клітині тексту, який «включає в себе віртуальну, семантично-репрезентативну сферу» (Р. Гром'як), залежну від естетичних вимірів інтерпретації в певний час. Онтологічно-пізнавальне значення новелістики ще достатньо не вивчене. Залишається відкритою проблема стилю «Сибірських новел», лексико-семантичне багатство. Ми зустрічаємо в тексті новел чимало неологізмів: «скаржник» – той, що пише скарги, «чинарик» – недокурок, прислів'їв: «чернеча злоба до гроба», «ти помри сьогодні, а я завтра», ідіоматичні вирази: «Він і досі ще не оббувся в несподіваних умовах нового ув'язнення» [2, 255] та інші. Топографічна Сибіріада охоплює такі райони: СИБЛАГ, Урульга, БАМЛА, (Каримський р-н), Совгань, АМУРЛАГ, Букачанський табір, Примор'є та інші.

Саме на цих безмежних просторах не можуть розминутися людські долі автора, – стрільця ВОХРи Петухова, – його дочки Марії Порфирівни і багатьох інших: «– Сам бачиш, товаришу сержанте: рідну дочку під гвинтівкою в зону веду. Як це накажеш мені розуміти?...» [2, 297]. На це риторичне питання чи дасть відповідь історія?!

Отже, в єдиному новелістичному фокусі з'єднані людські долі, утримувані в феноменальній пам'яті, вони віддзеркалили трагізм народу і є уроком, щоб не було таких повторень...

Якими мотивами насажена була воля письменника за ґратами? Донести все пережите в художньому слові! Цей смисл життя, на нашу думку, сконцентрував волю Б. Антоненка-Давидовича. Реалізацію життєсмислу В. Франкл розглядав як природжену мотиваційну тенденцію, яка є рушієм поведінки і розвитку особистості та її віри в смисл [6].

Відсутність такого смислу породжує стан «екзистенціального вакууму» депресії, божевілля, масові самогубства, деморалізації і нівеляції особи. Позбавлена перспективи, прагнень розвитку людина – і це майстерно відтворив серією портретів письменник, – відчуває фрустрацію чи вакуум. В прагненні самореалізуватися, досягти поставленої високої мети виявляється об'єктивний смисл буття і постає для людини як моральний імператив – художньої і соціальної дії. Ним керувався до останнього подиху новеліст.

Новелістика Б. Антоненка-Давидовича органічно всіма своїми гранями вписується у загальнобуттєвий контекст трагічної доби, щоб багатьма «оречевленими» реаліями табірної життя, конкретними парадоксальними катарсисними ситуаціями (новела «Чужа любов здолала Коржа») навічно втілили все пережите, заплачене за життя мільйонами безневинних жертв і в об'єктивно-літописній, гранично-викінченій новелістичній формі існує як багатовимірною модель пантрагізму окремої людини і всього суспільства. Своєю двадцятидвохрічною Одиссеєю по Сибіріаді людських доль це навічно ствердив новелістичним словом Б. Антоненко-Давидович у циклі «Сибірські новели».

Новелістичне слово в інтерпретації Б. Антоненка-Давидовича є модусом політичного, соціального, культурного, світоглядного й духовного стану суспільства. Саме в ньому постає рельєфно окреслена доба сталінських репресій, коли в тюрмах і таборах перебували комуністи і фашисти, троцькісти і білоемігранти, інтелігенти і колгоспники, генерали і дезертири, православні і євреї, злочинці і філософи, майже всі прошарки суспільства, паралізованою здичавілим страхом, що полонив кожне почуття, думку, слово людини [7, 226].

На озброєння свого духу письменник обрав незакайданене слово, в ньому постає доба і її характерологічні типи, невідділені від образу автора-літописця, учасника життєздійснення. І хоч типаж вибіркового, він настільки майстерно і переконливо виражає зображене, що створюється враження представленої трагічної картини в об'ємі якої дійсність і весь її типаж.

Новеліст зумів засобами факту, документу, очевидця майстерно відтворити вже на волі механізми дії ідеологічної системи, яка маніпулювала словами-ярликами. Яскравим представником цієї системи і маніпулятором словами-ярликами постає начальник таборового відділу Большаков. «Розкарячивши ноги в начищених до блиску чоботях, певний, що кожне його слово багато важить для нас, він почав шаблонну промову, в якій раз у раз чулися спаровані слова – «партія і уряд», «робітники і селяни», «капіталісти і поміщики», що правила Большакову за вихідні пункти, з котрих він починав кожен нову фразу [2, 220]. Але жодній з них він не вірив. За цими словами пустота...

Б. Антоненка-Давидовича наснажила гаряча віра в торжество вистражданих ідеалів. І в цьому значенні він – протагоніст, носій трагічного ідеалу. Феномен творця «Сибірських новел» – у прагненні реалізувати духовні потенції у просторі творчості, як проєктованих детермінант, які включають ідеал, мрію, надію, волю, пам'ять і прагнення за умов можливості їх втілення незалежно від обставин при збереженні особистості, коли «перед духовним зором людини ще

не здійснена можливість постає в якості реалізованої, втіленої, а мрія передбачає неможливість нав'язування інших стереотипів» [8, 14].

Мрія, віра і надія митця слова, як і в новелі М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», були зосереджені на своїх реакціях, внутрішніх колізіях, творчих спонуках та намаганнях все бачене і пережите зафіксувати чіпким оком, зберегти у феноменальній пам'яті... Можна сказати, що документальна новела Антоненка-Давидовича була написана ГУЛАГівською дійсністю, збережена в архівах пам'яті і потім викарбувана вікопомними рядками.

Авторська позиція у новелах-концепціях Б. Антоненка-Давидовича стверджується як відкрита ідея, що рухається сюжетом «людських доль», її рух визначається провідним конфліктом доби – в'язень і його кат – який має безліч варіантів та мікроваріантів, які залежать від фактів, документально зафіксованих, реальних ситуацій, поданих через «вибіркову», ідейно-естетичну призму новеліста. Зачин, обрамлення, експозиція, розвиток дії, кульмінація, розв'язка відтак підпорядковані життєплину героя, достовірної особи, і від цього функція новелістичної структури надзвичайно рухлива, зображення ведеться «формами самого життя». Зображально-виражальна структура факту – зумовлена логікою характеру реальної особи в екстремальних умовах життя між полюсами життя і смерті. Такий стан найяскравіше висвітлює архетип людини, її психологічний «інгредієнт». Як правило, при цьому важливу функцію виконує діалог дійових осіб при безпосередній присутності автора, який вкрапляючись, дає свої коментарі, посилюючи тим самим концептуальність та гуманістичну спрямованість новел. Кожен окремий факт, епізод, подробиця домінують в єдиній системі інтерпретацій через психологію зображених людей, їх портретизацію, де вони всі в єдності постають синтезом трагічної доби, як її творці і виконавці. Справді новелістичне слово видатного письменника в літературному контексті ХХ століття постає як модус історичних реалій, пережитих автором «Сибірських новел», який зобразив свідчення очевидців, відтворив свою власну долю, і від цього твори його залишаються яскравим і правдивим художнім еквівалентом доби, як новаторська сторінка української новелістичної документалістики.

Людська психіка через факт і подію в їх кульмінаційно-емоційному вираженні подаються, як правило, на рівні емоційно-образної сугестивності і цим пояснюється психологічна тональність новел «Де подівся Лева невський», «Протеже дяді Васі», «Що таке істина?», «Хто такий Ісус Христос?», «Сізо», «Не може бути» та інших. З філософської точки зору, коли йдеться про свободу вибору автора Сибіриади і страждання зображених ним прообразів його художніх типів, – проблема ця екзистенціальна, осягається як «феноменологічна онтологія» людського існування (Сартр), пов'язується з усвідомленням свободи, як основи цінностей, свободи в значенні її інтенційної сутності, яка кладе на плечі того, хто її обирає, абсолютну відповідальність «за світ і за саму себе, як за певний спосіб буття» [9, 14]. Весь пафос «Сибірських новел» утверджує безліччю психічних реакцій людини в екстремальних умовах виживання цю провідну домінанту, адекватну авторській концепції, і вона

визначила образотворчу, сюжетотворчу, емоційну тональність, авторську позицію документально-психологічної новели, де автор причетний, безпосередній носій трагедії, і опосередкований, відсторонений від неї і піднесений актом творчої думки, задумок, фіксованих пам'яттю творця, до «інтенціональної спрямованості», яка надала психофізіологічної сили, соціокультурної мужності і гостроти, духовної високості і цілеспрямованості на втілення духу «Вічного революціонера» в нетлінній творчості, де все минуле, увічнене оживає для майбутніх осмислень.

Ідейний протагоніст в особі автора «Сибірських новел» екзистенційно виражає трагізм доби. ГУЛАГівська галерея змальованих соціотипів має ще й філософський підтекст. Розглядаючи сутність образу інквізиторів в трактовці Достоевського, А. Мацейна приходять до висновку: «...свобода – историческая область человеческой жизни и деятельности – становится тем полем, на котором действует не только Христос, но и Антихрист» [10, 55].

У духовному протистоянні Антоненка-Давидовича як автора, свідка, в'язня і борця сибірських таборів вбачається героїчна, рокована талантом доля. Ніби якісь вищі сили кинули в те пекло для зображення його майбутніх поколінь, осмислень ними онтологічного літопису очевидця, який стверджував безсмертні ідеали ціною життя.

«Ідеали, як і Бог, завжди приходять вчасно. Для Антоненка-Давидовича ідеалом була могутня, багата, самостійна Україна. Він Україну любив, як можна любити лише Бога. Вірив у неї так, як можна вірити лише в Бога. Рідне слово, Україна, Бог – для нього були як Трійця, Свята і Єдина. Хоча для багатьох усталилось – Антоненко-Давидович не вірив у Бога. Насправді ж він усього себе віддав у жертву Україні, бо вона для нього була Богом» [11, 476].

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Климак Л. Сила духовного протистояння [Текст]/ Л. Климак // Слово і час. – 1994. – №8. – С. 28-31.
2. Антоненко-Давидович Б.Д. Смерть; Сибірські новели; Завищені оцінки [Текст]/ Б.Д. Антоненко-Давидович: упоряд. Б.О. Тимошенко; передм. Л.С. Бойка. – К.: Рад. письменник, 1989. – 559 с.
3. Гривачевський Б. Листи із Соловків [Текст]/ Б. Гривачевський. – К.: Молодь, 1992. – С. 30.
4. Волкова Е.В. Парадоксы катарсиса Варламова Шаламова [Текст]/ Е.В. Волкова // Вопросы философии. – 1996. – №11. – С. 56
5. Заярна І. Антоненко-Давидовича – майстер художньо-документальної новели [Текст]/ І. Заярна // Слово і час: 1995. – №2. – С. 50
6. Франкл В. Человек в поисках смысла [Текст]/ Франкл В.: пер. с англ./ под. ред. Л.Я. Гозмана и Д.А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
7. Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории [Текст]/ Д. Андреев. – М.: Прометей. – 1991. – С. 226.

8. Грабовський С. Мрія в соціокультурному житті людини [Текст]/ С. Грабовський // Філософські студії. Спецвипуск журналу «Генеza – 95». – С. 14.

9. Лях В. Трансцедентний вимір людського буття (від свободи вибору до самоактуалізації) [Текст]/ В. Лях // Генеza. – 1996. – №1(4). – С. 14.

10. Мацейна А. Великий інквизитор. Протиположности в мировой истории [Текст]/ А. Мацейна // Наука и религия. – 1990. – №11. – С. 53-55.

11. Тимошенко Б. У полум'ї (Замість післямови) [Текст]/ Тимошенко Б.: у кн. Багаття. Борис Антоненко-Давидович очима сучасників. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – 512 с.



## 10. Тілесне й онтологічне в «Нотатнику» Юрія Липи

Онтологія естетичного в поліаспектній інтерпретації сучасної гуманітарної науки, як етап дискурсу, відзначається урізноманітненим застосуванням філософських, культурологічних та соціологічних досліджень. Онтологія базується на відношенні пізнання до цілей розуму. Саму трансцендентальну методологію І. Кант називає метафізикою, «завершенням культури людського розуму», «адже вона розглядає розум із боку його елементів та найвищих максимумів, які мають лежати в основі самої можливості деяких наук і вживання всіх» [1, 479-480].

Трансцендування – первісна онтологія, в основі якої реалізація смислу буття (ціннісно-орієнтаційний, творчий, естетичний аспект). На думку Франкла інтенційна здатність людини визначається зверненням її до смислу, сенсу буття та до тих цінностей, які потребують реалізації. Сутність людського буття, з усіма колізіями, його художнє осягнення в широкому життєдіяльному контексті особистості відповідно до ідей, цілей, мети, мрій, прагнень, волевиявлень і утвердження їх зображально-виражальними формами ми називаємо онтологією. Аргументовано ця думка трактується у філософському енциклопедичному словнику: «нова ж онтологія виробила надзвичайно широке поняття реальності, усвідомивши повну реальність духу і прагнучи з цієї позиції визначити автономне буття духу і його активність у відношенні до автономного буття іншого світу» [2, 318].

Введена в контекст сучасного літературного процесу розмаїта спадщина Юрія Липи ще достатньо не осмислена. Запропонований онтологічний аспект проливає світло на визначальні риси його новелістичної творчості. Саму з'яву митця широкого діапазону: громадського діяча, політика, публіциста, історика, поета, прозаїка Л. Череватенко намагається пояснити «втручанням вищих сил». Ми б назвали феномен Юрія Липи онтологічним самоствердженням буття, наголошуючи на тому, що «людина не лише твориться світом. Вона його творить, обираючи як певний сенс і цінність, за що й відповідальна. Можливим стає також інший висновок: людина твориться не так званим матеріальним світом, а динамічною моделлю стосунків, у які її включено» [3, 33].

У психоінформаційному плані Юрій Липа постає виразником духовних сутностей українського етносу. У полі його зору селянство та інші прошарки. Село ж – державотворча сила, земля – вісь буття селянина. І вона визначає тип особистості, характер світовідчуття і світосприйняття, мораль і поведінку в екстремальних станах.

Символом вольових сутностей селянської ментальності, яка одвічно бунтує в селянській крові, коли порушуються нерозривні зв'язки з землею постає в однойменній новелі Рубан. Промовисте – Рубан – відоме нам з новели Ю. Яновського «Роман Ма». Твори Ю. Липи мають хронотопічний тематичний зв'язок з романами «Чотири шаблі», «Вершники» Ю. Яновського, новелістикою 20-х років. Ця спільність – у зображенні стихійних сил. Глибиною психологічного проникнення в селянську душу в трагічних обставинах

громадянської війни новелістика Ю. Липи, зокрема в аспекті морального імперативу як вираження селянської ментальності, споріднена з новелістикою Г. Косинки, Мирослава Ірчана, В. Підмогильного та інших новелістів.

Онтологічну проблематику «Нотатника» Л. Череватенко трактує як спробу «зрозуміти свій час, зрозуміти людей, людські стремління й конфлікти, і зрозуміти – окреслити місце власної духовної раси та її письменства серед людства – це внутрішній наказ цієї книжки» [4, 12-13].

«Нотатник» Ю. Липи – сюрреалістичний батальний щоденник часів громадянської війни, писаний кров'ю мільйонів українців. Топографічний обрис його – вся Україна – від Одеси до сіл Люботин, Зіньки, Омельчина, П'ятидуби, Хрипівці ...

Рукою учасника подій занотовано: «Рука моя так дрижить, що ледве тримає олівець. Від недосипання і перевтоми дивно виглядає світ ...» [5, 183].

Авторський коментар відтворює психофізичний стан бійця Моренка, культосвітника, який занотовує хронологію кривавих подій. Щось на взірєць у новелі Ю. Яновського «Поворот»: «Поле – це ворожий вогненний рясний почастунок, ліс – це почування, чекання на обстріл. Поле – це обстріл, ліс – це чекання. Поле. Ліс. Поле. Ліс. Довгий ліс ...» [5, 183].

Той, хто пише Нотатник, як це виявила новела М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», перебуває в двох психологічних іпостасях, воїна і диктатора, літописця трагедії народу. Одночасно він рятує Марину, що символізує матір-Україну. У красномовнім фіналі новели «Бляшанки» звучить цей глибокий підтекст: «Перед очима в нього стояло змінене лице жінки. Це не було звичайне лице Марини, що бовваніли довкола нього в отупінню, знесиленню, в гримасах жорстокості і завзяття – чомусь раптом виринуло перед ним таке далеке, таке забуте, немов загублене, близьке лице, лице матері» [5, 190].

У новелі «Гринів» віртуально відтворено позаперебування героя поза своїм тілом, як вмотивування смерті перед її справжнім пришествям від рук денікінського трибуналу: «І тоді Гринів устав зі свого тіла (він виразно бачив, як його самотнє тіло спало під стіною скулене, зібгане в брудній келії), і тоді Гринів устав і підійшов до пар, що танцювали...

– Ромцю, милий, ти вмер і не можеш більше гуляти з нами. Бо ми живі, Ромцю, а ти вмер.

І так солодко грає музика Лянсера, так делікатно виводять уклони перші скрипки, вторують їм скромно альти, і глухо, пристрасно розговорюють басы...» [5, 242].

У снах, видіннях-мареннях Гриневі здається, що він є морем, «золотий корабель – то теж він, і не знати, як то діється, але ось пливе золотий корабель уже понад море, і вже внизу швидко, швидко гине темінь, а вгорі – сонце...» [5, 243]. Ця картина прочитується в біоетичному аспекті як захист особистістю своєї честі, що важливіше смерті. Смерть, що зустрічається поспіль у творах «Рубан», «Петька-Клин, нальотчик», «Коваль Супрун», «На варті», «Бляшанки», «Гринів» та інших увиразнює вічність життя.

Передчуття страхітливої смерті не полишало і автора «Нотатника». Він же сам, як лікар, подавав допомогу всім і воякам повстанського шпиталю УПА. Він пророче передчував, що умре страшенною смертю, ніби розділивши смерть своїх героїв.

Герої «Нотатника» Гринів, Махно, Рубан та інші яскраво виписані образи в тілесному аспекті. Опис їх тіл сприймається онтологічно як певна оболонка духовних, вольових і моральних устремлінь. Тіла їх виняткової сили, напруги та витривалості. Ж. Лакан образ тіла людини вважає принциповим у визначенні єдності об'єктів, що сприймаються. На його думку «тіло саме визначає свій образ» [6, 111].

У тілесній інтерпретації Ю. Липи символізовані образи героїв втілюють національну ідею, яка визначає доленосний вектор їх буття. Часом ці образи набирають космічних масштабів. На фоні зруйнованого палацу Супрун підносить на вилах, як стяг, «святий сіряк» – символ розпачу і болю, що вирвався в стихійний бунт: «Супрун почував, що з нього вириваються крики сотень, тисяч людей, що він говорить такі великі речі, що їх його груди і мозок стримати не можуть. Він звів голову в захмарене небо і йому здалося, що воно було повне зір, великих, жадібно блискучих, що спадали стрімголов на землю» [5, 133].

За допомогою детальних описів безкінечних боїв, перенапруг аж до натуральних сцен, новеліст прагне показати трагічну панораму доби, долю окремої людини, втягнутої у вир громадянської війни. Сюрреалістичне зображення найглибше передає психостани героїв: «Не сонце спалює людину, мороз спалює людину. Всі живі тремтіння, всі радощі відчуження втікають від рук, від ніг, у глибину людини. Там у найглибшій темноті, десь коло серця й живота сидить злякане життя, як полум'я утлої свічки, коливається всередині, побоюючись подмухів пекучого морозу. Там є життя, а із рук відпливає воно, із ніг відпливає воно, на лиці тільки зостається болісна гримаса. Гримаса морозу» [5, 163].

Мотив тілесності в бутті протистоїть небуттю, ніщо. Разом з тим із загибеллю тіла, дух продовжує існувати в тій формі, яку йому задало тіло. Його, як це описано в новелах Ю. Липи, формують ідея, воля і мета. Показовою щодо цього є новела «Табір». Ідея тут мислиться як форма в оболонці тіла. Пізнання їх в єдиній сутності за Кантом є трансцендентальним богопізнанням. Предметом зовнішніх чуттів є тілесна природа, – предметом внутрішніх чуттів – душа. «Метафізика мислячої природи зветься психологією, і з наведеної щойно причини тут слід розуміти тільки раціональне пізнання її» [1, 477].

Заповіт новели є катарсисним фіналом «Нотатника», утверджуючи веління неба і землі:

«– Боже дай нам, щоб усе, щоб усе, що найвеличніше, було в нас, і сповни наряд наш молитвою вічного напруження. Дай так, щоб ніхто в нас не мав замкнених очей, щоб тривога батьківська була в кожному серці, і щоб руки наші учились всіх способів боротьби, щоб уми наші спізнали всі науки, а воля

наша знищила всіх противників! За сірість минулих років, за блуканину на роздоріжжях, дай нам тепер велику дорогу одности й молитви!» [5, 204].

Свідомість автора батальних новел з їх онтологічним підтекстом через одвічні категорії буття утверджувала національну ідею в усій її жертвності і красі.

«Ті, хто наказав його вбити, – наголошує Л. Череватенко, – розраховували на те, що з понівеченим його тілом зникне, згниє і непогамовний дух. Ось тут вони і помилилися. Бо заряд такої духовної напруги, хоч як глибоко його закопують, рано чи пізно вибухне. Вибухне і струсоне світлом. Сила і велич українського духу, явлені в особистості Юрія Липи, безслідно минути не могли» [4, 22].

#### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Кант Іммануїл. Критика чистого розуму [Текст]: пер. з нім. /Іммануїл Кант. – К. Юніверс, 2000. – 504 с.
2. Философский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: ИНФРА – М, 2002. – 572 с.
3. Метельова Т. Логіка виникнення і магія творення [Текст]/ Т. Метельова: у кн. GENEZA. – Київ: Генеза, 1998. – С. 27-397.
4. Череватенко Л. Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму [Текст]/ Л. Череватенко: у кн. /Липа Ю. Нотатник. – К.: Український світ, 2000. – 296 с.
5. Липа Ю. Нотатник [Текст]/ Ю. Липа. – К.: Український світ, 2000. – 296 с.
6. Lacan Jaques. Towards a Genetic Theory of the Ego // The Body: Classic and Contemporary Readings, ed. by Donn Welton / Blackwell. 1999. Цит. за: Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі [Текст]/ О. Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.

## 11. Категорія життєподібності, онтологічний аспект новелістики Григора Тютюнника

Мільйони сторінок усіх книжок зачитуються и залишаються на тому рівні, на якому написані з усіма їх оцінками літурознавцями, критиками, читачами. Чому ж, новели, проза Григора Тютюнника із зозулиними поклонами любові, болю і всеосяжної поваги до людини зорять із неба вічності? Чому ж галерея його вікопомних, рельєфно-зримих образів, характеротипів прагне оживитися, постати перед нами репрезентантами доби, іпостасями окресленого і втіленого в них часу і простору, ландшафтними детермінантами, своїм неповторним дивацьким, вразливим, філософським мудрим і водночас знедоленим світом? Чи осмислене сьогодні слово митця слова?

Доскіпливий читач знайде пояснення у спогадах Олени Черненко «Не зміліє пам'яті криниця». Тут мотто і до автобіографічних новел, і до чародійного знання трав, і до пережитого, що набуло життєтворчої правди, холодить м'ятою, проростає терновим пагоном біля митця слова...

Інтроспективна психологія застосувала метод самоспостереження, де автор трактувався як психолог себе, власна біографія розумілась як психо-біографія, тексто-біографія, проєктована на твір, як наративна стратегія пізнання слова митця. У зв'язку з цим виняткове значення для розуміння особистості письменника та дивовижної майстерності характеротворення мають його автобіографія, щоденникові записи, листи, подані в книзі «Облога» та дослідження: Даниленко В.Г. [1], Тульчинської Н.М. [2], Лихачової О.А. [3], а також численні і не введені в бібліографію статті, матеріали наукових конференцій. І все ж... Знову перечитуючи Тютюнникову спадщину, ловимо себе на думці: «Істина приходить надто пізно і дається надто болісно, щоб радіти їй відкриттю» [4, 642]. Далі посилання в тексті.

Антиномії новелістики Григора Тютюнника, застосовані до спроб проблематизації інтерпретаційного плану, власне його дискурс і створена сучасністю парадигма розкривають перспективи пізнання сутності його феномену в дусі існуючих концепцій і осмислень з наближенням до правди аж поки дослідник «не ризикне досліджувати істину в її «структурі художньої вигадки» (Лакан), структурі, що є внутрішньо притаманною всякій мові та всякому висловлюванню (або письму)» [5, 361]. Коли ми говоримо про моделювання художньої дійсності і відповідних їй характерів-типів, дискурс письменника, то розуміємо і те, що «це практика не лише репрезентації світу, а й означення світу, укладання та конструювання світу у значенні» [5, 127], а загадка його таланту і любові виявляється у площині суспільно-історичного контексту. Як підкреслив сам митець: «З любові й муки народжується письменник – іншого шляху у нього нема» [4, 595].

Живописець правди. Він писав від свого «я», своєю зав'яззю, корінням і пагінням вростав у глибінь народного життя, умів бачити як земля вкривається дрібненькими зморшками з міфологемами та архетипними образами, сфокусованими на характер людини аж до мікродеталей буття. «Потрібна

деталь, – занотував новеліст, – але ніяких крайностей. Сюжет також поступається ТИПУ, характеру. Потрібні нові типи...» [4, 640].

Текстобіографізм його творів, авторська антиномія прочитується в синергетичному контексті новелістичних текстів і розкриває глибинність думки, створює ілюзію течії життя з усіма його трагіколізіями, миттєвими спалахами радості і жертвовної любові та притлумленого іншими духовного пориву. А диватство є тільки зовнішньою формою самозбереження і закріплюється як соціопсихологічна домінанта характеру.

Автобіографічний синерген Григора Тютюнника – це поліаспектний вимір життя і творчості автора, перемножений на долі його героїв, носіїв народної моралі й антиподів їх. Це осмислена в усіх іпостасях буття його власна доля, невіддільна від доль героїв з їх індивідуалізованими жестами, мімікою, інтонацією, болем, радістю і образами. Цей аспект осмислення категорії життєподібності доторкається до іншої категорії буття. Постає необхідність вписати дослідження феномену Григора Тютюнника в контекст електронно-цифрових засобів комунікації. І це вже новітня, постмодерністська інтерперация автобіографічного синергену видатного майстра новелістичного слова із залученням дослідницького інструментарію дигітальної культури мислення, що виходить з принципу «багато-до-багатьох». Це вільнолюбна децентралізована відкрита система, в якій інформація тяжіє до свободи, не знає кордонів і створює нову парадигму знання, «яка наділяє індивідів могутністю» [5, 126].

Сьогодні електронно-цифрові засоби комунікації кидають «виклик традиційним поняттям автора і читача, а зміна балансу між словами й образами підриває писемну освіченість, вимагаючи розвивати нову, оперту на риторику «дигітальну грамотність». Електронна пошта чат-руми, діалоги користувачів створюють віртуальний простір для розвитку нових культур і нових форм. Спільноти. Інформаційні мікросвіти та графічна репрезентація електронної інформації в комутаційному просторі включені у створення кіберпростору та його супровідних кіберкультур» [5, 126].

Стаючи на поріг нових перспективних технологій осмислення поезики письменника, універсальних категорій життєподібності, що становлять домінанту його творчої індивідуальності, ми тим самим розширяємо обрій дослідження.

Можна сказати, що доля письменника, подана в аспекті автобіографічного синергену, водночас є вираженням доль його героїв, розсосереджена в них і концептуально втілена у формах художньої життєподібності. Писання самими формами життя є ознакою справжнього таланту. Життєписання забарвлює весь зображально-виражальний арсенал митця слова і простежується як на макротак і на мікроаналізі його самотніх творів, які співзвучні манері Стефаніка, Коцюбинського, Косинки. На макрорівні – це оцінка того, про що розповідається. На мікрорівні – це розмаїті форми вираження авторської свідомості: інтонаційний образ, голос, тембр, жест, міміка, портрет, деталь, пейзаж.

Творчу самобутність Гр. Тютюнника, його «хрест», «знаковість» літературознавці прагнуть осягти «мовою екзистенційного виміру». Ми пропонуємо застосувати автобіографічний метод, названий нами «автобіографічним синергеном». У своїй статті «Любов і біль», передмові до книги «Тютюнник Григійр. Облога: вибрані твори», В. Дончик занотовує: «Літературознавцями вже була висловлена думка про наскрізний автобіографізм творів Гр. Тютюнника, що типи, прототипи й сюжетні історії це життєвий досвід самого автора та його близьких» [6, 6]

Автор і його герої утворюють варіотекст, цілісну онтологічну картину буття, де все живе, рухливе, неповторне, увічне бодем і любов'ю. Логічно панорама характерів у їх життєвому плінні починає оживати із новели «Зав'язь». Символічну назву має збірка «Коріння», «Крайнебо». Завершує обрії новеліста «Облога». Своєрідні рамки життєвої долі посмертно долаються в ній вічністю, загадкою любові. У кожній із новел «Зав'язь», «В сутінки», «На згарищі», «Холодна м'ята», «Смерть кавалера», «Три плачі над Степаном», «Три зозулі з поклоном», «Кізенька», «Медаль» – якась життєва історія, витримана в модерністсько-імпресіоністичному, а точніше – онтологічному ключі, освітлена ніби лазером, зсередини, а кожна деталь – то згусток радості, болю, краси, безмежної любові до людини. Навічно залишаться їх образи, випалені в серці новеліста, у народній пам'яті. Ось іде одержувати свою медаль «За трудову доблесть» опухлий Данько: «Посеред мосту його разів зо два хитнуло вітром так, що він аж заточився був, але не впав, лише сперся на костур, як старий ворон на підранене крило» [4, 376]. А який символічний кінцевий новелістичний акорд новели «Три плачі над Степаном!» «Страх люблю, як на яблуню у спілих яблуках сліпий дощ іде... Тоді вони й плачуть немов, і сміються. Страх люблю!» [4, 336]. Та кого ж із нас залишить байдужим новела «Три зозулі з поклоном» із епіграфом – «Любові Всевишній присвячується». То не Марфа з синіми в сльозах очима, – то сам автор своїми устами промовляє... «Вона хапає з Левкових пучок листа – сльози рясно котяться їй по щоках, – пригортає до грудей, цілує зворотну адресу... – Чорнила слізьми не розмаж, – каже Левко й одвертається: жде. Марфа, якщо поблизу не видно людей, віддає йому листа, мліючи з ним на грудях, і шепоче, шепоче...» [4, 376].

На основі синтетичних вимірів і виокремлень стильових доміант новел Гр. Тютюнника маємо право говорити про неореалістичні структури його творів, як універсальні категорії життєтворення із всім потужним, підвладним таланту письменника, арсеналом зображення слова. Універсалії людської душі і обставини визначають її спонтанний рух, відтворюються новелістом в аспекті безсмертя, якщо воно втілює вічний ідеал в образі любові; символізує її незникомість в онтологічному плані: родилась людина, померла, не залишила сліду доброго, пам'ятного, замулилась в минулому... Або ж є знаковою постаттю доби. У філософському, екзистенційному плані, коли ми осмислюємо екзистенцію буття героїв, – прояснення знаходимо у «Діалектиці людського слова» О.Ф. Лосева, в якій він виокремив енергему суб'єкта і слова

на рівні фізичному, органічному, сенсуальному, поетичному, підкреслюючи, що слово людське є вираженим носієм всіх енергем водночас.

Діалектичний хід думки вченого наштовхує на логічний висновок: онтологія новелістики Гр. Тютюнника не може бути зрозумілою без залучення мікрорівневого аналізу, розшифровки художніх структур та їх інваріантів.

Саме категорія життєподібності, як універсалія буття, соціоніка, ментологія, психоаналітика особистості, – є тими інструментами подальшого дослідження феномену творчості новеліста, започаткованого ним модерного реалізму, неореалізму. Авторську ж свідомість у розмаїтті форм вираження глибше зрозуміємо тоді, коли застосуємо Потебнянську теорію слова і автора, творця життєносних смислів. За цих умов перед нами заяскріють нові грані самобутньої новелістики Гр. Тютюнника. Кожна грань зображеного — це новий характер і мінлива форма переключення авторської розповіді у русло двох голосів автора і його героя – виразника ідеалу письменника. У такій манері виписані новели «Зав'язь», «В сутінки», «Комета», «Дивак» та багатьох інших. Вони мають струнку, ущільнену структуру, в них своєрідно розкриваються часом на психологічному зламі герої – виразники народного світовідчуття з провідною домінантою краси і болю митця слова.

У цьому плані новели «Чудасія», «Кленовий пагін», «Три зозулі з поклоном», «Сміхота», «Медаль» нагадують рухливу, прикрашену візерунками химерій і дивацтв, панораму життя з його неймовірними сюжетами та ситуаціями. Новелістичне слово, як концепт автора, філігранно відшліфоване, пластичне, вражає достовірністю пережитого, мікродеталізацією найпотаємніших порухів душі в органічній єдності з плином природи. Соціопсихологічна галерея героїв Григора Тютюнника постає перед нами ніби виліплена скульптором, дивує рельєфністю, зримою опуклістю образів, неповторністю характерів та глибиною проникнення в їх почування. Після прочитання новел залишається той супроводжуючий настрій, та домінанта авторового щему, болю і радості, які створено, народжено всією потужністю таланту майстра слова.

Поетика назв збірок та й самих новел моделює соціально-психологічну зав'язь характерів. Засобами мікропортретування, зосередженого в кожній клітині тексту, новеліст створює галерею яскравих соціотипів доби, менталітетних виразників душі народу. Використовуючи стильовий принцип зображення від імені героя з авторськими вкрапленнями, лаконічними коментарями, пейзажними замальовками, новеліст віртуозно аж до відчуття свого голосу, тональності голосів героїв створює ілюзію безпосередньої течії життя з усіма його деталями, побаченими чіпким оком, відчутими і пережитими. Тому то його герої є втіленням синтезованих цілісних характерів, являють правду і красу в їх національній неповторності. Вони увічнінені як даність свого часу, спроектованого у вічність...

Придумані герої новеліста постають відтак живучішими ніж ті, холодні і байдужі, хто має серце, контрастно виділяються на фоні суперечності життя і людських доль, поданих в німбі всеосяжної любові. Саме дивацтво їхнього світу



є формою самозбереження краси своїх індивідуальних духовних сутностей. Ці риси живописця правди, неперевершеного майстра психоаналізу людської душі в обставинах її повсякденного життя виокремив О. Гончар: «Правдивість зображення людських характерів, художня майстерність у відтворенні їхніх вчинків, емоції – це те, чим найбільше приваблюють читача твори Григора Тютюнника, надаючи його слову цінності тривалої, неперехідної. Той, кого він зображує, правдивий, кожним своїм жестом, психологічною деталлю, найкоротшою реплікою, поглядом, виразом обличчя. Діалоги Тютюнникових героїв вражають саме природністю, влучністю, бездоганною достовірністю. І внутрішнє життя їхнє викликає нашу довіру цими незрівнянними для художника якостями – правдивістю й природністю розвитку думки, повною відповідністю почуття тій чи іншій життєвій ситуації. Живописець правди – так можна б визначити і творчі принципи письменника, і весь лад його душі...» [7, 197-198].

Життєвий герой і антигерой в психологічному дискурсі новелістики Григора Тютюнника існують в автобіографічному синергені, подаються через призму автора, який творить у новелах самого себе для вираження художньої програми.

Неадекватність вчинків, ірраціональність дії героїв в екстремальних умовах, в життєвих колізіях мають набагато глибший підтекст, ніж це здається на перший погляд, вмотивовані логікою художньої думки. Пояснення ірраціональних поведінкових психореакцій (наприклад, поведінка Степана, новела «Кізонька») і прагнення в такий спосіб якимось захиститись від одноманітної веремії життя і разом з тим зберегти в собі вищу сутність, дають самі герої, втікаючи у світ своїх дивацтв, добровільно взятих спокут. Як художні образи, диваки в новелах видатного майстра художнього слова відтворюють життя у його самоплині, вони теж постають еквівалентами авторського болю.

Аспект потрактувань «вічної загадки любові» в дискурсі новелістики Гр. Тютюнника розкриває одну із провідних категорій поетики психологізму – притаманності його морально-етичних імперативів художнього мислення і соціальної дії барокової ментальності українців.

Такий творчий принцип і художню концепцію можна назвати принципом правдивого художнього узагальнення, бачення краси в повсякденності. Зображуючи сповнені драматизму ситуації, розкриваючи трагічні по своїй суті колізії, Тютюнник знімає момент трагізму, заміняє відчуття трагізму настроєм співчуття, суму. Як супровідний мотив кожної з новел вони в єдності утворюють поліфонію життя в невичерпності виявлень людської душевної краси, мудрості, морально-етичної завбачливості. Базовими у цьому контексті є ментальність, менталітет художнього слова, ставлення через себе, через свої твори до людей, утвердження в них сутнісних ідей у світлі морально-етичних ідеалів часу, коли біль є синтезом любові й таїної вини за їх життя, що є причиною конфлікту з самим собою.

Є певна синергенна закономірність збування мікрокосму у макрокосмі і типологія доль митців, зокрема М. Хвильового і Григора Тютюнника, не викликає сумнівів в тому, що їх больова енергія переключається у творчу й завершує автобіографічний синерген. Приналежність творців до традиції барокової культури визначається ментальністю, їх ставленням до мистецтва, до його предмету та до людей, з якими вони спілкуються через свої витвори. Сутнісний рівень тих норм, почуттів та ідей, які становлять культуру епохи, вони осягають у бароковій категорії добра і зла. Григор Тютюнник дав всім змістом своєї творчості і життя яскравий взірець моральності мистецтва слова. У світлі вчень про мораль культури бароко Б. Спінози, Б. Паскаля, Б. Грайана, Е. Тезауро, С. Яворського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського, М. Козачинського, С. Кулябки, С. Калиновського та інших, а також філософських потрактувань Г. Сковороди (філософія серця), новеліст у серії новел «Зав'язь», «В сутінки», «Сито, сито», «Деревій», «На згарищі», «Нюра», «Смерть кавалера», «Поминали Маркіяна», «Три плачі над Степаном» виразив своєму ідею любові митця до людини і відповідальності за її життя, жертвуючи своїм відповідно до ментальних традицій всієї історії України. Пожертва своїм життям має свій смисл: пробудити буденну свідомість, змінити форми соціальних реакцій і стереотипів, підвести до прірви і силою любові переступити її. Таким містком, зітканим з життєвих колізій, перекинутим через прірву буття, є вічна загадка любові і утвердження краси людини, її майбутнього навіть ціною свого життя. Калиновим містком в майбутнє з усіма категоріями буття вічно йтиме до нас із своїм безсмертним словом Григор Тютюнник.

Новела Гр. Тютюнника цілісно сприймається у тих типологічних аспектах, які є найхарактернішими для української ментальності. Саме до такого типологічного ряду міфологем у новелі «В сутінки» належать зима, хата, тіні, що «лізуть у причілкові вікна і стають по кутках – німі і холодні» [4, 15], ліс, що «видзвонює крижаними кайданами», долівка, встелена холодною хвилею і струшена піском... У контексті новели вони виконують функцію мікрофонових деталей, є обрамляючими рамками, в яких вияскравлюється портрет матері. «Мати сидять на лаві підібгавши ноги, і дивляться у вікно. У чорній шибці, немов у ополонці, відбивається красиве дівоче лице з чорненькою родимкою на підборідді. Коли мати сміються, їхня родимка робиться доброю і милою, а коли гніваються – хижою і злою. Зодягнуті мати празниково: у білій кофточці з парашутного шовку, а спідниця чорна, зливається з п'ятною, тому мені з долівки здається, немов мати по пояс у чорному тумані...» [4, 16].

Надзвичайно колоритний, контрастний портрет матері подається через призму добра і зла, любові і катарсисного фіналу, коли мати «втирає шкарубким пальцем мої очі» [4, 19].

Можна зрозуміти цей фінал: тисячі жінок залишилось без чоловіків, які загинули на фронтах, а інші, тиловики, залицялись до їхніх жінок. Чи може простити підліток, студент, зраду, в пам'яті якого оживають ті давні картини? Але це життєва і повоєнна колізія, узагальнена до обширів України,

масштабна, невігойна. «...Потім я часто чув від дорослих живуче в ті роки прислів'я: кому війна, а кому мать родна, і завжди, – чи сказане воно пошепки, обачливо, чи вголос, з огидою, – це прислів'я будило в мені жорстоку зненависть до чужака і горду, по-дитячому ревниву любов до тата» [4, 19].

До синтетичних образів міфологемного значення належить у новелах Гр. Тютюнника пісня. Якби їх всіх виписати з новел і заставити їх прозвучати в метатекстовому обрамленні, ми б відчули голос народного, жіночого, дитячого горя, загорілися б іскри пам'яті загиблих на фронтах. Це, а не ненависть, і, зрештою, не власний біль, вилитий від свого імені, – став психологічною колізією життєвої сповіді, – то увічнена картина – видіння, синестизійна, озвучена стражданням і покарою: «Та ось гнітючу тишу в хаті розплескала пісня. Вона викралася з п'ятьми так тихо і моторошно, наче не людина народила її, а казкова тінь людська ... Та пісня морозом пішла у мене по спині, зашкреблася у горлі...

Зозуле, зозуле,  
Чого рано куєш,  
Чи, може, зозуле,  
Моє горе чуєш?...» [4, 17].

Домінантний мотив пам'яті продовжує новела «На згарищі». Оксанка навіть не пам'ятає, коли почалася Велика Вітчизняна війна і не може відповісти вчителю-інваліду Федору Несторовичу, що позбувся ноги на дорогах війни. Однією фразою передає його доброту новеліст: «В карій глибочині загусла давня розбуркана туга, притамована сплеском лагідної усмішки» [4, 20]. Але ж перед його зображенням письменник не випадково ж описує дику грушу, розчахнуту вітром, що розгойдуючись, чавить у розколинні падалицю і з неї цідиться «прозора юшечка». Прийоми такого паралельного зображення використовуються в кожній з новел і завжди неповторно як доля людська. Окремі картини нагадують кіносценарій В. Шукшина «Калина красная», його новели з чітко окресленими характерами і конфліктами.

У новелах Гр. Тютюнника конфлікт – внутрішній, але достатньо відчутний синтезом пережитого, непоцінованістю людської особистості, нехтуванням елементарних умов життя, неувагою до людини: «Федір Несторович попрямував до своєї колишньої садиби і ледве впізнав її серед інших згарищ – так вона заросла і здичавіла. Лише на тічку, де не було жодної грудочки землі, якої б він не роздав босою п'ятою, і жодної спички, якої б не загнав у дитинстві, – лише там проглядали крізь густий спориш латочки голої, свійської землі» [4, 22].

Побувавши на рідному згарищі, поговоривши з Макаром, дев'ять душ сім'ї якого розметала війна, надивившись на його одинокі злиденне життя, вирушає колишній фронтовик на квартиру, до Одарки, вгрузаючи в землю милицями: «Сонце заходило червоно. Дошові крапельки на деревах і в травах мерехтіли червоно-зеленими іскорками, сповнювали ліс тоненьким дзвоном. Хмара сповзла за річку і зупинилася там, розгорнувши над лісом велетенські вороні крила» [4, 25].

Жодним словом не скаржиться Федір Нестерович на свою долю, не докоряє, та залишається невимовний біль, невисловлений докір. Кому? Відповідь знаходимо у новелах «Деревій», «Поминали Маркіяна», «Три плачі над Степаном», «Смерть кавалера», «Кізонька», «Три зозулі з поклоном» в яких виділяється одна із прикметних рис почерку новеліста – «нерозрізненість, суміжність реальності та візій» (В. Костюк).

Злитість зі своїми героями продиктувала і відповідну форму новелістичної розповіді від імені авторового Я. При цьому надзвичайно важливу роль авторської акцентації виконує персонаж-маріонетка – це фактично епізодичний образ, введений автором для відтінення чи посилення якихось нюансів душі героя та вираження авторського ставлення – любові, поваги чи осуду. Цей інтонаційний образ в своїй тональності має глибокий смисл:

«Голова усміхнувся до Степана, дещо офіційно потиснув йому червону від іржі руку» [4, 291]. «– Радчич Степан Сирович? – спитав голова і заглянув у якийсь папірець. І ще раз усміхнувся, простіше...» [4, 292]. «А хто цей чоловік, якщо не секрет? – спитав у Дарки голова. – Як його звати, прізвище? Може ми його викличемо, з'ясуємо все та й житимете собі, як і раніше? Дарка знову одвернулася до вікна. – Хіба ж я знаю, як його там... Та й поїхав він уже. Голова кахикнув у кулак» [4, 293]; «– Хто дрова рубав? – спитав голова, милуючись роботою. Досі він мовчав.

– Та хто ж... – Хазяїн ... колишній. Голова подивився на неї спідлоба» [4, 294]. Форма авторської свідомості, ставлення і оцінки виражена в наведених прикладах в міміці, жесті, кожному слові чи мовчанні, посмішці, підтексті («Лука ворухнувся під вусами посмішкою»). Все це заперечує, ніби автор не дає оцінки своїм героям, залишає на розсуд читачів. Такі авторські акценти ніби й не помітні, але достатні, щоб виразитись у концептуальному контексті новел. Разом з авторськими вкрапленнями, обрамленнями, ландшафтними детермінантами, портретними замальовками, психологізованими діалогами, внутрішніми монологами, актуалізацією читачевих віддчуттів саме так, як їх хотів втілити автор – яскраво виражена його присутність і позиція. Так само, як і в кільцевих деталях, деталях –ремарках, фінальних деталях та особливо в експресемах, – чуємо тембр голосу автора.

Портрети людей, портретні характеристики в художньому зображенні Гр. Тютюнника надзвичайно «симфонічні» (Л. Карсавін), динамічні і пластичні, вони так окреслені, виліплені, що легко проникаєш у їх внутрішній світ. Портрет показує не тіло, а особистість Я, зображує багатошаровий процес формування особистості, її зміни, її поліцентричну структуру, в якій виявляється як і чи втілила людина себе в зіставленні з іншими. Як правило, виписуються пари контрастуючих портретів, в них фіксується минуле і проектується майбутнє, сучасне постає як видіння, марення, уявне споглядання або самобачення себе іншим в минулому і майбутньому теж. Йдеться про тих, кого нема в живих, а живі – завжди в русі, пошуках сенсу життя, турботах зі своєю філософією, кожен з них наділений «авторською шкалою болу»: «

Христоня сивий як лунь. Лице, шия і навіть губи – білі, аж світяться немічно. Руки теж білі. Лежать на ціпку одна на одній, мов дві пелюсточки...» [4, 31].

Портретна деталь, лаконічна і містка, відгранена, як алмаз, разом з іншими мікродеталлями глибоко передає психологічні порухи душі в єдиному плинові життя: «А Степан плив угорі вчисто-байдужий і кучерявий. І був на ньому найкращий, ніколи й разу не надіваний за щоденною роботою та мовчазним сподіванням смерті костюм і вишита синім – до очей – сорочка, і брови чорняві на маленькому висохлому виду, гордо заломлені, шовком полискували на сонці» [4, 260].

Ховають Степана. Три плачі звучать над Степаном, як трикратне моління за господарем, трудівником, шофером, наставником молоді, що не сказав нікому лжі, слова лукавого... Обрамляє портрет Степана вся природа – жовта глина, біла акація. «А бджіл на тому цвітові – кожна китичка, мов позолотою вкрита...» [4, 258]. Чорною стрічкою ремінісцентно вплітається жалоба – «Одружують Степана з землею» – «Та взяв собі паняночку, – В чистім полі земляночку...». «А Степан зостався під сосновими вінками у саморобних квітах, і зосталася разом з ним тиха, усміхнена його любов, про яку він не раз і не одному казав, бувало, у щирій балачці: «Страх люблю, як на яблуню у спілих яблуках сліпий дощ іде... Тоді вони і плачуть немов, і сміються... Страх люблю!» [4, 265].

Новелістичне слово Гр. Тютюнника – своєрідна, барвиста, асоціативна панорама, синестезійна, лірико-драматична – це і є «енергія болю», конденсат чи згусток авторового почуття, міра його неповторного таланту любити, бачити і зобразити людей, їх мікро- і макросвіт...

Портрети близьких, простих і до болю дорогих людей, обділених долею, працьовитих, по філософському мудрих, дитинно дивних, з їх дивацтвами і характерними примхами, химерами, що своїми руками творили епоху середини ХХ століття, вкарбовані у пам'ять народної душі. Доскіпливі критики не можуть підрахувати скільки тих плачів у новелі «Три плачі над Степаном». Новеліст всім змістом своєї творчості у трагічній фінальній звершенні відповів би :

– Всі мої! Вони всі наші. А сліз тих, як роси, а надто вдовиної, жіночої, пекучої підліткової, дитячої, а то й студентської, втертої шкарубким пальцем, і останньої краплі – авторської, залишеної на вічний спогад як таїна його загадки Любові.

У новелі «Кізонька» авторська концепція виражена через світосприйняття героїв і жалко стає не Дарки, що роздаровувала свою любов іншим, а не Степану, хоч може й були на це причини, а Стехи, що очоловічилася та й не зчулася як проминули молоді літа, і танцює вона з горя «кізоньку»... Справді карнавальне дійство в трагічному виконанні. «Стеха підняла над головою руку, заломила її долонею вгору, другою взялася за бік, повела ліктиком сюди-туди і пішла на носках, погойдуючись у стані... Плаття шовкове, аж ніяк не до лиця підтоптаній жінці, шелесь-шелесь по гострих колінах, зубик залізний од світла

з вікон блись-блись... Вона й справді була схожа чимось на козу, що стала на задні копитця ще й усміхалася якось по-козинячому» [4, 297].

Жіноча доля, старість зображені у цій же манері і в новелі «Вуточка». Залишена синами сліпа мати... Протирала картинки, поприколювані до стіни акацієвими шпичками. «Тільки синових портретів, обіп'ятих вишиваними рушниками, та ще образів не чіпала, боячись звалити додолу, і павучки спокійно засновували їх густою, мов ятеріна, павутиною» [4, 68]. І проходять мимо весни, цвітуть терни, ластівки і лелеки повертають на свої гнізда – «Тільки Вуточчина хата, що присіла й почорніла за зиму ще дужче, стояла посеред того весняного руху й оновлення одинока і теж ніби сліпа» [2, 71]. У типологічному ряді творів «Старуха», «Думи старика», «Сама-саміська», «Елегія», новела «Вуточка» ніби не ставить якихось кардинальних проблем. І все ж національний характер, національне буття, національна ідея виражені «структурами сутності», психологічними деталями, підтекстом, «сенсуальністю» патріархального укладу життя. Новеліст без дидактичних дорікань показує процес руйнації одвічних первенів буття через морально-етичні колізії. Письменник «прагне зрозуміти все, що відбувається з героями», з тими, у кого «час намагається знищити здатність до соціальної активності, до активності духу» (В. Нарівська), і чому діти перестають розуміти батьків, розриваючи кровні зв'язки. Ці процеси і тенденції національного буття глибоко хвилювали письменника.

Гуманістичний пафос проте є найяскравішим компонентом життєвих колізій в усіх новелах Гр. Тютюнника. Всіх їх увічнеє природа, розуміє їх, злита з ними (запаралелена сутностями буття): «Та ось нарешті сонце сіло так низько, що зазирнуло в бабині вікна, ласкавенько полоскотало старій щоку, зогріло темні прожилки на руках і сховалося за річкою, поставивши під Княжою Слободою високий рожевий стовп» [4, 71].

Без перебільшення можна сказати, що всі герої постають у новелах Гр. Тютюнника в німбі авторської любові. Своєрідну функцію при цьому виконують вкраплені замальовки природи, паралельне зіставлення – протиставлення, психологічна деталь – лейтмотив, зорова, звукова, мовна, які рухаються відповідно до діалектики душі. Новела «Проти місяця», наприклад, нагадує новелу Г. Косинки «Заквітчаний сон» акцентацією, повтором психологізованої деталі: «Вже й місяць підбився височенько, вийшов з-за дерев у ярку та й став посеред неба, викрадаючи на світло дівочі намиста, сережки, скляні приколки» [4, 53]; «От уже й місяць став угорі, як дозорець...» [4, 55]; «Місяць зблід, і разом з ним зблідли скорботні солдатські обличчя, схилені до бронзового вінка коло ніг» [4, 56].

Автор у структурах новел Гр. Тютюнника так само, як у новелах І. Буніна «Пізньої осені», «Над містом», «Восени», «У серпні», – створює свій психологічний часопростір, втілює в спогадах – ретардаціях («хронотоп спогаду») його минуле та минуле його близьких, ніби повертає героєві «втрачений час», і, перебуваючи в єдиному часі й просторі переживання, виступає фокусуєчим центром просторо-часотворення.

У параметрах соціальної психології відповідні умови побуту визначаються як суспільна реальність. Терміном національне буття позначається та частина життя окремих людей чи людських спільнот, яка зумовлена їхньою етнічною належністю, їхнім життям, традиціями, набором сподівань щодо майбутнього.

На нашу думку, за принципом виділення міфологеми зав'язі постають як універсалії буття філософського звучання. У новелістичному доробку Гр. Тютюнника виокремлюється ще декілька типологічних міфологем зображення родової людини з її соціо-психологічними структурами – домінантами, які мають багаточаровий функціональний вираз, відбивають розмаїті аспекти навколишнього світу і людини в ньому з усім невичерпним виміром умов її буття. Це такі: народ, рід, родовід, сім'я, мати, Людина (це їй сонце ставить вічний пам'ятник – рожевий стовп («Вуточка»). Глибинною міфологемною сутністю наповнюються у новелах Гр. Тютюнника такі первені людського буття: корінь, коріння, пагін («Кленовий пагін»), хата, подвір'я («На згарищі»), цвіт і зав'язь («Зав'язь»), краса, жіноча врода, труд («Три плачі над Степаном»), добро і зло, вірність і зрада, всі моральні категорії, піднесені до символів, життя і смерть, пам'ять, земля, мить і вічність, сердечність і жорстокість, байдужість до своїх витоків, першоджерел і над всім всесильна Любов. Не випадково ж завершує новелістичний доробок новела «Три зозулі з поклоном» з тріадною символікою і красномовним епіграфом – своєрідним обрамленням до інших, етапних творів «Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу», «День мій суботній», «Життя Артема Безвіконного. З незакінченої повісті», «Коріння. Спогади про автора роману «Вир» Григорія Михайловича Тютюнника».

І ще одна озвучена міфологема – зозуля, в усній народній творчості – символ самотності і розлуки. «Три зозулі з поклоном» з епіграфом «Любові Всевишній присвячується» – фінальний акорд в симфонії людських доль. Функції символізації виконує і тріада у новелах «Три плачі над Степаном» та «Три зозулі з поклоном». Трійця утверджує безсмертя буття в означених автором буттєвих параметрах.

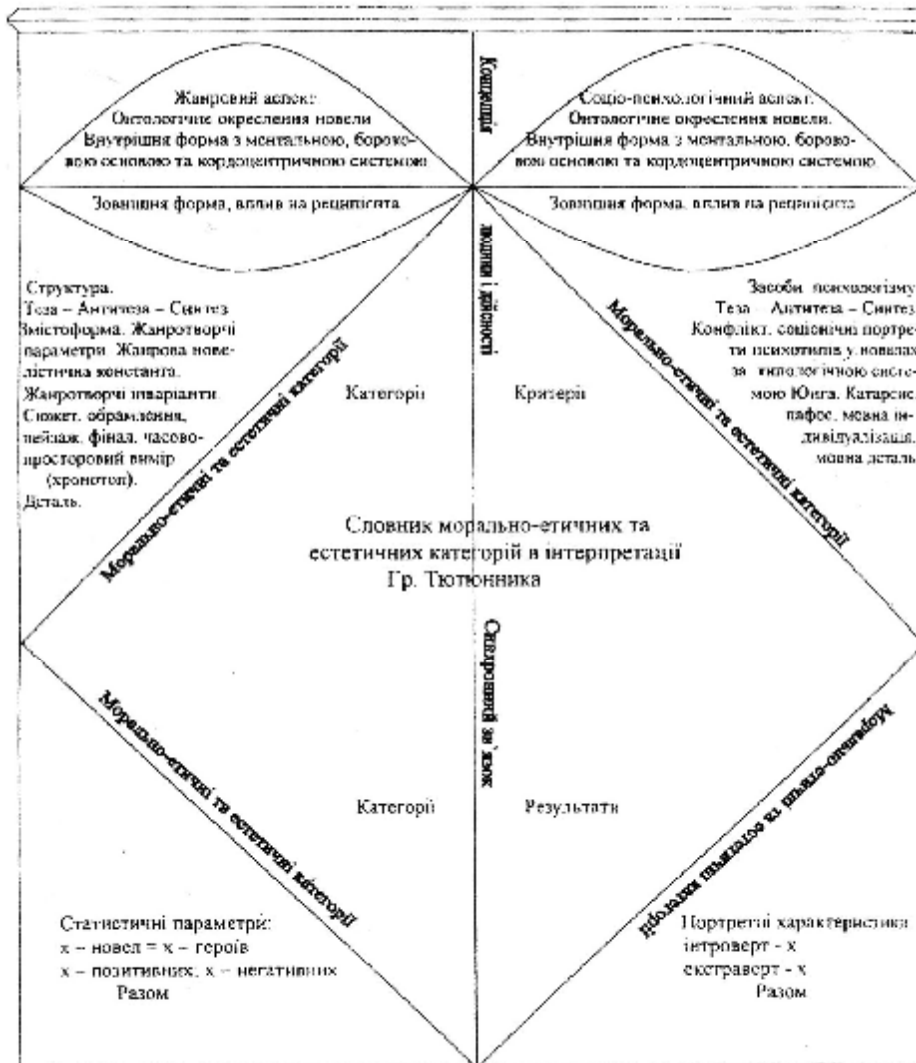
Макро- і мікрообрази новелістичних творів Гр. Тютюнника в їх онтологічній значенні можна простежити за допомогою моделей та психоалгоритмів. Пропонуємо типову онтологічну модель новелістики Гр. Тютюнника та її розшифровку.

Подаємо типову модель психоалгоритмізованого виразу соціо-психостанів автора і героїв. Див. малюнок №1.

## Типова онтологічна модель повілі Гр. Тютюнника

Алгоритм:  $x = a < A$

### Модель-призма авторського світосприйняття, світовідчуття і світовираження



Здійснимо розшифровку моделі, як своєрідного графічного (онтологічного) образу. Процес, завдання і мета простеження типових рис вказаних новел, виявлення їх спільних, а також відмінних ознак називаємо змістом новелістичної типології (ЗНТ), кількість їх виділених ознак – об'ємом типології. Типологія – розчленування і групування, об'єднання виділених однотипних властивостей в їх новій якості інтерпретації. Вивчення зв'язків між ними з використанням термінів в їх теоретичному та практичному застосуванні – називаємо класифікацією [8, 72].

Якщо виявлено співпадіння (тотожність) означаючих властивостей за цією моделлю в одній із новел, то (в ідеалі) вони повторюються і в інших (індивідуальний стиль, жанрово-стильовий аспект). Ефект віднаходження і виділення закономірних зв'язків – називаємо кореляцією. Встановлення такого зв'язку, відкриття закону їх функціонування в єдиній системі створюють умови оперування невичерпним розмаїттям різного роду кореляцій формотвірного, характеротвірного значення, тобто тих зображально-



виражальних засобів, які є матеріалом (онтологічним) художнього зображення людини в різних соціо-психологічних її станах.

Основою класифікації є структура. Використаємо класифікаційну схему С. Розової, яку вона подає у книзі «Класифікаційна проблема в сучасній науці», називаючи її «Класифікаційним деревом» і «Таблицею ознак» [8, 26-31]. На її думку класифікація сприймається як текст, як герменевтичне коло, замкнене однорідне перетворення, синоним цивілізації, «вічний» алгоритм.

Своєрідно алгоритм як вираз руху внутрішньої форми (образності літературного твору) через «зовнішню форму, яка збуджує, спрямовує складні психологічні процеси реципієнта, не визнаючи для нього точних фабулярних тематичних параметрів твору» [9, 6-7], тлумачить І. Фізер, наголошуючи на ідеях О. Потебні про те, що «функція поетичного твору полягає в невичерпно можливому його змісті» [10, 181]. Окремий аспект проблеми внутрішньої і зовнішньої форми досліджувались ним і в праці «Мысль и язык». «Значення слова, – писав О. Потебня, – чи, точніше кажучи, внутрішньої форми, представлення, для думки зводиться до того, щоб а) воно поєднало почуттєвий образ і б) обумовило його свідомість» [10, 189].

У праці «Из записок по теории словесности» О. Потебня вибудовує психоалгоритм процесу виникнення і втілення задуму: «Щось (X) неясне для самого автора, стає для нього питанням. Відповідь він може знайти тільки в минулому своєї душі в набутому вже, або зумисне розширеному її змісті (A). В цьому (A) під впливом питання X (що?) настає якийсь неспокій, рух, хвилювання; X усуває з A все неприйнятне для себе і притягає все споріднене. Це останнє кристалізується в образ A, який склався з блукаючих елементів» [10, 311]. Цей процес О. Потебня виразив психоалгоритмом:  $X=a<A$ .

На основі онто-функційної дефініції буття і функційного окреслення поетичного твору як «комплементарності», коментуючи психоалгоритм О. Потебні, І. Фізер підкреслює, що в інтерпретації вченого психоалгоритму X, а, A, X є невизначальним «постільки, поскільки виявляється в образі і виражається символом  $X=a$  ще й тому, що поетичний твір не має свого поетичного завершення» [9, 6-7]. Ця ж думка стосується відкритості роману. І є прикметною рисою новели («Тисяча і одна ніч»).

Не спростовуючи важливості психоалгоритмізації як способу дослідження (неусвідомлюваних?) психічних процесів, творчих імпульсів, Р. Піхманець уточнює, що «там, де шляхом алгоритмізації та розкладу на дискретні складові підійти до об'єкта спостереження неможливо через його складність і полідетермінованість..., там «умовою розуміння даного феномена є трактування його не як окремої, автономної психічної реальності, а як органічного компонента цілісної системи душевної організації особистості, динамічної внутрішньо і зовнішньо: структурні рівні її знаходяться у постійному русі і взаємодіють як між собою, так і з різними елементами усвідомлюваної сфери» [11, 74]. І все ж вважаємо, що психоалгоритмізація є одним із суттєвих компонентів самоорганізуючої (синергенної) системи у пізнанні як психології творчості, так і психології дійових осіб...

Важливим компонентом образотворення та відтворення морального світу героя є художня трактовка обставин життя і долі героя, які сприймаються читачем як справжні картини життя і в усіх його суперечностях, але завжди над усіма суперечностями підноситься ідеал новеліста, він ніби заземлений в кожному з героїв і одночасно залишається виявом свідомості автора, данністю, як вічна загадка любові в контексті колізій життя, представлених через образи-символи, образи-типи, обмежені певними хронологічними рамками села, передмістя з його ландшафтами.

В зображенні соціотипів письменник звертається до одвічних морально-етичних істин, до першооснов земного життя, в найрізноманітніших формах і видах його вияву. Новеліст до болю чутливий до внутрішніх психостанів своїх героїв. Новела під пером Гр. Тютюнника ускладнила свої засоби зображення, охопила найживотрепетніші суспільно-історичні, національні аспекти реальності.

Ім'я Гр. Тютюнника співзвучне творчості В. Стефаніка і О. Купріна, І. Буніна і А. Тесленка, М. Коцюбинського і Г. Косинки, О. Гончара і О. Довженка.

Коли замислюєшся над новелами «Живописця правди», то помічаєш, що він і його твори – єдине ціле. Він ніби переливає свою душу в героїв, вихоплює найсуттєвіше, творить яскраві психологічні типи, збуджує уяву і вона домальовує образи в особистому прочитанні.

Вже в самих назвах новел є щось таке, що наштовхує на роздуми про першоджерела, першопричини життя («Зав'язь», «Коріння», «Деревій», «Крайнебо»). Вдаючись до образних узагальнень, можна зауважити, що коріння, зав'язь – як символи вічності роду, праці, доброти і справедливості – в глибині авторової душі, кроною дерева є він сам, вгрузлий навічно в національний ґрунт української культури.

Сьогоднішня літературознавча наука впритул підійшла до осягнення феномену новеліста, з'являються монографічні і спеціальні дослідження, це уможлиблює проникнення у творчу лабораторію митця слова, зрозуміти його душу, неспокійну як вир людського життя. Слово Гр. Тютюнника поліфункціональне і полісоціативне. Виходячи із трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості» про «змисли» зору, слуху, звуку в їх асоціативному взаємопереливанні, синестезійних виявах, скажемо, що новелістичне слово Гр. Тютюнника є яскравою ілюстрацією концептуальних думок Каменяра. Це ж стосується експресивних мікрозасобів передачі психології героїв. У всіх новелах Гр. Тютюнника постійно функціонують емоційні, психологічні експресеми, які є мовними домінантами творів, несуть багатогранне соціопсихологічне та естетичне навантаження. Мікрорівневий аналіз дає чимало прикладів для ствердження цієї думки.

Назвемо основні з них, які простежуються на мікрорівнях:

- лексемному (емоційно-оцінні назви, індивідуальні авторські утворення, дієслівні метафори);
- стилістичному (фольклоризм, повтори, ремінісценції);

- фонемному (звуконаслідування);
- морфемному (слово з характерними суфіксами);
- фразеологічному (пестливі звороти, прислів'я, приказки, звертання, народно-пісенні звороти тощо);
- синтаксичному (еліпси, фразеологізми, інверсія, звертання, вигуки);
- тропейчному (епітети, метафори, гіперболи, оксюморонні форми, порівняння, персоніфікації тощо);
- тональному (трагедійні, драматичні, іронічні, саркастичні, мажорні, мінорні, розмовно-побутові, романтичні, ліричні, пісенно-мелодійні);
- психологічному (реакції героїв, внутрішні монологи, експресивно-схвильовані в екстремальних станах перенапруги, нелогічність та невмотивованість з погляду раціоналізму, віртуальний світ);
- засоби організації художньої мови (звуківі повтори, асонанси);
- засоби образотворення та характеротворення (життєва достовірність типу, пластичність, онтологічна достовірність, зображення в дії розкриття внутрішнього життя через мікродеталь; авторська характеристика, портретна характеристика, самохарактеристика, портретна деталь, психологічна деталь, вираз обличчя, жест, міміка, інтонація, одяг, зовнішність, поліфонізм, елементи карнавального дійства, риси барокового зображення, асоціативність, прізвища, зображення оточення, ставлення до різних явищ життя, мовна індивідуалізація – діалог, полілог, монолог, пейзажі – як стан душі).

Автор надзвичайно чуйний до слова, невтомно відкриває все нові й нові його нюанси, майстерно використовує лексичні багатства української мови як знаряддя творення образів і розкриття психології героїв. Новеліст збагачує асоціативні можливості слова за допомогою мотивуючих ознак (метафоризація слова).

Психологія у новелах Гр. Тютюнника – це засіб найглибшого проникнення в таїни характерів, взаємовідносин персонажів, морально-етичних їх імперативів. У простих сільських дівчатах і хлопцях, дідусях та бабусях він знаходить безмежну пластичність, красу людської душі, його хвилюють ті колізії, коли стикається в одвічному протиборстві добро і зло, правда і лжа, поцінування людської особистості і зневага до людини, що й стверджує найвищі категорії людського духу, духовності сучасника – чулість, підтримку, завбачливість, доброзичливість і повагу. Їм протиставлені всі ті, хто ходить з приплюсненими очима, наче бояться, що хтось в них загляне («Обнова»).

Через призму доброти, самовідданості, милосердя дивився на людину новеліст у збірках «Зав'язь» (1966), «Деревій» (1969), «Батьківські пороги» (1972), «Крайнебо» (1975), «Коріння» (1976) і оцінював її в дусі свого морального імперативу, який є провідною домінантою його творчості.

Категоричний, морально-етичний імператив теоретично обґрунтований в естетиці І. Канта і має два формулювання: «чини згідно такої максими, керуючись якою ти в той час можеш побажати, щоб вона стала всезагальним законом» [4, 260], «чини так, щоб ти завжди ставився до людства і в своєму

лиці і в лиці всякого іншого також як до мети і ніколи не ставився б до нього тільки як до засобу» [4, 270].

Новелістика Григора Тютюнника всім своїм гуманістичним змістом стверджує ці загальнолюдські критерії, якими, виходячи з буттєносних ментальних джерел народу, сповнюються його герої, являючи взірці високої моральності в онтологічній самореалізації своїх людських сутностей і прагнень щастя, любові, ствердження особистих начал, які проявляються в світосприйнятті, винятковій, згарманізованій цілісності натур, їх поетичності та душевній красі. Цей принцип бачення людини і зображення характерологічних рис в синтетичній формі новели можна виразити афористично як «загадка любові», як шлях правди і милосердя. Але це буде лише одна із граней людинолюба. Найяскравіше морально-етичний імператив новеліста виразився в портретних характеристиках, рельєфнозримих, лаконічно-фрескових авторських оцінках (при цьому фіксується в свідомості письменника кожен порух в душі героя, хоч новеліст і не втручається в життя через героя безпосередньо, лише в підтексті та наскрізнім ліризмі, як в підводній течії, відчувається нестримна любов до людини та глибока майстерність у відтворенні засобами життєписма розмаїття їх доль на тлі українського села в переломні, доленосні моменти його буття), що набирають смислу естетичних категорій. Цей принцип творення образів можна назвати як зображення самими формами життя. Не так то просто знайти код, шифр та ключі до них, а тому інтерпретація новел Тютюнника потребує мікрорівневого аналізу. Він сам, як і його брат, відчував «вічну прикрість – нестачу слів, умовність понять, обмеженість людських уявлень перед лицем природи, життям» [4, 570].

Життєписна форма новел видатного художника слова має не просто морально-етичну та естетичну виражальність, вона реалізує категорію етикетну, подану в дусі народного імперативу. Кожна людина в новелістичнім доробку майстра має свій окремішній неповторний, індивідуальний світ, буттєвісну домінанту, формовану життєвим середовищем, в якому проявляються всі її найхарактерніші риси. Відтак утворюється ілюзія дійсного живого життя; в новелістичній мозаїці, в якій всі дійові особи говорять, діють, роздумують відповідно до логіки тих життєвих установок, стереотипів, які сформувались та детермінувались ними, закріпились в них як незмінні константи, характерологічні риси, визначувані всім змістом і ладом життя-буття. В масі постатей, облич, угадується щось монументальне, ціле, те, що колись, аналізуючи новели В. Стефаника, Леся Українка назвала «романом натовпу».

Навидовижу цілісний і невичерпний світ юнацтва в новелах живописця правди. Новели «Лісова сторожка», «Степова казка», «Деревій», «Холодна м'ята», «Перед грозою» та багатьох інших засвідчують про глибинне знання юначої душі, тонку спостережливість та вболівання за майбутнє молодої людини. Ще треба відзначити й таку рису новелістичної майстерності Тютюнника як відчуття потаємних мотивів дівочої, жіночої душі; зосередження на духовнім світі героїнь і вираження цього світу через

деталі буття уможлиблює творення характерів у двох взаємозумовлюючих площинах – через світ речей і духовний «універсум». Такий творчий принцип правдивого художнього синтезу має свої витoki, що сягають першооснов народного світовідчуття і світовиміру в ореолі повсякденної, буденної краси. Це і є ядром онтологічної концепції майстра новелістичного слова і типологічно зближує його стильову манеру з класичними традиціями І. Франка, В. Стефаника, М. Коцюбинського...

Важливу функцію поетизації внутрішніх психологічних станів виконує кольоровий образ, світловий та звуковий його еквівалент, образ-експресема, образ-лейтмотив, взагалі образи степу, неба в різні пори і в різнім офарбленні, утворюючи стійкий амальгамний часопростір, де стафаж твориться засобами голографії та стереографії. Наприклад, «Заходило сонце, мінялося барвами небо: то жовтогарячими, то густо-червоними, то просинюватими, доки не загускло у німій вечоровій прозелені» [4, 204]. Кожен колір та його відтінок мають свою психологічну градацію, символізаційний спектр і вкупі з усіма зображально-виражальними засобами витворюють калейдоскопічну пластику життя з логікою його саморуху, де кожна дійова особа зігрита великою любов'ю та повагою, зреалізована в своїх буденних атрибутах і виміряна міркою морально-етичного імперативу, персоналізована до рівня повнокровного типу – характеру. Зосередженість на духовнім світі героїв і вираження цього світу через деталі буття уможлиблює зображати у двох площинах світ речей і духовний «універсум». Такий творчий принцип і художню концепцію можна назвати принципом правдивого художнього узагальнення, бачення краси в повсякденності.

Зображуючи сповнені драматизму ситуації, розкриваючи трагічні по своїй суті колізії, Тютюнник знімає момент трагізму, заміняє відчуття трагізму настроєм співчуття, суму. Як супровідний мотив кожної з новел вони в єдності утворюють поліфонію життя в невичерпності виявлень людської душевної краси, мудрості, морально-етичної завбачливості, цілепокладаючим мотивом простої і водночас складної людини здебільшого є виконання календарно-циклічних алгоритмів буття, що як традиція передається від наступних поколінь, трансформуючи віру, звичаї, міфопоетичну уяву і визначаючи тим самим життєве коло і характер самовиявлення і самоствердження в ньому. У цьому окресленні кожна зображувана особистість в кожній новелі наділяється активнотворчим началом, вона неповторна при одноманітності побутових реалій, вона є незнищеною ланкою в історичному процесі, продовжує родовід, живе, творить і помирає при усвідомленні якоїсь нерозгаданої таїни і тієї своєї життєвої перспективи, якій вона навіть не дає імені, але вона фіксується в її пам'яті, закріплюється як поведінкова домінанта, як незмінний стереотип, який обмежує – аж до неможливості – вибору іншої долі. Та іншої поза цим простором і часом вони не шукають. І в цьому є якась життєва мудрість, споглядальність та філософська врівноваженість. Сам процес такого художнього зображення і стан натхненої любові до людини автора ми й називаємо морально-етичним імперативом. Незгасний

гуманістичний пафос Тютюнника випромінюється в його творах і опромінює читача, вивищуючи його над обставинами буття і підносячи до ідеалів любові і краси.

«...Людоньки, не сковуйте живого слова ланцюгами заздрощів, злом. Ревнощами. Його талант – великий дарунок людству. Якщо ж воно знехтує ним – талант піде в небуття, або полишить рідні береги – і тоді їх засипле мертвий пісок...» [12, 167].

Висловимо віру, надію, сподівання: не зміліє криниця пам'яті, не замулять піски часу живе новелістичне слово Григора Тютюнника, воно буде дивитись соняшниковим цвітом його душі у вічі сонцю, правді, людям, підносячи всіх до своєї високості.

Не зміліє пам'яті криниця,  
Попелом не вкриє ізгорілих літ,  
В очі твої буде світ дивиться,  
З кореня земного і небесних віт.

Костянтин Дуб

#### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Даниленко В.Г. Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури (на матеріалі прози Гр. Тютюнника) [Текст]: автореф. дис. на зд. вч. ст. к. філол. н./ Даниленко В.Г.; [Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України]. – К., 1994. – 22 с.

2. Тульчинська Н.М. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Гр. Тютюнника. [Текст]: автореф. дис. на зд. вч. ст. к. філол. н. – Дніпропетровськ: ДДУ, 2002. – 18 с.

3. Лихачова О.А. Поетика новелістичної творчості Гр. Тютюнника [Текст]: автореф. дис. на зд. вч. ст. к. філол. н. – Запоріжжя: Запорізький університет, 2002. – 23 с.

4. Тютюнник Гр. Облога: Вибр. твори [Текст]/ Гр.Тютюнник: упорядкув. В. Дончика. – К.: вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. – 832с.

5. Енциклопедія постмодернізму[Текст]: за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер.з англ. В. Шовкун. – К.: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503с.

6. Дончик В. Любов і біль [Текст]/ В.Дончик: у кн. / Тютюнник Григор. Облога: Вибр. твори. – К.: вид-во ПУЛЬСАРИ 2005. – 832 с.

7. Гончар О. Живописець правди (Григор Тютюнник) [Текст]/ О.Т. Гончар Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. – К.: Рад. письменник, 1991. – 382 с.

8. Розова С.С. Классификационная проблема в современной науке [Текст]/ С.С. Розова. –Новосибирск: Наука, 1986. – 224 с.

9. Фізер І. Теорія Потебні дериват «Берлінської школи?» (До сторіччя з дня смерті) [Текст]/ І.Фізер // Слово і час. – 1991. – №12. – С. 6-7.

10. Потебня А.А. Эстетика и поэтика [Текст]/ А.А. Потебня. – М.: Мысль, 1976. – 357 с.
11. Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості [Текст]/ Р.В. Піхманець. – К.: Наукова думка.–1991. – 245 с.
12. Черненко О. Не зміліє пам'яті криниця. Спогади про Григорія та Григора Тютюнників [Текст]/ О. Черненко. – К.: Ярославів Вал. – 2001. – 255 с.

## 12. Гуманістичний ідеал в концепції людини і світу Олеся Гончара

### 12.1. Парадигмальна вісь Олеся Гончара в координатах автобіографічного синергену

Олесь Гончар – зореносець правди, краси, духовних устремлінь українського народу, його віри й надії. На видноколі сучасних суперечливих процесів, як оборонець духовності, екології душі, він верховіттям перебуває десь в синкліті, а «квіттям сходить в полях», безмежних степових просторах, де хлюпоче Дніпро, видно димну Петровку із вікон хати в Ломівці. З тих рідних місць всім багатогранним змістом своєї незгасної творчості, із витоки 95-річчя вимолює нам «сонця і пісень».

Ломівка подарувала світу вірного сина України. Саме там він народився 3 квітня 1918 року, про що засвідчує метрична книга Покровської церкви. Це треба знати всім, хто прагне осмислити творчий фенотип Олеся Гончара. Фотокопію метричного запису вміщено в матеріалах Дніпропетровського національного університету «Сторінки історії. Олесь Гончар», який тепер гордо носить ім'я нашого славетного земляка, видатного письменника сучасності [1, 25].

Так, його дитинство пройшло в слободі Суха, Козельщанського району, Полтавської області. Але ж видатні твори, які принесли йому безпідставні, наклепницькі звинувачення і безсмертну славу, писались тут при світлі карбідки із снарядної гільзи, пригрітої грубки і набитої тютюном, козячої ніжки, а в нічні години озивались Тереза, Хаєцький, Шура Ясногорська, а в душі цвів «небесний ключ», холодила Холодна Гора, сизими туманами кривались Альпи і пекло війни лютувало над ним, забираючи однополчан...

Ода тій хаті в Ломівці, сестрі Олександрі, незрадливій любові Валентині... Тут витає дух таких ліричних, романтично наснажених новел як «Модри Камень», «Аспірантка», «Співачка»... Тільки у восьмому томі їх вміщено сорок. А скільки сили, енергії, любові випромінюють романи «Прапорonosці», «Людина і зброя», «Циклон», «Тронка», «Собор», «Твоя зоря», «Щоденники»...

З його погруддя навстріч студентам другого корпусу університету щомиті, зігріта любов'ю, долаючи простір і час, спішить привітати живих, людинолюбна посмішка Олеся Гончара. Здається розплавиться бронза і в осяйній красі постане видатний письменник, літературний критик (згадаймо принагідно «Чим живемо» з розділами «Думаймо про велике», «Про тих, що не гаснуть», «Феномен незнищенності»), громадський діяч, Герой України, академік Національної академії наук України, доктор Альбертського університету... 2003 рік за рішенням ЮНЕСКО оголошено роком Олеся Гончара.

Академік Микола Жулинський у викристалізованій формі найповніше визначив, окреслив найхарактерніші грані талановитого майстра художнього слова, чим трепетав дух його, які невмирущі заповіти, яку романтично



піднесену поезію, красу людських взаємин один з одним і природою залишив своїм буттєвісним змістом, смыслом, гуманістичним пафосом.

Історіографічна повновартістність художнього слова Олеся Гончара сприймається аксіоматично в тій онтологічній царині, яку він сам витворив силою духовних устремлінь, щедрістю таланту, всім змістом творчого життя, яке так правдиво, пророче віддзеркалилось у трьох томах доленосних «Щоденників», та збувається у дванадцятитомнику. Це та інформаційна база, яка вияскравлює феномен видатного письменника «приреченого на саморозп'яття в ім'я наближення людини до свободи, істини, краси і добра» [2, 7]. Справжній митець за М. Бахтіним здійснюється помертвоні, і як стверджують П. Шарден і В. Вернадський, він перебуває в психосфері, ноосфері, в синкліті, тобто вічних категоріях, як дух нації, її домінанта космічного буття.

«Митець, – роздумує М. Жулинський, – не має повної влади над собою. Творчий процес це завжди вихід за межі свого Я з єдиною метою: досягти абсолютної свободи самовираження, а отже, звільнення від себе, від земного, обтяженого реаліями буття, заперечити себе гріховного, і утвердити себе, божественного очищеного духовно від скверни і зла. Цього стану душі і почувань досягти майже неможливо. Через те не існує й абсолютної естетичної довершеності самовираження, через те й творчий процес не завершується земним буттям митця. Він продовжується в процесі слів переживання, а отже, й співтворчості» [2, 7].

У світлі висловлених думок розглянемо творчий шлях О. Гончара просопографічні данності життєвої долі, яка вражає драматичними, трагічними, і разом з тим гармонійними обставинами, які прожив митець. Гармонійне – це його творча радість, як рух, віра, надія, духовна суть. Естетичні категорії найталановитішого майстра новелістичного жанру, романіста, громадського діяча, поборника правди, носія культури водночас визволили парадигму, ядро поетики Олеся Гончара, жанрово-стильову своєрідність та виняткову роль у становленні національної самосвідомості, стимулюють розквіт художнього слова з висоти духовних заповітів, застерігають, посилюють автобіографічний синерген гуманістичним пафосом. О. Гончар проти мовного цинізму, використання матерщини, змагань «в блатняцькій вседозволеності». «... Пригадується, як чарувало мене слово наших класиків, письменників, цих справжніх подвижників, чії заслуги перед українським народом, сподіваюсь, збережуться і в пам'яті прийдешніх поколінь» [3, 372].

Візьмемо в руки книги дванадцятитомника, «Катарсис» [4], тритомник «Щоденників» [5], «Вінок пам'яті Олеся Гончара» [6], «Слово про Олеся Гончара» [7], «Тернистим шляхом до храму: Олесь Гончар в суспільно-політичному житті України 60-80-х рр. ХХ ст.» [8], «Чим живемо. На шляхах до Українського Відродження» [9], фундаментальне дослідження «Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності» [10], «Я повен любові...» (Спомини про Олеся Гончара)» [11], «Бережіть собори душ своїх» [12], «Україна моя пектораль» [13], «Тайноцвіт» [14], «Хата, де виростав Олесь

Гончар» [15], «Ніч без Олеся Гончара» [16], «Олесь Гончар у вимірах NON FICTION» [17], «Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми)» [18]. Всі інші дослідження статті, матеріали конференцій, їх синтез і творча доля митця, виражена в них, є парадигмальною віссю, автобіографічним синергеном, гравітаційною силою, що утримує духовний потенціал в усіх суперечностях на історичних шляхах, які судилось пройти нації до виборюваних ідеалів. Без їх осягнення у філософському контексті неможна зрозуміти письменника. «Творчість, – писав він, – це сфера чистоти й свободи. Вільний і незалежний художник має визнавати одну лише залежність, що зветься синівською любов'ю до рідної землі, відданістю гуманістичним ідеалам людства» [9, 373].

Естетичні категорії, як форми вираження авторської самосвідомості в розмаїтті творчості О. Гончара в органічних взаємовпливах, гармонійній викінченості макро- та мікроструктур з непересічними людськими типами з різних соціальних верств. Світлоносне та барвоцвітне слово у контекстній сфері виконує не тільки зображально виражальні функції, а й засвідчує філософський та широкий естетичний вплив на читача. Це ж можна сказати і про хронотоп Олеся Гончара, історичне відчуття протікання часу, його динаміки та катаклізмів, життєносних субстанцій в їх просторових перспективах, що виражається в зображенні долі людини і людства, як суб'єктів і об'єктів цього часу з трагічними, драматичними і опоетизованими гармонійними наслідками, катарсисними фіналами. Коли називається просторовий вимір його новел, повістей, романів, то маємо на предметі локальний колорит: український степовий край, Дніпропетровщину, Сонячний херсонський краєвид, де антиподом тиші срібно озивається голосом життя тронка.

Драматична для митця мить є результатом переживання часу та утвердження загальнолюдських ідеалів. Автор і його герої сьогодні постали на порозі відродження в одній драматичній площині. Акцентуючи цей момент, вичленовуємо провідну домінанту творчості О. Гончара – романтичний драматизм. Бо завжди герої О. Гончара показані в лірико-романтичній тональності, оповиті поетичним серпанком. В цьому – гаряча віра митця в невичерпну енергію людського духу, спроможність самоутверджувати себе в світі. В названих категоріях втілюється філософський, політичний, соціально-психологічний, морально-етичний і екологічний зміст людини. Естетичні категорії – критерії і категорії – результати, зумовлені співвідношенням ідеалу і дійсності, постають в інтерпретації О. Гончара водночас і акцентованими формами авторської свідомості. Звідси розмаїтість і невичерпність ідейно-естетичних засобів в палітрі митця. Наголошуємо, що ядром поетики автора багатьох новел, структурною їх віссю, найважливішими домінантами в естетичні категорії, які виявляються на всіх рівнях тексту. Уже в ранній новачках «Іван Мостовий», «Черешні цвітуть», «Модри камень», «За мить шастя», у збірці «Далекі вогнища», в новелах роману «Тронка» та новелістичних вкрапленнях в романах «Людина і зброя», «Твоя зоря» категорії трагічного і гармонійного в їх єдності породжують романтичний драматизм. Ця

категорія визначає символіку назв, їх світлове, звукове оформлення. Завершальним акордом у цьому естетичному русі є «Твоя зоря», початком, де рел'єфно проявилися традиції М. Коцюбинського, є новела «Модри Камень».

Естетичні категорії в ідейно-естетичній інтерпретації О. Гончара мають багатоаспектні формотворчі та змістові функції. Слово співця новаторське і безсмертне, як народ України. Новаторські пошуки і знахідки майстра новелістичного слова найповніше виявилися в утвердженні концептуально важливих животрепетних проблем нашого часу, в філософській їх, гуманістичній постановці. Саме цей ракурс бачення світу і людини в ньому визначив публіцистичний та ліричний струмінь, розмаїтий арсенал зображально-виражальних засобів та естетичні форми художнього втілення. На мікро- і макрорівні вони зримо виділяються в образах-концептах та своєрідних моделях, які разом з тим мають особистісний смисл.

Нові аспекти названих вище досліджень розкривають таїнні грані видатного письменника нашого часу. Перед гончарознавцями постають нові завдання, більш складні і відповідальні, ніж донедавна, адже творчість – загальнокультурологічний процес, який невинно змінюється; нові часи вимагають новітнього слова про художній світ майстра, котрий віддав свою творчу снагу поступу в сфері духовності, оновлення суспільного буття. Тим більше, що в пізнавальному процесі творчої спадщини Олеся Гончара не обходиться без рецидивів, оскільки знаходяться й «тлумачники», що з нищих прагнень, щоб в такий спосіб самоутвердитися, набути собі сумнівної популярності критики «авторитетів тоталітарного» минулого, до яких зараховують і Олеся Гончара, видаючи його мало не за прислужника репресивно-командної системи (це прочитуємо в бульварних часописах публікацій, наприклад, В. Коротича чи Ю. Покальчука). Тож перед сумлінними й добропорядними літературознавцями нині постає ще й завдання захисту видатного майстра прози од диких наскоків безпардонних хулителів всього, що складає наше минуле, нашу багатостраждальну історію національного розвитку.

У статті-інтерв'ю «Безнастанна праця душі» на запитання кореспондента «Як на ваш погляд, співвідноситься автобіографічність і масштабність у творчості?» О. Гончар дає досить аргументовану відповідь: «Щодо автобіографічності для мене завжди цікавіший письменник, у чийх книжках вловлюю особисту долю автора. «Війна і мир», епопея, яку просто не охопиш у всій масштабності, ввібрала скарби толстовської душі. Наскрізь автобіографічний Екзюпері, ще більше – Хемінгуей, вся його творчість, по суті, одна книга про його життя незвичайної людини, написана в різних жанрах. Такий Довженко, особливо в «Зачарованій Десні». Згадайте сторінки, які митець присвячує матері. В буденних її клопотах – мудрість, життєлюбство і значущість духовно багатой людини, наділеної філософським ставленням до праці, до всього навколишнього. У цьому, мабуть, суть: як осмислені автобіографічні події» [19, 259-260].

Концептуально важливу рису автобіографізму О. Гончара виявляє на повну силу роман «Твоя зоря». На думку С. Пінчука «цей твір становить величезний

інтерес тим, що з нього ми дізнаємося, звідки Гончар починався: автобіографічність розділів про дитячі роки героїв, тобто про кінець 20-х – початок 30-х років, безумовна. Зі сторінок твору постає селянська Україна: гоголівська і комнезамівська, присілкова і хуторянська, ярмаркова і степова, пастуша і жнивна, клубна і шкільна» [20, 503]

Ще прозоріше про автобіографічний мотив творчості розповідає новела «Невигадана новела життя»: «Пекло Холодної Гори серед липневої спеоти 1942-го, пекло – страшніше за Дантове, відтворено в «Циклоні», на тих сторінках, що їх Ірина Вільде назвала колись геніальними» [21, 133-134].

Між сторінками записника, де згадується про Юлію, зберігається засушене стебельце з квіточками... Мабуть, це «Небовий Ключ» і водночас ключ автобіографічний до новели «Модри Камень».

У «Трилозі» – своєрідній трилогічній формі розмови із Валентиною Данилівною, І. Драч відзначає, що «Чимало читачів і знавців літератури і поцінувачів літератури стоять (це те, що я знаю) більше на боці Юрія Шереха – Шевельова, аніж на боці Олеся Гончара». Валентина Данилівна тактовно відповідає, що «драматично-трагічний стан всього життя, душевні колізії Олеся Гончара не можна зводити до стосунків із відомим професором, бо він «зазнав: і сирітство, і голод 1933-го, і окопи війни, і пекло полону, і любов своїх читачів, і славу, і шалену критику, що призводила до інфарктів»... [22, 3]. Досить аргументовано цю думку висловив М. Жулинський у передмові першого тому творів письменника: «Художник приречений на саморозп'яття в ім'я наближення людини до свободи, істини, краси і добра. Для цього йому доводиться переживати не лише свою власну долю, а й тих, до кого він звертається Словом. Переживати долю людини, народу, людства» [2, 7].

Зосереджуючись на творчості О. Гончара, приводячи все написане про нього до одного знаменника, тобто закладаючи всю інформацію в комп'ютери (постав такий час!), ми персоніфікуємо постать митця в контекстах сучасного і майбутніх культурних процесів. Застосовуючи автобіографічний синерген в аспекті персоніфікації приходимо до висновків про здатність дослідників інтерпретувати сутність художнього світу О. Гончара, виявляючи об'єктивні критерії. Ми виходимо з того, що персоніфікація є перетворенням вертикальних відчуттів, уявлень, понять в сутності із самостійним буттям [23, 161].

Автобіографічний синерген враховує у метафізичному плані рух форм: субстанційних, стверджених і перетворених в дійсність, які зовнішньо визначаються, субсистемних, довершених в людській долі. З цієї точки зору автобіографічний синерген О. Гончара перебуває у стані становлення, визначення і виокремлення відповідних ідейно-естетичних форм і через усвідомлення їх визначає подальшу еволюцію, суть якої – вихід за межі земного існування. Він і вся його творчість реалізуються у вічності. М. Епштейн називає духовні новоутворення кенотипами. «Кенотип – це пізнавально творча структура, яка відображає нову кристалізацію людського досвіду, що склався в конкретних історичних обставинах, але не зводиться до них, виступає як прообраз можливого чи майбутнього» [24, 389].

Структурна вісь автобіографічного синергену розуміється як модель, яка відповідає таким умовам її здійснення:

«а) структура має характер системи (а письменник і є такою самоорганізуючою системою!), модифікація будь-якого з її елементів, змінює всі інші;

б) будь-яка модель належить до групи перетворень, які сукупністю утворюють групу моделей;

в) названі і виявлені властивості дають змогу передбачити як реагуватиме модель на модифікацію її елементів;

г) модель мусить бути збудована так, щоб її функціонування охоплювало всі спостережувані факти» [9, 264-265].

Концептуально автобіографічний синерген відповідає таким моделям та їх аналогам. Найяскравіше моделюється синерген на прикладі щоденникових записів Олесь Гончара. Перш за все при цьому необхідно з'ясувати значення катарсису. Ця категорія сягає в часи Арістотеля, який стверджував, що переживаючи класичні трагедії, ми відчуваємо катарсис (очищення), емоційну розрядку. Пізніше гіпотеза катарсису почала розглядатися як мистецька категорія у широкому спектрі емоційних переживань.

«Катарсис» О. Гончара має яскраво виражений автобіографічний тон, проливає світло на світосприйняття, світовідчуття і світовираження та сам процес відбору життєвих вражень для майбутньої їх літературної обробки, локальної прив'язки художніх творів до конкретних координат життя. Джерело минулого, інтерпретації його – це наратив. Філософський його акцент відтворює ланцюг найрізноманітніших життєвих вражень, які залишаються в свідомості та підсвідомості митця як віртуальна реальність онтологічного плану і стає в процесі творчості художніми моделями образної системи. Моделюванням називається відтворення ознак, характеристик ситуацій дійсно пережитих і створених на основі уяви, логіки збування і психологічної достовірності їх зображень. Щоденник при цьому сприймається як творчість, як самопізнання самого себе у сповідальній або іншій формі. Це само висвітлення свого письменницького ества у синтезованій формі свого Я, найпотемніших порухів думки, оцінка дійсності з позицій ідеалу, самоприсуд, сповідь і звіт перед совістю, народом, майбутнім... «Пізнання найглибших таємниць людської душі, виявляється, може мати значення всезагальне» [9, 259].

## БІБЛОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Сторінки історії. Олесь Гончар [Текст]: упоряд.: І.С. Попова, Н.П. Олійник, А.І. Рудинська. – Дніпропетровськ: Пороги, 2008. – 288 с.
2. Жулинський М. Олесь Гончар: Творчість як доля [Текст] Т.1. Прапорносці. Гончар О.Т. Твори у 12 т / М. Жулинський. – К., 2001. – С.7.
3. Гончар О.Т. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження [Текст]/ О.Т. Гончар. – К.: Рад. письменник, 1991. – 382 с.
4. Гончар О.Т. Катарсис [Текст]/ О.Т. Гончар. – К.: Укр. світ, 2000. – 136 с.

5. Гончар О.Т. Щоденники: У 3-х томах: [Текст]. Т.1 (1943-1967): упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В.Д. Гончар. – К.: Веселка, 2002. – 455 с.;  
Т. 2 (1968-1983) – К.: Веселка, 2003. – 607 с.;  
Т. 3 (1984-1995) – К.: Веселка, 2004. – 606 с.
6. Вінок пам'яті Олеся Гончара: Спогади. Хроніка [Текст]: упоряд. В.Д. Гончар, В.Я. П'янов. – К.: Укр. письменник, 1997. – 453 с.
7. Слово про Олеся Гончара [Текст]: нариси, статті, листи, есе, дослідження. – К.: Рад. письменник, 1988. – 647 с.
8. Тернистим шляхом до храму: Олесь Гончар в суспільно-політичному житті України 60-80 – рр. ХХ ст. [Текст]: збірник документів та матеріалів / упорядники Тронько П.Г., Бажан О.Г., Данилюк Ю.З. – К.: Рідний край, 1999. – 304 с.
9. Гончар О. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження [Текст]/ Олесь Гончар. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 382.
10. Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності [Текст]/ В.М. Галич: монографія. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.
11. Гончар Валентина «Я повен любові...» (Спомини про Олеся Гончара) [Текст]/ В. Гончар. – К.: Сакцент Плюс, 2008. – 448 с.
12. Бережіть собори душ своїх [Текст]: збірник афоризмів Олеся Гончара / упоряд.: Пушкін В.Ю., Олійник С.Є., Цюп'як І.К. – Дніпропетровськ: Національний гірничий університет, 2003. – 137 с.
13. Україна – моя пектораль [Текст]: збірник афоризмів Олеся Гончара / упорядн.: В.Ю. Пушкін, С.Є. Ігнат'єва, І.К. Цюп'як. – Дніпропетровськ: Національний гірничий університет, 2005. – 282 с.
14. Тайноцвіт [Текст]: збірник афоризмів Олеся Гончара українською, англійською та німецькою мовами/ упоряд.: В.Ю. Пушкін, С.Є. Ігнат'єва, І.К. Цюп'як, І.Л. Кабаченко, Л.О. Токар. – Д.: Національний гірничий університет, 2008. – 75 с.
15. Хата, де виростав Олесь Гончар (до 90-річчя від Дня народження) [Текст]: путівник / упоряд. Тетяна Бондаревська. – Полтава: Полтавський літератор, 2008. – 72 с.
16. Коваль В.К. Ніч без Олеся Гончара [Текст]: есе, етюди, документи. Прощальні етюди. – К.: Щек і Хорив, 2005. – 304 с.
17. Галич О.А. Олесь Гончар у вимірах NON FICTION [Текст]: монографія/ О.А. Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2011. – 260 с.
18. Степаненко М.І. Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколотовні й деякі інші проблеми) [Текст]/ М.І. Степаненко. – Полтава: АСМІ, 2008. – 396 с.
19. Пінчук С. Синтез сучасного і минулого в романах Олеся Гончара [Текст]/ С. Пінчук: у кн.: Слово про Олеся Гончара: Нариси, статті, есе, дослідження. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 474-507.

20. Гончар О.Т. Невигадана новела життя [Текст]/ О.Т. Гончар: у кн./ Катарсис. – К.: Укр. світ, 2000. – 136 с.

21. Триалог. З Валентиною Данилівною Гончар розмовляють Іван Драч та Віталій Аблицов [Текст]: О.Т. Гончар: у кн./ Катарсис.– К.: Укр. світ, 2000. – С. 3-20.

22. Категории исторических наук [Текст]: сб. ст./ под. ред. В.Н. Боряза. – Л.: Наука, 1998. – С. 161.

23. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX века [Текст]/ М.Н. Эпштейн. – М.: Наука, 1988. – С. 389.

24. Леві-Строс Клод. Структурна антропологія [Текст]: пер. з фр. З. Борисюк/ . Клод Леві-Строс – К.: Основи, 2000. – 387 с.

## 12.2. Духовні ландшафти в художній концепції Олеся Гончара

Життєтворчий феномен видатного письменника нашої сучасності Олеся Гончара не можна збагнути без осмислення ландшафтного світу з домінуючими у ньому онтологічними категоріями та їх антонімічним виразом: людина і природа. Гончарівські специфічні моделі буття, розмаїтий арсенал зображально-виражальних засобів, кольорове офарблення, ритмомелодика, звукова і світлова тональність постають у його творах як алгоритм художнього втілення концепції людини і дійсності в усіх аспектах буття.

Онтологічний континуум О. Гончара сьогодні вимірюється параметрами вічності в духовних сферах людства. Постать художника слова на планетарному тлі стала еталоном гармонійної душевної краси, ціннісним індикатором і інтегратором нових ідей в поступі до заповіданих ним ідеалів, які митець втілював ціною свого життя, всім потужним потенціалом непересічного таланту до останнього удару серця, що засвідчує тритомник щоденникових записів.

Філологи України дослідили в різних аспектах творчий набуток захисника Вітчизни, новеліста, публіциста, громадського діяча, відомого у світі романіста, поборника правди, молодого розквіту. Про це свідчать монографії, численні статті, конференції науковців. У контексті цих досліджень вирізняється стаття М. Жулинського, передмова до першого тому письменника «Олесь Гончар: творчість як доля», В. Ковалю «Ніч без Олеся Гончара», літературно-критичні статті Марії Зобенко у двотомнику: О. Гончар «Людина світу, син Дніпра», матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Олесь Гончар і шістдесятництво», широкоформатна (понад 816 сторінок!) монографія Валентини Галич «Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності» та ін.

На жаль, ландшафт письменника в його культурологічному, естетичному, морально-етичному, образотворчому, поставленому нами аспекті, ще не досліджувався. Визначення «ландшафт» хоч і синонімічне до поняття «пейзаж» все ж має свої відтінки, а то й відмінності. Ландшафт у мистецтві трактується як зображення місцевості, рівнозначне тому, що означає пейзаж. Існує

ландшафт культурний, близький до значення «антропогенний». Ландшафт і пейзаж в деякій мірі поняття тотожні, синонімічні, такі ж як концепт і поняття. Все залежить від їх інтерпретації, уявлень про онтологічний статус, форму мовного вираження, метод дослідження. Якщо можна сказати ландшафт душі, то чомусь не говоримо «пейзаж душі».

Філософ В. Подорога, досліджуючи творчість Пруста, Кіркегора, Ніцше, Гайдеггера, Кафки, використовує термін «ландшафтні світи філософії». У широкому значенні ландшафт О. Гончара визначений доленосним часом, часово-просторовим самоздійсненням. Індивідуальний часопростір митця слова окреслений парадигмою життєвого місцезнаходження, перебування себе як автора і хронотопом його героїв. Обмежений локальними рамками («Стокозове поле», «Черешні цвітуть», «Іван Мостовий»), поступово масштаб буття розширюється в процесі становлення митця і координатами в роки Великої Вітчизняної війни, яка внесла доленосні корективи у топографію. Внаслідок чого виокремилося декілька провідних топосів, занотованих у «Щоденниках», новелах та романах «Прапороносці», «Людина і зброя». Мотиви їх художнього осмислення як ландшафтів часу, простору і їх суб'єктивних вимірів пояснені у книзі «Катарсис» та «Щоденниках» Їх вектор спрямований від конкретики, локального, окресленого Ломівкою, де творив у перші повоєнні роки письменник (роман «Собор»), до всепланетарного (романи «Тронка», «Твоя зоря»).

Еволюційний рух митця слова спрямований на пізнання таїн всесвіту людської душі, долі людства. Органічно в образній системі в різних ракурсах з породженням розмаїття асоціацій діє філософська, екологічна, духовна парадигма з домінантами: людина – природа з виокремленням похідних на рівні ментальних міфологічних первенів – степ, поле, дорога, ріка, море, океан, небо, космогонічні образи.

Ландшафт О. Гончара періоду Великої Вітчизняної війни позначений фронтним азимутом. Він має увиразнений батальний характер інколи з містичним нашаруванням: «На небе встала красная полоса (задолго до заката). По ней побежали как на экране буквы, но так быстро, что прочесть ничего нельзя было. Потом поднялось пламя. Одно разгорелось бурно, языки, погасло, черный дым... Второе, третье. Потом пошли волны – много, на запад, потом меньше, обратно и опять тоже. Так несколько раз. Потом человеческая фигура и рукой указывает на запад. После этого видения, все, кто его видели, начали верить в Бога» [1, 85].

Ландшафтні детермінанти, обриси і рельєфи митця слова мають свої чітко виражені координати, широту і довготу, точку перебування і відліку як духовні естетизовані іпостасі буття. Детерміновані вони доленосним вектором, горизонтальними і вертикальними лініями осягнення буття від локального обмеження в часі і просторі – до охоплення оком планети, всього суцього на ній. Всепланетарне бачення себе у світі і світу в собі втілено в романі «Твоя зоря» в образах-міфологемах: дороги – горизонталь, зорі – вертикаль.



Часопростір у романістиці О. Гончара розмикається у вічність, постає як естетичний феномен, той онтологічний атрибут, про який ще не сказано в дослідженнях про О. Гончара. Щоб збагнути його неповторну одухотворену красу треба подумки самому розчинитися в ньому, побачити всі миготливі барви, що дискретно мерехтять, освітлюватись його світлом, вслухатися в стихію музики: «Десятки раз на день меняет озеро свой цвет, свое настроение. То оно стальное и вдаль переходит в нежно-зеленое, светлое. То оно нахмурится и противоположный гористый берег, сверкающий белыми дачами и бункерами, заволакивают тучи и не видно их нисколько. Вечер. Рассеялись тучи. Тонкий, еле уловимый отблеск далекого заката разлился над озером. Загорелись огни на противоположном берегу. Кто там живет? Кто там любит? Кто страдает? Кто впервые вышел на свидание?

Утро. Тихое озеро. Простор, простор. Лес и дачи справа кончаются и из-за них, ничем не задерживаемые, устремились на озеро тугие волны – полосы розового света от восходящего солнца. Часть озера заплыла. Белые птицы выются над озером, грациозные, сверкающие фосфорической белизной.

Смотрю на это прекраснейшее место мира – на озеро, на далекие горы, белых птиц, реющих в голубом небе, – и думаю: как бы все это вобрать в свою душу, в свое сердце, навеки унести с собой.

... Озеро мигтять... » [1, 122-123].

Як і в живопису, точка зору в ландшафтній тканині, сюжетній канві залежить від місця знаходження в зображуваному просторі і має свою авторську заданість. Цей простір визначає динаміку подій. Чим менші просторові рамки, тим інтенсивніше зображення. Це підтверджують новели О. Гончара. У романах простір не обмежений суворими рамками бачення, створює романну перспективу, панорамність, а пластичність зображення – ілюзію присутності. У такій щораз новій ландшафтній інтерпретації виявляється творча спроможність майстра живописного слова. Як приклад наведемо працю «Поезія і правда» Гете: «Обрій творчої спроможності у генія-творця має бути таким же широким, як сама природа.

Його структура повинна являти для природи незліченні точки дотику.

Творча спроможність визначена своєю індивідуальністю; вона обирає собі предмет і переносить на нього пошук найвищої краси, що ненастанно відбивається в ній» [2, 148].

Антропогенний, культурний ландшафт співзвучний картинам Левітана, водночас в ньому відчутні традиції Нечуя-Левицького, Коцюбинського, Катерини Білокур. Вони помітні в грі тіней і світла, переливах барв, звуковій інструментовці, як це маємо в «Тронці», яку називають степовою рапсодією.

Колірна, світлова, звукова парадигма поетичного мовлення зумовлена моделлю світу, особливістю світосприйняття і світовираження світу в лірико-романтичному ключі. Монохроматичний колір у новелі «Жінка в сірому» визначає поетику назви із зворотним ефектом. Бачиться сірий, а уявлюваний читачем образ має безліч асоціативних спонук. Майже в усіх інших творах

ландшафтний світ О. Гончара забарвлений спектральними і ахроматичними кольорами.

У статті «Естетична функція колориту і пейзажу в романах О. Гончара» М. Гуменний чи не одним з перших спостеріг, що «кольори і фарби, світлові і тіньові відображення життя в романах О. Гончара виступають засобом входження у внутрішній світ персонажів і розкриття їх настроїв, почуттів через підсилення ліризму, драматизму, врешті-решт – загальної виразності ідейно-сислового змісту твору» [3, 3-4].

Мікрорівневий аналіз поетики кольору здійснила на прикладі новели «За мить щастя» Валентина Саєнко. Вона запропонувала своєрідну таблицю кольористики письменника, подала статистику кольорів, здійснила «спектральний» аналіз функцій жовтого, золотого, білого, срібного, сивого, зеленого та інших барв та їх асоціативних зрушень. «Барва у творчості митця, – зауважує Валентина Саєнко, – психологізується, виконує ідейно-емоційну та естетичну функції. Психологізація кольору є особливістю стилю письменника. Він не порівнює, а поєднує слова на означення настрою, психологічного стану. Поєдинок кольорів логічно вписується в загальну систему зображально-виражальних засобів, плавно й невимушено в ній розвивається, має свою логіку, об'єктивні закономірності, свої ритми» [4, 116].

Доречно було б ввести кольорове, світлове і звукове число для статистики цих виразників ландшафту О. Гончара, детально розглянути своєрідність ландшафту в аспекті золотого перетину, як пропорційну гармонію колориту і звукопису, що є однією із домінант його стилю. Золотий перетин є однією із формотворчих провідних рис романного слова митця. Теоретично ця думка висвітлена у книзі «Золотое сечение в живописи»: «Художественная форма, в основе построения которой лежат пропорции золотого сечения, и особенно сочетание симметрии и золотого сечения, является высокоорганизованной формой, способствующей наиболее ясному выражению содержания, наилегчайшему зрительному восприятию и появлению у зрителя ощущения красоты» [5, 19].

У філософському, психологічному плані відчуття часу і простору в індивідуальному, ландшафтному світі письменника постає як інтеграція феноменального і трансцендентального буття, тобто має онтологічний контекст. Про цей вимір, його осягнення у найтрагічніші моменти свого життя, перед лицем смерті писав О. Гончар: «Какая-то высшая сила сохраняет меня» [1, 69]; «Кто-то за меня молится, – подумал я» [1, 80]; «Прощай все. Да поможет мне Бог в новом неизвестном краю, как помогал раньше.

Помню я днепровские молитвы» [1, 97].

Ландшафтний світовимір О. Гончара логічно вписується в художню модель, картину світу, визначає її світовираження, виконує функціональне призначення. Відтак породжуваний текст утворює ізоморфний континуум розвитку всієї образної системи. Ландшафт у такій інтерпретації постає як стереотипічний, динамічний; озвучений і освітлений, він має контрастуючі плани і паралельне зображення. Внутрішній план зумовлений психологічними реакціями

(внутрішній монолог) і зовнішній, позначений зоровими, дотиковими, відчуттєвими тощо.

Власне зоровий аспект романістики О. Гончара ґрунтується на використанні мистецтва живопису («Співачка», «Черешні цвітуть», «Соняшники»), внутрішній, психологічний – музичний («Іван Мостовий», «Гори співають», «Тронка»).

Кольоровий і музичний ландшафт не інформаційний, а в тексті функціонує як здатність і заданість уподібнення, як здатність кожною миттю життя вибудовувати самого себе за певних взірцем, моделлю, еталоном. Присутність автора за цих умов є формотворчим чинником, домінантою стилю О. Гончара, оснований на традиціях Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Коцюбинського.

Коли ж йдеться про сонатність форм зображення, – згадуємо Стефаніка. Не випадково О. Гончар писав про нього дипломну роботу. Мозаїчна присутність автора породжує дискретність змін, напливів, марень, вкраплень. Особливо це помітно у «Щоденниках» О. Гончара. У них авторська сповідь утворює синтагму парадигматичного значення, сприймається як віртуальний вимір буття, як «голос його душі».

Валентина Данилівна у своєрідному коментарі до «Щоденників» О. Гончара вказує, що «Подальші щоденникові записи відображають всю панораму життя, творчих пошуків, громадської діяльності письменника» [6, 6].

Так, саме панорама, розгорнута по горизонталі і вертикалі у вічність. Вона ввібрала всі барви і звуки прожитої доби, зарядила кожного з нас духовним зарядом життя, невичерпності його форм і краси. Гончар вмів рельєфно, об'ємно, зримо передати ландшафт часу, простору і себе в ньому. У його щоденникових записах ці ландшафтні детермінанти ніби вишиті заповолоччю, передають менталітетні пракорені національного світосприйняття: «Це ж чудово, коли влітку серед спеки ополудні хтось непомітно розвісить по небосхилах сині завіси, пожилкуються прядивом по небу хмарки, наче розмиті дощем, і дихне звідти, з-під хмар, з тих синіх завіс, прохолодою, вільготою на притемненні, ще гарячі степи, на кетяги акацій, на чабанів, на шоферів, на птахів...

Потім ударить перша крапля. Асфальт уже заблищав, зелень збадьорилась соковито.

Це травень степовий» [7, 377].

У своїх новелах, романах «Прапорносці», «Людина і зброя», «Берег любові», «Тронка», «Собор», «Твоя зоря» у всій всеосяжності і всеоб'ємності в зображенні ландшафтних детермінант на повну силу виявляється екологічна проблематика. Рух її від оспівування краси до палкого заперечення: «Чи виправдані будуть всі оці споруджені у найчудовіших місцях надгіганти, якщо довкіл себе створюють пустелю, руйнують природу, позбавляють людину самої поезії життя, щастя жити і трудитися в природному, чистому і надійному середовищі?» [8, 53].

Морально-етична та естетична функція ландшафту стає одним із основних чинників у повісті «Бригантина». Він постійно в змінах відповідно до

психологічних станів юної, збуреної душі. Незвичайні, творені тільки О. Гончаром образи степу, вітрів, дощів, сонця і неба, райдуг, квітів і трав залежать від душевних порухів, настроїв героїв твору.

Письменник, втілюючи ідеї Сухомлинського, красою зображених картин виховує добрі почуття, витісняючи намул очерствіння від псевдовиховання. Бригантина впливає із душі Порфира Кульбаки, із його фантазій і мрій, вранішніх і вечірніх рос, вона десь там, у небі, мерехтить кроковкою журавлів, де вічність у вічність переливається. «...Цвіте кольорами надбрамна небесна арка, зваблює Порфирів Дух» [9, 124]. Далі посилання в тексті.

Ще одну визначальну рису ландшафту письменника варто відзначити. Це словесна інтонація, інтонаційний образ, голос, жест, те, як він виражається в пейзажі, у його гармонійних тонах, кольоровому спектрі.

Не із мороку небуття, а із світла душі видатного митця доби розстилаються перед нами, як рушники долі, ландшафтні оазиси трепетної душі, заряджають нас своєю енергетикою, набираючи афористичного, святого чуття: «Божественність природи, велич творення, загадковість світу – все проходить через душу...» [7, 355].

Бачення природних ландшафтів очима підлітка зумовлює відповідну поетичну лексику: музика неба, ріка вирує сонцем, під небом степів, степ перемовляється вогниками, райдуга соковито цвіте тощо.

«Фрегати хмар біліють по обрїях, тут, серед пустельного багрянистого ландшафту, серед уявних лісів Геродотових, що колись зеленіли, віяли прохолодою, переповнені німфами, сатирами-фавнами...» [1, 148].

Письменник своїм барвистим словом, ландшафтами своєї душі стверджує гуманістичну ідею, право кожної людини на фантазію, мрію і втілення її в житті: «...Виростають, підіймаються величезні білі вітрила, і та натруджена лайба, що, може, каміння возила, стає вже бригантиною тугокрилою, а кермує нею цей ось Порфир Кульбака...» [1, 186].

Феномен творчості О. Гончара не можна збагнути без осмислення філософської та художньої його концепцій, які синтезують всі аспекти поезики видатного майстра слова. З висоти посмертного завершення мистецької долі, в контексті духовних осягнень 40-х – 90-х років ХХ століття постать талановитого письменника піднеслась на видноколі світової літератури, глибиною проникнення в суть найдраматичніших колізій віку, своєю філософією людяності і любові. Про що б не писав О. Гончар у своїх новелах, повістях, романах, статтях, про що б не говорив у своїх виступах на письменницьких з'їздах, міжнародних форумах, в бесідах із друзями і читачами, – домінуючими онтологічними категоріями завжди були проблеми життя, любові, краси, творення, захисту людини і природи.

Творча особистість О. Гончара увібрала і переплавила в собі традиції Шевченка, Франка, Панаса Мирного, Нечуя-Левицького, Лесі Українки, на новому рівні представила філософію Г. Сковороди та найпрогресивніші ідеї письменників, вчених, митців нашого віку. Засвоївши духовний потенціал

людства, О. Гончар збагатив його своїм доробком, підносячи українську літературу на рівень світових.

Проникаючи в таїну їх геніального набутку, О. Гончар через свою філософію перетворював слово в цілісну ідейно-естетичну систему і на її основі підносився до рівня мудрого навчителя, думка якого живила і наснажувала, вказувала шляхи розвитку. Саме ці грані особистості літературного лідера незгасно висвітлюються в циклах статей «Думаймо про велике», «Про тих, що не гаснуть», «Феномен незнищенності», «Безнастанна праця душі», «У поєдинку з вічністю», «Більше совісті, людяності, більше правди в усьому», «Творити людяне, творити прекрасне»...

У поезиці назв, у публіцистично-філософському струмені їх втілено заповіти нащадкам. Вони сьогодні мають для нас концептуальне значення. «Істинний художник завжди будівничий, – наголошував О. Гончар, – а не руйнач». Найгостріші сучасні проблеми: ядерне роззброєння, захист природного середовища, розквіт національної культури ставляться самим життям. У процесах духовного прозріння письменник основну роль надавав інтелігенції, яка своєю працею виконує історичну місію, але всі професії ним опоетизовані і возвеличені.

Людина О. Гончара в катарсисних станах осягнення своєї космічної сутності, відповідальності і покари гартована вогнем Великої Вітчизняної війни, титанічною працею в повоєнні роки, відлигами і приморозками доби з її циклонами, чорними ярами, згіркими полиневими зорями Чорнобиля, освітлена гарячою любов'ю гуманіста, його серцем і зорею вічності.

У такому ж спектрі О. Гончар бачить митця, творця духовних цінностей, які осмислені в серії його статей про Шевченка, Гоголя, Катерину Білокур... Однією з провідних рис філософської концепції гуманіста в цьому плані є переакцентація їх духовної спадщини і введення в новім статусі в контекст доби. Ставлячи в залежність долю митця від долі своїх героїв, письменник в долях сучасників, їх борінні і смертях відобразив картину світу, надав цим художнім образам філософського змісту, естетичної виразності. Художня реальність в її онтологічному аспекті і дійсність в такій долі віддзеркалює обрис космічного, мікрокосмічного, конкретно-індивідуального і символічного, що й синтезує їх в одному імені – життя, де доля, як естетична категорія, в її онтологічній сутності набирає статусу художнього феномену і в цьому синергетичному процесі відбувається самореалізація автора і героя у своїх вчинках. Ми виходимо з того, що витворений авторською уявою герой є реальною художньою дійсністю. З цієї точки зору доля літературних героїв у контексті філософської концепції О. Гончара є вічно рухливою, моделюючою, як б сказала, монадною формою буття, як жива реальність духу, в її безмежно мінливих проявах, вона кожен раз створює свій неповторний голографічний малюнок і проявляється в його часово-просторових обрисах. Обриси цієї голограми мають свою життєву конкретику, виражену в естетичних категоріях трагічного, героїчного, гармонійного, комічного, в яскраво індивідуалізованих характерах, портретах, мові. І в цьому їх величезний виховний пафос.

Оперуючи філософськими категоріями про видатного майстра, можна сказати, що духовність в його розумінні – це зв'язок макро- і мікрокосмосу, реалізація «тенденцій саморозвитку світу, через діалог своєї унікальності, свободи з світовою універсальністю» [10, 270].

Поряд з людиною постать письменника возноситься до непідвладних часові верховин, востає в українську ментальність і визначає її загальнолюдську ціннісну орієнтацію, живиться соками рідної землі, озвучується безсмертям слова і має свої масштабні, самобутні лірико-романтичні крила, світлий, людинолюбний, гордий пророчий погляд, ауру доброти та високу відповідальність за сучасне і майбутнє нації, незалежної України.

Звершення таланту віку без засвоєння філософських категорій та моральних імперативів на всіх рівнях народного буття не збулося б, якби не було такого гармонійного поєднання індивідуально-неповторних гончарівських характерологічних домінант. Вони в модуляції його голосу, романтичним пієтеті, кольоровій, світловій і звуковій тональності, артистичним натхненним слові. Тому його герої постають перед нами як реальні генералізуючі типи доби, а весь творчий доробок представляє цілісний фресковий образ Людини в усьому розмаїтті буття, разом з тим оповитої притаманним О. Гончару лірико-романтичним серпанком, німбом святості, піднесеним у вічність у «Твоїй зорі».

Вільна і красива, піднесена до ідеалу, людина О. Гончара витворена гарячою вірою і любов'ю майстра слова. Вона – в кожному з нас: у молодім поколінні, у старшій, яке принесло народам весну перемоги і тепер читає «Прапороносці» як свою фронтову юність. Силою свого магічного слова письменник виховував кожного з нас: дипломата і чабана, вчителя і хлібороба, солдата і митця... Із світу реального, надзвичайно суперечливого і стрімкого, О. Гончар виплавив свій логокосмос, вічний онтологічний світ, де кожен образ – чи це Шура Ясногорська, чи Меланія Чобітько, Тоня, Горпищенко, Заболотний – всі в поліфонічному звучанні своїх голосів продовжують жити у нашій духовній світі як його філософські іпостасі, еталони, інтегратори нових людських сутностей, виражаючи філософську концепцію митця.

Ідеї і ідеали, концепти-образи, символи безсмертя народу в усьому художньому їх розмаїтті не втрачають своєї актуальності перед лицем майбутнього. Надто прозорий зміст публіцистичних та філософських вкраплень О. Гончара. Та кожен твір його, особливо новели, мають специфічні моделі, виражальні засоби, кольорове офарблення, ритмомелодійну та звукову тональність і, як новелістичні вкраплення, органічно вплітаються в ажурне мереживо романів, обрамляючи їх.

Філософія О. Гончара виростає з кореня народного буття – з народної пісні, думи, притчі, мрій і прагнень народних, народного духу і за своїм характером, пластикою образного втілення має загальнолюдський зміст, втілюється у структурі його творів, його героях, їх психології, символах, що від землі сягають зірок, з росини і краплини, звичаю і повір'я – в океан життя. Своєю моральністю, натхненною працею, війським героїзмом, безкомпромісністю в обороні ідеалів, свободи і гідності людини письменник ствердив свій

людинолюбний імператив, обґрунтував право митця бути вільним в тих ситуаціях і обставинах, коли ідеалами маніпулюють, перероджуючи їх. В умовах швидкоплинних політичних перемін письменник зберіг свій статус як творця естетичних, духовних цінностей.

Аспект свободи у трактовці О. Гончара є естетичним критерієм, тим абсолютним, який стверджували Шевченко, Франко, Грабовський, Леся Українка, Хвильовий, Стус. Засобом досягнення свободи для митця є творчість, смислом її – Людина. Онтологічний континуум автора вікопомних творів сьогодні вимірюється параметрами інобуття. Мабуть, не випадково від імені свого авторського Я письменник писав пророчі слова про світовий духовний океан, в який впадає всім змістом свого життя митець і буде вічно в ньому: «Поезія людини вона теж є, художник має віднаходити її, відтворювати, закохано, без цього великої літератури не буде» [11, 551].

Для української літератури постать О. Гончара стала еталоном натхненної праці, честі і совісті, внутрішньої гармонійної краси думки слова, діла, ціннісним індикатором і інтегратором нових ідей, які він сам черпав з планетарної коліски, а не з планетарної труни. Літературознавці Наєнко, Погрібний, Фащенко висвітлювали найрізноманітніші грані таланту О. Гончара. Але це не означає, що про видатного художника слова сказано все. Наприклад, Семенчук помітив у стильовій палітрі митця такі специфічні риси як світлоносність, симфонічність його прози, назвавши письменника органістом «для якого життя суцільства існує реально як і його власне, і він вірить в чуже буття, в його вдосконалення, в його життєствердні начала» [12, 10]. У цьому визначенні відчувається прямий перегук з манерою Сонцепоклонника Коцюбинського. І це ще раз підтверджує, що О. Гончар споріднений із духовним світом своїх попередників і сучасників, сам являє свій неповторний світ.

Деякі літературознавці прагнуть відшукати у книгах майстра слова стильові доміанти. Але без охоплення всього філософського і художнього огрому письменника, штучно виділена специфіка рис стилю віддзеркалюється холодним блиском і не гріє серце. Вочевидь специфіку стилю письменника не можна звести до якихось шаблонів і вкласти в прокрустове ложе. В тому і таїна його лірико-романтичного почерку, що в залежності від кута зору компоненти стилю, всі його параметри мерехтять розмаїттям кольорів, ліній, світлотіней, мелодій, тонів, переливаються живим і неповторним цвітом його душі. Слова О. Гончара вигранює на своїм гончарнім крузі, виліплює в художню цілість як ластівка гніздо.

Кожна сторінка і кожне речення новеліста відзначаються логічною вмотивованістю, симетричною доцільністю, ажурною довершеністю, бо в основі їх структур – закон золотого перетину. Саме цей стильовий аспект ще не став об'єктом дослідження. Цікаво було б розшифрувати ці моделі на комп'ютері і перевірити гармонію алгеброю. Неповторні риси стилю О. Гончара нагадують пригорщу діамантів, як океанні водограї вони виринають з глибин і забарвлюють, озвучують, освітлюють всіх нас як веселка в небі його дум. Вони

бринять як пісня-гімн людині сукупно, гармонійно і натхненно зливаються в одним таким духовно наснаженим і дорогим слові – Олесь Гончар. Віриться, що дух, образ Олесь Терентійовича буде завжди з нами і вічно вливатиметься в духовний океан українського народу як його оберіг зоряних масштабів.

## БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Гончар О. Т. Катарсис [Текст]/ О. Т. Гончар. – К.: Укр. світ, 2000. – 136 с.
2. В. Гете. Поезія і правда [Текст]/ Гете В. – К.: Мистецтво, 1982. – 277 с.
3. Гуменний М. Х. Естетична функція колориту і пейзажу в романах О. Гончара [Текст]: м-ли Всеукр. наук.-теорет. конф., присв. 75-річчю від дня народження О. Т. Гончара/ М. Х. Гуменний. – Херсон, 1993. – С. 244.
4. Саєнко В. П. Поетика кольору в оповіданні «За мить щастя» Олесь Гончара [Текст]: у кн.. «Історія української літератури ХХ ст.»/ В. П. Саєнко. – Одеса, 1999. – С. 114-126.
5. Ковалев Ф. В. Золотое сечение в живописи [Текст]/ Ф. В. Ковалев. – К.: Вища школа, 1989. – 143 с.
6. Гончар Валентина. Записники Олесь Гончара (Голос його душі) [Текст]: у кн. Гончар О. Т. Щоденники: у 3-х т.: Т. 1 (1943-1967) / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К.: Веселка, 2002. – С. 5-7.
7. Гончар О. Т. Щоденники: у 3-х т. [Текст]. Т. 1 (1943-1967) / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К.: Веселка, 2002. – 455 с.
8. Гончар О. Т. То звідки ж явилась „звізда полин”? [Текст]: виступ на Всесоюзній творчій конференції в Ленінграді 1 жовтня 1987 року / Гончар О.Т.: у кн./ Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 49-55.
9. Гончар О. Т. Бригантіна [Текст]/ О. Т. Гончар. – К.: Дніпро, 1973. – 187 с.
10. Філософія [Текст]: підручник / Г.А. Заїченко, В.М. Сагатовський, І.І. Кальний та ін. – К. – Вища школа, 1995. – С. 270.
11. Гончар О. Т. Щоденники: у 3-х т. [Текст]. Т. 2 (1968-1983) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К.: Веселка, 2003. – 607 с.
12. Семенчук І.Р. Олесь Гончар – художник слова [Текст]/ І.Р. Семенчук. – К.: Вища школа. – 1986. – С. 10.



### 13. Замість висновків

Українську новелістику в світовому контексті в її феноменальному значенні можна повніше зрозуміти в парадигмі онтологічного та синергетичного виповнення. Онтологічна та синергетична методологія в їх єдності створюють новий дискурс інтерпретацій в якому одинично – унікальне, кожна окремішня новела кожного з новелістів і всі в єдності, утворюють синергію раціонального та структурного упорядкування, яке в ментальному заломленні відкриває перспективні аспекти класифікації та групування із залученням жанротворчих моделей, як моделей перш за все внутрішнього родового призначення, яке відображає суть гіпотези, осмислення інваріантів жанрових перетворень новели. Системно – структурно – функціональний підхід, теоретична концепція новели на цьому стані дослідження постає як гіпотеза, змістом якої, результатом є окремі тексти і їх творці в цьому гіпотетичним теоретичним контексті.

Синергетична методологія в концептуальному плані передбачає розвиток знання і ймовірність вибору альтернатив, оперування ідеалізованими моделями, підводить до розуміння цілісності. Синергетична інтерпретація новелістичної спадщини М. Хвильового, В. Підмогильного, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара, Б. Антоненко – Давидовича, Григора Тютюнника, Ю. Липи та інших новелістів, – розмаїте, неперебутнє в часі й просторі тло, яке ввібравши свій час, наповнившись духом, всіма колізіями і конфліктами своєї доби, проектується на вічність, має онтологічний статус безсмертя.

Подавши (наскільки це можливо!) вертикальні і горизонтальні зв'язки видів (новел) з родом (жанром) відповідно до класифікаційних вимог, долучаючи класифікацію та групування за їх визначальними якостями, усвідомлюємо, що категоріальна характеристика вертикальних зв'язків складається із загального і особливого та їх похідних. Родове поняття (жанр) фіксує видозміни його в усіх окремішніх новелах, як ціле і його частина. Новелістична ж синергія породжує феномен, коли ціле більше його частин, має якісну синергетичну характеристику. Цілісність, як метапрограма новелістичного дискурсу, в повному об'ємі виражена в комп'ютерній базі даних, доступних в інтернетній мережі для подальшого аналізу і це буде важливою культурологічною ланкою в подальшому розвитку літературознавчої науки, покликаної піднятися на новий інформаційний рівень. Про це йшлося в аналізі новелістики В. Підмогильного в соціоінформаційнім її контексті. Комп'ютерний аналіз тексту розглядається у статті А. Петрова «Компьютерный анализ текста. Круг идей: модели и технологии исторической информатики» [1].

Проречення М. Хвильового, передбачення Ю. Липи, провидіння О. Гончара мають інтуїтивний зміст. Передбачення трагічного майбутнього і своєї долі в зустрічну мить з ним у М. Хвильового має глибокий екзистенційний смисл: своєю смертю зробити більше ніж життям і застерегти від тих подій, зберігаючи своє ідеальне в координатах вічності Я, проявлене в усіх творах, – такий буттєвісний акт митця. У метафізичному концепті «У стані передбачення

сила відставлення знімається завдяки беззастереженні відданості, з якою людина приділяє свою увагу тому, що їй близьке, відданості, яка не знає межі й перепони і яка завдяки цьому спроможна подолати усякий, навіть загальносвітовий, буттєвий опір» [2, 359].

Передбачення М. Хвильового нав'язне здатністю до пожертви. Осмислюючи ті останні миті його життя, ми підносимось до досягнення сучасного в рокованім наслідку його майбутнього, що стало вічністю. Самозбереження самого себе вповні усвідомлює безсмертя образу митця в оживлюючій контекстуальній творчості. До ідеї тілесного інобуття впритул підійшов Сартр у статті «Третій онтологічний вимір тіла»: «Я, отже, існую для себе як пізнаний іншим, зокрема в самій своїй фактичності. Я існую для себе як тіло, знане іншим. Таким є третій онтологічний вимір мого тіла» [3, 494].

Аналогію тілесного сюжету ми вбачаємо у новелі «Сентиментальна історія» М. Хвильового, в новелах В. Підмогильного «Добрий Бог» (відомо, що Куся позбувається материнства), «В епідемічному бараці», «Син», «Військовий літун», «Третя революція», «Старець», «Ваня».

Саме психоаналітичний вектор їхніх доль проливає світло на конфлікт тіла і життя. А відомо ж, що «тіло бере участь у спасінні душі, стає необхідним інструментом досягнення людиною безсмертя» [4, 304].

Новелістичні тексти в цьому аспекті з їх емпіричними моделями поведінки можуть бути прочитані з фундаментальної позиції емпіричного і екзистенційного психоаналізу, застосовуваної до кожної з новел у площині моральної дискрипції, встановлюючи їх онтологічну структуру. Такий принцип екзистенційного аналізу здійсненого на мікрорівні в новелах «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Ваня» В. Підмогильного, «Голова ході» Г. Косинки, «Поворот» Ю. Яновського, «Україна в огні» О. Довженка, «Нотатник» Ю. Липи, «Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича.

Трагізм доби, що навис над їх долями, так чи інакше виражений в новелах, в кодах і шифрах, в образах героїв, зображенні їхнього минулого і сучасного, спроектованого на майбутнє і самих митців. Майбутнє при цьому «...З'являється як вимога чи загроза, оскільки я максимально зближую майбутнє якогось оцього із його теперішнім у проекті моїх власних можливостей по той бік співприсутнього...» [3, 317].

Отже, ідеологеми і міфологеми в новелістичних текстах, в тих станах новелістів, виражалися в кодах, парадигмальних означеннях доби.

Стефанія Андрусів подає таке визначення: «Код – сукупність правил та обмежень, що забезпечують мовленнєву діяльність природної мови чи будь – якої знакової системи – забезпечують комунікацію» [5, 85].

Барт виділяє п'ять провідних кодів: акціональний (подієвий), герменевтичний (загадки), семний, референційний (культурний), символічний (символьний), а в праці «Текстовий аналіз однієї новели Едгара По», виділяє ще й риторичні.

На думку Стефанії Андрусів «...Всякий текст є результатом селекції кодів надавача, адресата (письменника) і реципієнта, адресанта (читача) –

семіотичної спільноти. Чим більше кодів вживає (несвідомо) адресант, тим більше інформації має його текст, і чим більше кодів знає адресат, тим більше інформації він отримує від тексту» [5, 86].

Отже, кодоформи, шифрограми у контексті аналізованих новел є своєрідною транскрипцією того, що автор в силу тих чи інших причин воліє приховати і водночас дає ключ до інтерпретації. Яскравим прикладом може бути новела «Лілюлі» М. Хвильового, у якій сатира драми Р. Роллана «Лілюлі», що набула відвертих пародій у пролеткультівських інтерпретаціях, обігрується новелістом в дусі традиції комічної літератури (Рабле, Стерн, Гоголь, Дефо, Свіфт, Салтиков-Щедрін). Подвійна призма є вдало обраною формою критики пореволюційної дійсності. Сатиричний натяк, бурлескний вираз індивідуальних стилістичних структур, структурно-стилістичне виділення експресії, соціально-мовна натуралізація є змістовими чинниками сатири.

Онтологічний план буття в його синергенній виповненості, трагічній фінальності окреслив долю М. Хвильового, В. Підмогильного, Г. Косинки, Г. Тютюнника... Ілюстрацією думки про знищення, розщеплення свого Я є новела „Я (Романтика)”, деформація і втрата сутнісних форм – новела Антоненка-Давидовича «Протеже дяді Васі», – люди як дисоматизовані істоти, а то й зомбі, деперсональні маски – породження тоталітаризму. Маси їх, позбавлені Я, легко піддаються маніпуляціям влади. Їх поведінкові моделі такі, яких потребує тоталітарна ідея. З цього приводу О. Гомілко зауважує: «Людська плоть стає тим посередником, тією вразливою частинкою особистості, через яку тоталітарна влада висуває свої вимоги до особистості, та кінець-кінцем, здійснює її деструкцію. Унаочненням цієї тези служить репресивна суспільна практика часів тоталітаризму» [4, 214].

У поетиці новел Миколи Хвильового важливу функцію виконує підтекст. В. Назарець так характеризує його: «Функція підтексту у поетиці буває різна, але те загальне, що їх об'єднує – відносність автономності підтексту у семантичній структурі художнього твору. Прихований смисл тут, змінюючись при цьому, зовсім не заперечує, не відкидає відкритого смислу, який і сам по собі є художньо цінним, безвідносно до включеного до нього підтексту, виступає як повноправний об'єкт естетичного впливу; підтекст же існує в постійній з ним взаємодії і лише через ідейно-емоційну точку зору стверджує свою» [6, 19].

«Підтекст, – зауважує О. Галич, – досить часто пов'язаний із певними політичними реаліями, про які автор прямо сказати не може: бо це становитиме небезпеку для нього, що в радянських умовах було поширеним явищем» [7, 223].

Так що ж таке новелістичний підтекст, з його кодами і шифрами? Домовимося, що під підтекстом, як специфічною категорією образної системи новел, будемо розуміти глибину тексту. Як би не ототожнювався термін, поняття «образний зміст тексту», підтексту, і який би обсяг не охоплював підтекст – він має свій смисл перш за все для того, хто його вживає. Як правило, опосередковане образне іносказання, посилене авторською

акцентуацією в зашифрованій кодоформі є підтекстним, несе подвійне інформативне і естетичне навантаження, стає зрозумілим тільки в цілісній текстовій системі. Саме ця своєрідна часткова сфера художності одержує теоретичне обґрунтування і найменування «підтекст» і в такій своїй функції він реалізується в контексті, конкретних новелістичних ситуаціях, образах, темах, соціотипах. Отже, підтекст цілеспрямований функціонально детермінований. «Підтекст – завжди щось нове в порівнянні з безпосередньо даним в зображенні: підтекст – це не сама побудова, а впливаючі із неї відношення» [8, 348].

Формалізоване прочитання тексту і з'ясування функцій підтекстів в ньому, змістовніше осмислюється при застосуванні комп'ютерних технологій на рівні слова, фрази, діалогу. Герменевтичне розтлумачення підтексту розуміється і сприймається в русі, як зчитування інформації з навколишнього світу, і з самої психіки митця. Аспектна структура підтексту, трактованого як суб'єктивний образ світу і людини в ньому, вочевидь має свою модель (внутрішню форму).

Як категорія поетики, підтекст наповнюється розмаїттям його художньої виразності, надлишковою інформацією, в якій виокремлюються декілька провідних проблемно-тематичних, жанрово-стильових, образно-емоційних, соціополітичних та ментальних доміант, типологічно споріднених з усією творчістю письменника і розшифровуваних в їх синергетичному сприйнятті. З точки зору соціоніки суб'єктивний художній образ, як результат взаємодії психіки з оточуючим світом, включає чотири визначальні складові інформаційного потоку: об'єкти, простір, енергію, час. Застосування методологічної парадигми соціоніки стосовно будь-яких сфер людської діяльності, теоретичного аналізу типологічних описів особистості та моделі інформаційного метаболізму, дуальної природи людини, її характеристик в світлі квантово-голографічного мислення, уможливило підтекст розуміти як компонент інформаційного поля тексту і тільки в його лоні мусить пізнаватись і трактуватись в аспектах аналізу [9, 22-32]; [10, 71]; [11, 79-83].

Прочитання новелістичного доробку М. Хвильового, Г. Косинки, В. Підмогильного, Ю. Яновського, О. Довженка, Б. Антоненка-Давидовича, Ю. Липи, Г. Тютюнника, О. Гончара в поставлених аспектах породжує відповідь: естетичні концепції їх в синергетичному виразі спрямовані на художній вплив, точніше емоційний струс, виховання високих критеріїв, художнього чуття, що дається напруженою роботою думки. Складовими її компонентами є елементи новелістичної поетики. Ці розмаїті зображально-виражальні засоби у кожного з них мають яскраво виражений неповторний індивідуальний колорит, прочитуваний як на макро-, так і на мікрорівні і осягаються у структурному взаємозв'язку, взаємодіють як функціональні системи інтегративного значення, синергені за своєю природою, що й виявляється в різних інваріантах сюжетних конструкцій, неповторимих, поліаспектних, визначуваних все ж концептуальним ядром, тим синергеном, який об'єднує в цілісну систему.

Онтологічна характеристика творчої спадщини названих письменників на основі теоретичної бази синергетики, соціоніки, ментології, лінгвопоетики, новітніх літературознавчих підходів проектує розгляд творчого набутку плеяди українських новелістів як онтологічної реальності лінгвальної величини, обмеженої жанровими константами та ідейно-естетичними, психологічними і соціофілософськими домінантами свого часу.

Виокремлений та синтезований розгляд новелістичних феноменів кожного із талановитих майстрів художнього слова, які залишили немеркнучий, вікопомний творчий набуток проєктований і на майбутнє, яке й буде досягати, здійснювати інтерпретацію розмаїтого доробку видатних новелістів в параметрах свого високоліття.

### БІБЛІОГРАФІЧНІ ПОСИЛАННЯ

1. Петров А. Н. Компьютерный анализ текста [Текст]: у кн./ Круг идей: модели и технологии исторической информатики. История и комп'ютер/ под ред. А. И. Бородкина, В.С. Тяжельниковой. – М.: Наука, 1996. – 287 с.

2. Рудницька М. Жити – значить ніби бути... [Текст]/ М.Рудницька. – Львів: Кальварія, 2011. – 400 с.

3. Сартр Жан-Поль. Буття і Ніщо: Нарис феноменологічної онтології [Текст]: пер. з фран. В. Лях, П. Таращук/ Жан-Поль Сартр. – К.: Основи, 2001. – 854 с.

4. Гомілко Ольга. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі [Текст]/ Ольга Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.

5. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. [Текст]: монографія/ С. М. Андрусів – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

6. Назарець В. М. Підтекст як смисловий феномен та художнє явище [Текст]: автореф. дис.на зд.вч.ст. к. філол. наук: 10.01.08 / Назарець В. М.; [Київ. універ. ім. Т. Шевченка]. – К.; 1994. – 24 с.

7. Галич О. А. Олесь Гончар у вимірах NON FICTION [Текст]: монографія/ О. А. Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2011. – 260 с.

8. Магазанник Э. Б. К вопросу о подтексте [Текст]/ : труды Самаркандского университета им. А. Навои. Новая серия, выпуск №238. Проблемы поэтики. Т. 2/ Э. Б. Магазанник. – Самарканд, 1973. – С. 348.

9. Ермак В. Д. Взаимодействие психики человека с окружающим миром. Аспектная структура информационного потока [Текст]/ В. Д. Ермак // Соционика, ментология и психология личности. – 1997. – №5. – С.22-32.

10. Чурюмов С. И. Соционика как методология [Текст]/ С. И. Чурюмов // Соционика, ментология и психология личности. – 1996. – №1. – С.71.

11. Рейнин Г.Ф. Теоретический анализ типологических описаний личности [Текст]/ Г.Ф. Рейнин // Соционика, ментология и психология личности. – 1996. – №2. – С.79-83.

Наукове видання

**Цюп'як Ірина Костянтинівна**

**УКРАЇНСЬКА НОВЕЛА 20 – 80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ  
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Монографія

Видано в авторській редакції

Підп. до друку 25.04.2013. Формат 30x42/4.  
Папір офсетний. Ризографія. Ум. друк. арк. 11,5.  
Обл.-вид. арк. 14,7. Тираж 50 пр. Зам. №

Підготовлено до друку та видруковано  
в Державному ВНЗ „Національний гірничий університет”  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
ДК №1842 від 11.06.2004 р.

49005, м. Дніпропетровськ, просп. К. Маркса, 19