

22. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Я и Оно: Соч. – М., 2005. – С. 711-770.
 23. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. – К., 1998. – 709 с.
 24. Фромм Э. Анатомія людської деструктивності. – М., 2004. – 635 с.
 25. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939): Монографія. – К., 2008. – 307 с.
 26. Харт Ниббриг Кристиаан А. Естетика смерті. – СПб., 2005. – 424 с.
 27. Хвильовий М. Редактор Карк // Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 136-154.
 28. Хензелер Х. Вклад психоаналізу в проблему суїцида // *Енциклопедія глибокої психології*. – Т. II. Нові напрями в психоаналізі. Психоаналіз общества. Психоаналітичне рухання. Психоаналіз в Східній Європі. – М., 2001. – С. 88-102.
 29. Хоменко Г. Харківський імортальний синдром 20-х // *Ukraina*. Між мовою і культурою. – Kraków: Universitas, 2003. – С. 309-313.
 30. Яновський Ю. Вершники // Яновський Ю. Твори: У 5 т. – Т. II: Романи. – К., 1958. – С. 169-255.

Отримано 23 березня 2011 р.

м. Слов'янськ, Донецька обл.



Наталія Сидоренко

УДК 821.161.2 – 93.09

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЛІРИКО-РОМАНТИЧНИХ ПОВІСТЕЙ ПРО ДИТИНСТВО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 60–80-Х РОКІВ ХХ СТ.

У статті досліджуються жанрові модифікації лірико-романтичних повістей про дитинство в українській літературі 60-80-х років ХХ ст. на матеріалі творів М. Стельмаха, О. Гончара, В. Земляка, Б. Харчука, В. Близнеця. Авторка розкриває позитивний вплив О. Довженка на художні пошуки письменників наступної генерації.

Ключові слова: хронотоп, жанр, жанрова модифікація, повість, поетика, архетип, образ, символ.

Nataliya Sydorenko. Genre modifications of neoromantic narratives on childhood in Ukrainian literature of the 1960–80's

Genre modifications of neoromantic narratives on childhood written down by Ukrainian authors of the 1960–80's are analyzed here on the basis of M. Stelmakh's, O. Gonchar's, V. Zemliak's, B. Kharchuk's and V. Bliznets' works. The paper traces back the positive influence of O. Dovzhenko on the writers of the next generation.

Key words: chronotopos, genre, genre modification, story, poetics, archetype, image, symbol.

Так звана “лірико-романтична” течія в українській художній прозі 60–80-х рр. ХХ ст. неоднозначно оцінювалася від часу її виникнення до сьогодні. Аналізуючи “дніпрянську” дискусію навколо неї, Л. Новиченко визнав, що цей, за його визначенням, “напряг” укорінений у національній традиції, але не магістральний у літературі соцреалізму [12, 122-138]. Пізніше органічність і багатоманітність виявив ліризму в українській художній прозі переконливо довів Г. Штонь [див.: 20]. В українському літературознавстві ХХІ століття помітна тенденція до негативної оцінки лірико-романтичної прози епохи соцреалізму, оскільки її поява, на думку деяких дослідників (Т. Гундорова [див.: 4], Н. Зборовська [див.: 7]), була зумовлена намаганням не відійти від “єдиного методу”, а “поліпшити” його. З огляду на те, що засновником прози такого зразка в новітній українській літературі був О. Довженко, напевне, є сенс ґрунтовніше вивчити конкретні художні тексти, написані в рідній йому традиції. Автор “Зачарованої Десни” відіграв особливу роль у розвитку жанрових форм повістей про дитинство, тому саме вони обрані об’єктом нашого дослідження.

В українській літературі 60–80-х років звернення до теми дитинства зазвичай було пов'язане зі спробами актуалізувати народну педагогіку, ствердити віковічні духовні цінності, а також ідеї Г. Сковороди та В. Сухомлинського, повернутися до себе “справжнього” (звідси потужний струмінь автобіографізму).

Типологічна подібність повістей М. Стельмаха “Гуси-лебеді летять” (1964), “Щедрий вечір” (1967) до “Зачарованої Десни” зумовлюється насамперед певною схожістю образів саме розповідачів, які, ставши відомими письменниками, прагнуть художньо осмислити першовитоки власного духовного світу. Вони то переносяться в часи свого дитинства й перевтілюються в тих хлопчиків, якими колись були, то дистанціюються від них, що створює перетини різних хронотопів. Химерний плін пам'яті породжує мозаїчність композиції, більш яскраво виявлену в кіноповісті О. Довженка. У диалогії М. Стельмаха все-таки наявний стрижневий хронологічний сюжет, хоча наратив ускладнений, на що звернув увагу І. Семенчук: “У цій розповіді передається і безпосередність дитячого сприймання, і мудрість досвідченої людини, що згадує свої дитячі роки, є тут і відступи, що порушують хронологію, сучасні оцінки давніх подій...” [15, 80]. Позафабульні елементи, особливо ліричні відступи й пейзажі, тут дуже поетичні, проте, на наш погляд, їх забагато. Довженкова ж манера письма сконцентрована, лаконічна, але при тому не менш поетична й лірична. Притаманні їй і риси експресіонізму [19, 106-107], яких зовсім немає у творах М. Стельмаха.

О. Довженко скромно визначив жанр свого твору як “автобіографічне кінооповідання”, але за всіма ознаками – це кіноповість, у змістоформі якої сконцентровано “романне мислення”. Хронотоп “Зачарованої Десни”, на перший погляд, нібито локалізований, як і має бути в жанрі “середньої форми”, тим паче – автобіографічного різновиду, але при уважнішому вивченні він вражає масштабністю. Надзвичайної ємкості образів простих селян письменник досягає “наближенням” їх до героїв Біблії, народного героїчного епосу та язичницьких міфів тощо. Наприклад: “У нас був дід дуже схожий на бога” [5, 37], “Він був добрий дух луку і риби” [5, 38]; чи про батька: “З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все” [5, 53], а малий Сашко, проклятий бабою за шкоду, заподіяну ним у городі, порівнюється з поверженим ангелом [5, 41]. Так створюється міфологічний “вселенський хронотоп”, у масштабах якого постаті героїв ніби оптично збільшуються.

Форма кіноповісті не допускає багатослів'я, а вимагає максимальної “згущеності” оповіді, дуже економного використання й надзвичайної емоційно-сміслової насиченості авторської мови. Це якнайкраще відповідає характеру мистецького обдарування О. Довженка, його індивідуальному стилю, тому не випадково саме він створив цю жанрову форму – результат синтезу різних видів мистецтва, яка вже давно стала не лише модифікацією, а й жанровим різновидом.

Як і в “Зачарованій Десні” О. Довженка, у диалогії М. Стельмаха змальовано архетипні образи дитини, матері, батька, діда, які мають і неповторні особистісні риси, адже це образи реальних людей. Водночас усі персонажі згаданих творів – яскраві національні типи, носії української ментальності. Найбільш опоетизовані й багато в чому схожі в кіноповісті О. Довженка й диалогії М. Стельмаха образи матерів і дітей. Матері дуже люблять щось саджати, руки в обох порепані, зазвичай зі слідами землі та зела, але безмірно лагідні. Їхня глибинна основа – архетип Великої Матері – дарувальки життя, водночас це образи й конкретних жінок, в яких опоетизовано типові риси української селянки. У центрі кожної повісті – образ дитини, яка в хронотопній структурі

постає і як центр Усесвіту, що відбиває специфіку дитячого світосприйняття. Обидва маленькі герої наділені розкутою поетичною уявою, захоплено не тільки пізнають реальне життя, а й переносяться у фантастичні світи казки, легенди, пісні. Усе це робить хронотопи творів безмежними, наповнює їх елементами “неоміфологізму”.

Хронотоп “реальної дії” в діалогії М. Стельмаха середній за обсягом: охоплює дитинство героя в рідному селі. Сюжет тут, як і в класичних автобіографічних творах, хронологічний, хоча в обох повістях поряд із численними вставними епізодами, ліричними відступами, поетичними картинами природи, колоритними портретами персонажів чимало етнографічно точних описів народних звичаїв і побуту, інтертекстуальних вкраплень із фольклорних творів тощо. М. Стельмах особливу увагу звертає на народну педагогіку, гуманістичну й водночас спрямовану на підготовку дитини до непростого реального життя, виповненого насамперед працею.

Напевне, саме надзвичайну поетичність стилю мав на увазі Ю. Лукін, визначаючи повість “Щедрий вечір” як “невелику поему в прозі, розповідь, де до кожного рядка доторкнулась лірика” [10, 53]. Проте, на наш погляд, для поеми цей твір усе-таки завеликий. Якщо дотримуватися традиційної термінології, це – ліро-епічна автобіографічна повість із “неоміфологічним” компонентом, як і “Гуси-лебеді летять”, але в принципі можна погодитися і з визначенням Ю. Лукіна, якщо внести в нього уточнення. На нашу думку, М. Стельмах створив нову жанрову модифікацію: повість-поему – результат міжжанрового синтезу. Термін “повість” у цьому визначенні поставлений на перше місце, оскільки ним маркується домінуюча жанрова прикмета.

У діалогії М. Стельмаха наявні риси “магічного реалізму”, особливо в зображенні світобачення малого Михайлика. Приміром, спостерігаючи, як над хатою пролітають лебеді, хлопчик мріє: “Аби я був чародієм, то хіба не повернув би їх? Сказав би таке таємниче слово! Я замислююсь над ним, а навколо мене починає кружляти відіння казки, її нерозгадані дороги, дрімучі праліси і ті гуси-лебедята, що на своїх крилах виносять з біди малого хлопця.

Казка вкладає в мої уста оте слово, до якого дослуховуються земля і вода, птиця в небі й саме небо...” [16, 436]. Є в діалогії й елементи анімалізму, як-от: “Так-так-так”, – притирається до моєї ноги стара, з перебитим крилом качка. Вона чогось непокоїться, викручує рухливу шию, і то одним, то другим оком придивляється до неба, і тріпоче єдиним крилом. Їй щось дуже важливе хочеться сказати мені, та вона більше не знає слів і тому повторює: “Так-так-так” [16, 437].

Маємо сумнів, що художній стиль О. Довженка можна назвати “монументальним романтизмом”, як це зробив М. Наєнко, але поділяємо іншу думку дослідника: “Як і всяке видатне художнє явище, “Зачарована Десна” породила безліч наслідувальних творів: “Гуси-лебеді летять” і “Щедрий вечір М. Стельмаха, “Повість про ранній ранок” О. Левади та ін. Цікаві як розповіді про *одне* дитинство, вони, проте, недостатньо узагальнюють його, не виводять у сферу загальнолюдських проблем і світових художніх цінностей. О. Довженко – художник саме такого масштабу і тому навіть у своїй “дитячій” кіноповісті він – митець “дорослий” і всесвітній” [11, 887]. Справді, це митець всесвітнього масштабу, чий стиль оригінальний настільки, що його, на нашу думку, не охоплює жодне означення, а тому, напевне, доцільно було би використовувати поняття “стиль Довженка”, не намагаючись його втиснути в якісь рамки. М. Стельмах не належить до митців такого масштабу, але його автобіографічна діалогія приваблює щирим ліризмом, поетичністю, а повісті-поеми, які до неї входять, репрезентують нову жанрову модифікацію.

Представником “лірико-романтичної течії” традиційно вважається О. Гончар, хоча М. Стрельбицький два десятиліття тому приписував йому “монументальний історизм” [див.: 18], а М. Наєнко назвав цього письменника “неоромантиком-постмодерністом” [11, 998]. Ще Л. Новиченко цілком слушно, на наш погляд, висловив сумнів у доцільності перенесення поняття “монументальний історизм” на літературне явище іншої епохи [12, 134-135]. Ми до його міркувань можемо додати лише те, що теорію цієї стильової формації часів Київської Русі розробляв не тільки Д. Лихачов, а й Д. Чижевський. Визначені цими двома дослідниками риси монументального історизму так само мають мало спільного із творчістю О. Гончара, як і з постмодернізмом. На наш погляд, у творах цього письменника є риси й соцреалізму, і неоромантизму, і “монументалізму” (хоча й не “історичного”).

Гончарова “Бригантина” за своєю проблематикою близька до повісті Ю. Збанацького “Курилові острови”. В обох творах центральні проблеми “сирітства” при живих батьках та виховання “важких” підлітків. Порфир Кульбака у “Бригантині”, як і Микола Курило в “Курилових островах”, втрачає відчуття “дому” як символічної “вісі” свого дитячого “світу” й тікає у плавні, де шукає розради у спілкуванні з природою. Після смерті діда, який займався його вихованням, Порфир страждає від самотності, бо батька не знав ніколи, а мати надто захоплена трудовим ентузіазмом, аби приділяти йому належну увагу. У селі важко жити з тавром “байстрюка”. Порфира зневажливо називають “Оксаничем”, що травмує його душу. У підлітка немає друзів, а мати, хоч і любить його, більше дбає про виноградні чубуки, які вирощує в піщаних кучугурах, ніж про сина. Портрет її висить на “Дошці пошани”, а дитина цілими днями самотою блукає плавнями. Світ природи Порфир сприймає як свій символічний “дім”, а тому ревно захищає його від браконьєрів.

Тільки поза хронотопом “цивілізації” хлопець відчувається щасливим, бо у плавнях він вільний і “свій”, а не “чужий”, як у рідному селі. Оксана не помічає, що син її “дичавіє”, аж доти, як він зовсім перестає з’являтися вдома й у школі. Хлопця впіймала міліція, коли він подався до міста, щоби помилуватися бригантиною. Як і всі діти, Порфир мріє про далекі подорожі, про пізнання широкого світу, а натомість опиняється в замкнутому “світі” спецшколи для малолітніх правопорушників, тому що його мати написала відповідну заяву. Хлопець, який не скоїв жодного злочину, відчувається скривдженим, загнаним у глухий кут, але намагається боронити свою внутрішню незалежність.

“Передісторія” Порфира Кульбаки розгортається в повісті у вставних ретроспекціях, а розпочинається твір із моменту знайомства вчителів спецшколи з новим вихованцем. Ось яким постає він в їхньому сприйнятті: “Сторожке, крутолобе зайшло, стало перед учителями, прикрившись недоброю, напруженою осмішкою. “Ану, що ви мені зробите?” В щілинах очей виклик, з губів не сходить посмішка, напружена, скривлена й мовби далека. Зухвальство в ній, удавана веселість, бравада самозахисту. А над усім цим вловлюється прихований біль, настоюга, нервові ждання чогось найгіршого. Звідки, з яких блукань, з яких горювань принесло воно сюди свою упередженість і цей упертий затаєний спротив?” [3, 7]. У цьому психологічному портреті слово “воно” означає не зневагу, а співчуття до скривдженої долею дитини.

Директор спецшколи Валерій Іванович, зображений як прихильник педагогічних принципів В. Сухомлинського, намагається зазирнути в душу кожному вихованцеві, знайти до кожного індивідуальний підхід. Його спостереження відіграють особливу роль у розкритті характеру Порфира й у художньому осмисленні проблем виховання “важких” підлітків. Роздуми Валерія Івановича відображають у творі авторську позицію. “Директор уважно

розглядав новачка: ще одне дитя цього розшаленілого віку. Бездоглядне дитя плавнів та шелюгів дніпровських... Зблідле стоїть, знервоване, а оченята бистрі, смішковіт – в них так і світиться інтелект. Хай не шліфований, незагнузданий, але явно ж проблискує, його одразу ж помітиш, такого не зарахуєш до розумово відсталих. Буйної, видно, вдачі..." [3, 7-8]. Подальший діалог переконує в тому, що директор не помилився. На запитання, куди він збирався мандрувати на вітрильнику, якби на нього потрапив, Порфир відповідає: " – Ну хоча б на лиман..."

– А на лимані що?

– Як що? Там – життя! Право – воля! Птаство зі всього світу!" [3, 8].

Далі ж діалог набирає несподіваного повороту: " – А після лиману ще кудись були наміри?

– А що? Куди душа забажає... Галасвіта!

Вчителі презирнулися між собою, і найстарша з них, повновида сива жінка, запитала:

– Це якийсь новий континент: галасвіта? Поясни, будь ласка, де він.

– А ви матір мою спитайте... Тільки що – так одразу: "А-а, галасвіта ти б пішов!" [3, 8-9]. Недарма народні повір'я приписують материнським словам магічну дію. Оце неодноразово повторене "галасвіта" підштовхнуло дитину до втечі з дому. Порфир визнає лише один закон: "Право – воля!", обіцяє втекти зі спецшколи – і таки виконує свою обіцянку, виявивши при тому неабиякі сприт і кмітливість. Можна в цьому вбачати вияв анархізму в характері героя, проте, на нашу думку, автор прагнув ствердити ще й інше: закритий заклад – невідповідне місце для дитини. У повісті постійно протиставляються два хронотопи: безмежного й вічного світу та обмеженого муром і присудженим терміном "світу" спецшколи. Крім того, подібний навчально-виховний заклад – це ще й "перехрестя", де зіштовхуються складні дитячі характери. Спецшкола – навіть не "острів", яким здавався інтернат Миколі в "Курилових островах" Ю. Збанацького, а фактично в'язниця для неповнолітніх правопорушників. Дитині з таким характером, як у Порфира, тут непросто "вижити", не зламавшись, проте є в його характері міцна моральна основа, закладена дідом. Хлопець добре знає історію свого народу, любить і розуміє природу, має розвинуту фантазію. Його "внутрішній хронотоп" безмежний, а тому здатний протистояти обставинам. Порфир вважає, що він "вічний", "ще й при мамонтах жив". А крім того, живе в Порфирові відчуття свого кривого зв'язку з тими, хто насипав у цих степах кургани-могили (хто знає, зауважує прозаїк, чи це не козацькі гени волелюбства так неспокійно озиваються в ньому!); хвилює його й просторове відчуття особистої причетності до всього, що відбувається "від Хіросіми до Комишанки" [14, 189]. А ще хлопець вірить, що колись бригантина понесе його на крилах своїх вітрил у далекі незнані світи. Під благодійним впливом директора спецшколи та молодої вчительки Марисі Павлівни "плавневий Мауглі" стає дедалі більш "цивілізованим". У фіналі твору Порфир зображений при кермі баржі, а йому здається, що над нею підносяться величезні білі вітрила: "Нестримно несе хлопця бригантина його уяви, її дух невпокорений, а він радісний стоїть за кермом, все далі й далі йде по водах розлогих та сяючих, і береги вітають його, і зустрічні капітани з веселим подивом запитують: звідки?" [3, 201]. Такий оптимістичний і навіть патетичний фінал, на нашу думку, у творі не штучний, він закономірно впливає з логіки розвитку характеру героя – нащадка українського козацького роду, натури вільнолюбної, мрійливої, але й діяльної, здатної до впертої боротьби за досягнення свого ідеалу.

Бригантина – наскрізний символічний образ у повісті, винесений в її заголовок, – асоціюється не лише із мрією, а й із дерзанням, спрямованим на її здійснення.

Увесь твір завдяки цьому пройнятий неоромантичним духом, але є в ньому й суворий реалізм, який навряд чи можна назвати соціалістичним. Наявні в повісті й ознаки “романного мислення”, насамперед – “безмежність” хронотопу “інтелектуального сюжету”, вагомість проблематики, проте подієвий сюжет має хронотоп “середнього” обсягу, охоплюючи приблизно рік із життя героя, як те зазвичай і буває в повістях для підлітків. Сюжетна лінія у “Бригантині” одна й не дуже багата на події, але є тут і втечі, і мандри, і несподівані зустрічі, і напружені колізії – усе те, що подобається юним читачам. У творі важливу роль відіграють позафабульні елементи. Авторські відступи, пейзажі Південної України, портрети, а подекуди і внутрішні монологи героїв лірично забарвлені.

Отже, можна дійти висновку, що “Бригантина” О. Гончара – епіко-лірична, соціально-психологічна, реалістично-неоромантична повість, яка на метажанровому рівні може бути означена і як “роман виховання”. Риси соцреалізму тут помітні лише в образі “ідеального наставника” Валерія Івановича. Довженкова художня традиція у “Бригантині” виявляється лише в етноментальній концепції героя та в масштабності художнього мислення автора.

Тема воєнного дитинства в українській прозі 60–80-х років минулого століття засвідчує різке розмежування послідовників соцреалізму та нової генерації письменників. Соцреалістичній “міфологізації” війни протистояло зображення її справжнього обличчя у творах духовних спадкоємців О. Довженка, серед яких були як представники старшої генерації, так і шістдесятники.

Повість Василя Земляка “Ніч без милосердя” (1973) – це гуманістична інтерпретація теми війни насамперед як трагедії, жертвами якої стають не лише учасники боїв, а й маси мирних людей, зокрема діти. Розглядаючи селян, які вийшли до воріт зустрічати партизан, оповідач акцентує увагу на двох моментах: “Якесь засилля дідів – раніше я ніколи не думав, що у Борщагівці їх так багато” і “Ніхто так не постарів за цю війну, як діти” [8, 20]. Екзистенційний мотив швидкоплинного життя тут набуває особливо трагедійного звучання, бо це – алюзивне провіщення подальшого розвитку подій.

У сцені розстрілу мешканців села фашистами оповідач наголошує на надзвичайно мужній поведінці перед лицем смерті саме дітей. Це не так поетизація подвигу (адже малі селяни постають тут невинними жертвами), як трагедійна інтерпретація мотиву понівеченого дитинства, винищення майбутнього народу.

Цей мотив набуває несподіваного повороту в зображенні долі німецького хлопчика – генеральського сина, який потрапив у полон до партизанів. Чотирнадцятирічний Франц сприймається ними не як ворог, а лише як “інший”, представник чужого світу. Придивляючись до полоняника ближче, партизани помічають дедалі більше рис звичайної дитини. Називаючи хлопчика “воно”, суворі воїни виявляють не зневагу, а жаль. Їхньому гуманізмові протиставлена нелюдська жорстокість батька, який, утікаючи від партизанів, покинув Франца, а потім не зміг пробачити синові симпатій до людей із ворожого табору. Він наказав убити власну дитину (чи, може, і сам убив – письменник цього не уточнює, лише зображує, як вражені партизани у відвойованому в німців селі побачили не тільки розстріляних його мешканців, а й труп Франца, на який навіть не озирнувся полонений генерал, коли його виводили із двору).

Хронотоп повісті “Ніч без милосердя”, як і більшості творів про війну, різко поляризований протиставленням двох “світів” із різними системами цінностей. Василь Земляк із гуманістичних позицій із глибоким психологізмом і великою художньою силою показав, що найтрагічнішим наслідком зіткнення цих

“світів” стає страждання і смерть дітей. Отже, “Ніч без милосердя” – повість-трагедія.

До цього генотипу належать і повісті Б. Харчука “Теплий попіл” (1970), “Крижі” (1979), “Облава” (1981), “Невловиме літо” (1981), а “Далека стежка до весни” (“Млиновеччина”) (1983) та “Роман і Яринка” (“Двоє”) (1984) можуть бути означені як повісті-балади. Два останні твори написані в лірико-романтичному стилі.

У повісті “Роман і Яринка” зображено боротьбу за виживання дітей, яким удалось втекти зі спаленого села. Хронотоп твору надзвичайно “згущений”, з акцентованою опозицією “свій” – “чужий”. Герої повісті виявляють неабияку силу духу, взаємопідтримку, кмітливість і винахідливість, рятуючись від окупантів, які їх переслідують. Цей твір перейнятий трагічно-героїчним пафосом і водночас наснажений вітальною енергією. У ньому зображено виняткової гостроти протиборство між утіленнями смерті (фашистами) та життя (дітьми), превалює поетика контрасту. Усе це дає підстави ідентифікувати у творі риси повісті-балади.

Назва повісті “Далека стежка до весни” – часопросторовий символ, усі три компоненти якого несуть на собі велике художнє навантаження. Стежка тут постає як символічний аналог людської долі. Епітет “далека” характеризує суб’єктивне відчуття часопростору персонажами твору, а весна – їхню надію на втечу з окупованого села до партизанів.

За час окупації Федько не раз переконався у глибокому сенсі афористичного вислову своєї бабусі: “Не страшно вмерти – страшно жити”. Вони вдвох перетягують додому пораненого партизана, на якого хлопець натрапив у лісі. Цей момент можна вважати зав’язкою. Сюжет повісті мало наповнений подіями, але кожна з них дуже вагома. Загинула від німецької кулі бабуся, коли намагалася хоча б щось винести з палаючої хати. Федькові доводилося жебрати, щоби прогудувати себе й пораненого партизана Ігоря, якого заховав у льоху. Наречена цього партизана змушена стати нареченою поліцая, бо той пригрозив, що в разі відмови відправить її до Німеччини. Дівчина вимолила відстрочку весілля до появи перших листочків, сподіваючись, що Ігор до того часу одужає й вони втечуть, проте поліцей викрив їх. Утеча була раптовою і майже без надії на успіх. Переслідувачі наздогнали трьох утікачів уже на узліссі. Ігор шугнув у гущавину, а у Федька влучила куля. В останню мить свого життя хлопчик, за авторським висловом, “підріс”. У цьому контексті хронотоп сприймається як експресивна метафора, сповнений трагізму образ. Навряд чи вдалося врятуватися й дівчині, яку Федько тримав за руку, та й Ігореві теж. Щодо долі цих двох персонажів фінал твору залишається “відкритим”. Доля ж Федька осмислюється трагічно – як обірвана “стежка до весни”. І назва, і поетика твору дозволяють маркувати його як повість-баладу.

Казкові повісті В. Близнеця, на думку більшості дослідників, лірико-поетичні. Присвята “Звуку павутинки” “трав’яним коникам, хрущам, тихому дощеві, замуленій річечці – найбільшим чудесам світу, які ми відкриваємо в дитинстві” [2, 330], – захоплює поетичністю, щирістю. У такому тоні витримано всю розповідь. Образ головного героя Льоньки значною мірою автобіографічний, що визначає його психологічну достовірність, емоційну наснаженість, “сповідальний” характер нарації у творі.

“Звук павутинки” – ліро-епічна повість у дев’яти новелах про формування особистості сільського хлопчика, яку С. Іванюк назвав “поетичною, метафоричною піснею дитинства, підсиленою трагічним мотивом” [9, 285]. У перших трьох новелах “Срібний чоловічок”, “Сопуха”, “Крилаті дерева” зображено чарівний світ дитячих фантазій. Із новели “Адам” розпочинається

розвиток трагічної сюжетної лінії. У Льюньки з'являється дорослий друг, який не втратив зв'язку з духовним світом дитинства, а тому легко знаходить спільну мову із хлопчиком. Проте радість спілкування була недовгою: Адам (Адаменко) під час випробування "штучного сонця" одержав смертельну дозу опромінення й утік від лікарів у село, щоби спокійно померти. Льюньку розраджує в горі чарівна дівчинка з іменем, як звук павутинки, – Ніна, яка припливає на човні ніби нізвідки, але завжди із заходу, а це просторовий символ "того світу". Вона начебто здійснює зв'язок між світами живих і мертвих, бо знає все про Адама й узагалі не по літах мудра (це міфологічна іпостась образу) та водночас наділена рисами звичайної дівчинки.

Повість "Земля Світлячків" С. Іванюк охарактеризував як "кумедну і трагічну казку про битву смішних і милих істот з жорстокими й безжалісними ворогами" [9, 285]. Вона певною мірою суголосна з повістю "Звук павутинки". У поетиці обох творів важливу роль відіграє протиставлення персоніфікованих світлих і темних сил. Сопуха в першому з них – міфічне втілення дитячих страхів. Льюнька перемагає її з допомогою вигаданого ним срібного чоловічка, але з темної печери хлопчик і Ніна рятуються втечею (імовірно, та печера символізує смерть). Носіями зла в повісті "Звук павутинки" постають не фантастичні істоти, а Глипа та його родич, у "Землі Світлячків" – це жахливі печерники, які нападають на мирних тривусів і стовусів.

Слушно зазначає С. Іванюк, що "Чублик, маленький тривус, ніби перенесений на український ґрунт із західноєвропейських казок про тролів, гоблінів, гномів та інших подібних істот. І не просто перенесений, а приживлений, збагачений, осмислений в цілком оригінальному ключі" [9, 285]. Необхідно лише уточнити, що із троями можна співвіднести тільки печерників, а тривусів і стовусів, які мешкають у лісі, – із гномами. Корінь "вус" у назвах фантастичних істот натякає на їхню українську ментальність.

"Земля Світлячків" за характером конфлікту, кульмінацією, типами героїв подібна до казок В. Нестайка, але твір В. Близнеця має трагічну розв'язку: Чублик гине в битві за свободу рідного краю. С. Іванюку належить цікаве спостереження: "В "Землі Світлячків" відчутно відгомін "Енеїди" І. Котляревського. Це адаптована для дітей травестія, бурлеск, тепла іронія, яка, по суті, є самоіронією" [9, 285]. Ми вбачаємо тут і відголоси "химерної" прози, що виявляються в поєднанні реального й фантастичного, героїчного й комічного, у ліричній тональності оповіді. За домінантними жанровими ознаками "Земля Світлячків" – епіко-лірична повість-казка, написана в річищі "неоміфологізму".

"Женя і Синько", за визначенням С. Іванюка, – "шкільна повість з казковим героєм" [9, 285]. У цілому погоджуючись із дослідником, вважаємо необхідним уточнити, що це також соціально-психологічна повість з іностильовими жанрами-вставками (доповідна записка, міліцейський рапорт, легенда про бугало тощо), які допомагають охарактеризувати героїв під різними кутами зору і створюють стереофонію образів. Є тут вельми цікавий вставний епізод, де зображено письменника Рибалка, якій приніс Жениній матері передрукувати свою нову повість. Цей епізод – явний шарж на В. Нестайка. Маючи дівчинку за хлопчика, гість називає її "босяком" і засипає питаннями: "А "Кукурузо" читав?", "Правда ж, геніально написано?", "Ану скажи, хуліганиш у школі?", "А двояки тягаєш?" [1, 285]. Почувши, що Женя вчиться на "п'ять", і, мабуть, нарешті втямивши, що це дівчинка, він утратив інтерес до неї. Тут із делікатною дотепністю висміяно той тип героя (хлопця-шибайголови), який домінує в комічних повістях В. Нестайка.

"Женя і Синько" – зразок інтелектуальної, психологічної прози. Головна героїня постає у творі як надзвичайно приваблива, духовно висока особистість,

хоча й не позбавлена дивацтв, притаманних дітям переламного віку. Вона намагається виглядати й поводитися, як хлопець, бере участь у хлоп'ячих іграх, має бурхливу фантазію. Автор змальовує все це з доброю усмішкою, поступово розкриваючи силу духу й доброту своєї героїні, її прагнення опікати слабших, любов до природи, відчуття краси. Образ чортика Синька надає творові неоміфологічного характеру. Цей кумедний, бешкетливий і водночас мудрий представник “паралельного світу” стає Жені найкращим другом, пояснює їй таємниці тривання життя й духовної спадкоємності (вставна казка про бугало), удвох вони створюють проект ідеального міста, де цивілізація і природа гармонійно врівноважені. Дія повісті локалізована в сучасному авторові Києві та його околицях, але завдяки неоміфологічному компоненту хронотоп твору розширюється до безмежності.

“Птиця помсти Сімург”, за визначенням С. Іванюка, – “героїчна легенда” [10, 285], інші повісті В. Близнеця не належать до жанрових новотворів, але засвідчують пошуки прозаїка в галузі поезики. На нашу думку, творча еволюція цього письменника була спрямована до неореалізму. Водночас слід відзначити й тяжіння його до неоміфологізму. “Птиця помсти Сімург”, як і належить героїчній легенді, має романтичний характер (хоча значна її частина написана в дусі “суворого реалізму”) і хронотоп фольклорного типу, який розпросторюється далеко за межі подій одної воєнної зими в одному селі (не випадково ж слова “В ту холодну зиму” в другому виданні вилучено із заголовка). Часопростір у творі розширюється ретроспективними вставними розповідями, а особливо – використанням прадавнього міфу про вогняну птицю, яка мститься загарбникам. Значущість цього міфу в художньому світі повісті акцентується її назвою. Він постає не тільки як жанр-вставка. Ремінісценції з міфу про птицю Сімург у тексті наскрізні, оскільки автор умонтовує їх у розповідь про підлітка Павлика, яка обростає легендами й поширюється подорожніми людьми в різних варіантах. Так само обростає легендами подвиг його дорослого друга Василя Черкеса, інваліда білофінської війни, шкільного “воєнрука”, який самотою намагався зупинити біля села наступ німецьких військ. У твір уведено кілька вставних легенд про партизана Калашника та інших борців із фашистами. Усім їм протиставлена легенда про поховання вождя готів Германаріха, де давні предки німців демонструють не героїзм, а безглузду жорстокість.

Повість має цілком реалістичне й навіть автобіографічне кільцеве обрамлення – спогади про воєнне дитинство. Сюжетні лінії композиційно поєднані за принципом “твір у творі”. Розповідач пригадує, як в останню окупаційну зиму він та його мати врятували замерзлу до напівсмерті жінку. Це була майже збожеволіла від горя мати талановитого юного шахіста Павлика Тася Байдачна, яка вважала сина загиблим. Не сумніваючись, що переможе хворого підлітка, німецький офіцер зажадав шахового поєдинку й першу партію справді виграв. Поразка змусила хлопця зібратися із силами й перемогти у другій партії. Жадаючи реваншу, німець прийшов знову, але зазнав поразки у двох партіях і лише одну ледве звів уніцію. Утретє офіцер з'явився, коли Тася пішла по воду до ставка за селом. “Епічне число” тут указує на зв'язок із народною поезикою, унаслідок чого трикратне випробування на міцність характеру та інтелектуальних здібностей Павлика сприймається як “ініціація”. Розлючений поразкою фашист вистрелив у підлітка, але промахнувся (куля зачепила тільки шкіру на голові хлопця), другий постріл перешкодив зробити його приятель, вибивши пістолет із рук: “Видно (так люди потім говорили) навіть фронтовик-німчак був приголомшений диким засліпленням оберста, його скаженою люттю, безсилою жорстокістю. І жорстокістю проти кого – проти лежачого хлопчини?” [2, 232]. Сусідка Вустя перевезла Павлика на санках до

своєї хати, а згодом – до родичів у далекий хутір. Від хлопця Вустя несподівано почула обнадійливу новину: “Коли той оберст вистрелив, я аж підскочив і сів” [2, 237]. Обговорюючи цю подію й будуючи оптимістичні плани на майбутнє, вони запізно згадали, що Павликова мати нічого не знає про те, що сталося. Вустя побігла до хати Байдачних, але розминулася з Тасею, а та підпалила власну хату, бо там їй привидівся вбивця сина, і подалася світ за очі. Урешті мати розповідача не витримала й перебила її вигуком: “Що ви нарobili, нещасна душа?” [2, 241]. Почувши, що Павлика врятовано, Тася на світанку поспішила до свого села. Після того мандрівні люди розносили по степових селах нові й нові чутки про її сина, який нібито вилікувався і воює з фашистами.

Можливо, історія про підлітка-інваліда, який переміг у шаховій грі німецького офіцера, мала реальну основу, хоча розв’язка твору все-таки дещо романтична. Отже, за доміантними жанровими ознаками “Птиця помсти Сімург” – героїчна повість-легенда з автобіографічним та неоміфологічним компонентами, в якій поєдналися неоромантизм і неореалізм. Хоча не всі повісті В. Близнеця належать до жанрових новотворів, але кожна з них позначена глибоким психологізмом, оригінальністю поетики, неповторністю стилю.

Отже, можна констатувати, що в 60–80-х рр. ХХ ст. в українській повісті про дитинство виникли якісні зміни, зумовлені кризою соцреалізму, яка спонукала навіть його прихильників шукати шляхи оновлення жанру, та радикальним новаторством прозаїків-шістдесятників. У творах цього зразка найяскравіше виявилася лірико-романтична течія. Деяким із них притаманні елементи “химерності”. Пошуки нової поетики зумовили звернення авторів до жанрової дифузії та синтезу, що сягав не лише жанрового, а й родового рівнів. Проаналізовані нами жанрові модифікації (повість-поема, повість-балада, повість-трагедія, повість-легенда, повість-казка, повість-“напівказка”) дають певне уявлення про жанрове новаторство представників лише “лірико-романтичної” течії. На нашу думку, проблема художнього оновлення повістей про дитинство, написаних у період кризи соцреалізму, заслуговує на повніше вивчення в різноманітних аспектах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Близнець В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Веселка, 1983. – Т. 1: Землянка. Старий дзвоник. Женья і Синько: Повісті. – 366 с.
2. *Близнець В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Веселка, 1983. – Т. 2: Паруси над степом. Птиця помсти Сімург. Земля Світлячків. Звук павутинки: Повісті, оповідання. – 423 с.
3. *Гончар О.* Бригантина // *Гончар О.* Твори: У 6 т. – К.: Дніпро, 1978. – Т. 6. – С. 7-201.
4. *Гундорова Т.* Кітч і Література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с.
5. *Довженко О.* Зачарована Десна // *Довженко О.* Твори: У 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 36-81.
6. *Збанацький Ю.* Курилові острови. Морська чайка. Курячий бог: Оповідання. – К.: Веселка, 1973. – 492 с.
7. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
8. *Земляк В.* Чарівний кінь: Повість, кіноповісті, драма, оповідання, поезії. – К.: Рад. письменник, 1978. – 343 с.
9. *Іванюк С.* Завдання на завтра // *Діалектика* художнього пошуку: Літературний процес 60-80-х років. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 274-294.
10. *Лукін Ю.* Поетична проза // *Про Михайла Стельмаха*: Літ.-крит. матеріали. – К.: Рад. письменник, 1972. – С. 40-62.
11. *Наєнко М.* Художня література України: Від міфів до модерної реальності. – К.: Просвіта, 2008. – Розділ десятий. – С. 918-1055.
12. *Новиченко А.* Сильові складники багатства сучасної прози // *Новиченко А.* Від учора до завтра: Літ.-крит. статті. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 122-138.
13. *Погрібний А.* Проблемність і художність // *Література і сучасність*: Літ.-крит. статті. – Вип. 17. – К.: Рад. письменник, 1984. – С. 82-100.
14. *Погрібний А.* Олесь Гончар: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1987. – 242 с.
15. *Семенчук І.* Михайло Стельмах: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1982. – 232 с.

16. *Стельмах М.* Гуси-лебеді летять: Повість // *Стельмах М.* Твори: У 7 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 4. – С. 435-566.
17. *Стельмах М.* Щедрий вечір: Повість // *Стельмах М.* Твори: У 7 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 4. – С. 435-566.
18. *Стрельбицький М.* Проза монументального історизму: Доробок Олесея Гончара. – К.: Рад. письменник, 1988. – 301 с.
19. *Чухонцева Н.* Риси експресіонізму в кіноповісті О. Довженка “Зачарована Десна” // *Всеукраїнська наук.-практ. конф., присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доп. і повід.* – Херсон, 1994. – С. 105-106.
20. *Штонь Г.* Духовний простір української ліро-епічної прози. – К.: Українська книга, 1998. – 316 с.

Отримано 2 листопада 2010 р.

м. Київ



Ольга Смольницька

УДК 821.161.2: 82

АРХЕТИПНА ОСНОВА РОМАНУ ВІРИ ВОВК “ОСТАННІЙ КНЯЗЬ ЗВОНИМИР”

У статті вперше проаналізовано роман Віри Вовк “Останній князь Звонимир” (2010). Досліджено архетипові паттерни твору. З’ясовано міфологічний контекст магічного реалізму.

Ключові слова: Віра Вовк, Карл Густав Юнг, магічний реалізм, архетип.

Olha Smolnytska. The archetypes in Vira Vovk's novel “The Last Prince Zvonimir”

The article offers the first treatment of Vira Vovk's novel “The Last Prince Zvonimir” (2010). The analysis of the work's archetypal patterns leads to discovery of the mythological context of magic realism.

Key words: Vira Vovk, Carl Gustav Jung, magic realism, archetype.

Український магічний реалізм як цікавий і нестатичний напрям плідно розвивається у творчості представників Нью-Йоркської групи. Особливо чисто він репрезентований у прозі бразильської письменниці Віри Вовк (автонім *Віра Лідія Катерина Остапівна Селянська* – 1926, живе в Ріо-де-Жанейро), відомої передусім як поетеса, драматург, прозаїк, літературознавець і літературний критик, музиколог і популяризатор української культури за кордоном.

Якщо поезія припускає відхід од реальності й навіть схвалює застосування фантастичного й романтичного контексту, то проза має складніше завдання, адже залучення нереалістичних елементів може зруйнувати форму. Проте Віра Вовк завдяки лаконізму й почуттю міри досягає гармонійності.

Мета дослідження – виокремлення рис магічного реалізму в романі Віри Вовк “Останній князь Звонимир”, зіставлення зашифрованих у творі українських архетипів із патернами, образами й символами інших міфологій, зокрема германської, фінно-угорської тощо архаїчних систем. Досліджено вплив народного католицизму та біблійної символіки на мислення головного героя. Відповідно використані компаративний та юнгіанський методи із залученням релігійно-міфологічного контексту. Матеріалом аналізу слугує комп’ютерний рукопис роману “Останній князь Звонимир” (авторський набір).

Український магічний реалізм базується на власне українській міфології (зокрема на її архаїчних шаблях, тут – бойківських), а також на здобутках традиції трубадурів, німецького романтизму, латиноамериканської прози, бразильської міфології тощо. Усі названі шари наявні у творчості Віри Вовк. Цікава взаємодія магічного реалізму і класики. Розповідаючи про сприйняття читачами творів Нью-Йоркської групи, Віра Вовк згадує, що її творчість “можна було примістити десь посередині між традицією й модернізмом” [2, 28]. Принципи Нью-Йоркської групи, з яких, власне, і постав український магічний