

Андрій Печарський

УДК 821.161.2–2.09

У НОВЕЛІСТИЧНІЙ КРАПЛІНІ ПОЕТИЧНОГО ВСЕСВІТУ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

У статті розглянуто новаторські елементи новелістики В. Симоненка (зб. "Вино з троянд", 1965) крізь призму "поетичної асоціації ідей" (І. Франко), "єдності ефекту і враження" (Е. По), ущільненості стилю із т. зв. "соколиною теорією" (П. Гейзе), символічного "демаскування характеру" (Л. Фриде), еволюції поглиблення письменником художньо-образної системи, що здатна підкорити часопростір рецептивній свідомості по-особливому, тобто не називаючи речі своїми іменами. Інтерпретація художніх текстів В. Симоненка здійснюється з урахуванням їхньої короткометражної кінематографічної інсценізації, біографічних фактів митця та соціально-політичних подій епохи українського шістдесятництва ХХ ст.

Ключові слова: новела, мікронувела, новаторство, часопростір, поетична асоціація ідей, поетика, метафора, українське шістдесятництво, сюжет, твір.

Andriy Pecharsky. Vasyi Symonenko's poetic universe as seen through the ocular of his short stories

The paper offers to look at the innovations of V. Symonenko's short stories from the collection "Rose Wine" (1965) through the prism of "poetic association of ideas" (I. Franko), the "unity of effect and impression" (E.A. Poe), style condensation by means of the so called "falcon theory" (P. Heyse), symbolic "unmasking of character" (L. Fryde), the ongoing complexification of the writer's poetological devices that subordinate the chronotopos to the consciousness of the recipient in an indirect way, that is, without calling things by their proper names. The interpretation of V. Symonenko's literary texts thus takes into account their short cinematic staging, the biographical facts of the artist, as well as social and political events which defined the profile of Ukrainian 1960s generation.

Key words: short story, micro short story, innovation, chronotopos, poetic association of ideas, poetics, metaphor, Ukrainian 1960s generation, plot, work.

Охопити безмежні простори поетичного всесвіту в новелістичній краплині художнього слова, осягнути незмірну глибину душі в метафоричній ємності образу, оволодіти великою евристичною силою символу, а відтак освітлювати найкоротший шлях до "істини" вдається лише одиницям, до яких і належав

В. Симоненко. Недаремно В. Шевчук назвав його “поетом складної простоти”. Ця влучна характеристика чи, радше, виведена формула творчої манери письма Симоненка як поета не має жодних протиріч і на далеких небосхилах незгасимої зорі його таланту як прозаїка.

Більше того, творчість письменника-шістдесятника, уже віддалена в часі і просторі, певною мірою врівноважує “терези справедливості” стосовно суперечки між двома друзями, класиками українського Розстріляного Відродження, прозаїком В. Підмогильним і поетом Є. Плужником про те, що становить суть літератури – *епос* чи *лірика*. Є. Плужник як доказ того, що добрий поет спроможний реалізувати свій талант у сфері епічного жанру, створив взірцевий роман інтелектуально-психологічної прози “Недуга”, а В. Підмогильний не ризикнув писанням віршів, проте змалював на епічних полотнах “Міста” образ поета Вигорського – прототип Є. Плужника.

Такі символізації “творчої гри”, що виростають із життєвих реалій, допомагають краще усвідомити феномен художнього світу В. Симоненка, геніальна простота якого йде назустріч обопільним інтересам творчого процесу, де молодість здебільшого промовляє поезією, а зрілість – прозою. На жаль, остання струна його Музи раптово обірвалась на 28-му році життя, тому критикам звичніше говорити про Симоненка як поета, ніж прозаїка. Звісно, за інерцією літературознавчого мислення простіше звести його малі епічні полотна до глибокодумної “потенційної незавершеності”, мовляв, навіщо домальовувати в уяві стиглі плоди зав’язі таланту. Однак на думку спадають рядки передсмертного вірша Симоненка: “Маленьке – не смішне, / Адже мале і зерно, / Що силу велетням і геніям несе. / Мале тоді смішне, / Коли воно мізерне, / Коли себе поставить над усе” [12, 228].

Варто замислитись над словами митця і спробувати в новелістичній краплині його прозової творчості розгледіти багатогранну мозаїку поетичного всесвіту. Адже недарма Гр. Тютюнник уважав, що з усіх епічних жанрів новела найбільш наближена до поезії, бо своєю лаконічною формою вираження, змістовністю та образною концентрацією думки ворує до “метафори в сюжеті”, притаманної ліриці.

А. Ткаченко, досліджуючи творчість В. Симоненка, зауважив, що переважну більшість новел він написав протягом чотирьох місяців. “Таким чином, улітку 1962 року, – конкретизує літературознавець, – визріла прозова збірка, яка й побачила світ у Львові за три роки, не заставши вже автора живого. Чи не з підготовкою цього видання була пов’язана поїздка В. Симоненка до Львова, в результаті якої у тому ж таки зошиті з’явився вірш “Український лев” (1962)?” [14, 155], – ставить логічне запитання дослідник, адже йдеться про збірку новел “Вино з троянд”, що вийшла 1965 р. у львівському видавництві “Каменярь”.

Якщо намагатися окреслити морфологію малої прози В. Симоненка з погляду композиційної структури, то найвідповідніше їй підходить метафоричний вислів “новела з нічого” [див.: 7]. Так український письменник і літературознавець М. Йогансен схарактеризував конструкцію славнозвісного твору “Ти еси!” Е. По. І це неспроста! Адже сам американський прозаїк зізнавався: перш ніж братися до пера й паперу, він до деталей ретельно продумував усю фабулу, твердячи, що більшість його новел “пишеться з кінця”.

Подібних композиційних “пропорцій” у творчому процесі дотримувалося чимало першокласних новелістів, зокрема В. Стефаник, П. Меріме, Г. де Мопассан, М. Коцюбинський, С. Цвайг, А. Чехов, який, до речі, також запевняв, що написані ним твори складаються “лише з початку й закінчення”. Часто митці порівнювали цей жанр малої прози зі скульптурою, витесаною

з каменю: мовляв, потрібно тільки, щоб усе зайве відпало, і перед вами – новелістичний шедевр.

Щось приблизно таке відбувається й у прозовій творчості В. Симоненка, де заголовок, початок і закінчення твору підсилюють символічно-смыслову єдність усієї композиційної структури. Адже з погляду жанрології (генології) прозова збірка “Вино з троянд” містить у своїй основі класичну загальноєвропейську модель сучасної новели (у деяких випадках – “*нарис*” або “*мікронovelу*”, те, що англійські та американські літературознавці називають *short short story*, а німецькі – *Kurzgeschichte* [цит. за: 3, 30-31]). Усе як по нотах: заголовок з ідейно-сюжетною віссю, ущільненість стилю, що визначається “єдністю ефекту і враження” (Е. По), композиція із так званою “соколиною теорією” П. Гейзе, пуант (кульмінаційна вершина), психологічний злам, несподіваний завершальний акорд фабули, що органічно пов’язаний з експозицією, – одним словом, динаміка тексту продумана автором до найменшої деталі.

Симоненко полюбляє використовувати в діалогічних взаєминах між персонажами натяки, недомовки, зволікання тощо, зберігаючи “сюжетотворчу загадку”, символічні лабіринти якої розкриваються лише в кінці твору. Приміром, у мікронovelі “Він заважав їй спати” можемо тільки здогадуватись, чи повернувся Гнат до своєї дружини Ліди, яка “не розуміла ні його сигарет, ні його кашлю, ні його снів”, а також “не любила його втому і його ночі” [11, 21]. Однак чоловік не хотів розлучатися з коханою навіть уві сні, де з’явилися йому всі дівчата, окрім Ліди. Тому він і заважав їй спати. Що це: пристрасть, прив’язаність, любов – і чи повернеться чоловік до дружини?! Відповідь на запитання, які логічно постають із фабульної канви твору, автор дає символічними натяками: “Гнат прийшов у готель і дуже рано вклався в ліжко. Йому снилася Ліда, паралельні лінії і неіснуючі вуса головного конструктора” [11, 22].

Ось таке загадкове сюжетотворче завершення, інакше кажучи, хепі-енд! Адже за все подружнє життя Гнату вперше приснилась Ліда; відтак “паралельні лінії” їхньої любові нарешті перетнулися вві сні, а тесь (головний конструктор) нехай намотає собі це на вус. Так автор натякає, що його герой більше не заважатиме своїй дружині спати, а отже, за логікою конфлікту, повинен повернутися до неї.

Як бачимо, *натяк* стає основним стрижнем у внутрішній символічно-смысловій структурі твору “Він заважав їй спати”, взаємопов’язуючи його фабульні компоненти. І разом з тим – це найтипівіший елемент новелістичного авторового мислення, що відкривається “з кінця”, наприклад: “Вино з троянд”, “Чорна підкова”, “Білі привиди”, “Посмішки нікого не ображають”. Власне, їхня композиційна організація властивостей *змісту* і *форми* є новаторською. Утім на горизонті сучасності її вага закорінена у свою історичність і підлягає жанротворчим законам тогочасного західноєвропейського літературного простору. Адже ще відомий німецький письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури 1910 року П. Гейзе, який видав близько 24 томів малої прози, у “Спогадах юності і визнання” писав, що новела обмежується лише одним *конфліктом*, *образом* і його “відношенням до цілого через *натяк*” [18, 344-345].

Цей закон концентрації, що виявляється у творчості В. Симоненка через *натяк* “з кінця”, породжує новий тип новелістичного мислення у структурі відповідного жанру. Така генологічна рефлексія симоненківської форми вираження хоча й існує в літературознавчих теоріях, проте не має аналогів у художньо-творчій практиці.

Чимало дослідників творчості Симоненка вбачали в мікронovelі “Він заважав їй спати” поодинокі вкраплення фактів з біографії самого автора. За спогадами друзів митця, його творчий процес, як і в головного героя, завжди тривав “у

сивих кущах цигаркового диму” [4, 38] (М. Сом), та й деякі фрагменти твору, як слушно зауважує А. Ткаченко, певною мірою нагадують Симоненкове “автобіографічне квартирування” [14, 161].

Реальні події, що трапилися в житті автора, також лягли в основу твору “Друг сімейства” – розповіді про безнадійно закоханого, любов якого “була такою блискавичною” [11, 58], що йому неодмінно “проорокували швидку і легку смерть” [11, 58]. Щоб зберегти рівновагу духу і ясний розум, він довірив розв’язати свій морський вузол заплутаних інтимних почуттів приятелю по роботі. Але за іронією долі рятівник його сердечних стосунків і кохана дівчина одружуються, а вбитий горем герой не знаходить собі місця. Урешті-решт час лікує усе, і він стає другом їхньої сім’ї. Утім поворот подій – несподіваний: украденому щастю настає кінець, і чоловік грозиться дружині розлученням. “Але хай тільки спробує! На профспілкових зборах – а без них не обійдеться! – виступлю і скажу, що він за людина. І не подивлюся на те, що він мій друг” [11, 59].

На такій мажорній ноті радянського соцреалізму, що характеризується парадоксальним посяганням на особисті права і свободу людини, закінчується твір, лейтмотив якого певною мірою нагадує цілком реальну сімейну історію Симоненкового приятеля Миколи. Зі спогадів полтавського літератора-шістдесятника Е. Кухаренка дізнаємося, що найближчим приятелем письменника був М. Сніжко, котрий ділився з ним усім, навіть особистим: “Пригадую, – казав в одному із інтерв’ю Е. Кухаренко, – пішли розмови, що між Миколою і його дружиною пробігла чорна кішка, надумали вони розлучатися. Микола поділився з Василем своїми думками. Той мовчки вислухав, а тоді кудись вийшов. Приносить 16 кілограмів солі й каже: “Оце, гади, доки не з’їсте, не здумайте розходитися”. Не знаю, що саме допомогло, але подружжя живе й до цього часу” [див.: 13].

Як бачимо, В. Симоненко вірив у цілющу силу любові не лише у творчості, а й у житті. Тому й назва його збірки новел “Вино з троянд” має глибоке символічне значення, огорнене багатотомовими святобливими переказами, міфами й давніми народними звичаями, зокрема серед римлян, у яких було заведено під час дружніх бенкетів й урочистих церемоній “опускати у вино трояндові пелюстки зі своїх вінків і... випивати на знак щирої прихильності до тих, хто кинув їх у чашу” [5, 11]. Недарма німецький філософ Ауербах уважав, що “в історії квітів – частина історії людства”.

Звісно, у Симоненковому творі *вино з троянд* символізує не цукерково-букетний період у міжособистісних стосунках молодих пар чи екстракт хмільної закоханості, а правдиву любов, гармонію душевної й тілесної краси людини, що розкривається найрізнобарвнішими пелюстками інтимних почуттів. І це не пафос, не риторика, не смислова порожнеча абстрактної ідеї, а реалії невичерпних духовних скарбів людини, закладених Богом.

Власне, автор воліє нагадати, що в нашому дзеркалі екзистенції є два обличчя – тілесне і духовне. Одне із них може бути “спотворене”, як у випадку з Андрієм, фізичними вадами (“Вино з троянд”). Але в дійсності все виглядає набагато трагічніше, коли краса людини страждає від порушення не фізичної, а душевної “симетрії”. Отже, Симоненко засобом поглиблення прийому контрастів утверджує філософську думку, що “істина – завжди краса, але краса не завжди істина”.

Такий одухотворений світогляд веде за собою зміни й у просторі інтимних комунікацій людини. Очевидно, тому надзвичайної вроди Ольга закохується в кульгавого горбаня, квітникаря Андрія, внутрішній світ якого розцвітав добротою і щирістю. Психологічний код емоційного стану дівчини стає доступнішим, якщо спробувати розшифрувати в аспекті релігійному. Ключ до його розуміння

дає афористичне висловлювання сучасного швейцарського психоаналітика й письменника В. Альбісетті: “Віра в те, що ми – діти Бога, а не людей, допомагає нам бути відважними у власних почуттях” [див.: 1]. Так, переживаючи таємницю краси, Симоненкові герої миттєво експресіонують власну систему цінностей, цілісний момент усього свого життя, яке, промайнувши тінню старого, дає можливість освітити нове.

Для художньої реалізації відповідних міркувань Симоненко обрав поетику контрасту як семантико-функціональну основу тексту. Ось чому авторові новели “Вино з троянд” потрібні були для портретної характеристики своїх персонажів естетичні категорії “прекрасного” і “потворного”.

“– Мені багато кажуть, що я гарна і тому мене люблять. <...> Хіба моя врода – це я? <...> Я хочу, щоб хтось полюбив мене, а не мою красу...” [11, 14-15], – говорила Ольга Андрієві, який був таємно закоханий у неї.

Та що з того? Адже він, кульгавий горбань, навіть мріяти не міг про таку красуню, бо стільки парубків уже пішли з гарбузами від неї, що й не перелічити. Власне, йому, доброзичливому квітникареві, залишалось дарувати розкішні букети нареченим і отримувати від них радісні щирі усмішки – ті інтимні паспорти щастя, громадянином яких йому не поталанило стати. Тому хлопець цілими днями в поті чола заходжувався коло свого саду, а вечорами розказував сусідським дітям різні історії та казки, де квіти не лише пахнуть, а й перешіптуються із зорями, розмовляють, ходять і бавляться. “Квіти люблять щасливих. У нас від нещастя вони не в’януть, а плачуть. Ви бачили, скільки вранці на них роси? Ото їхні сльози. Хто росяного ранку знайде незаплакану квітку, той буде дуже щасливий” [11, 13-14].

По суті, Симоненко порушує проблему добра і зла в естетичних вимірах людської природи (“прекрасного” / “потворного”), додаючи реалістичним чи романтичним образам своїх героїв символізації. Так, образ квітучого саду переростає в символ божественної любові – землі обітованої, береги якої омиваються водами християнської віри й надії.

Інколи прозаїкам знадобиться чимало сторінок, щоб змалювати те, що Симоненко може відтворити кількома словами, помістити в новелістичній краплині цілий поетичний всесвіт. Приміром, як може сором’язливий кульгавий горбань зізнатися у своїх почуттях вродливій дівчині?! Адже з художньо-естетичного боку це абсурд, з погляду психології виглядатиме жалюгідно, а з позиції життя – нереально. Автор із цього “бермудського трикутника” виходить просто геніально. Його герой Андрій, котрий дарує нареченим тільки букети квітів, пропонує Ользі від щирого серця зробити в день її весілля вино з троянд і так виявляє своє особливе ставлення до дівчини. З контексту зрозуміло, що вино з троянд символізує внутрішню правдиву духовну любов.

Таким чином, у Симоненка неказані слова ніколи не кануть у небуття, розбите серце ніколи не втомлюється любити, зрубане дерево ніколи не падає, щоб не пустити паросток надії. Так і в новелі “Вино з троянд” довгоочікувана вродлива дівчина таки приходиться до кульгавого горбаня за квітами. Щоб підсилити їхнє духовне єднання, автор показує, що Ользі шкода було рвати такі красиві квіти й вона повертається з порожніми руками. Насправді ця, на перший погляд, начебто незначна ситуація вибору (“зривати чи не зривати троянди”) та логіка прийняття рішення дівчини супроводжується вкрай важливою екзистенційною установкою “-бути-”, яка, за Е. Фроммом, є суттєвою ознакою життєствердного продуктивного способу існування людини.

Для кращого розуміння американський психоаналітик у своїй праці “Мати чи бути?” проілюстрував відповідну проблематику на прикладі двох близьких за мотивами поетичних творів – японського поета XVII ст. Б. Мацуо й англійського

митця XIX ст. А. Теннісона. У першому випадку в ліричного героя з установкою “-бути-” не виникає бажання зірвати випадково побачену квітку під час прогулянки, тому він навіть не торкається пелюсток рослини, милуючись божественним витвором природи, а в другому – оповідача з деструктивною установкою “-мати-” охопила пристрасть заволодіти квіткою, її рідкісною красою, яка “стає жертвою виявленого інтересу до неї” [див.: 16].

Отже, Симоненко утаємничує інтимні почуття своїх героїв, приховує їх у глибинах істинної любові. Приміром, у новелі “Вино з троянд” можемо тільки здогадуватись, для кого просить Ольга приготувати цей особливий хмільний напій любові. “– Мені жаль рвати їх (троянди. – А. П.), – соромливо зізналася. – Вони такі гарні. Краще я зайду іншим разом. Добре?”

Він іде з нею до хвіртки і мовчить. Дівчина виходить на вулицю і, дивлячись у синій неспокій його очей, тихо каже: – А до весілля ти неодмінно приготуй вино з троянд...” [11, 15].

Так закінчується твір. Слова тут зайві – почуття соромливості, тиха інтонація дівчини, її трепетне ставлення до квітів, неймовірно бажання ще раз зайти в Андріїв сад говорять самі за себе. І як тут не згадати “гімн Любові” апостола Павла: “Любов довготерпить, любов милосердствує, не заздирить, любов не величається, не надимається, не поводить ся нечемно, не шукає *тільки* свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить!” [2; 1 Кор.: 13; 4-7].

Ці новозавітні слова постають невидимим епіграфом до всієї новелістичної збірки В. Симоненка, що прочитується між рядків. Приміром, у новелі “Весілля Опанаса Крокви” жертвна любов “не шукає *тільки* свого”, тому здатна врятувати життя іншим, як це зробили у воєнне лихоліття дід Опанас і баба Орися; у творі “Вино з троянд” справжнє кохання дивиться на красу людини не “очима тіла”, а “очима духу”, що спонукало вродливу дівчину Ольгу погасити вогонь тілесної пристрасті у своєму серці вогнем духовності, себто полюбити кульгавого, горбатого, але доброго душею Андрія; у мікронovelі “Він заважав їй спати” любов “довготерпить”; у “Чорній підкові” вона ущасливлує молоду пару; у творі “Посмішки нікого не ображають” – “милосердствує”; у новелі “Кукурікали півні на рушниках” – “не величається... усе зносить, вірить у все”, як це вчинила Ониська: бачачи зверхність й егоїзм коханого Віктора, урешті-решт змусила себе відмовитись від одруження з ним задля збереження чистоти і святості почуттів. Адже любов у Симоненкових героїв не сліпа, тому не сіє жодних ілюзій, “не радіє з неправди, а тішиться правдою”, хоч і гіркою.

Неймовірно, але, виявляється, цілюща сила любові здатна вгамувати навіть гострий фізичний біль. Так, у творі “Бальзам” В. Симоненка, де в медовий місяць молодого подружжя раптово ввірвався зубний біль, Миколі не могли зарадити ні пігулки, ні примочки, ні бальзам, а лише тепле слово коханої Тоні, що свідчило про її любов. Це сталося в ту мить, коли вранці сусідка прийшла скаржитись:

“– Чого ви цілу ніч товклися і палили світло?”

– У нас болить зуб, – простодушно відповіла Тоня.

“У нас”, – іронічно подумав Микола.

І раптом біль зник. Тільки голова гуділа від безсоння.

– Тоню! – гукнув він, падаючи на ліжко. – Кидай свою ворожбу. Наш зуб уже не болить!” [11, 56].

Колись давньогрецький мудрець сказав, що для нього людство поділяється на тих, хто вмie радіти життю, і тих, хто не вмie. У цьому справді глибоко філософському сприйнятті світу криється ключ до деяких сторін людського

буття, на які націлені мистецькі стріли симоненківської дотепності. Так, у мікронovelі В. Симоненка “Посмішки нікого не ображають” автор пародіює шаблонний образ так званої “радянської людини”, її “моральний” кодекс повсякденного життя, культивованій соціалістичним псевдореалізмом. Твір побудований не на сюжетних колізіях, а на змінах настроїв, психологічних станів героїв. Це своєрідна антидидактична новела з анекдотичним пуантом, яка охоплює один момент “демаскування характеру” і в якій істотною гарантією постає не подія, а “власне єдність переживання” (Л. Фриде) [див.: 17], себто дотеп. Справді, новела – дитя анекдота, бо знаменує своє зародження як самостійного літературного жанру з появи “Декамерона” Дж. Боккаччо.

Недарма В. Симоненко слідував порадам уславлених німецьких новелістів, які запевняли, що дотеп цікавий лише один раз (“Der Witz gilt nur ein Mal!”). У мікронovelі “Посмішки нікого не ображають” автор передає єдиний кумедний фрагмент непорозуміння між чоловіком похилого віку й молодими хлопцем і дівчиною, котрі, сидячи на лавці, своїми усмішками випромінювали внутрішню радість. Власне, дотеп у творі відіграє важливу роль і використовується як основний елемент символічності, зсуву психічної реальності. Адже гарний настрій – це найкраща пора року, тому не потрібно приховувати від людей свою радість.

Новаторство В. Симоненка як новеліста полягає в еволюції поглиблення художньо-образної системи, що здатна “розірвати” час і простір, перемогти й підкорити їх рецептивній свідомості по-особливому – не називаючи речі своїми іменами. Такого надзвичайного ефекту хронотопу більшою чи меншою мірою можна досягти лише в поезії, що пояснюється законом *поетичної асоціації ідей*, який відкрив І. Франко в науковому трактаті “Із секретів поетичної творчості”. Адже у прозових жанрах (навіть у безфабульно-фрагментарних) підкорити часопростір, не називаючи речі своїми іменами, дуже важко (практично неможливо), тому що втрачатиметься сюжетотворча логіка твору.

Однак В. Симоненко в силу свого поетичного таланту зумів досягти виміри хронотопу подібним способом у жанрі малої прози. Якось, аналізуючи поетичну збірку Л. Костенко “Мандрівки серця”, він з глибиною роздумів та щирим здивуванням захоплено сказав, що “рецензувати поезію значить цитувати її” [10, 501]. І в цих словах є велика частка правди, бо, урешті-решт, жодні літературознавчі теорії чи аналітичні міркування не в змозі відтворити всі порухи душі людини, її багатогранну художньо-образну гаму творчих можливостей. За порадами В. Симоненка, годиться й нам зацитувати один із фрагментів його новели “Кукурікали півні на рушниках”, щоб показати новаторські елементи в поетичному досягненні часопростору:

“Тільки татові могла Ониська довірити, чого коштувала їй та розв’язаність. Тато був зовсім юний. Він пішов на війну тридцятилітнім і таким залишився навіки. Ониська часто хотіла побачити його сивим і вусатим. Не виходило. Мати поздоровкалася зі старістю, а тато залишився молодим. Час уже втратив над ним владу.

– Ой, як мені важко, тату, – казала Ониська, опускаючи до пояса чорну тугу своїх кіс. – Як я його люблю і як... ненавиджу! – тупала маленькою ніжкою. – Що мені робити, тату?

Але батько мовчав, і тоді дуги дівочих брів сповзалися до кирпатого носа, а вії швидко-швидко кліпали, заганняючи назад неслухняні сльози. Осінні світанки тривожні, як марення. Ониська заспаними очима обмацувала їх сиву бездонність і пірнала в їхню тривогу” [11, 16].

Звернімо увагу на те, як майстерно автор передає екзистенційні виміри відтворення художньої реальності. Він-бо жодним словом не прохопився

щодо смерті Ониськиного батька. Більше того, метафорична система проілюстрованого епізоду затемнює відповідну інформацію, адже в тексті взагалі відсутнє уподібнення тих образів (наприклад, “могила”, “надгробний вінок чи квіти”, “гаснуча свічка”, “захід сонця”, “фотографія”, “спогади” тощо), які в певному контексті могли б асоціюватись із покійником. Зрештою, авторів на якусь мить узагалі вдається посяяти в читача сумніви щодо смерті свого героя. Навіщо?! Такий художньо-образний ефект був потрібен, щоби показати духовно-емоційний зв'язок дівчини з дорогою їй людиною – батьком, який завжди житиме в її серці. (“Він пішов на війну тридцятилітнім і таким залишився навіки... Час уже втратив над ним владу”). Ониська дуже хотіла побачити його “сивим”, але їй залишалось обмацувати заспаними очима лише “сиву бездонність” тривожних осінніх світанків.

Далі завдяки “внутрішньому монологу” героїні Симоненко образно відтворює глибину й істинність оптимістичного християнського світосприйняття, яке запевняє, що “смерть”, як і “зло”, набуває тимчасового (перехідного) характеру. На відміну від “життя” і “добра” воно не має буття, а існує лише з причин первородного гріхопадіння людини, її пошкодженої природи – як паразит чи хвороба на здоровому тілі.

Ось так автор за допомогою *метафоричної асоціації ідей* “розриває” час і простір у новелістичній краплині свого поетичного всесвіту, підкоряючи їх рецептивній свідомості. Такий спосіб осягнення хронотопу у прозі можна сміливо назвати новаторським. Щоправда, модерна література в цьому жанрі знає чимало різновидів внутрішнього мовлення, зокрема “потік свідомості”, але на відміну від поетичного ефекту *асоціації ідей*, як, приміром, у Симоненка, вони руйнують живі волокна художньої правдоподібності в епічній “нервовій системі” жанру.

Як майстерно в новелі “Кукурікали півні на рушниках” автор змалював картину втрати дорогої людини, не спохопившись жодним словом про ті реалістичні образи чи речі, які б нагадували про її смерть. Більше того, він навіть не використовує елементи умовності, зсуву реальності, містифікацій, за допомогою яких прозаїки долають часопростір, щоб відтворити певний “об’єм подій”. Це характерно для фрагментарної “картинної” стилізації побудови сюжетної лінії, що є літературним різновидом кінематографічного монтажного принципу.

Відрядно, що творчість В. Симоненка актуалізується у студентському кінематографічному середовищі Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Зокрема, ідеться про режисерську роботу В. Білика за мотивами твору В. Симоненка “Кукурікали півні на рушниках”, екранізованого 2011 року. Не заглиблюватимемось у надто критичні міркування, адже об’єктивну оцінку режисерській роботі вже дали фахівці – С. Чернілевський і М. Лодо, завваживши, зокрема, недоцільність застосування крупних планів у деяких епізодах, відсутність гармонійності образотворчих композицій, ритму й темпу, невиправдану “американізацію” в поведінці героїв (наприклад, класти ноги на стіл у радянські часи т. зв. “хрущовської відлиги”), а найголовніше – недостатнє володіння українською мовою, що позначилося на акторській майстерності виконання ролі.

І як тут не згадати золоті слова Т. Шевченка: “Учітесь, читайте, і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”. Зрештою, не варто дорікати майбутньому режисерові В. Білику за мовний конформізм, бо не завжди бажання людини збігаються з її можливостями.

Відтак один із найавторитетніших дослідників творчості В. Симоненка А. Ткаченко не покладає надії достукатись до театральних і кінематографічних

сердець чиновників, щоб інсценізувати студентську п'єсу письменника "Там, де вишня біла..." чи екранізувати *пунктури сценарію* "Бенкет небіжчиків", які, на його думку, могли б увінчатися успіхом серед глядачів, а особливо молоді [див.: 9]. Адже перенесення законів одного виду мистецтва на інший у їхній модифікації, як слушно зазначав Ю. Лотман, це "активний чинник культури – семіотичної системи, що працює" [8, 152].

До короткометражних кінематографічних реалій узорує чимало новел В. Симоненка, зокрема "Чорна підкова", де розподіл простору й часу ускладнює символічне розуміння стосунків у парі молодих закоханих. На перший погляд, наче нічого особливого не відбувається – емоційна розмова між хлопцем і дівчиною, яка звинувачує його в тому, що він не воліє бути щасливим з нею, а лише хоче ошчасливити її. Цей парадоксальний гордіїв вузол інтимних взаємин розплутує сама природа й випадкова знахідка чорної підкови: "Тягуче закашляв грім, і об листя заפורощали великі, мов боруб'яхи, краплі. З хмар виринули двоє. Вони трималися за руки і бігли прямо під клен. Зупинилися захекані і мокрі, щасливі, що знайшли таку густу крону.

– Дивися, підкова, – вигукнув хлопець.

Вони присіли біля чорної дуги, впаяної в зелене божевілля. І якось несподівано зустрілися їхні очі, потім руки і губи.

– Підкову знаходять на щастя, – прошепестіли її уста.

Ті, що знаходять підкову, ніколи не думають про того, хто загубив її" [11, 19-20].

Так закінчується новела. Діалогічне мереживо останньої фрази блискуче інтерпретує М. Ільницький, зауважуючи: "Ця сентенція – не просто афоризм, вона впливає з ситуації і є натяком на те, що двоє, які знайшли підкову щастя, можуть теж її загубити..." [6, 445].

У своїй вихідній позиції певні міркування в дечому зближуються із лейтмотивом новели "Ніхто не знає", в якій сімейна любов Ольги й Петра розбивається об життєвську суєту та сірі будні. І думка про те, що ніхто не знає їхніх справжніх емоційно прохолодних, збайдужілих один до одного стосунків, важким тягарем лягала на душу чоловіка. Його оголений нерв совісті відіграє важливу роль, бо підсилює функціональність художніх деталей.

Заголовки в новелістиці В. Симоненка не лише символічно розкривають головну ідею твору, а й несуть композиційно-смісловий сюжетотворчий елемент, що допомагає глибше зрозуміти недомовки, зволікання, натяки героїв і наратора, те, що "французи називають другим сенсом (*le sens second*)" [цит. за: 3, 15]. Приміром, у новелі "Вино з троянд": якби Ольга зірвала квітку, то опинилася б у "статусі" Андрієвих прихильників, бо даровані ним букети людям – ознака доброзичливості, а *вино з троянд* – це щось більше.

Інакше кажучи, заголовки – ключ до розуміння символічної фабульної канви письменника, який полюбляє в кінці твору спантеличувати читача, залишаючи йому невловимий слід сюжетотворчої загадки. Наприклад, ми можемо лише здогадуватись зі слів Ольги, для кого вона просить у закоханого в неї Андрія приготувати "вино з троянд" з однойменного твору; також утаємничене закінчення щодо повернення чоловіка до своєї дружини в мікронovelі "Він заважав їй спати", про яке можна судити лише тоді, коли вдасться розшифрувати символічний сон Гната; щось подібне відбувається й у творі "Білі привиди", де після першої зустрічі з хлопцем дівчина тривожно й легко зітхає, а "у сні в неї з очей росли фіолетові квіти?" [11, 40].

Цей новелістичний універсалізм особливої манери письма В. Симоненка неодноразово завважувала критика. Так, М. Ільницький щодо несподіваного завершального акорду творів митця слушно запитує: "Чому, наприклад,

Ониська з оповідання “Кукурікали півні на рушниках”, яка любить Віктора (“в Ониськи дерев’яніли ноги, коли десь поруч дзвенів його голос”), і Віктор має намір одружитися з нею, чому вона все ж відсилає його, коли він прийшов сватати її; чому Слава, тільки вже від’їжджаючи після столичного вузу на роботу в провінцію, признається в коханні дівчині, з якою зустрівся кілька років, та ще й у такий дивний спосіб, що заклеює листа в пакет (“Сірий пакет”), чому, нарешті, Оксана покидає роботу, яку батько знайшов для неї з такими труднощами “Наївне дівчисько?” [6, 444-445].

Ось вони – живі плідні запитання, що виникають із композиційних переходів, символічних взаємозв’язків початку і кінця новели, так би мовити, із усієї плоти і крові Симоненкового твору! Відповіді на них до деякої міри можна прояснити словами сучасного американського письменника Дж. Елдреджа: “Бог мусить забрати від нас той рай, який ми собі створюємо, щоб він не обернувся пеклом”.

Така літературознавча рецепція можлива завдяки закону *поетичної асоціації ідей*, про який писав І. Франко в науковому трактаті “Із секретів поетичної творчості”: “Часто, щоб досягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет поступає противно, веде нас від цілості до часті. Відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так званий з французької пуант (pointe), так сказати, вістря, яким кінчиться твір” [14, 69].

Як бачимо, у новелістичній краплині В. Симоненка віддзеркалюється всесвіт цієї *поетичної градації* (шляхом асоціації ідей від частини до цілого і навпаки). Відразу помітно, що у прозовий світ ступила нога великого поета, у творах якого живуть цілісні окремі “світи”, перебуваючи в кожному атомі людського буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Альбісетті В.* Сміятися від усього серця. – Львів, 2012. – 144 с.
2. *Біблія* або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / Пер. з давньоєвр. й грец. І. Огієнка. – К., 2009. – 1151 с.
3. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – 280 с.
4. *З матір’ю на самоті* / Передм. авт. та упоряд. М. Сом. – К., 1990. – 128 с.
5. *Золотницький М.* Квіти в легендах і переказах / Пер. з рос. – К., 1992. – 207 с.
6. *Ільницький М.* Як прозаїк він тільки починався (Проза Василя Симоненка) // *Ільницький М.* У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. – Львів, 2005. – С. 332-448.
7. *Йогансен М.* Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // *Йогансен М.* Вибрані твори. – К., 2001. – С. 361-475.
8. *Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1992. – Т. 1. – 478 с.
9. *Пр’єсу* Василя Симоненка відмовляються ставити в театрах // Інтернет-видання “Gazeta.ua”. – © 20.04.2013 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.gazeta.ua/articles/culture/371287.
10. *Симоненко В.* Краса без красивостей // *Симоненко В.* Вибр. тв. / Упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. – 2-ге вид. – К., 2012. – С. 501-504.
11. *Симоненко В.* Півні на рушниках: оповідання, щоденник / Упоряд. М. Ільницький. – Львів, 1992. – 91 с.
12. *Симоненко В.* Твори: У 2 т. – Черкаси, 2004. – Т. 1: Поезії. Казки. Байки. З неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи / Упоряд.: Г. Білоус, О. Лищенко. – 424 с.
13. *Степна Н.* Василеві Симоненку вкоротили віку через вірш про Хрущова? // Інтернет-видання “Полтавщина”. – © 04.01.2010 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.poltava.pl.ua.
14. *Ткаченко А.* Василь Симоненко: Нарис життя і творчості. – К., 1990. – 312 с.
15. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
16. *Фромм Э.* Иметь или быть? – М., 1986. – 240 с.
17. *Fryde L.* Problem noveli // *Pamiętnik literacki.* – 1961. – Z. 1. – S. 95-100.
18. *Heyse P.* Jugenderinnerungen und Bekenntnisse. – Berlin, 1900. – 383 S.

Отримано 13 травня 2013 р.

М. Львів

