

методологічно-теоретичного й аналітико-літературознавчого плану успішно пройшло читацьку апробацію. Ця книжка, безумовно, стала вагомим внеском у вітчизняне літературознавство. Знаходимо тут цікаві новаторські статті, зокрібно про автопортрети Т. Шевченка, правочинність Франкового креативу літературної “моди”, українську версію сюрреалізму... Авторка віднайшла та показала грані дотичності духовних прагнень та зближення і відмінності естетичних уподобань письменників дев’ятнадцятого, двадцятого століття й теперішнього, найновішого часу. Дослідження містить конструктивні теоретичні ідеї щодо категорії “діаспора” та її інтерпретацій у літературознавстві. Інтерес викликають теми: митець і політика (Вітольд Гомбрович та Іван Драч), Україна між Сходом і Заходом.

Літературно-критичні студії Л. Тарнашинської – це нове слово у прочитанні та “оприЯвленні” філософських смислів і підтекстів не лише у творчості письменників-шестидесятників чи митців Нью-Йоркської групи, а й уважне осягнення поетичного доробку як Олени Теліги, Віктора Кордуна, Остапа та Марти Тарнавських, так і мемуаристики Лариси Крушельницької, прози Олександра Смотрича, літературно-критичної думки Івана Кошелівця, Михайлини Коцюбинської, Соломії Павличко, філософських праць Сергія Кримського тощо.

Підготувала Олена Поліщук



Мирослава Гнатюк

ВАРІАТИВНІСТЬ САМОВІЯВУ: НАУКОВИЙ І ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЛЮДМИЛИ ТАРНАШИНСЬКОЇ

Стаття присвячена варіативності самовияву й інтерпретаційним моделям особистісного пошуку в структурі наукового та художнього Тексту Людмили Тарнашинської.

Ключові слова: текст, інтерпретаційні моделі, варіативність самовияву, діалог/полілог, рефлексія.

Myroslava Gnatiuk. The variability of self-expression: Scientific and artistic text of Liudmyla Tarnashynska

The article deals with the variants of self-expression and with the models of self-interpretation within the structure of Liudmyla Tarnashynska's scientific and artistic texts.

Key words: text, models of interpretation, variability of self-expression, dialogue/polylogue, reflection.

Щасливо збіглися за часом виходу у світ дві різнопланові книжки Людмили Тарнашинської – “Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології” [5] та “Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті” [6]. Науковий та художній Текст обох книжок своєрідно корелює, взаємодоповнюється, виявляючи потужні внутрішні ресурси та різні грані творчого обдаровання автора, добре знаного як в Україні, так і за її межами. Зібрані під однією обкладинкою наукові статті, написані в різні роки, як і цікава творча історія останньої збірки малої прози, засвідчують неперервність роботи духу й думки, генерування нових підходів у вивченні актуальних проблем сучасної філології. Власне, “Презумпція доцільності” – це певний узагальнювальний погляд на здобутки і прорахунки вітчизняного літературознавства, який умотивовано претендує не лише на визначення “абрису сучасної літературознавчої концептології” (як скромно зауважено в підзаголовку), а й на вироблення цікавої моделі літературознавства як “досвіду себе”, де особистісний вектор наукового пошуку вдало проектується на вирішення цілої низки проблем методологічно-теоретичного та аналітико-літературознавчого характеру. Подані в науковому виданні різноміснї розвідки сугестують не лише багатющий матеріал, напрацьований роками, а й репрезентують широку палітру філологічних зацікавлень автора. “Презумпція доцільності” саме такого дослідницького погляду й

підходу увиразнюється кризь призму суміжних до літературознавства дисциплін, що особливо актуально для сучасної гуманітаристики, зокрема, ідеться про філософію і психологію, історію й соціологію, лінгвістику, мистецтвознавство, теологію та багато інших. Задіяність цих складових у науковому дискурсі Л. Тарнашинської говорить про універсальність запропонованої моделі літературознавства не лише як “досвіду себе”, а і як сутнісної платформи продукування нових теорій та смислів. Серед розмаїття сучасних методологій, інтерпретаційних моделей, наукових пропозицій окреслення хоча б абрисів сучасної літературознавчої концептології видається особливо актуальним, оскільки зацентровує необхідність вироблення сутнісних підходів і принципів аналізу літературних фактів та явищ.

У п'ятьох розділах книжки через тематичну концептуалізацію літературознавчих проблем відкривається цілий комплекс методологічних, теоретичних, історико-літературних практик, що виявляють і “презумпцію доцільності” з'яви такого видання. Особистісний підхід в осягненні різних аспектів літературної палітри аж ніяк не нівелює об'єктивність оцінок та суджень. Навпаки, власні переконання, а подеколи й сумніви дослідниці увиразнюють цю “кольористику”, відкриваючи шлях до співтворчості. Як слушно зауважив Ж. Женетт, основу будь-яких теоретичних міркувань з приводу функціонування художнього тексту складає опозиція “об'єктивної розповіді та суб'єктивного дискурсу” [4, 294]. Залишаючи простір для подальших спостережень та інтерпретацій, Л. Тарнашинська виокремлює таке важливе поняття, як поліфункціональність витвореної уявою митця “нової реальності”, що дає підстави для формування ще одного перспективного напрямку досліджень – дискурсології. Різноманітні наукові розвідки, об'єднані однією обкладинкою, сукупно відтворюють цікаві філософські зрізи та складні психологічні перипетії “літератури як Творчості і літератури як Тексту” [5, 3]. Спираючись у власних спостереженнях на праці знаних авторитетів, зокрема послуговуючись роздумами М. Фуко про літературознавство “як досвід себе”, дослідниці поширює їх надбаннями, здобутими від зустрічей з іншими. У неї багатий досвід спілкування з митцями (ще з часів роботи в редакціях газет “Друг читача” та “Літературна Україна”), живе слово яких відкривало особливу вагу й силу, а тому пізнати його, донести до читача стало також важливим завданням. Її уявні та реальні співрозмовники постають на перехресті різних часів і навіть географічних меридіанів – Стокгольм, Мюнхен, Париж. У хронотопі Тексту вияскравлюється непроминальний досвід Т. Шевченка й І. Франка, специфіка потєбнянської “психолінгвістичної теорії літератури” (І. Фізер), феноменальність художнього слова Б.-І. Антонича, Ю. Липи, глибока філософія літератури шістдесятників та їхніх заокеанських побратимів по перу – поетів Нью-Йоркської групи, аберації постмодерного прочитання й текстуальна індивідуалізація Е. Андіївської, В. Кордуна, В. Забаштанського та багатьох інших митців. Аналітичне око дослідниці прозирає в контраверсійній літературознавчій експлікації І. Кошелівця та С. Павличко, дискурсивні поля слов'янського окциденталізму та в європейську контекстуальність українського модерного письма, виокремлює проблеми свободи вибору як альтернативи офіційному дискурсу. Модус розгортання індивідуального Я автора видання фіксується в різних площинах, а особисті зустрічі з письменниками та вченими, серед яких Вал. Шевчук, Л. Костенко, М. Коцюбинська, Гр. Тютюнник, М. Вінграновський, Б. Харчук, Р. Лубківський та ін. виявляють той “рафінований вираз людського знання” (С. Кримський), який допомагає дешифрувати невідомі смисли, як слушно зауважує авторка: “За великим рахунком – *смисли буття*” [5, 3]. Цей живий діалог/полілог, “досвід пізнання інших” виступає своєрідним синхроном внутрішнього Я, знаходячи спільні точки перетину в осягненні людини, себе, часу. Текстова палітра відкриває сферу сакрального, сповнену творчих осяянь і складних психологічних колізій. Так народжуються тексти-роздуми, “рефлексії з приводу...”, визначальним для яких стає “імператив наукової коректності”, котрий для дослідниці є непорушною істиною, а на полі сучасного літературно-критичного дискурсу ледь не реліктовою категорією. Не дивно, що етика й естетика в наукових текстах Л. Тарнашинської так само органічні, взаємокорятивні константи, як і в її художній прозі. Розуміння того, що “літературознавство – чи не найбільш діалогізована сфера наукового буття, де

в діалог/полілог вступають усі і все” [5, 3], визначає вихідним принципом ставлення до Іншого як до Я – двох урівнених у правах суб’єктів спілкування, основною формантою якого виступає взаєморозуміння. Уміння вести діалог, працювати з фактами, бути “всередині Тексту”, а не над ним, бо “над” – “еквівалент зарозумілого моралізаторства й всезнайства” [5, 6] – ознаки, які вирізняють наукову й художню практику Л. Тарнашинської з-поміж інших. Так само підкуповує й інтелектуальна насиченість тексту, ще досить спорадичні для нашого літературознавства розлогі онтологічно-гносеологічні, філософські зрізи. Цей досвід – не тільки результат скрупульозної праці, а й своєрідна “містерія духу”, що надихає на “лови” нових смислів, які посилюють прагнення навчитися бачити вічне. У часі й просторі розгортаються внутрішні та зовнішні смисли, які дослідниця “зчитує” як своєрідне плетиво настроїв, алюзій, спостережень, оцінок (власних і чужих), тез і гіпотез, рефлексій та почувань, пропущених крізь горнило розуму та серця, думки і почуття. Виробляючи власні пізнавальні стратегії й поширюючи тим самим предметно-понятійний простір, вона виходить на нові інтерпретаційні рівні, відкриває в герменевтичному колі збіжність горизонтів розуміння, нарративні дискурси, що представляють “думки навиріст”. Філософська формула В. Дільтея про “вдосконалення розуміння до наукового знаряддя пізнання істини” [3, 512] стає в її практиці важливим вказівником на полі методологічних змагань і наукових суджень. Пізнання літературних явищ бачиться нею в тісній взаємодії трьох констант, що “синтезують у собі “три здатності душі” – і як акт пам’яті повернуті в минуле, як акт уяви – звернуті в майбутнє, і як акт судження – спрямовані на розуміння “тут і тепер” [5, 8]. Ці концепти витворюють сукупну модель наукового пошуку в тематично калейдоскопічній концептуалізації окремих літературознавчих проблем. Наукові студії, статті, розвідки, написані в різні роки, створюють нову інтонаційно-сміслову єдність, даючи можливість зановопрочитання, а то й первісного знайомства з Текстом як постмодерним плетивом нових гіпотез, версій, розмислів, тлумачень і суджень, зібраних в одній метафізичній оселі.

Розширюючи контекст нашого літературознавства, “Абрис сучасної літературознавчої концептології” виступає своєрідним пошуком нових науково-дослідницьких парадигм, що спираються на методологічну інтердисциплінарність. В епоху домінування інтегральної свідомості, світоглядно-естетичного плюралізму спроба створення універсальної метамови виводить на передній план такі інтелектуальні рухи, як синергетика та когнітологія. “На “стику” різних дисциплін, слушно зауважує авторка, відбувається не тільки діалог, а й розширення та збагачення категоріального апарату, поглиблюється бачення витоків і причин тих чи тих явищ і тенденцій, а відтак увиразнюється інтерпретація самої проблеми. Адже коли дослідник рухається в інтерпретаційному полі різних галузей знань, долаючи лінійно-схематичний підхід, неминуче спрацьовує асоціативне фокусування бачення предмета дослідження: із тих “асоціативних іскр”, що їх викрешує “стик” різних дисциплін, а отже, і моделей світу, зроджується інший ракурс, через міждисциплінарний порівняльний “окуляр” розширюється доказова база, відповідно, підвищується рівень узагальнень, постає більша глибина інтерпретації, увиразнюються й нові загальні або універсальні проблеми, що існують у світі у вигляді різних моделей” [5, 14]. Слід зауважити, що ця теза виходить далеко за межі простої констатації й на прикладі “Презумпції” якраз продемонстровано зразки інтегральної методологічної свідомості, що “забезпечує не лише синтезований, а й певною мірою системний аналіз” [5, 14] означених проблем. Це також дозволяє говорити про перспективність з’яви в науковій рефлексії філософсько-літературознавчого дискурсу і зародження в стані українського літературознавства своєрідної “*soft-методології*” (м’якої методології) *міждисциплінарних досліджень* або *пропозиційного літературознавства*, маючи на увазі ту обставину, що воно лише пропонує окремі версії застосування теоретичної бази та методологічного інструментарію суміжних дисциплін” [5, 14].

Перечитуючи прозу Л. Тарнашинської, спинилася на думці, що ключове слово “пропозиційність” цілком відповідало б і її художнім текстам. Знову-таки не в плані нав’язування, догматизації певних оцінок, поглядів чи вражень, а в сенсі продукування нових ініціатив, власних думок, свіжих настроїв і спостережень. Збірка

малої прози “Парасоля на кожен дощ” (закцентувала б слово “кожен”) – своєрідна пропозиція до роздумів над *нами* і *собою*, самоозначенням, саморозгортанням “себе як смислу”, ширше – сенсом людського буття, чи самооприЯвленості у світі, незрідка трактованому як інтелектуальна гра, “місце зустрічі із собою/іншим”. Містика цієї гри позначилася й на творчій історії книжки. Як зізналася письменниця в післяслові, ця її сьома книжка “в першому варіанті мала бути першою” [6, 256]. Фатальну роль у тому, що не склалося, відводить першоназві – “Дістатися берега”, бо “за ці роки переконалася, що свого берега я ще не дісталася: ще в дорозі, ще в путі... Від жанру до жанру, від книжки до книжки... Маю незмінний статус homo viator (людина, що мандрує), що його може відібрати хіба останній позирк за небокрай” [6, 256]. Отож дебютне видання, яке мало з’явитися в “Українському письменнику” спершу 1990-го, а потім, заново перекомпоноване автором 1997-го, з усіма видавничими реквізитами так і не побачило світ через фінансову кризу (здається, традиційну вже версію для нашої економіки). Сьогодні той єдиний макет-примірник “як своєрідний бренд”, що вимушено зігнував авторську волю, зберігається в письменницькому архіві. Та, мабуть, була на те й Вища воля, щоби першою прозовою книжкою стала збірка новел із не менш промовистою назвою – “Сходження на Фудзіяму” (варто завважити, що Людмила Тарнашинська виступає ще як поет та есеїст). Гадаю, якраз ця перша тоненька книжечка й задала художниці ту висоту, на якій не кожен втримається, але вона змогла. Не випадково, дійшовши свого визнання як письменниця, зізнається: “Сходження на Фудзіяму” була для мене як *самоспалення* (так само як перша поетична “Луна мовчань” – як своєрідна “розвідка боєм”): перший вихід “на люди” літературного критика, літературознавця в нових “жанрових шатах” накладав почуття відповідальності” [6, 256]. Сьогоднішню “Парасолю на кожен дощ” мисткиня називає припізнілою справедливістю, та все ж важливо те, що ця міфічна справедливість таки існує. Новий варіант свого оприЯвлення називає “власним *життєвим постмодернізмом*, де початок не став початком, а завершення цієї тривалої видавничої історії, можливо, є тільки прелюдією до якого іншого початку, оскільки всі творчі послідовності й логічні зв’язки у моїй біографії вже втратили самих себе в дорозі до якоїсь іншої послідовності” [6, 256]. Що ж, залишається побажати, аби в нових “титрах” з’явилася багатообіцяюче “to be continued” (“далі буде”), а за подаровану героям і читачам зустріч в одному місці та в один (потрібний!) час на сторінках сьомого видання (також, між іншим, магічна цифра) щиро порадіємо, спробуваши впізнати себе колишніх і теперішніх у звично-незвичних декораціях.

Серед великої галереї характерів, образів, доль, які постають на сторінках нової книжки, чи не найвиразніше виокреслюється постать Жінки в інтер’єрі доби. Саме вона невідривно притягує до себе увагу дивовижною втаємниченістю та відвертістю, награністю й зболеністю, беззахисністю й нежіночою мужністю. Її оголена душа однаково радіє і страждає в малому провінційному містечку, селі й у столичному Києві, у затоці сімейної ідилії та на холодних протягах самотності. Їй тяжко знайти заспокоєність у позірному щасті чи заховатися в оманливій умиротвореності самоти. Розробляючи найрізноманітнішу тематику, Л. Тарнашинська залишає основним об’єктом уваги людську душу, її глибокі внутрішні переживання, суперечності та поривання, що можуть водночас підняти над сірою буденністю й безжально звергнути із верховіть. У непростий “жіночий сюжет” автор органічно вплітає історії свого роду, що проникливо звучить за присвятою – світлій пам’яті матері Катерині Іллівні та в одній із кращих новел – “Коли ще та калина поспіє...”, де своєрідний смисловий ключ (“Світлій пам’яті моєї бабуні, простої полтавської селянки, матері восьми дітей”) відкриває неймовірну історію людської витривалості на межі життя і смерті, великої гідності наперекір тим, хто в голодний 1933-й намагався зрівняти людину з нікчемною істотою, знищити фізично і духовно. Та народ вижив, витримав, бо вмів любити і прощати, вірити й сподіватися, так, як герої названої новели Параска та Ілько. Особливість авторського світобачення виявляється в розумінні невичерпальності людських можливостей, потужної вітальної сили та внутрішньої енергії людини, що здатна надихнути “своїм життям до себе дорівнятись”. І йдеться не про поле раті чи неземні вчинки, а про сиюхвилинність людського буття, в якому

дано терпіти і перемагати, страждати й співпереживати, знаходити, втрачати, щораз змагати новий шлях назустріч завтрашньому дню. У цьому сьогодні хтось прогляне певну монотонність, яка засмоктує та нівелює відчуття, робить “звичайними” того чоловіка чи жінку, та варто лише доторкнутись до кресала долі і буденність набуває нових фарб, душа стремить зіграти ще не відану мелодію життя. У художній палітрі тексту Л. Тарнашинської імпресія настроїв, почуттів знаходить якусь особливу кольористику, створену поетичною мовою вдало дібраних епітетів, метафор, порівнянь. Її письмо пронизане яскравою символікою, де кожна деталь має своє значення. У короткій новелі “Зелений позирк із надвечір’я” “зустріч у зелених тонах” визначає провідну ноту в житті головної героїні, жінки із зеленим ім’ям Євгенія. В “абсентовому міражі”, як фарби на полотні, переливаються й виграють “хвилини їхньої зустрічі – її золотисто-жовтава та його синя-синя, накладшись одна на одну, згустилися, ущільнившись до в’язкого, зеленого – з відсвітом болю – спогаду”. І тепер – у “зеленій оргії болю”, серед оповитого диким виноградом мовчання вона “вчилася любити себе. Зелено. Боляче. Та – невмолимо. І зелена молитва зашерхла на її давно не цілованих устах.

... І тільки зелений сонях майбутнішав жовтогарячим оком” [6, 119].

Емоція в кольорі, бездоганно відтворена письменницею, може претендувати на авторське означення жанру, як колись називав Гнат Михайличенко “Чуже свічадо” *акварельною плямою*, або “Поцілунок” *блакитно-рожевою новелою*. Колір передає повноту відчуття, створює той особливий простір, у який жінка завжди привносить неповторну гаму. Не випадково в новелах та оповіданнях збірки важко знайти два однакові жіночі імені. Їхній спектр такий широкий, що витворює своєрідний “гербарій імен” (як названо один із циклів), заховаючи за кожним свій неповторний код. Як специфічний художній простір жіноча персоносфера концептуалізується в парадигмі сакральних значень сутнісної природи Жінки, яка постає в універсальних вимірах, являючи світу нерозгадану магію життя. Авторка розраховує на зорову (а в таких творах, як, скажімо, “Дві мелодії для однієї струни”, і на музичну) фантазію читача, де жінка й колір, жінка й музика конституюють багатозарову символіку, яка розширює ліричний, поетикальний простір у формі естетизованих переживань. Пасторальні тони створюють семантичне поле осягнення образу Жінки як вічної загадки в парадигмі архетипних значень. Природа жіночої *інакшості* у книжці виходить за рамки традиційної типології жіночих образів, екстраполюючись у площинах гріховне/добродічне, духовне/тілесне, сильне/безпорадне, фатальне/пересічне. Співіснування двох світів – фемінного та маскулінного, персоносфер “чоловік – жінка” модифікується нею у площині лірично-філософських роздумів про універсум людського буття, внутрішню гармонію і зовнішні дисонанси світу.

Свій спектр настрою, стилю життя відкриває герой заглавної новели “Парасоль на кожен дощ” Славко, Славцю. За десятьма різнобарвними парасолями постає ціла історія життя скромного інститутського науковця, колишнього Дон Жуана, якому лише колір парасолі нагадує кожну з жінок, жодна з яких так і не стала його найбажанішою та єдиною. Близька його серцю мелодія “сей дощ надовго, надовго, надовго, надовго сей дощ” ніби подовжує інобуття там, де калейдоскопічно мінялися кольори, де в калюжі відбивалося зображення “не підтоптаного чоловіка із залисинами, брезклим обличчям, в окулярах, у поношеному піджаці, а бадьорого молодика з переможною усмішкою, підкорювача жіночих сердець” [6, 64]. Щоразу крокуючи дощовими ранками на рутинну працю й зігріваючи себе кольором старих парасоль, Славко раптом відчув (чи не завдяки зацікавленому погляду випадково зустрінутої перед інститутськими дверима жінки, котра дуже нагадувала його першу чорняву Євцю), що саме її брунатна парасолька “потіснила у його споминах усіх інших, котрі навідалися до нього дощовими ранками – кожна під своєю парасолею” [6, 68]. І цей несподіваний спалах-спомин знову стрепенув, даруючи приємну хвилю давно забутого почуття. Людина дощу Славко, як й інші герої та героїні малої прози Л. Тарнашинської, вихоплені з буденного життя й постають на звичному побутовому тлі, у знайомих інтер’єрах малогабаритних квартир, у прокурених інститутських коридорах, посеред сільських подвір’їв та вулиць, нав’язлих до оскомин презентаціях. Але за цією

“звичністю” щемкою нотою звучить незмірна туга за собою, Людиною, якій дано Божим промыслом завжди більше. Зірке око письменниці прозирає до глибин сердець позірно “простих”, звичайних людей, у кожного з яких своя історія болю, самоти й любові, надії й великої мрії про щастя. Стратегія її тексту – показати в звичайному незвичайне і завдяки виразності, лаконічності твору донести основний нерв думки, настрою, відчуття. Її письмо філігранне й витончене, вірогідно, у нагоді стала добра літературознавча школа. Як представник покоління, для якого досвід Гр. Тютюнника, Вал. Шевчука, В. Шукшина, В. Распутіна та інших митців слова не пройшов даремно, уповні ввібрала всю життєдайну силу цих незамулених джерел, помноживши її на власну небайдужість, людяність та професійний хист. Вочевидь, ці риси таланту ще на початку її творчого шляху помітила відома письменниця, класик української прози Ірина Вільде. Скупа на будь-які інтерв’ю, вона погодилася зустрітись з молодою журналісткою, порадивши їй тоді писати новели, пізнавати життя тих, хто поруч, у долях яких, як у краплині роси, відбивається цілий світ. Незабутні настанови лягли в підмурівок творчого кредо Людмили Тарнашинської, яка на кількох сторінках може виповісти найдраматичніші, найнесподіваніші людські саги. Змальовуючи переважно побутові ситуації, за лаштунками яких трудно сховати наше монотонне, нон-стопне життя, вона бачить водночас найважливіше – Людину, беззахисне Боже створіння, повз біль якого не можна пройти. Десь там чи там над життєвими плесами кинеться, наче рибина, людська душа, останнім ковтком сповіщаючи – я ще є, ще жива... І шукаючи сховок “од лицедійства. Од гри. Од театру. Од самообману. Од самовтікання. І самовтішання. Од самопоглинання. І самознищення. Для самодостигання? Самовіднайдення? Чи самоподолання? Самовідродження? Для самодоростання? До себе. До мудрості. До долі. До самопізнання. Й саморозкріпачення. Самопросвітлення. І саморозкрилля...” [6, 146], вимережує іншу, нову реальність з певністю свого Я “од самоти? Чи самодостатності?”. Процес індивідуалізації виокремлює поняття Самості як ознаки цілісності особистості, що поєднує в собі опозиції свідоме/несвідоме, одноразове/вічне, унікальне/універсальне. За К.- Г. Юнгом, Самість – це “спонтанно продукований несвідомим образ життєвої мети <...>, реалізація своєї цілісності та індивідуальності” [7, 282]. Як “еволюцію передчуття” визначає мисткиня модуляцію жанру в представленій тут уривком замальовці “І сонячний зайчик на схололій руці”. У таких творах відчувається особливе зацікавлення формою, де калейдоскопічність вражень, асоціацій відкриває одночасне її фокусування й розщеплення, створює простір множинних інтерпретацій і прехідних станів реального/ірреального. Будучи організуючим началом твору, форма виявляє “логіку” фрагментування світу й упорядкування цілісності через множинність. Саме тому наративно-рецептивна стратегія розробляється за принципом розгортання цілого комплексу ймовірних значень, де “множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий” [1, 493].

Поетика тексту Л. Тарнашинської нагадує принципи “кінематографізації”. Вона мислить зоровими образами, і кожен абзац чи навіть речення можна “прочитувати”, як окремий кадр. Матеріал “монтажної” побудови – життя, окремі миттєвості його в різних просторових вираженнях. Вихоплюючи з буденності небуденне, письменницьке “кінооко” зосереджується на деталях, які часто вислизають з-під нашої уваги та за певних обставин стають визначальними, дають основний поштовх сюжету. Зокрема, у новелі “Флорентина” “звична незвичність” виявляється, починаючи вже з назви. Дивне ім’я Флорентина серед типових декорацій та персонажів провінційного містечка звучить, як виклик, ото ж бажання головної героїні “бути неподібною до інших бодай у чомусь”, бодай “чимось вирізнятися з-поміж тутешніх жінок” [6, 120], схиляє інших змиритися, відкоригувавши перед тим усе ж на буденніше, безбарвне й коротке – Тина, або ще простіше поза очі – Капелюшниця. Прізвисько пішло з великої пристрасті Флорентини до незвичних для цієї місцини капелюшків, яких мала незліченну кількість і майстерно виготовляла сама, відмовляючи в цьому місцевому жіноцтву, хоча “могла б мати на тому неабиякий зиск”. Не дивно, “коли вона – Тина-Капелюшниця – йшла вулицею, поколихуючи стегнами й крисами свого капелюшка,

чоловіки (та й жінки також) проводжали її німими поглядами, й при цьому, під це плавне погойдування і стегон, і фетрових крис, натужно силкувалися пригадати її повне ім'я. А воно, чудернацько-хімерне ім'я, губилося за буденними, звичними, а часто й лайливими словами, що завжди були напоготові для повсякденного вжитку – хіба що в спілкуванні з дітьми чоловіки шукали слів гречніших, а від того й силуваніших, дещо штучних, показних – звісно ж, для виховання... [6, 120]. Кінематографічні алюзії викликають у пам'яті образи не менш яскравих, неординарних героїнь із фільмів Федеріко Фелліні, теж більше схожих на дивних інопланетянок, котрі сповідують власні закони буття. Не безгрішно перейшла Флорентина свою ниву життя, звабила не одного чоловіка, та коли настав її час, “чомусь ніхто й не сумнівався в тому, що ця романтична Тина-повійниця неодмінно потрапить до раю, а не до пекла, так безтурботно-дитинно звичувала свій вік, так природно-елегантно носила вона свої численні капелюшки, так щедро роздавала свої щедроти, що складалося враження, нібито все її земне існування – то лише репетиція існування позаземного, де вона так само картинно погойдуватиме стегами й крисами своїх капелюшків, роздаровуючи на всі боки жасминові пахощі й навіваючи на всю чоловічу рать хмарки незбагненої туги за чимось невідомим, не стрінутим у земному житті” [6, 120]. Людська й особистісна гідність та суверенність застережена за будь-яких життєвих обставин, і водночас велика нереалізованість фемінного “Я” – основний камертон твору та усієї новелістики Л. Тарнашинської. Її жінка – нуртуюча, мисляча, поривна, покликана Вищою волею кохати і бути коханою, та чомусь Усевишній незрідка сам порушує цю заповідь, позбавляючи щастя. У судді він посилає маленьких, нікчемних людців, котрі нидіють у власних мізеріях, рівняючи цими мірками увесь світ та ставлячи їх усім за взірєць. І навряд бодай хтось із них хоча б раз відчує той чарівний повів п'яної жасминової хмарки, яка на “вічному будмайданчику, що з чиеїсь чудернацької волі зветься життям” [6, 140], заторкне сокровенне й відкриє інший бік їхньої здичавілої та випотрошеної від безжиття душі.

Становлення, оприявлення особистості в прозі письменниці досягається кризь призму основної проблеми, смислотворчого начала тексту – проблему ідентичності. У сфері почуттєвого світосприйняття вписаність індивідуальної долі персонажа детермінована безперервним пошуком власної самості, прагненням вийти за межі профанованого буття. Екзистенційний мотив самотності, незахищеності людини, розуміння життя як тривання конститується через наратив протистояння індиферентності, тотальності суспільної ідеології, у настійних спробах “усвідомлення власного життя” [2, 99]. Розмаїтість доль, голосів, героїв, що “пишуть” своє життя, драматично поєднується в пошуках відповіді на питання про особисту, національну, родинну, колективну, статеву ідентичність. Це своєрідний пошук сутності законів буття, складної космогонії людської організації світу. На тлі його децентрованості та калейдоскопічної реальності дійсність постає як поліфонічна сукупність історій, що втворюють своєрідну ретроспективу макабаричного суспільного життя помежів'я ХХ – ХХІ століть. Історіософська модель світу, репрезентована художнім та науковим Текстом Людмили Тарнашинської, відкриває цілий спектр сутнісно-світглядних трансформацій, де самоактуалізація особистості продукує нові якісні форми індивідуального Я, досягаючи вищих рівнів інтелектуально-чуттєвої свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 2001.
2. Гадамер Г.-Г. Істина і метод: У 2 т. – К., 2000. – Т. 2.
3. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Собр. соч. – М., 2001. – Т. 4.
4. Женетт Ж. Границы повествовательности // Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т. 2.
5. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К., 2008.
6. Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ: Новели, оповідання, маленькі повісті. – К., 2008.
7. Юнг К.-Г. Ответ Иову. – М., 2001.