

осмислюється Антоничем і як Мати всього сущого, і як прояв досконалої краси, і як посередниця в духовному світі, що вельми прикметно, зокрема, для "Саду божественних пісень" Сковороди.

Осмилення архетипових мотивів *Аніми* — надзвичайно важливий етап на шляху психологічної інтеграції особистості. Юнг вважав, що коли конфронтація з *Тінню* — це *завдання для ремісника*, то пізнання *Аніми* — *завдання для майстра* (*Leks.*, 33). Особливе значення даного етапу самопізнання полягає в тому, що він підготовляє психіку людини до сприйняття підсвідомого змісту архетипів *Великої Матері* й *Старого Мудреця*. Їх нерідко називають *манічними* (від меланезійського *мана* — *зачарування*), оскільки духовна потуга цих архетипів у багато разів перевищує людські можливості. Основною небезпекою в ході роботи з ними може бути самоототожнення з манічними постатями, що їх персоніфікують<sup>11</sup> (зокрема, небезпечні для розвитку особистості симптоми самоототожнення з архетипом *Великого Мудреця* Юнг вбачав у творі свого кумира Фрідріха Ніцше "Так говорив Заратустра"). І тільки той, хто успішно подолає цей передостанній етап, здобуває шанс пізнати зміст архетипу *Самості* — останнього на шляху індивідуації (психологічної інтеграції), що коротко може бути окреслений як *Бог у нас* (*Leks.*, s. 83).

Оригінальна художня інтерпретація архетипів шляху психологічної інтеграції надає поезії Антонича непересічного значення, що виходить за межі суто естетичні, сягаючи високих духовних рівнів. Запліднивши художню свідомість митця своєю потужною енергетикою, архетипові мотиви в багатьох аспектах розкривали перед ним нові обрії образотворення, доти не знані в українській ліриці. Особливий вплив творів Антонича на читача зумовлений специфічною сугестивністю його багатопланового поетичного міфосвіту, джерело якої — в глибинах колективної підсвідомості людства.

<sup>11</sup> *Prinç M.* Psyche i Symbol: Teoria symbolu Carla Gustava Junga na tle ujęć porównawczych rzeczywistości symbolicznej. — Kraków, 1999. — S. 73–74.

Людмила Тарнашинська

## РИТМ ТА СИСТЕМА СИМВОЛІВ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ПРОЗІ БОРИСА ХАРЧУКА\*

Якщо розглядати "український простір як текст — поліпериферійний", що "охоплює периферії — субтексти різних варіантів європейського історико-культурного ареалу"<sup>1</sup>, важко переоцінити в цьому просторі текст волинський, репрезентований такими письменниками, як Улас Самчук ("Волинь"), Галина Журба ("Зорі світ заловідають"), у пізнішому часі — Борис Харчук, який активно заявив про себе в 60-ті роки і залишив по собі низку новел, повістей та широкомасштабний роман "Волинь", дитячі твори з архетипним образом "дитини-мудреця". Власне, творчість цього прозаїка розвивалася в силовому полі шістдесятництва, ним наснажувалася і його збагачувала й підживлювала. Адже тема роду й родоvodu — наскрізна для творчості Бориса Харчука — повертала до витоків, спонукала

\* Подаємо статтю із колективної монографії "Найголовніше ... — момент істини" (на пошану академіка Леоніда Новиченка), підготованої співробітниками відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України за редакцією члена-кореспондента НАН України, професора Віталія Дончика. — *Ред.*

<sup>1</sup> Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. — Тернопіль; Львів, 2000. — С. 66.

замислитися над долею народу й окремої “маленької людини”, *Відчутти її не об’єктом, а суб’єктом історії, живим і повнокровним, що, власне, активізувало катарсис історичної пам’яті. У створюваній “канонічними шістдесятниками” “Матерії культури на противагу Антиматерії культури”<sup>2</sup> були, безперечно, й “атоми та молекули” Харчукового традиційного художнього мислення.*

Належачи до тих митців, хто надає “перевагу об’єктивно-аналітичному зображенню життя”, Борис Харчук потрапив у “чистий потік” “загального зміцнення реалістичних основ української прози” (не зазнавши, проте, внутрішніх стрибкоподібних змін), яке, безперечно, як і для інших письменників 60-х рр., “обернулося передовсім відчутною ґрунтовністю художнього малювання, виразнішою індивідуалізацією характерів”, що пізніше, в романі “Волинь”, таки “поєдналося з широкими епічними картинами дійсності”, долучивши його ім’я до названих В. Дончиком в огляді тенденцій прозопотоку 60-х рр.<sup>3</sup>

Саме в ранніх творах помітне прагнення Бориса Харчука — як віддзеркалення загальної тогочасної тенденції — подолати “анемію конкретного, максимально наближаючись до об’єкта” (В.Дончик). Додаймо, скориставшись думкою Л.Новиченка щодо вмотивованості ліризації прози, “досить широкий реєстр образних засобів (асоціативність, символіку, інші види поетичної умовності), а також помітний інтерес лірико-романтичної прози до національних рис народного буття і народного характеру, і стане зрозумілим, що ця проза йшла назустріч реальним потребам літературного розвитку і реальним запитам читача”<sup>4</sup>.

Для письменників-волинян “сільська тема” є традиційною — її вони перейняли від колишньої галицької провідної теми, яка в 30-х рр. ХХ ст. була відчутно вичерпана й мовби передала “естафету” іншим українським теренам.

Очевидно, саме етнопсихологічні чинники “закроїли” волинську прозу як епічнішу, розлогішу, якщо порівнювати її з прозою галичан — того ж Василя Стефаника чи Марка Черемшини. Вона, безперечно, має власну художньо-стильову специфіку, яку неможливо розглядати без напрацювань вітчизняної етнопсихології, згідно з якою українська інтровертність щільно пов’язана з географічними умовами. Ці умови, за О.Кульчицьким, впливали на душу українця, формуючи з нього людину переважно динарської раси (44% загалу населення), що з погляду психології характеризується великою пристрасністю, здатністю до афективної поведінки, силою почуттів (“лірично-драматичний” тип), та людину остійської раси — як “замкнену” на собі, своєму “я”, що цінує внутрішній плин життя більше за спокуси зовнішньої експансії та характеризується витонченим смаком до найдрібнішого (в українців це, як правило, вишивка, різьблення), здатністю до вивищення над недосконаlostями світу й звертанням до небесного, трансцендентного, глибиною пережиття (“елегійно-ідилічний” тип).

І саме інтровертність як домінуюча риса українського національного характеру визначає те, що в переважній більшості українців “віссю відношення життя стає не воно саме, не турбота про життя, але щось вище за нього, якась його “трансценденція”, якась ідея чи ідеал (часто — невиразна, неусвідомлена, як туга за далеким і незвіданим. — Л.Т.), що переступає й перевищує границі життя” (К. Ясперс)<sup>5</sup>.

Якщо степ з його контрастністю (з одного боку — простір і краса, з другого — постійне відчуття незахищеності, небезпеки, пейзажна монотонність поза весною й раннім літом) “виліплює” дихотомічну вдачу (активна напруженість дивним

<sup>2</sup> Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. — 2000. — № 4. — С. 67.

<sup>3</sup> Дончик В. Активність, відповідальність, духовність: Прикмети прозового потоку 60-х // Грані сучасної прози. — К., 1970. — С. 145.

<sup>4</sup> Новиченко Л. Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов’янських літературах // VI Міжнародний з’їзд славістів. — К., 1968. — С. 32.

<sup>5</sup> Цит. за: Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. — Мюнхен, 1993. — С. 61. Далі подаємо сторінку в тексті.

чином уживається з апатією та нехиттю до організованості), а обмеженість галицького ландшафту, стиснута замкненість простору, що чаїть у собі численні перешкоди (гори, яри, гірські ріки) з постійною потребою долати підйоми, спуски, звивисті стежки, формує дисципліну думки й вчинку, цілеспрямованість і винахідливість, то “м’яка хвилястість” (за О. Кульчицьким) лісостепу народжує м’якість та лагідність вдачі.

Волинський ландшафт із його лісами, горбами, видолінками (саме таким бачимо його на сторінках творів Бориса Харчука, зокрема й повісті “У дорозі” — безперечно, благодатної з огляду на подібну обсервацію), плодючою землею викликав до життя певний симбіоз тих рис, що їх формує північна низинна смуга з лісостепом. Можемо, очевидно, говорити про поєднання “стриманого вичікування, терпеливості [...] без віри в остаточну перемогу” й “вчування у плодючість землі, в її лагідність, щедрість і добрість у подвійному значенні “доброї землі”: в розумінні хліборобської видайності і в морально-містичному розумінні “обдаровуючої любові”, що з нею немов співдіють інші прояви природи: сонце, дощі, вітри. Таким станам відповідають — як людські реакції — почуття довірливості, релігійної вдячності” (60–61).

“Взаємини людини/етносу з простором — це передусім взаємини упорядкування-членування-розбудовування-розміщення себе і своїх речей у просторі”<sup>6</sup>. Такі просторово-індивідуумні взаємини у формі *дії, руху, поступу*, звісно ж, відбуваються у своєрідних *ритмах*, що надає цьому процесові структуралізації простору та ієрархізації його атрибутів, певної впорядкованості й завершеності й відповідно витворює у людській свідомості своєрідний суб’єктивний “образ простору”, в якому віддзеркалюються психічно-ментальні особливості сприйняття “великого простору”.

Прозопростір Б. Харчука як новий художній світ, “нова реальність”, “новий ритм отих тисяч знаних речей”<sup>7</sup>, організовано за принципом універсальної картини світу, макрокосму, де небо — це ірреальний світ Бога, земля — реальний світ людей, підземний світ — світ темних, демонічних сил. Відповідно до цієї космогонічної моделі в образній системі прозопису Бориса Харчука належне місце посідають архетипи первинних стихій або чотирьох космічних елементів — *землі, води, повітря й вогню* — тих сил природи, іманентні енергії яких проявляються в навколишньому середовищі та формують внутрішню сутність людини як мікрокосму.

В ієрархії простору бінарні опозиції земля/небо творять ту гармонію, яка уможлиблює людське побутування на грішній землі й водночас людські поривання від профанного до небесного, сакрального.

Своєрідну космологічну модель світу чи “великого простору”, універсуму письменник подає на сторінках повісті-легенди “Ой, Морозе-Морозенку...” через опис шляху, що його долає матір до сина, засудженого на страту: “І шлях був довгий — через рідну *землю*, через рідні *води*. Коли втомлювалася, постелялася травою, а вкривалася, ночуючи, *небом* [...] Ліси і гаї дарували їй кислиці, журавлину, гриби, а степи — калган-корінь, дикий часник і кінський щавель [...] Сива тирса виростала за нею й стояла стіною: кущі й дерева, розхитнувшись, приймали її і сходились до купи, річки роздавалися, коли їх перепливала, й тихо собі вигойдувалися, а броди не шуміли; в чистім полі, в темному лісі — *вітер* скрізь замітав за нею сліди. Вона йшла *світом*, і її вело *сонце* — голова цього світу. Воно світило й показувало дорогу...” (підкр. мої. — Л.Т.).

*Сонце* виступає як мірило світла й постійний дороговказ, символ вічності й початку, а водночас і ритмічності життя, бо саме воно розкраює, циклізуючи, рік на сезони, добу на день і ніч, довкола нього обертається й організовується все

<sup>6</sup> Андрусів С. Цит. вид. — С. 206.

<sup>7</sup> Липа Ю. Бій за українську літературу // Укр. засів. — 1993. — Ч.4(8). — С. 37.

життя селянина, підпорядковане цим природним ритмам, воно служить наче тією концентруючою точкою, яка "тримає" сукупно увесь простір сільського життя, а відтак — і художній простір прози Бориса Харчука.

Символіка стихії вогню в його чистому вигляді як процесу очищення, творення, активності (у психофізичному аспекті — *жадати*, що адекватно емоціям) менш притаманна Борисові Харчукові, в цей образ він здебільшого вкладає несправджені надії, розчарування від неможливості реалізації закладених природою в людині творчих потенцій. "Омертвляючи" потужну енергію вогню (промовиста оксюморонна назва книжки — "Закам'янілий вогонь"), автор цим самим вказує на трагічну суперечність між потенційними можливостями й прагненнями людини, яка прийшла в цей світ *творити* свою долю, і його, цього світу, об'єктивними реаліями. Тобто, в назві цієї книжки драматично злітовано суб'єктивне й об'єктивне в їхній неминучій, часто дисгармонійній сув'язі.

Проте "вогненна енергія" зовсім не чужа світовідчуттю цього письменника. Далекий від вогнепоклоніння, Борис Харчук, проте, є справжнім сонцепоклонником. Художня тканина його прози буквально пройнята сонячним промінням. "Важке повітря, міцно настояне на високому сонці, давить на землю" ("Волинь"); "Велике й червоне, воно ходило між дубами й осичиною. І Катря подумала, що найліпше йти їм з Данилком за сонцем. І сонце конче приведе їх до доброго лісника. Але те сонце втікало й утікало, ніби бавилося з дітьми" ("Зазимки і весни"); "Велике, добре сонце, зійшовши із-за Старого Городища, заливає промінням Крижі" ("Два дні"). Добре, життєтворне, в умовах екстремальних несе воно й потужну енергію руйнації: "Сонце, яке дало їй життя, палить смертю" ("Волинь") — такі смислові навантаження використовуються при потребі передати загальну подієву атмосферу, посилити емоційну напругу розповіді.

Водночас сонце у Бориса Харчука — досить індивідуалізоване, "вписане" у конкретний географічний простір і в конкретну людську душу. Хоч воно й "голова цього світу" — одне на всіх, кожен має своє власне відчуття того, що можна було б означити як "взаємоприсутність" людини в просторі сонця й сонця в просторі людського побутування й світовідчуття. Так, уявляючи (на рівні *пережиття*) той світ, куди доля знадила синів, Христина Швайка з жалем констатує: "І сонце там не таке, і зорі інші...".

Цей концепт "сонцепоклоніння" має своїм походженням письменникове відчуття, відповідно до якого українська людина переважно почувається частиною цілості, чим пояснюється, за О.Кульчицьким, і її схильність "до відданості безмежному", що виникає із "доброї первісності" і "первісної доброти" колективного українського несвідомого, зумовленого архетипом Доброї Неньки Природи" (66).

У семантичному гнізді архетипу *вогню*, крім образу сонця, знаходимо ще й образ *попелу*. Однак попіл на згарищі колишнього села (повість "Теплий попіл") у Бориса Харчука виступає не символом тліну, відходу, нищення, а "теплим попелом пам'яті" (В.Дончик), що, власне, на психоемоційному рівні й означає людські жадання, прагнення. Водночас попіл як тлін, смерть постає й неминучим воскресінням, народженням нового — тобто служить одним із засобів циклізації та ритмізації художнього простору, витвореного уявою автора.

Ритмізація в координатах прозопису Бориса Харчука відбувається відповідно до явищ "часової перспективи", досліджених Романом Інгарденом, коли "фази уже пережитого нами минулого часу, як і фази майбутнього, що настає, виявляються у своєму наочному якісному окресленні тільки у відтинку *обмеженого* обсягу навколо актуальної в цьому випадку теперішності. Причому вони з'являються майже завжди у тісному зв'язку з подіями і процесами, які в них розігрувалися чи розігруються і які спостерігаємо або тільки менш чи більш наочно уявляємо. З минулого це або фази процесів чи події, згадані в окремих актах пригадування,

або факти, які належать живій пам'яті. Перше і друге знаходяться в обсязі нашого індивідуального життя і є звичайно тим рідші, чим ближчі до початку”<sup>8</sup>.

Оці фази або ж часові дистанції “пригадування” чи наближення минулого, “підтягування” його до горизонту теперішності, що, власне, й мають за точку відліку час теперішній, і творять ритмізовану фактуру прозопису, коли цілість тексту ритмізується або блискавичним пригадуванням одночасно кількох подій (єдиний акт згадування), або тривалішим проживанням минулих подій у теперішності, від чого вони здаються віддаленішими. Власне, за цим принципом й організовано художній простір повісті “У дорозі”, побудованої за внутрішньою, а не зовнішньою хронологією. Дорога до сина — це та хронологічна канва, на якій постають спогади, пригадування минулих подій, а радше *пережиття* всього родинного життя.

Архетип повітря (з погляду психофізичної репрезентації — *сміти, насмілюватися*), проєктуючись на внутрішній стан індивідуума, адекватний ментальності, зокрема й інтелектові. Якщо йдеться про Харчукових героїв, то саме через архетип цієї природної стихії передано їхній внутрішній стан “насмілювання”, котрий радше можна означити як пасивний, що, наче туман, та ще й “ріденький”, тане й розсіюється: “Парувала-дихала земля. На горбах і долинах низько висів ріденький туман. Щедро гаптований сонцем, він піднімався вгору і танув” (“У дорозі”). Або ж згадаймо наведену вище фразу з “Волині” про важке повітря, настояне на сонці, яке “давить на землю”, що, очевидно, передає дисонанси між ментальними намірами, душевними спонуканими й реальною дійсністю.

З-поміж первинних стихій у прозі Бориса Харчука активно наявна й стихія води, що “належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану хаосу або розчинення”<sup>9</sup>. Вода виступає символом як руху, життя, його плину (першопочатку, народження), так і смерті (зникнення, розчинення; наприклад, води Лети), а в психофізичному аспекті оприявлюється як потреба *знати* й визначає інтуїтивність людського “я”.

Це виявляється вже на рівні вуличного імені Оксентія Швайки — *Залийвода*. Якщо виходити з того, що, за О. Лосєвим, ім'я відкриває сутність особистості, цілком зрозумілим стає задум автора, який “охрестив” свого героя Залийводою тому, що “так величався його хутір, хоч він стояв на горбку і після невідомого всесвітнього потопу його ніколи не заливало, завжди бракувало води, і не тільки в спеку, а й під час повені вона витікала з глибокої п'ятдесятиметрової криниці, яка й звалася через те зашкурною”.

“Метафізичний простір імені” (С. Андрусів), наразі прізвиська, несе на собі відбиття мрії хутірського люду про ту воду, якої завше бракувало; конкретизоване в особі Оксентія, воно так само передає його несправджені сподівання на добробут, родинні гаразди й стабільність, а відтак — і на душевний спокій.

Образ “неприбутньої води” в прозі Бориса Харчука раз у раз повторюється, породжуючи образ туги за нею. Річка, “яка за літо майже зовсім пересихає”, підсвідомо скеровує асоціативне мислення героя до таких прозорих образів: “В густих садах білі хатки, неначе парусники в зелених хвилях”. Ба більше — туга переростає в одчай: “Обміліла Горинь згорбилась, над нею старечі верби, зазімали в одчаї — ніде помити передчасно пожовклі коси” (“Волинь”).

Отже, архетип води в прозі цього письменника виступає передусім аналогом повноти буття. Водночас вода залишається й уособленням підсвідомого, інтуїтивного начала в людині, яке найперше проявляє себе через сновидну діяльність. Каламутна, багниста вода, що заливає подвір'я, постає в Оксентієвому сні провісницею біди (згадаймо народні тлумачення снів, у яких “присутня” вода) — так через сновидіння

<sup>8</sup> Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літ.-крит. думки XX ст.* — А., 1996. — С. 149.

<sup>9</sup> Норфтон Ф. Архетипний аналіз: теорія мітів // *Слово. Знак. Дискурс...* — С. 121.

приходить до нього тривожне передчуття загрози важко здобутій матеріальній (точніше – матеріалізованій у наділах землі) стабільності: поділу, розпорошеності нажитого й обжитого “власного простору” на вимогу дорослих уже дітей.

Саме земля, розділена на вертикаль: земля як ґрунт/сад, ліс – вияв плодючості й поривання увись, до неба, є домінантною стихією в системі образотворення й організації художнього простору прози Бориса Харчука. Голос землі – найпотужніший код волинського простору як локальної моделі простору національного. Проектуючись на внутрішнє “я” людини, земля (у психофізичному аспекті – *мовчати*) визначає її волю й інтроверсію і, відповідно, її спосіб світосприйняття, самоутвердження й самореалізації – Харчукові герої, зокрема Оксентій Швайка, не мислять себе поза працею на землі, для них вона виступає також засобом та гарантом стабільності.

Земля як “колиска етносу-нації” (С.Андрусів), матір-годувальниця, духівниця-сповідальниця, географічно окреслюючи життєвий простір Харчукових героїв, водночас витворює простір духовний, із “накладання” яких і постає художній простір як система образотворення. Саме земля народжує відчуття гармонії з природою, таке необхідне для усвідомлення цілісності, про яку вже мовилося вище. Більше того, вона, творячи взаємини з людиною, наразі селянином (як і навпаки, будучи суб’єктом у творенні цих взаємин селянином – це ж бо процес зустрічно-взаємний), саме й виступає матеріалізованим відбиттям потягу до тієї гармонії, що й робить перебування людини в цьому світі осмисленим. Так, Оксентій Швайка відчуває повне своє злиття із землею: “Земля, яку він носить у своїм серці, якій віддає всю силу, притягує його”. Йому добре “у цвіті й сонці в пору переджнив’я”. Власне, це вияв того вищого відчуття, що на ньому наголошував В.Янів: “В довірливої в доброту землі людини родиться потреба якоїсь постійної гармонії з землею, що є справжнім відбиттям Божества і що родить потребу віри й вдячності” (61).

Для Харчукового героя земля завжди жива, життєтворна, наділена цілющими властивостями. Так, Швайка, благословляючи народження молодого деревця, “розривняв корінчики, розстелив їх у ямці, почав присипати, мовби годував землицею оті тонесенькі нерви живої яблуньки, якій рости і рости!..”. Навіть усвідомлення того, що ця “добра земля” забрала життя й здоров’я, давши взамін хіба що “закам’янілий вогонь”, не може перервати цієї кровної пов’язаності, повного злиття із землею: “Все життя втопано у той горб. Спустився з нього, важко звернув на дорогу і йде, схилений, згорблений, мовби й той горб несе на собі в люди”.

Пронизливо-відчутний у прозі Бориса Харчука голос землі як голос матері, бо ж ми “завше повертаємося до Матері, до Землі-Матері, намагаючись подолати часове і просторове зіяння між суверенним Я (з усіма його етнопсихологічними чинниками та характеристиками. – Л.Т.) і захисною та креативною силою Матері”<sup>10</sup>.

У родині Швайок авторитет батька незаперечний, проте, “як і Текля, хлопці більше горнулися до матері, ніж до батька...” (“У дорозі”). Таким само, сказати б, “кордоцентричним” постає образ матері й у романі “Волинь” чи повісті “Палагна”. Саме матір є тут чуттєвим осердям родини, яке єднає й ушляхетнює стосунки старших і молодших, і водночас цей образ персоніфіковано уособлює “Велику матір” – землю-годувальницю. Отже, зримо відчуваємо в прозі Бориса Харчука “всюдиприсутність матері” (В.Янів), яка виступає персоніфікованим організуючим началом художнього простору – паралельно до “концентруючої” домінанти сонця у тій іпостасі художнього простору, що його творить природа.

Саме домінуванням впливу на внутрішнє “я” Харчукових героїв, переважно далеких від вибухових “вогненних” пристрастей, стихій землі (з її “внутрішнім мовчанням”) та води (з її інтуїтивним сприйняттям світу), можна пояснити “елегічно-ідилічний” тип Оксентія Швайки. Він виявляється не лише в інтуїтивному звертанні до високого,

<sup>10</sup> Андрусів С. Цит. вид. – С. 240.

небесного, в даному разі до Бога як опори й надії, а й у його рефлексивних, неувиражених сподіваннях кращого майбутнього, "ідея" якого прихована, затамована, неусвідомлена, розмита: "...Оксентієві, який зрідка впадає у спогади, не тільки той час – кожен прожитий день, що відступав у далеке минуле, ховався за високу гору, ніколи не забувався. За ще вищою горою, в цілковитому сивому тумані, в густому і непроглядному вставало майбутнє. Він силвся розгадати його по зорях, місяцєві, вітрові і хмарах, які наперед мали б віщувати теплі чи сльотаві дні, але збагнена Оксентієм мудрість майже завжди оберталася в ніщо! І тому, зрештою, він уподібнився будь-якій деревині у своєму садку, яка то викине листки, то розцвіте, то запліднить, то пожовтіє й осиплеться, щоби пустити нові пагінци й молоде віття". Тобто, Харчуків герой повністю віддався на милість природи, живучи за її законами, її сезонними ритмами, процесами відмирання й відродження.

Власне, це яскрава ілюстрація до спостереження В. Яніва: "Ясперс, якого Кульчицький цитує, відрізняє ще спеціальний рід рефлексійності: безпосередню. Річ у тому, що рефлексійність може бути спрямована [...] радше на майбутнє – тоді, коли "кожне переживання моменту", коли "кожну часову дійсність" мається зробити "засобом для цілості". Таким чином, власне кажучи, "нищиться життя й переживання, що є тільки засобом". В безпосередній рефлексивності переживана мить "є чимсь остаточним, теплим від крові, тілесно приямним, цілістю реального, одиноко конкретним". У цьому безпосередньому переживанні є слід ентузіастичної настанови, яка виходить від того, що дане, що живе, але вона своєю поглядом звернена в безмежне. Тоді людина почувається частиною цілості..." (65–66). Саме чуттєва сфера – ядро української психіки – пов'язує людину з потягом до безмежного.

Ритмізація цього "оприродненого" й "олюденного" художнього простору, так само як і художнього часу, відбувається насамперед за допомогою циклізації, що ґрунтується на тезі Н. Фрая: "Фундаментальна форма процесу – це циклічний рух, чергування успіху і занепаду, намагання та відпочинку, життя і смерті, які представляють ритм процесу"<sup>11</sup>. Якщо виходити з його твердження, що в божественному світі центральним процесом чи рухом є смерть і відродження або зникнення й повернення, або уособлення й знетілення бога, з чим ідентифікуються процеси природи, то кращою ілюстрацією для такого аналізу, як повість "У дорозі", годі й знайти. Художня тканина твору структурована сезонними ритмами, в основі яких лежить опозиція народження/відмирання – весна/осінь. Кожна з цих опозиційних пар має свою образну систему, що "виростає" із міфологем *поля, саду, лісу, вітру, сонця, зав'язі* тощо.

Циклічність світобуття й життєтривання передається циклічними ритмами природи через міфологему *саду* з конкретизованим архетипальним образом *плодів* – у даному разі це груша (місце відпочинку, душевної рівноваги й ностальгійного спогаду за молодістю й свіжістю почуттів), плоди якої є символом дозрівання, немарності людських зусиль і водночас циклічності життя. Між тим образ молоденької яблуньки, "якій рости і рости", символізує очікування плодів, що неодмінно мають бути в розповні літа, віру в неперобутність усього суцього.

Уособленням відмирання-народження є старий вирубаний сад. "А за старим садом якраз садили молодий...". І хоч "ще далеко до брунькування", та енергія народження нового вже зіграла кострубаті пальці старого Швайки і вони "стали м'які й теплі".

*Ліс* у прозі Бориса Харчука виступає символом тривалості, сили, захищеності життя: "Шум лісу могутньо стояв за спиною". Водночас це й символ проминальності життя, вияву руйнівних тенденцій: так, як час вивітрив із пам'яті Оксентія й Христини імена дев'ятох вмерлих дітей – і молодші Марко, Лука і Текля "ніяких братиків і сестричок не знали", та й сама мати на проводах шепотіла прохання пом'янути "ще одну душеньку", так "ні Оксентій, ні Христина того лісу (сторожем якого був прадід Залийводи. – Л.Т.) не пам'ятають. Їх юнацька пам'ять зберегла тільки п'ять дубів у глибокій долині за хутором, яких стяла перша війна, а друга вже скородилася на чистому полі".

<sup>11</sup> Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс... – С. 130.

В організації простору сільського життя, а отже й художнього простору, центральне місце належить міфологемі *хати* не тільки як помешканню, а й органічному елементові родинного життя, синоніму української родини, що, власне, і є “серцем етнопростору”, а значить, і “серцем” упорядкування художнього хаосу, а в ширшому розумінні — *дому* як родовому осідку, сховищу звичаїв, традицій, духовних первнів, можливості самовияву й самоутвердження. “Дім — це те місце, де людина є людиною. Це — осередок людства для українця”<sup>12</sup>.

Недаремно ж Оксентієві в дорозі до сина “хочеться в стару хату, де на стінах, крім мальованого Христа і богородиці, нічого не висіло”, і тільки пізніше як символ “нового життя” з’явилися світлини синів “на житньому полі”, й “старі забували, кому моляться, — синам чи богам”.

Оскільки селянська родина у просторі власної хати виступає “зредукованою моделлю великого світу зі своєю ієрархією”<sup>13</sup>, можемо говорити про віддзеркалення в її життєтриванні космічних, зокрема й сезонних та добових, ритмів, що проймають світ зовнішній, великий.

У повісті “У дорозі” хата, підпорядковуючись цим незмінним космічним законам життєтривання, має також свій особливий ритм, оскільки несе в собі ще й енергетику її господарів: щоранку все тут приходило в дію, оскільки “все живе відгукувалося розмаїтим хором на Оксентієве “ужа”, а ввечері стишувалося й завмирало, щоб нового дня все почалося спочатку. (Ритмізовану усталеність життя потверджує констатуюча фраза: “Так починався кожний будній день”). Тобто, просторова поліфункціональність хати, як і життєдіяльність її господарів, повністю підпорядкована циклам та ритмам, за якими живе природа.

Таким самим постає у романі “Волинь” життєнаповненість сільської хати родини Королів, ієрархізованої відповідно до традицій сільського побуту, де кожній речі належить своє місце.

В ієрархії хати є свої сакральні місця — це, як правило, *покуття*, однак у родині Швайок це ще й потаємне *місце за комином*, звідки Оксентій побожно, з душевним трепетом дістає іноді “Святе письмо Старого й Нового завіту” і яке ще побожніше бере до рук Христіна, “не розуміючи в ньому жодної літери”.

Не менш святим місцем є *піч*, яка, окрім своєї утилітарної ролі, упродовж віків відіграє роль символу родинного вогнища й тепла, збереження вогню. Більше того, профанний символ печі в прозі Бориса Харчука виростає до символу світового порядку. Коли Христіна докоряє чоловікові, що в хаті розвалюється піч, Оксентій на те емоційно відповідає: “Світ розвалюється, що мені піч!”. Ставлячи в один ряд світ як універсум та піч як модель, символ людського осідку, письменник тим самим переносить властивості одного суб’єкта на інший.

Поважним атрибутом організації часопростору сільського життя є також *призьба* як місце спочинку, роздумів, спогадів, тобто філософського наповнення повсякденного життя, і через те вона також частково сакралізується свідомістю. “По вечері, накинувши наопашки гуньку, Оксентій курих трохи на призьбі” — і ця ритуальна дія вносить свій ритм урівноваження в життя родини, коли час ніби уповільнюється, душа перебуває в спокої й самозаглибленні. На схилі літ Оксентій та Христіна “мерцовато сиділи [...] на призьбі, схиливши на груди старі голови” — при цьому час ще більше уповільнюється, ущільнюється, й ритм життя наче завмирає, аби дати душі можливість приготуватися до переходу в інший вимір.

Неабияку роль в упорядкуванні художнього світу, витвореного уявою письменника, рівно як і в самого селянського життя, відіграє й *поріг* — як межа між простором великим і простором малим, тобто між світом родини, роду й світом уселянських пошуків та пристрастей, а також *ворота* — символ захищеності й батьківського благословення на далеку дорогу. Однією лише фразою: “Колись

<sup>12</sup> Лина Ю. Призначення України. 2-е незмінене вид. Накл. Української книгарні “Говерля”. — 1953. — С. 200.

<sup>13</sup> Андрусів С. Цит. вид. — С. 223.



були ворота” — автор передає цілу картину розорення й руйнації, що болем відгукується в Оксентійовій душі.

Саме поріг і ворота — місце концентрації, перехрещення енергії прощання й енергії чекання, материнської любові й жертвовності, місце оприявлення архетипу “блудного сина”. А вся ця атрибутика “замикається” міфологемою *подвір'я* як прихистку душі, індивідуалізованим локальним простором у сфері земного буття. Через “образ” подвір'я щонайкраще уявити й душевний стан героїв. “Порожнє подвір'я. Тини обламані. Хліви сяк-так зашиті соломною. Хата блимає склесними вікнами. На всьому сліди неспокоїного часу. Війна з австріяками” — за цією картиною вгадуються й “неспокоїні душі” тих, хто потрапив у жорна світового переділу.

Розмірений ритм повсякдення з його колообігом природних сил та сезонних робіт час від часу емоційно забарвлюється якимось особливим пережиттям, що привносить у звичне життя нові ритми й відчуття. Оскільки такі події, як, скажімо, весілля чи входина, трапляються нечасто, то роль свята, емоційного сплеску відіграють переважно прозаїчніші речі, що, повторюючись, також ритмізують цей обжитий і звичний простір, надаючи йому особливих принад. Так, у Христини свята уособлює неділя — як сьомий Божий день: циклічність відвідин церкви розділяє часопростір сільського життя на профанний та сакральний. Для неї це завжди розмова з Богом і самозаглиблення у внутрішній світ, вільний того дня від буденних речей: “Завжди, йдучи до церкви і повернувшись, Христина була неговіркою”. В недільні дні їй “добре було посидіти з дітьми чи й одній”.

Ще одним святом — святом-ритуалом стає той момент, коли родина збирається до столу. “Тоді в хаті — свято”, — констатує автор, розповідаючи про усталений ритм щоденного життя Королів (“Волинь”). “Навіть сонце світить по-іншому. Тонко-тонко пряде воно свої промені і крізь склесну шибочку пускає до хати” — так свято на рівні душі сакралізується небесними сферами, які начебто благословляють душу на умиротвореність і родинну ідилію та гармонію.

Потреба відвідати ярмарок також перетворюється на свято — адже це вносить емоційну новизну в звично-буденний плин повсякдення й увиразнює його усталені ритми: “До ярмарку готувалися, мов до свята”. Автор подає таке приготування як справжнє дійство, що естетизує буденні профанні речі.

У художню тканину прозопису письменника час від часу вплітаються й ритмізована мелодика веснянок, що їх виконують дівчата, й фуркання веретена, й калатання дзвонів, структуруючи її ритмопростір і водночас гармонізуючи його.

За порогом, за ворітьми починається *дорога* — символ безконечності, вічної спокуси пізнання світу великого й символ вічного повернення до своїх витоків, родового коріння. Принагідно варто зазначити, що домінування в художній прозі Бориса Харчука архетипів *землі, дому* (у вужчому значенні — *хати*), *матері, роду, блудного сина, дороги* передають уже самі назви його повістей та романів, новел й образків: “У дорозі”, “Гомін дороги”, “Шлях без зупинок”, “Далека стежка до весни”, “З роздоріжжя”, “Мати”, “Блудний син” та ін.

Міфологема *коня* в творчості Бориса Харчука традиційно символізує рух, пошук, порив удалечинь: “Іван. Найстарший, одбився від дому, скочив на коня — тільки й бачила його: помчав долю свою наздоганяти”. Так само передає рух життя символ *колеса*, вносячи в текст цілком своєрідний ритм: “Котилося літо, їхало возами запашного сіна, пахло липами на мед”; “скриплять колеса”... Аби відчуті цей ритм *руху, дороги*, досить послухати цитований уже фрагмент з повісті “Ой Морозе, Морозенку...”, де всі мовно-стилістичні засоби підпорядковані внутрішньому ритмові оповіді й водночас вони ж і створюють композиційно-структурний ритм.

Отже, образно-символічній системі прозопису Бориса Харчука відповідає і його специфічна оповідна манера, що вирізняється лаконічністю й неускладненістю фрази, той особливий “харчуківський” діалого- та полілогонасичений ритм, що мінімальними мовленнєвими засобами передає внутрішньо складні стани й явища, та є суголосним ритмові композиційних “конструкцій” і символів.