

ГРАНІ СЛОВА – ГРАНІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ АНАЛІТИЧНІ СТУДІЇ

Василь МАРКО (Кіровоград)

В аналітичних студіях розглядаються поема П. Тичини «Похорон друга», поезії М. Рильського «Черемшина після дощу» та М. Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір», роман П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства» з погляду концептуально-стильових тенденцій та особливостей їхнього художнього світу.

Аналізується основний пафос поетичних творів, способи розкриття внутрішнього світу ліричного героя, його духовний досвід.

Простежуються художні пошуки П. Загребельного на прикладі романів, поєднання у них різних жанрових ознак.

Ключові слова: естетична комунікація, духовний досвід, ритм; краса, духовна рівновага; внутрішній монолог, гра; жанр, жанрові різновиди.

1. Поема П. Тичини «Похорон друга»: продовження естетичної комунікації

Написана 1942 року в Уфі поема «Похорон друга» була визнана видатним явищем у творчості П. Тичини та в усій українській літературі воєнного часу. *«Ідейно-художнім ядром поетичних творів, написаних у роки війни і зібраних у книгу «Перемагать і жити», є поема «Похорон друга», – писав С. Шаховський. – Вона*

включила в себе всю проблематику, яка хвилювала поета, вона є новим типом синтетично-філософської поеми» [7, с. 168]. До речей, гідних великого таланту П. Тичини, відніс поему «Похорон друга» В. Стус у вистражданому нарисі про поета «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» (1971–1972) [3, с. 90]. У нещодавно надрукованій статті «Поема Павла Тичини «Похорон друга» крізь призму тоталітарної

естетики» (2009) В. Хархун висловила думку про «осібне місце» поеми в «тоталітарній творчості поета...» [6, с. 52]. Авторка глибоко аналізує твір, зосереджуючись на його ідеологічних аспектах і на тезі: «У поемі «Похорон друга» присутні «два Тичини» [6, с. 52]. Воднораз хочу наголосити, що в поемі цінними є не тільки повернення до художньої практики періоду «Сонячних кларнетів», а й чимало знахідок, які, на жаль, не переросли в нову якість творчості поета. Ці художні знахідки потребують системного розгляду, про що йтиметься далі.

Поема «Похорон друга» народилася з духовного досвіду поета періоду воєнного лихоліття. Окрушини думок того часу П. Тичина зафіксував у щоденникових записах. У записі без дати, серед ідеальних рис радянської людини поет називає патріотизм, готовність на жертви [4, с. 128]. А 17 серпня 1941 року уже в Уфі додасть: «Ненависть до ворогів» [4, с. 129]. У записах, зроблених 1942 року в Уфі, П. Тичина торкається і творчих принципів: сьогодні країна чекає від поета насамперед синтезу [4, с. 130]. 9 вересня 1942 року по дорозі до Москви поет записує: «Хоч і маленький рівчак із водою, а раз через нього проходить залізниця, то міст однаково великий треба. Така вже природа залізниці. Так і з великим талантом: як скоро щось невелике стане на путі його совісті – ух! цілі мости в душі його тоді возводяться...» [4, с. 131]. Отож про синтез як державне замовлення, реалізований у поемі «Похорон друга», автор думав задовго до її написання. Так само серйозно говорить П. Тичина про подолання конфліктів у душі / совісті поета навіть тоді, коли їхні причини незначні. Чим перейняті наведені записи – самоусвідомленням чи самозастереженням? Що вони провіщали – творчу радість чи саморегуляцію? Хтозна. Але радіймо здобутому. Будьмо разом з генієм. Хоча дійсність, у т.ч. й творча, була складнішою і болючішою. Такі сигнали посиляють нам щоденникові записи П. Тичини 1940–1942 років.

Поема «Похорон друга» оригінальна за жанровими ознаками, зумовленими різними жанротвірними чинниками. У поемі переважає ліричне освоєння матеріалу, на передній план виходять думки й переживання ліричного героя, котрий духовним рівнем зближується з автором. Думки й переживання ліричного героя органічно входять до структури твору; «синтез філософічності й ліризму, – стверджують О. Губар і Л. Чернець, – одна з основних ознак поеми» [1, с. 184]. Динаміка думок наклала відбиток на композицію твору. Український композитор П. Козицький ще 1943 року відзначив риси музики в структурі й образно-словесній системі поеми. Це дало підстави назвати «Похорон друга» «Реквіємом» [2]. Поему наскрізь переймає

трагічний пафос. Але це не тотальний трагізм, характерний для екзистенціалізму. Поет знаходить оригінальні засоби протиставити трагізму оптимізм шляхом героїзації й міфологізації образів і ситуацій.

У центрі поеми образ ліричного героя. Він наділений ідеальними рисами, які П. Тичина визначив у щоденникових записах, патріотизмом, гуманізмом, ненавистю до фашистів. Ліричний герой переймається чужим горем. Почувши траурну мелодію, без роздумів приєднався до похоронної процесії, на цвинтарі допомагав нести труну. Йому близька туга матері й дружини незнайомого воїна: «Упала з криком жінка... / І друга вслід зайшла – та не плачем, а реготом ридання...»* [5, с. 60]. Степана (так звали солдата, котрого хоронять) «за Україну замучено» [с. 60]. Цей штрих робить його ще ближчим ліричному героєві, котрий незнайомого Степана ставить поруч із другом Ярославом, який також поліг на фронті.

Ліричний герой живе одним ритмом із життям народу. Цей ритм порушено війною, яка зачепила всіх: перебої передано численними перенесеннями в картинах побутового рівня життя і в мовленні ліричного героя. Ось опис вечора, коли відбувається похорон Степана: тиша; вона тривожна. Фронт далеко, але й тут відчувається його зловісне дихання:

*Упали сумерки. Оркестр замовк,
І стало тихо... Рота Всеобуча
назустріч нам пройшла. Повезли он
білизну в госпіталь на санях. Діти
з собакою пробігли. В хриплий тон
завод зазвув і стих. Взяло стемніти* [с. 58].

Ліричний герой тонко сприймає природу. Щоб це передати, автор широко використовує синкретичні епітети, порівняння на основі несподіваних асоціацій. Поруч стоять епітети «синій сніг» [с. 55] і «синій плач» [с. 55–56]. Але вони належать до різних видів: перший – граматичний; другий – синкретичний. У виразі плач «припадав зеленим до ялин» [с. 56] епітет *зеленим* – також синкретичний. Динаміка художнього мислення поета виявляється і в тропях, побудовах на несподіваних асоціаціях. Філіпіка автора на адресу гітлерівців завершується алегоричними образами *собаки* і *вовка*, які розташовані за формулою висхідної градації:

*Собаці благородство не pomoже, –
Тим більше вовку.*

І тут же образ *вовка* включено до оригінального порівняння:

*... Мов на лапах вовк, –
На заході оцирилась туча* [с. 58].

У таких тропях відгукується образний світ молодого П. Тичини як геніального поета; на рівні

* Далі при посиланні на це видання у квадратних дужках зазначаємо лише сторінку.

розширення семантики слів оприявнюється погляд П. Тичини на світ як глибинну єдність.

Образ ліричного героя – основа ідеологічної та естетичної єдності поеми. Герой осмислює філософські основи трагічної доби. П. Тичина коректно переходить від багатоаспектності освоєння життя до багатшаровості тексту, що надає оригінальності композиції твору. Складники цих шарів окреслюються різними принципами, але не замінюють один одного. Один аспект тексту формується навколо проблеми життя і смерті, освоєння якої (проблеми) відбувається на раціональному й емоційному рівнях. Через образ ліричного героя автор активізує провідну ідею твору – ідею *безсмертя*, яку доцільно розглядати на трьох рівнях: сюжетно-предметному, алегоричному й філософському, – де вона має відмінне формулювання. У тексті розрізняються картини за ступенем правдоподібності: реальні (міметичні) і уявні (спогади, сон). Ідеологічна й естетична проникливість ліричного героя виявляється в афористичності його мовлення: «*Усе міняється, оновлюється, рветься*» [с. 56], «*Усе в нові на світі форми переходить*» [с. 58], «*Закони материнства не перемінить*» [с. 59] тощо.

Поєднання в «Похороні друга» елементів світосприймання молодого П. Тичини й досвіду бачення дійсності й людини, здобутого в роботі над поемою «Сковорода», дало нову художню якість, що виявилось насамперед у майстерності композиції, динамічних формах викладу, ритміці поетичного мовлення.

Автор винахідливо будує сюжет поеми, виділяючи подієву й ліричну лінії. Подієва пов'язана з участю ліричного героя в похороні незнайомого солдата. Лірична лінія передає емоційне ставлення автора до чужої трагедії, до всенародного горя, яке принесла війна. Ці лінії ідуть паралельно, хоча й не завжди синхронно. Взаємодіючи, вони передають динаміку внутрішнього стану ліричного героя – людини-гуманіста, котра без зовнішньої спонуки увійшла до тривожної ситуації і прийняла чуже горе у свою душу.

Нескладний подієвий сюжет завдяки багатству духовного досвіду автора поєднався з уявними картинами життя й похорону друга Ярослава; із наскрізною думкою-повтором, яка своїм філософським спрямуванням протистоїть смерті як явищу трагічному; з алегоричними роздумами, в яких автор, відштовхуючись від дійства реального похорону, намагається знайти рівновагу між суперечливими концептами *сонце – тьма, мати – змія, хаос – тонкий лад, глина – скульптор*.

Усі смислові шари поеми переймає ідея безсмертя. Цікаве тлумачення цього аспекту твору запропонувала В. Хархун: «*Ідея безсмертя – ключовий момент твору [...] вона є наслідком і*

щиролюдського вболівання, яке спричинене смертю друга, і прагненням протистояти смерті, і тоталітарними ідеологемами» [6, с. 52]. На сюжетно-предметному рівні ідея безсмертя тримається на спогадах ліричного героя про друга Ярослава, образ якого подано засобами героїчного епосу, звучить вона в словах промовця на цвинтарі, присутня у сні ліричного героя, коли він бачить Степана і Ярослава живими. Утверджується життя як противага смерті публіцистично: у вирокі фашизму «*І мертвому тобі – живих нас не убить*» [с. 62], у певності перемоги народу «*Ще будем жити ми – і ти, і я*» [с. 63]. Чи досить цих морально-ідеологічних опор, щоб на сюжетному рівні нести ідею безсмертя? Що можна протиставити численним втратам на фронті, порушеному ритму життя, позначеному численними фігурами перенесення? П. Тичина знайшов альтернативу – *пам'ять*. Індивідуальну і народну. Так можна конкретизувати ідею безсмертя на *сюжетному* рівні.

Із сюжетним рівнем утілення ідеї безсмертя найтісніше пов'язаний ліричний відступ, побудований на алегоричних образах-концептах. У цьому роздумі П. Тичина намагався семантично поєднати конкретику похорону «*І кожен день, і кожну ясну годину / розгортається й закривається земля*» [с. 58] із загальною картиною світу, побудованою на казкових образах, «*І перемелює вона в зубах людину, / як випадкова із хаосу змія*» [с. 58]. Водночас автор заперечує панування в світі хаосу, протиставляючи йому «тонкий лад»; пропонує оптимістичний варіант попередньої формули: «*І сама земля – не є змія, а рідна мати...*» [с. 59].

Алегоричний роздум поставлений автором у центрі тексту. До нього стягнуто рядки, насажені оптимізмом «*Усе в нові на світі форми переходить...*» [с. 58]; «*Усе міняється, виплюється, мнеться...*»; а завершується роздум ідеологічним афоризмом: «*Усе підводиться, встає, росте, сміється, / і мертвому тобі – живих нас не убить*» [с. 59]. Автору йшлося про зближення ідеологічного й філософського рівнів твору. Як наслідок, художнє мислення в поемі все більше переходить на раціональну основу, а поетичне мовлення вичає на ідеологічних вітрах.

І все ж глибинне залягання ідеї безсмертя втримує авторський роздум на позиції органічної частини поеми. Ідея безсмертя, в роздумі, не зводиться до словесних формул. Вона тяжіє до ритму. У сюжетній частині ми бачимо багато фігур перенесення як знаків порушення природного руху життя. В алегоричному роздумі їх зовсім немає. Це спонукає дещо несподівано формулювати ідею безсмертя в цьому фрагменті тексту: за умов, коли трагедії війни руйнують здорову ходу життя, тільки *думка* здатна зберігати природний ритм і утверджувати ідею *безсмертя*.

Композиційно-стильовою знахідкою П. Тичини в поемі «Похорон друга» стали повтори. *Перший* – філософсько-раціоналістичний. Він провідний. Розбитий на рядки, він проходить через весь текст поеми як акцентований мотив; взаємодіє з індивідуальним трагізмом і протиставлений йому. *Другий* повтор – психологічно-емоційний. Він засвідчує причетність ліричного героя до чужої трагедії.

В алегоричному авторському відступі подано сам процес думання, через те на перший план виходить динаміка думки і пошук правди. У повторах філософські висновки мають завершений вигляд. Варіюються лише трагічні й оптимістичні акценти.

Філософський повтор перший раз подано наприкінці експозиції. Ліричний герой почув звуки траурного маршу. Його реакція на ті звуки особлива – реакція музиканта, який відчув неузгодженість тональностей у музиці, що заповонила весь простір. У проміжок між складниками перенесення вривається перший фрагмент філософського повтору:

*Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
землі сирій всього себе передає* [с. 56].

Створюється враження, що ці думки як результат воєнного досвіду ліричного героя жили в його свідомості ще до того, як він почув траурний марш. Тому вони сповнені трагізму, як саме життя за війни. Трагічні рядки будуть повторюватись аж до алегоричного роздуму, коли єдиний у першій частині поеми рядок, який стверджує одвічний закон колообігу, стане початком алегоричного роздуму: «...усе в нові на світі форми переходить» [с. 57–58]. Після роздуму оптимістичні варіанти рядків повтору будуть превалювати в тексті: «знов зеленим з-під землі встає» [с. 59]; «Усе підводиться, встає, росте, сміється» [с. 61]. Система філософських повторів (дев'ять фрагментів) створює в поемі інтелектуальний супровід картин, що постають перед ліричним героєм. Зрештою ці повтори вписують індивідуальну трагедію в загальний закон, що утворює ідею *безсмертя як вічний рух життя*.

Після першої строфи філософського повтору автор подає початок психологічного повтору (їх у поемі чотири):

*Над ким ті сурми плакали?
Чого тарілки дзвюкали?
І барабан як в груди бив –
хто вік свій одробив?* [с. 56].

Запитання повтору переводять увагу ліричного героя з філософської орбіти, на якій формувались думки автора у кризових умовах війни, на психологічний рівень, де перебувають індивідуальні долі та індивідуальні трагедії. І

справді, після психологічного повтору ліричний герой наздоганяє похоронну процесію і згадує прощання з другом Ярославом ще до війни, згадує його подвиги на фронті й героїчну смерть.

Ліричний герой уявляє труну Ярослава. А перед ним хитається реальний катафалк, на якому везуть труну незнайомого солдата Степана. Дві труни – то два символи пам'яті про героїв, котрі загинули за волю країни. На другому шаблі ситуація знімає актуальність психологічного повтору. Слова залишились ті самі, що й на першому шаблі, але їхній смисл інший. Запитання стають зайвими: «...хіба потрібно тут питати?» [с. 57]. У труні лежить оборонець країни. На такому ідеологічному рівні відбулося зближення ліричного героя і незнайомого солдата, якого хоронять.

Утретє психологічний повтор звучить після похорону, тобто після подієвої кульмінації й розв'язки. Повтор завершується відповіддю на запитання попередніх строф: «*ти* славно вік свій одробив» [с. 61]. Цей рядок – то лірична розв'язка. А водночас і крок до досягнення моральної закономірності: за займенником *ти* може стояти будь-хто. Ситуацію ускладнює внутрішній жест ліричного героя: «...*Й* виплакався ж я!» [с. 61]. Наприкінці поеми внутрішній жест ліричного героя змінить свою спрямованість, виявивши тугу героя за Україною – мотив, характерний для багатьох творів воєнного часу: «*І так хотілось до Дніпра-Славути!*» [с. 63]. Зміниться й сам повтор, яким поет завершує поему:

І було чути –
як сурми там десь плакали,
тарілки тихо дзвюкали,
і барабан все глухо бив:
- Ти славно –
вік –
одробив... [с. 63].

П. Тичина тонко передав затихання повтору (*там десь, тихо, глухо*). Болісною тишею завершується прощання живих із мертвими, освячене пам'яттю.

Філософський і психологічний повтори по-різному присутні в тексті поеми. Філософський повтор увійшов до неї багатьма фрагментами. Різні за пафосом, вони йдуть паралельно з подієвою і ліричною лініями сюжету, зближуючись наприкінці з ідеологічною позицією автора. Очевидно, П. Тичині непросто було переконувати себе й уявного читача в правдивості філософських висновків, майстерно сформульованих і вдало введених до структури твору. Загальна правда, акцентована автором, приваблювала й насторожувала. Для її утвердження потрібні були більші творчі зусилля. Вони зреалізувалися у численних фрагментах філософського повтору. Психологічні повтори як носії індивідуальної правди скоротили шлях від

ситуативних запитань до високої істини, яка забезпечувалась життям кожного, хто воював і вмирав на фронті або страждав у тилу. Очевидно, тому поет закінчив твір варіантом психологічного повтору: у ньому більше людського серця.

Поема «Похорон друга» засвідчувала високий талант її автора. Він не тільки повертав собі загально визнаний рівень творчості молодих літ – він був готовий продовжити перервану естетичну комунікацію і зробив у цьому напрямі важливі кроки. Але не так усе просто. З одного боку, поет зробив помітні кроки назустріч своєму таланту, що не може не тішити. З другого боку, картини сновидіння ліричного героя й прикінцеві ідеологеми обтяжують художній світ поеми. Вона закінчилась раніше, ніж автор поставив останню крапку. Ідеологічні обставини виявились сильнішими за талант.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Губар О., Чернець Л. Павло Тичина. Семінарії / О. Губар., Л. Чернець. – К.: Вища школа, 1984. – 262 с.
2. Козицький П. Перемога над смертю / П. Козицький // Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. – К.: Рад. письменник, 1976. – С. 51–56.
3. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. – К.: Тов-во «Знання» України, Видавничо-поліграфічний центр «Знання», 1993. – 96 с.
4. Тичина П. Із щоденникових записів / П. Тичина. – К.: Рад. письменник, 1981. – 430 с.
5. Тичина П. Твори в двох томах / П. Тичина. – К.: Дніпро, 1976. – Т.2. – 423 с.
6. Хархун В. Поема Павла Тичини «Похорон друга» крізь призму тоталітарної естетики / В. Хархун // Дивослово. – 2009. – №6. – С. 49–52.
7. Шаховський С. Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина / С. Шаховський. – К.: Дніпро, 1968. – 219 с.

2. Краса як основа духовної рівноваги (М. Рильський «Черемшина після дощу»)

У поезії «Черемшина після дощу» М. Рильський зіставив думки про минулість життя і незабутнє враження від краси весняного сонячного ранку після грози, яка залишила на розкішних суцвіттях черемшини рясні краплини:

*Було, було... Було і відкотилось,
Мов колесо, в туманну глибину,
Та мить таку я пережив одну,
Одно таке у пам'яті відбилось.*

*Дорога. Ранок. Тиша. Довгий яр,
Весь білою черемхою залитий.
Гроза минула, і пахучі квіти
Усі в краплинах. Лється з-поза хмар*

Проміння тепле і голубувате.

Картина набуває ідеального смислу («Здалося – щастя розцвітає зрима...») і повноти енергії та сили («Все пахне молодістю і життям...»).

Образ складного внутрішнього стану ліричного героя перейнятий тугою, але не призводить до глибокої драми. Думки про плінність життя сприймаються як мудрість, що несе спокій. Радість спілкування з красою, міра її

присутності у свідомості ліричного героя своєрідно передається фігурами повтору, перенесення, рівнем метафоризації поетичного мовлення: «*І невидимі у пуццях солов'ї / Жагу солодку в звуки виливають, – / Здавалося, що то самі гаї / Назустріч сонцю ранньому співають*».

Риторичним запитанням «*Чому звеліти власним почуттям – / «Лишіться!» – не дозволено людині?»*» поет уписує свій твір у велику традицію, пов'язану з «Фаустом» Гете, зокрема знаменитою фразою «*Спинися, мить: прекрасна ти*». Щоправда, у ліриці М. Рильського проблема стосується лише власних почуттів ліричного героя, а у філософа Гете – стану світу. Наступна фраза М. Рильського містить унікальне бажання поєднати смертне і безсмертне: «*Отак би в серці смертнім закріпить / Безсмертну силу й молоду жадобу*». У цей ряд уписується й кодове слово «сон», яке в тексті активізує два значення: минуше і зникоме:

І все, що в сні скороминуцім сниться

І ніби сон – навік, навік мина!

Головний пафос вірша «Черемшина після дощу» – любов до краси, до життя, мудре розуміння його плину, цінності хвилини й пам'яті як унікальних основ духовної рівноваги світу й людини.

3. М. Вінграновський «Сеньйорито акаціє, добрий вечір»: образ збентеженої душі

Художній зміст вірша М. Вінграновського «Сеньйорито акаціє, добрий вечір» істотно віддалений від прямих значень його предметних деталей. Поет створив образ збентеженої, навіть розгубленої душі:

Сеньйорито акаціє, добрий вечір.

Я забув, що забув був вас,

Але осінь зійшла по плечі,

Осінь, ви і осінній час,

Коли стало любити важче,

І солодше любити знов...

Сеньйорито, колюче щастя,

Хто воно за таке любов?

Вже б, здавалося, відболіло,

Прогоріло у тім вогні,

Ступцювало і душу й тіло,

Вже б, здалося, нащо мені?

У годину суху та вологу

Відходились усі мости

І сказав я – вже слава богу,

І, нарешити, перехрестивсь –

Коли ж – здрасуйте, добрий вечір.

Ви з якої дороги, пожеже моя?..

Сеньйорито, вогонь по плечі –

Осінь, ви і осінній я...

Стан ліричного героя викликаний випадковою зустріччю з давньою знайомою. Що їх зв'язувало в минулому? Очевидно, було кохання. Бо інакше чого б так бентежитись... Ліричний герой не може

одразу опанувати ситуацію, не може знайти відповідний тон розмови. Тому вдається до грайливого звертання до коханої жінки: «Сеньорито акаціє...». Звертання іронічне. Розраховане на власний порятунок. Але від кого чи від чого? Можливо, це звертання має словесний зв'язок із минулим. Разом із наступним рядком «Я забув, що забув був вас...» – то єдині фрази, промовлені ліричним героєм вголос. Далі йде його внутрішнє мовлення, яке містить самоусвідомлення, самовиправдання. І самовіддалення від минулого: «Відходились усі мости». Минуле, до якого не хочеться повертатись, завершується сакральним жестом:

*І сказав я – вже слава богу,
І, нареши, перехрестивсь...*

Але не так усе просто. Імпровізована гра не приносить заспокоєння. Бо гра ведеться з самим собою. Емоційне прощання з минулим «відболіло», «нащо мені» супроводжується пом'якшувальним словом «здавалося». Але минуле не відпускає ліричного героя, бо й він не до кінця розпрошався з ним. Тепер рядок «Я забув, що забув був вас...» сприймаються не як словесна недосконалість, буботіння, а як тонкий звуковий образ розгубленості. Перший займенник у фразі «Хто воно за таке любов?» також не проста обмовка, а знак невизначеності ліричного героя. Динаміка цього стану, зафіксована фігурами оксиморону «стало любити важче» – «солодше любити знов»; «Осінь... по плечі» – «вогонь по плечі»; «Сеньорито, колюче щастя», творить особливий оксиморонний простір.

У цей простір уписується перервана розмова двох, яка власне розмовою не стала. Репліка ліричного героя, подана на початку вірша, – то відповідь на репліку жінки, яка (репліка) прозвучала першою, але перенесена автором до останньої строфи: «Коли ж – зрастуйте, добрий вечір». Ця фраза стала ліричним пуантом щодо попереднього тексту і початком нового, кульмінаційного спалаху почуття – «пожежо моя», «вогонь по плечі». Ліричний герой з острахом і відчаєм звертається до жінки, котру необачно назвав чужим словом «сеньорито», яке, однак, не зробило її чужою. Тому розв'язка (останній рядок) звучить коректно: «Осінь, ви і осінній я...», де слово «осінній» на означення віку стосується лише чоловіка. Ця фраза сприймається як зітхання ліричного героя. Імпровізована гра та іронія стали рушієм не вчинків, а тихою печаллю, що не студить душу.

4. Роман П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства»

на перехресті жанрово-стильових тенденцій

Художні пошуки письменника акумулюються в жанрі твору як наслідок активізації зовнішніх і внутрішніх жанровічних чинників [4].

П. Загребельний – майстер оригінальних жанрових різновидів: «Диво» – роман-гіпотеза про зодчого храму Софія Київська, «Я, Богдан» – роман-монолог про творця Козацької держави. Роман «Юлія, або Запрошення до самовбивства» в чомусь традиційний для письменника, а деякими ознаками, зокрема жанровим розмаїттям, тяжіє до постмодернізму. Першою частиною назви «Юлія» роман уписується в ряд творів, названих за ім'ям героя чи героїні: «Свпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан». Друга частина назви «Запрошення до самовбивства» містить внутрішню суперечність. До самовбивства не запрошують. До самовбивства підштовхують зовнішні обставини або внутрішні спонуки. Самовбивство закладено в самій концепції роману як наслідок трагізму світу і людини. У кожній частині йдеться про трагічну подію. А частини названо пригодами. На перший план висунуто любовні пригоди Шульги – головного героя твору. Семантика власне назв усіх частин «Азія», «Європа», «Борисфен», «Ітіль», «Візантія» тяжіє до символів.

Роман поєднав різні жанрові ознаки: роман-серенада, психологічний роман, роман-реквієм, філософський роман, роман-утопія. Основний фокалізатор у творі – Шульга. Автор епізодично відобразив усе його життя – від навчання в танковому училищі за війни до трагічного кінця в Туреччині в роки незалежності України. Крізь свідомість Шульги проходять образи жінок під одним ім'ям – Юлія. Так звали його землячку, яку випадково зустрів перед відправкою на фронт у Ташкенті 1942 року. Юлія сформувала жіночий ідеал Шульги. Так починається міф про ідеальну жінку. Тут «голос» героя накладається на «голос» автора. Прагнення Шульги ідеалу, який виник на основі першого чоловічого досвіду, пережитого сексуального екстазу, зрештою призводить героя до роздвоєння, до межової ситуації, коли «голоси» героя і автора відокремлюються, а їхні міфи стануть концептуально самостійними. Шульга усвідомить, що за ім'ям Юлії стояв не реальний образ жінки, а символ, бо й сама Юлія не була власне Юлією. Так її, тоді ще школярку, назвав учений-археолог за незвичайну вроду дівчини. Казав, що вона схожа на скіфську жінку. Батьки назвали її Уляною, а всі звали Уля, Улька.

Психологічна інтрига з жіночими іменами для Шульги почалася раніше, коли курсантом танкового училища на танцях познайомився з дівчиною Уляною. Почувши її ім'я, Шульга дотанцював з нею танець і пішов геть. Більше на танці не приходив. Уляною звали матір Шульги. У його свідомості це ім'я стало символом першої жінки й поклало табу на появу можливої конкурентки. Новим носієм жіночого ідеалу стає Юлія. Акцентоване повтором, її ім'я містить для Шульги щось сакральне: «Що йому Азія, що йому

Європа? Юлія, Юлія, Юлія!» [1, с. 29]; її тіло «розкишне, пахуче, як паска» [1, с. 38].

Образ Юлії твориться романтичними засобами (в її голосі «мовби ніжність світу зосереджена» [1, с. 10]), часто в деталях у східному стилі («трояндові квітники», «ароматичні сади»). В образі Юлії природно звучать величальні мотиви, які надають роману ознак серенади – і твір стає найдовшою величальною на честь жінки. Схожістю з ташкентською Юлією зближуються жінки, віддалені від неї в часі і просторі. У них різні імена, але кожна із них для Шульги є тією, першою Юлією. «Голосом» героя автор стверджує: вона справді «існувала на обріях його (Шульги – уточнення наше. – В. М.) життя» [1, с. 72].

Ставлення Шульги до жінок, що нагадують йому Юлію з Ташкента, розкриваються на психологічному, трагічному та філософському рівнях. У романтичному світі Шульги і Юлії починають звучати перші трагічні акорди: «... все його тіло сміється й співає, а йому у відповідь сміх і спів жіночого тіла, і нестерпна ніжність, і гарячий шепіт, і запаморочення, і повільний сон, мов радісна смерть» [1, с. 22]. Ім'я Юлія було для нього шифром, знаком, символом «на ціле життя, на смерть і безсмертя» [2, с. 20]. Ці трагічні акорди поступово переростуть у трагічну мелодію і ще одну грань жанру твору – роман-реквієм.

Подаючи роздуми Шульги про місце в його житті Юлії із Ташкента й жінок, схожих на неї, автор подає психологічний аналіз цього процесу й формує філософську позицію героя: «Шульга знав, що кращої жінки, ніж Юлія з азійської ночі в Ташкенті, він уже ніколи не зустріне, не знайде, не матиме, не зможе мати, та підсвідомо знав він і те, що завжди, коли траплятиметься на його химерно-ламливій путі нова Юлія, азійська ніч мовби повторюватиметься, наповнюватиметься чимось новим, тривожно-незбагненим ...» [2, с. 20].

Чи не найрадикальніші зміни пережив Шульга у стосунках із німецькою жінкою Ульрікою. Іде до неї як завойовник і насильник. Його девіз: «Хай лацяться до нас ці розгодовані німецькі фрау» [1, с. 41]. Коли ж побачив Ульріку, вона стала для нього Юлією, тією жінкою, в якій він «народився і вмер» [1, с. 41]. Від цієї різкої схожості Шульзі стало страшно. Він «вважав, що німецька жінка капітулювала перед ним, насправді він капітулював перед нею» [1, с. 52].

Наростання трагізму в романі, а відтак і жанрових ознак реквієму відбувається кількома способами: несподіваною смертю жінок, з якими зближується Шульга, посиленням трагізму в думках самого Шульги, трагізму, пов'язаного з усвідомленням власної провини й безвиході, які підштовхують його до трагічного кінця.

П. Загребельний спостеріг зв'язок особистої драми Шульги з драмами повоєнного часу: «Не було в цьому новому житті первісної чистоти, щось зламалося в душі, скаламутилося...» [2, с. 27].

Шульга у край пригнічений самогубством Ульріки (утопилась), вважає це подвійною смертю – і Ульріки, і Юлії. Ольгу (частина «Борисфен») бандити кинули під колеса поїзда. Юлія з Москви загинула в авіакатастрофі. Автор робить спробу порятувати Шульгу від почуття трагічної провини перед пам'яттю цих жінок і вдається до символічного образу, що нагадує інфернальні стихії: «всі ті жінки, які значилися для нього іменем Юлії, власне були й не жінками, а мовби простором, диким, темним, страхітливим... і всі зникли в тому просторі...» [3, с. 28].

У загибелі цих жінок безпосередньої провини Шульги немає. Скоріше йдеться про передумови цієї провини – чоловічий егоїзм. Про нього також не йдеться прямо. Лише в думках про Ольгу, котра ставала для Шульги «вирієм вічності», крізь тривогу героя поступово наростає передчуття його кінця («зникнути безповоротно»), кінця романтично забарвленого («радісно щезнути»), аж поки свідомість Шульги не зловить трагічний сигнал підсвідомості, зафіксований у другій частині назви роману, – «самовбитися» [2, с. 35]. Особливо часто фіксується трагізм становища Шульги в останній «пригоді» під назвою «Візантія». Спочатку опосередковано («солодка, як смерть, любов»), а далі все одвертіше, поки в його словах, звернених до Юлії, котру зустрів у Стамбулі, не прозвучить моральний вирок самому собі: «Я винний перед тобою... Усім своїм життям» [3, с. 40].

Тут жанрові тенденції роману опиняються на перехресті. Як наслідок, психологія (образи емоцій, аналіз емоційних станів) передає естафету філософії (образу думки, осмисленню вчинків та їхніх результатів). Посилюється трагічне звучання романтичних мелодій, ознаки роману-серенади відходять на другий план. На тлі психологічного роману активізуються жанрові риси філософського роману та роману-реквієму.

Шульга опиняється в межовій ситуації. Його стан і долю визначають два усвідомлення: омани й провини. Видимість ідеалу в умовах війни він прийняв за дійсність і жив у тій омані все повоєнне життя. Усвідомивши такий стан, Шульга прийняв свій суд і виконав вирок. Друге усвідомлення стосується провини перед Юлією в Стамбулі, що приводить до втрати інтересу до звичайних цінностей життя: «все стало несуттєвим і безглуздим». Він не бачить виходу із становища, окрім єдиного: «поставити крапку» [3, с. 40]. Перед подихом порожнечі Шульга переосмислює і свою найвищу цінність – Юлію. Його раптом прикро вразила думка, що «жінка, до якої він ішов крізь роки і десятиліття, яку вперто

шукав, насправді ніколи не існувала. Він її вигадав. А жінку не можна вигадати. Все можна вигадати, окрім жінки і смерті» [3, с. 42]. Так, у свідомості Шульги, жінка як символ життя і смерть опиняються на одній площині. Настає час приймати рішення. Внутрішній жест стає зовнішнім (вчинком). На свій останній крок Шульга наважується з «мужньою радістю»: «Він кинув машину в прірву, і полетів, і вистрілив собі в голову... летів у тишу, збавчу, вічну, неймовірно прекрасну» [3, с. 45]. Вихід з межової ситуації автор пов'язує з красою, тонко фіксуючи фокалізацію героя. Фраза «Востаннє здригнувся для нього світ і згас навіки» перехідна. Вона завершує межову ситуацію. У ній ще присутня луна «голосу» Шульги, але його самого вже немає. Наступний абзац – то «голос» автора: «А тоді перед його духом, який у небесній легкості й радості злетів над умерлим тілом... виник і вознісся ЙІ всемогутній жіночий дух, і сміявся, і плакав, і кликав... і було в ньому таке нестерпно сліпуче сйво, і така незмірна ласкавість любові, що земною людською мовою і назвати їх незмога, бо немає в ній для того ні слів, ні захватів, ні печалей і зітхань» [3, с. 45].

Завершальні художні рішення автора надали роману нових концептуально-стильових рис. На рівні нарації і розв'язки розмежовано міф героя і міф автора. Упродовж твору їхні «голоси» зближувалися, хоча можна було виявити, як у надрах авторського «голосу» б'ється думка героя. Розв'язка їхніх міфів набуває відмінного концептуального смислу. Розв'язка міфу героя – драма (усвідомлення того, що ідеальна жінка –

лише вигадка) і трагедія (самовбивство). Розв'язка міфу автора – гармонія чоловічого і жіночого начал у потойбіччі. У розв'язці авторського міфу жінці повертаються ідеальні риси у вигляді сйва і любові. Ці романтичні риси жінки – основа ідеальних взаємин, які нагадують Біблійний образ раю і формують ще одну жанрову грань твору – роман-утопія. П. Загребельний не спрощує ситуації, а вимогливо простежує тернистий шлях сучасної людини до істини, шлях, який без участі Творця стає трагічним. Чи пом'якшує запропонована автором розв'язка трагізм художнього світу роману? Сенс її в іншому. Як художня умовність, вона не знімає трагізму реального світу, але зберігає можливість діалогу, що активізує позицію читача і відкриває дорогу у безмежний простір думки.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самогубства. Роман / Павло Загребельний // Вітчизна. – 1995. – №5–6. – С. 4–88.
2. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самогубства. Роман / Павло Загребельний // Вітчизна. – 1995. – №7–8. – С. 12–86.
3. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самогубства. Роман / Павло Загребельний // Вітчизна. – 1995. – №9–10 – С. 16–45.
4. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посіб. / В. П. Марко. – К.: Академвидав, 2013. – С. 33–39.

Відомості про автора

Марко Василь Петрович – доктор філологічних наук, професор, кафедра української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: історія літератури ХХ і ХХІ століть, теорія літератури, проблеми викладання літератури.