

ЛІТЕРАТУРА

1. Стороженко О. Твори: В 2 т. / Стороженко Олекса. – К.: Держ. видав. худ. літ., 1957.- Т.1. – 437 с.

УДК 821.14.02.Андріяшик

Тищенко І.Ю.
(Київ, Україна)

ВТРАТА ДОМУ ЯК КЛЮЧОВИЙ АБСУРДНИЙ МОТИВ РОМАНУ Р. АНДРІЯШИКА «ДОДОМУ НЕМА ВОРОТТЯ»

У статті досліджується абсурд як проблемна, характеротворча та композиційна домінанта роману Р.Андріяшика «Додому нема вороття». Текст постає у контамінації соціальних і особистісних трагедій, що утворюють неповторний художній світ твору. Образ головного героя змодельовано на вістрі максимально абсурдного мотиву твору – втрати Дому.

Ключові слова: абсурд, структура, характер, смерть, страх, дім.

В статье исследуется абсурд как проблемная, характерообразующая и композиционная доминанта текста романа Р.Андріяшика «Додому нема вороття». Текст предстает в контаминации социальных и личностных трагедий, которые создают неповторимый художественный мир автора. Образ главного героя смоделирован на острие максимально абсурдного мотива произведения – потери Дома.

Ключевые слова: абсурд, структура, характер, смерть, страх, дом.

The article is dedicated to absurd as a problematic, character-making and compositional dominant of R. Andriyashik's novel "There is no turning back home". The text appears in the contamination of social and personal tragedies that create a unique artistic world of the novel. The image of protagonist is modeled on the edge of the extremely absurd motive of the novel – the loss of home.

Key words: absurd, structure, character, death, fear, home.

Сучасне літературознавство досить поліфункціонально інтерпретує категорію структури тексту, зокрема, художній твір постає в якості структурованої митцем іншої дійсності, фікційної за сутністю. Традиції такої наукової рецепції сформувалися у другій половині ХХ ст. Так, Н. Гартман намагався врахувати два погляди аналітичної свідомості, вважаючи, що художні явища за своєю структурою багаторівневі, за способом буття – дихотомічні [2:219]. Феноменологічний опис структури тексту стосується пердусім першого рівня аналізу літературного явища, яке вже можна розглядати в аспекті буття і перейти до з'ясування його відношень до дійсності. Е. Гуссерль використовував

кілька шарів об'єкта, кожен із яких осібно нейтральний, а разом вони витворюють цілісну структуру [3:20]. Вихідна теза рецептивної естетики вказує на художній твір як на відкриту іманентну багаторівневу структуру, орієнтовану на реципієнта. Тому у формулі “автор – твір – читач” зміщено акценти від естетики самовираження автора з її біографічним методом й естетики структуралізму з її методом повільного, замкненого читання до вивчення читацьких реакцій, оцінок. Р. Інгарден детально розглядав структуру літературного твору як мистецького явища з притаманною йому полісемією, з наявністю в ньому багатьох планів звучання, значущих одиниць (речення і групи речень), схематичних образів і предметів, репрезентованих через “інтенційні стани речей” – всі вони у своїй єдності забезпечують формальну цілісність художнього феномена, що характеризується також композиційною й архітектонічною впорядкованістю і квазі-часовою послідовністю викладу [4: 178]. У сучасному українському літературознавстві структура тексту репрезентована як сукупність вагомих, сталих взаємин між компонентами та їх цілісність, таким чином стосуючись автора, персонажа, реципієнта, висвітлюючи еволюцію художнього образу, стилю, жанру, інтонаційно-звукової організації певного твору.

У нашій статті маємо на меті простежити, як структуруються семантичні поля у романі Р.Андріяшика «Додому нема вороття», домінантним знаком – кодом якого постає абсурд буття.

Досліджуваний твір Р.Андріяшика став “значущою і талановитою втіхою в новій українській романістиці” [5:259], що був надрукований у журналі “Дніпро”, 1969 року, № 1, але окремою книгою вийшов лише у 1976 році, у видавництві “Молодь”. Це пов’язано з тодішньою ідеологічною ситуацією, коли, після виходу наступного роману з циклу “ХХ вік” – “Полтва” в журналі “Прапор”, було затримано публікацію цього твору у згаданому видавництві. Разом з тим поява роману в 1976 році була знаковою – в часи Мельничука-Щербицького з’являється абсолютно несподіваний твір про віддалені часи, напрочуд складні перипетії в житті українських селян. Л.Кореневич писав у журналі “Дружба народів”: “Письменник не нав’язує героям своєї позиції, не форсує штучно пошуки правди. Він змальовує селян такими, якими їх створив час і обставини, говорить про них об’єктивно, довіряючи суспільно-соціальному досвіду і духовній культурі читача” [6: 269].

Роман може слугувати матеріалом для багатьох різнофахових студій – так синкретично і органічно зв’язаний у ньому час буття Буковини і внутрішній час самих буковинців. У віках експлуатованій гуцульській землі зійшлися сфери інтересів трьох імперій.

Головний герой твору Оксен Супора повернувся в рідне село з фронтів війни. Він мріє про мирне сімейне життя. Мати померла, батька вбили гайдуки. Жив у чужих людей, та найбільше в пам’яті залишились роки життя в родині Данила Крицяка, звідки і пішов у вир лихоліття захищати інтереси Франца-Йосифа, хоч сам розумів, що немає за що вмирати, “ні за що. Все перемішалось і втратило цінність” [1:7]. Тут і започатковується циклічність, притаманна ситуації абсурду – уже від перших компонентів композиції. Жителі села, яких було насильно мобілізовано, хочуть ухилитись від фронту й, знищивши конвой, тікають додому. Це їм вдається і раз, і другий, і третій. Зустрічаємо приклад унікального протесту проти насильства над собою і одночасно протест проти всього світу – адже той світ чужий, він страшний для світогляду звичайного гуцула. Перший раз, коли сорок сільських жителів з кінями на фронт супроводжували кілька австрійців, з розмови рекрутів по дорозі читач

дізнається про їхній душевний стан: “Звикли ми до нагаїв, хлопче... Звикли до послуху” [1:12]. Подолавши страх, гуцули вбивають охоронців і повертаються додому.

Р.Андріяшик підкреслює особливо підкреслює неприродність такої поведінки персонажів. Так, коли Оксен Супора, вирішивши сам розправитись з охоронцем, говорить про це з Крицяком, той намовляє свого молодшого друга зробити це потайки. І коли це трапилося, Оксен все-таки відчуває, що “в горах сталася підлість”: “Чесні та сердечні гуцули, такі чесні та щирі, що вже ними послуговується найпаскудніша покруч, ніби з переїду збаламутились”[1:23]. Соціальні обставини призвели до того, що навіть ці сумирні та щирі люди, перемігши страх, виступили проти окупантів.

У зв’язку з цим варто згадати слова критика А.Колісниченка, який ще після виходу роману в журналі “Дніпро” писав: “Вир боротьби, фізичного і духовного протесту заповнив його (Оксена Супору. – І.Т.) розум і волю. Протест проти колонізації живе в крові, в генах головного героя роману. Його сутність на вістрі історії, на вістрі самозречення і самопожертви. Його любов до народу крива і висока: він народжений у цій любові, народжений не для самознищення – для свободи” [7:205]. Читач розуміє порівняння Оксена Супори, але все це відбувається в ситуації безвихідної рокованості. Він з тих людей, які не просто позбулися страху, але й звичайного інстинкту самозбереження. Отже, абсурд постає як характеротворчий компонент структури тексту, що обумовлює мотиваційну сферу та перебіг подій.

Не менш парадоксальне самовизначення Оксена: “Я не раз важив життям, хоч і не знав, заради чого”[1:144]. Стихійний бунтар, душа якого палає ватрою – і одночасно, в розділах, де він стає самим собою – пасе в горах отару, закохується в Дружону, намагається владнати сімейне життя – то ніби інша людина, але в глибині душі нуртує стихійно-бунтівливе начало. Тільки він один із села здатний на емоційний вибух: “Нема! Нема в горах добрих легінів. Перевішали. Витлумили. Залишилося таке, що саме собі дає руки крутити. Мертві нейтралі! Лицарі страху! Воюєте, поринувши у вигадані історії...” [1:73]. У ньому є щось від Лук’яна Кобилиці, від Олекси Довбуша. І коли з іншим гуцулом, Одарієм, якого не взяли на фронт, бо той пив тютюн, розчинений в окропі, вдвох вони зупинили наступну валку мобілізованих, то почув від напарника в розмові про себе: “Ти знаєш, чого я пішов тоді на тевтонів? Бо подумав, що ти не маєш страху. Ти припав мені до душі. Я подумав: “Піду тепер з ним, колись він піде зі мною”[1: 45].

У творі Р.Андріяшика “Додому нема вороття” ми зустрічаємо також роздуми головного героя про феномен смерті: “Коли йдеться про життя чи смерть, людина – найзапекліше і врешті-решт найвинахідливіше і наймужніше створіння. Проте вона завжди відчуватиме, що не встигає за ходом всесвіту. Мабуть, не бог, що став уособленням безмір’я, є гальмом пізнання. Цим гальмом є страх перед безкінечністю. Через нього люди обмежують себе до безглузких меж, особливо ті, хто думає, що продовжив собі життя хоч на день. Якби хто побачив нас біля погаслого багаття, побачив би жах приречених. Побачив би сцену каяття” [1:53]. Ці роздуми дещо плутані і розпливчасті, таким чином, проблематика твору загрунтована у хаотичні світоглядні позиції центрального персонажа.

“Обмеження себе до безглузких меж” – це значить не бути самим собою, втратити відкритість існування (за М.Гайдеггером). Таку відкритість німецький вчений називає рішучістю, коли людина проектує себе по відношенню до власного буття. Саме це само-

буття залишається у світі, не відриваючись від нього, а створюючи органічну цілісність. І тут, за Р.Андріяшиком, “страх перед безкінечністю” є гальмом пізнання. У ситуаціях найближчих можливостей (найхарактерніше – людські стосунки, ставлення до соціуму) визначитись легше, а от у більш віддалених (до безкінечності) набагато складніше. Ніколи не знайти Супорі душевної і духовної рівноваги, бо “для війни і до війни, чекаючи насильницької смерті, живуть люди. Племена і народи. Чекаючи війни, живуть жорстоко, ганебно і дико. Коли війна – людське щастя на землі неможливе” [1:163]. У цьому уривку яскраво проступає постулат М.Гайдеггера про існування як буття для смерті, коли самим існуванням володіє страх смерті в значенні чекання смерті. І сприйняття її буває різним. Побачивши, як вмирає восени природа, коли все живе вмирало, не міняючись у кольорі, не падаючи на землю, Супора подумав, що “сам безпричинно готовий прийняти смерть”. Він прихилився до хреста, якого приставили, коли пригнали отари з гори, подумав, що зависнути на хресті можна і не варто питати, за що”. Та приходиться думка, що розбиває попередній психологічний стан:

“– А в світі нема за що вмирати. Все перемішалось, втратило цінність” [1: 144].

Виходячи з попереднього твердження про „страх перед безкінечністю” і акцентуючи на психологічному переході – „нема за що вмирати”, відразу ж зауважуємо, що Р.Андріяшик у творі чітко унаочнює теорію абсурдності життя, яку розробив А.Камю. І в першому, і в другому випадку людина, яка потрапляє із звичної ситуації (чи ситуацій) буденного, механічного існування, коли вона з головою перебуває в „атмосфері буднів”, потрапляє в ситуацію, коли раптом відчуває якийсь внутрішній духовний поштовх, який ніби освітлює беззмисовність її життя. „Вибитий із колії миттєвим осянням, він починає роздумувати, але його спрага знання всюди наштовхується на непробивні стіни. Всесвіт вічний – люди смертні, люди шукають абсолютну істину – всесвіт видає їм примарливі ознаки, відносні істини, він опирається оманливим, самонадійним спробам подолати кордони, що поставлені перед нашим допитливим розумом. Звідси – „абсурд”, суть якого є зіткнення нашої спраги ясності з невіршуваною загадкою світобудови” [1:195]. Це відчуття абсурдності життя ще більше поглиблюється, коли приходиться усвідомлення, що „в світі нема за що вмирати”. Тут український автор вступає в мимовільну полеміку з А.Камю. Як відомо, „Міф про Сізіфа” французького письменника і філософа був надрукований набагато пізніше, ніж твір Р.Андріяшика. Та питання, які порушив автор роману „Додому нема вороття”, було на диво актуальні і перебували в одній площині з кращими європейськими творами. Коли А.Камю в „Міфі про Сізіфа” пише: „Існує тільки одна дійсно серйозна проблема філософії – проблема самогубства” [213:136], ми розуміємо, що йдеться про те, що є ситуації, коли життя абсолютно беззмисовне, немає ніякої надії на щось хороше, то навіщо ж жити? Проблема знімається, а людина навіть не наближається до її вирішення. Р.Андріяшик в умовній сцені самогубства (а як інакше оцінити вираз „Сам безпричинно готовий прийняти смерть”?) повертає дефініцію А.Камю іншим боком. Він відкидає простий відхід у небуття особи, яка зрозуміла абсурдність існування і виходить на інший рівень стосунків буття-небуття. Прийшовши до розуміння, що „нема за що вмирати”, залишитися в цьому в-світі-бутті, де „все перемішалось, втратило цінність”. І знову коли рідну Буковину окупує Румунія, після кількарічного перебування в Італії пройти ще й румунські тюрми. Оксен Супора, смерть якого вже констатував лікар,

воскрес по дорозі на кладовище. Діставшись додому, дізнався, що його малого сина затоптали кіньми румуни, а дружина пішла за діда в сусіднє село. І коли, вже керівником загону, що воював з румунами, Оксен зустрів її, то почув, що вона повірила, ніби він помер. Супора так і відповів:

„–То правда, заждана моя, я вмер”[1:171].

Дійсно, в тому абсурдному світі існування нав’язане людині ззовні, але і саме існування Супори як „буття-до-смерті” ми назвати так не можемо. Він живе весь час ніби поруч із смертю і лише короткий період сімейного життя та відносно ліберального полону ніби розділяють його життєвий шлях. Найважчий був другий період, що був трагічним. І даремно, ніби підводячи йому підсумок, Супора скаже: „Я ще хотів пожити, але половина мого ества наклікала смерть”[1:78]. Взагалі ж, хоч і залишається герой живим (а фінал твору відкритий), над ним ніби висить прокляття смерті. Ця сцена символічна.

„Ми заблукали серед поля, куди весь тиждень звозили трупи. Ми кидалися навсібіч, і нас сміяли за одяг скоцюблені пальці забитих.

Мертвий гуцул піймав мене за петлю мотузки, якою я обв’язав шкарпетку, щоб не насипався сніг... Вранці я побачив, що разом із кінцем вірвовки заткнув під шкарпетку ланцюжок із срібним хрестиком” [1:73]. Життя Оксена Супори ми можемо охарактеризувати як „буття-зі-смертю”, коли можливість її повторюється кожен раз, але якийсь оберег (той хрестик?) рятує його у навіть надзвичайних ситуаціях.

Не можемо обминути і ситуацію в романі „Додому нема вороття”, де проблема смерті постає як у філософському, так і в народно-звичаєвому плані. У гуцулів було заведено, коли хтось десь загинув і не повернувся додому, ховати в могилі його речі. І от, коли вже пройшли фронти, до села привезли мішок з військовою поштою. Сім’ї дізналися, хто і де загинув. Вдови принесли хто черес, хто скрипку, хто рушницю, лежали там інструменти й гуцульські кресані. У цьому „поховальному” обряді ніби постає завершення життєвого шляху – повернувся додому і є могила. Ще одна алогічна ситуація: епізодичний персонаж – галичанин, який втратив ногу на війні, а з ким воював і за кого – сам не знає, згадав про навідний біль, коли людину лікують від якоїсь хвороби, одночасно спричиняючи біль в іншому місці: „Туга за горами, за домом – то навідний біль. Є щось важливіше, щось страшніше. Вам би цього не забувати на всю довж вашої дороги, бо ви ще молоді людина”[1: 147], – сказав старий мудрець. Відповідно, звичаєво-етнографічний план роману може видатися невтаємничому реципієнту не менш абсурдним, аніж суспільна ситуація в тогочасній Європі, проте є один з концептуальних образів, який акумулює як закономірність, так і абсурдність буття – образ дому.

Автор вводить нас у проблему відчуженості дому з перших сторінок, згадавши про талановитого різьбяря Крицяка, який вибудував хату, „мов казковий палац: все у візерунках, виточене, вигаптоване, розмальоване, оздоблене міддю, кольоровим склом і фарбованою соломкою”[1:135], а родичам сказав, що будуть жити в зимарці за груником. Коли ж віденський музей купив ту чарівну хату, витесав скромну хатину в узворі, а дружину почав навчати жити на бобах і молоці. Не принесли радощів і щасливої долі ті гроші, та й невідомо, як би жилося в самій хаті, але в романі є й інший Дім – це гори для гуцулів і буковинців, тому й тікають вони з австро-німецької армії, бо знають, що не за свою землю доведеться воювати. Так, туга за домом, за горами – одне, але відчуття того, що повернутись туди не має змоги – „щось важливіше, щось страшніше”. І хоч старші говорять, що вони молодими вкорінилися

в землю, як жито, що через непробитну глину вчепилося двометровими ниточками і росте, колоситься – багато хто „повипадав із гнізда”. Гуцульський гонор і відчуття свободи не дає Оксеніві Супорі не те що сумніватись в своєму щасті, але впевнений, що навіть продовжити свій рід. „Наш осідок з цього краю села, – говорить він молодій дружині Дружані, яку зустрів на полонині. – Дідо, прийшовши з долу, вподобав собі скид над поточиною. З’їзд вже батько вкопав. А до того на осідок і пішки важко добратися. З того, як розташувалися садиби, можна читати історію Розлуча. . . Хата ще добра, після війни покрито свіжими гонтами” [1:122]. Як бачимо, тут супутнім екзистенціалу Дому виступає поняття роду, коли нерозривним є процес людського життя саме однієї сім’ї в своєму домі. І тому саме дім дає відчуття впевненості в завтрашньому дні. Вперше ввівши дружину до світлиці, він засміявся і сказав: „– Ми дома, жінко! Плювати нам на Франца-Йосифа Вільгельма і Миколу Бісмарковича. Не смійте тикати носа, хирляки! Ми дома. Ми дома, Дружано! ” [1:35] І відчуття несподіваної гармонії, яке оповило його ввечері, коли він повернувся одного вечора додому, стало образом Дому. „Я вернувся перед досвітком. Дружана вже спала. Косими лезами свічка полизувала вилянялі стіни. Я вмовистив пообіч, шукаючи очима чогось такого, щоб допомогло мені переконатися, що я – господар, сім’янин, бездрімотно стою на чагах притулку. . . Заплющую очі – і в уяві вимальовується кожна дрібничка. Все – моє, хвилююче, рідне, без нього я не був би сам собою. І я справді відчув себе значнішим, зиркнувши на розсипані по подушці каштанові коси, на по-дитячому надуті губи моєї дружини, на безпечно відкинуту руку, готову мене пригорнути” [1:115].

Виявляється, Дім Оксена Супори знаходиться в „епіцентрі” всіх світових подій, отже, йому не вціліти. Так і трапилось: сина розтоптали румуни кіньми, дружина пішла за старого діда, а Оксену судилися фронти, семирічний полон і потім румунська тюрма. Залишившись живим якимось чудом, в напівмаренні дістався додому в село, де жив лише один дід. Дому як такого вже не було, був лише прихисток від дощу і плита для приготування їжі. Не було вже і Буковини як дому – влада інспірувала розбрат між гуцулами. Коли почалося повстання проти румунів, яке організували бесарабські гуцули, то влада послала на них „муштрованих бесарабських українців”, а потім і сучавських гуцулів. І після придушення повстання, три роки попрацювавши плотогоном і одержавши паспорт, вирішив їхати до Канади, герой по дорозі в Чернівцях вийшов з поїзда. Відкритий фінал роману лише підкреслює трагічну абсурдність долі головного героя Оксена Супори.

Отже, дослідження твору Р. Андріяшика як цілісного явища у сукупності насамперед змістових (зміст та сенс твору, його тематика, характери персонажів) має на меті виявлення абсурду як смыслового забарвлення певних елементів та одиниць тексту, їх структурних (місце у творі) і функціональних (роль, відношення до інших елементів та одиниць) властивостей. Найбільш яскраво абсурд реалізується на проблемному, характеротворчому та композиційному рівнях тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андріяшик Роман Додому нема вороття: Роман / Роман Васильович Андріяшик. – [2-ге вид.]. – К.: Молодь, 1991. – 216 с.
2. Гартман Н. Эстетика Перевод с немецкого Т.С.Батищевой, А.В.Дерюгиной, Е.В.Касьяновой, М.К.Мамардашвили / Н. Гартман – К. : Ника-центр, 2004. – 640 с.

3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль – Москва: Дик, 1999. – Т. 1. – 335 с. С. 20.
4. Ингарден Р. Двухмерность структуры литературного произведения// Ингарден Р. Исследования по эстетике. – Москва: Иностранная литература, 1962. – 572 с.
5. Історія української літератури ХХ століття : [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.]; за заг. ред. В.І.Кузьменка. – К.: КСУ, 2007. – 311 с.
6. Камю А. Бунтующий человек / Альбер Камю. – М.: Изд-во полит. лит., 1990. – 348 с.
7. Колісниченко А. Прорив до істини /А.Колісниченко //Вітчизна. – 1969. – № 8.– С.203–207.
8. Кореневич Л. Гармония правды /Л.Кореневич //Дружба народов. – 1969. – № 8. – С.267– 273
9. Тищенко І. Ю. Творчість Романа Андріяшика як історико-літературна проблема в контексті культурної парадигми 60–90-х років ХХ століття /І.Ю.Тищенко //Вісник Київського слав'ястичного університету. Серія „Філологія”. – 2009. –Вип.43. – С.43–59.

УДК 821.161.1–1–98*Блок:111.852:130.3

*Марцинкевич Н.Э.
(Гомель, Беларусь)*

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭСТЕТИКИ И МЕТАФИЗИКИ В РУССКОМ МЛАДОСИМВОЛИЗМЕ И ТВОРЧЕСТВЕ А. БЛОКА

У статті розглядаються проблеми взаємодії літератури і філософії в російському молодому символізмі і творчості О. Блока. Для символізму як мистецтва уявлення вкрай важлива філософська складова. Символізм орієнтований на перетворення життя за допомогою мистецтва, тому привласнює собі роль життєспроєктованої філософії. Прагнення до метафізики в художній творчості молодосимволістів багато в чому обумовлені їх софійністю та орієнтацією на символ. Творчість О. Блока являє собою художній синтез літератури і метафізики, базується на софійному принципі всеєдності і містить проєктивні стратегії, що повністю відповідає символістським світовідчуттям.

Ключові слова: *світомоделювання, метахудожність, символ, метафізика, теургія, Софія, Світова Душа.*

В статье рассматриваются проблемы взаимодействия литературы и философии в русском младосимволизме и творчестве А. Блока. Для символизма как искусства представления крайне важна философская составляющая. Символизм ориентирован на преобразование жизни с помощью искусства, поэтому присваивает себе роль жизнепроектирующей философии. Стремление к метафизике в художественном творчестве младосимволистов во многом обусловлены их софийностью и ориентацией на символ. Творчество А. Блока представляет собой художественный синтез литературы и ме-