

Барка В. Автобіографія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Т. 2. – С. 642 – 653.

Барка В. Земля садівничих. Есеї / В. Барка. – Сучасність, 1977. – 190 с.

Барка В. Поезія. Повість «Жовтий князь» / В. Барка. – К, 2000. – 304 с.

Жулинський М. Василь Барка // Жулинський М. Слово і доля. – К., 2010. – С. 587 – 605.

Кульчицька М. Романи Василя Барки «Рай» та «Жовтий князь»: художня візія тоталітарної дійсності. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук / М. Кульчицька. – Львів, 2002. – С. 20.

Маланій О. Національний простір у поезії Василя Барки / О. Маланій // Слово і час. – 2011. – №. – С. 51 – 61.

Ольжич О. Голод і сучасна українська література // Ольжич О. Незнайомому Воякові. – К., 1994. – С. 145-151.

Плющ Л. Від «Княгині» Шевченка до «Жовтого князя» Барки / Л. Плющ // Сучасність, 1988 – Ч. 7-8. – С. 74-86.

**Ольга Куца, проф. (Тернопіль)**

ББК 83. 3 4

УДК 801: 82

### **Талант як ідейно-художня домінанта оповідання Євгена Гуцала «Олень Август»**

*У статті запропоновано стереометричний аналіз оповідання «Олень Август» крізь призму інтерпретації таланту як вродженого хисту. Розглянуто особливості характеротворення персонажів. Увиразнено риси інтелектуально-психологічного стилю письменника.*

**Ключові слова:** Євген Гуцало, оповідання, талант, уява, фантазія, художня деталь.

*Olha Kutsa. Talent as a dominating idea and artistic feature of the story “Deer August” by Yevhen Hutsalo.*

*The article deals with the detailed analysis of the short story “Deer August” through interpretation of talent as inborn gift. The peculiarities of constructing the characters are studied. The features of the writer’s intellectual and psychological style are emphasized.*

**Key words:** Yevhen Hutsalo, short story, талант, imagination, fantasy, artistic detail.

Мала проза Є.Гуцала, у якій персонажами постають діти, відзначається не тільки зосередженістю автора на їх внутрішньому світі, а на всіх відтінках і нюансах цього світу. Літературознавці, починаючи від 60-х рр. ХХ ст. і до сьогодні, акцентують на її «справжності», підкреслюючи при цьому, що саме твори про дітей і для дітей «належать до найцікавіше сконструйованих та найбільш естетично досконалих творів Гуцала» (М.Павлишин). Численні дослідники творчості Є.Гуцала (І.Дзюба, В.Дончик, М.Жулинський, Н.Резніченко та ін.) цілком умотивовано акцентували на парадигмі «дитина – природа» у творах письменника, на талановитості гуцалівського характеротворення. Стереометричне прочитання оповідання «Олень Август» спонукає до акцентування у ньому проблеми таланту як вродженого хисту, обдарованості, що розвивається на основі певних задатків та освоєння культурних надбань. Саме такий підхід і визначає **актуальність** пропонованої статті.

Євген Гуцало зізнавався, що особливості творчого осягнення внутрішнього світу багатьох персонажів відповідали його вдачі, виражали власні його емоції та психіку. Звідси недаремно головного героя оповідання Євгена Гуцала «Олень Август» звать Женя. Він зображений якраз у тій порі, коли (наведемо тут висловлювання самого письменника) «життя ще попереду, коли воно, здається, так багато обіцяє, коли воно ще не пізнане і його кортить пізнати, коли воно ще – не розгадана загадка, лише обіцянка – дивного дива. І хай це воєнні роки, хай голодні післявоєнні – однак чарівливість дитинства не пропадає навіть за таких умов» [Жулинський 1987: 14].

Увагу Жені, який повертався зі школи, привернув натопт в очікуванні зйомок – знімали кіно. Яке – невідомо. Його назви у тексті не зазначено. Люди, які тут стоять, охоплені одним настроєм – поспіхом, знеохотою, байдужістю, навіть незадоволенням. Вони не зацікавлені у своїй причетності до мистецького акту. Зацікавлені лише Женя і ще один хлопчина із ранцем за спиною. Їм цікаво, як «робиться» фільм. Це перший імпульс до утвердження пафосу майбутнього таланту.

Читачеві безперечно відомо, що церемонію підготовки акторів до зйомок влаштував режисер. Женя так само знав, що тут мусив бути «найголовніший». Але уже на початку оповідання

організована ним черга його дещо здивувала: «спереду стояв дідусь, який читав газету. Дідусь раз у раз поправляв окуляри і зиркав на сонце, мружачись. За ним прилаштувалася молодиця з кошиком, із якого виглядав стурбований довгошій гусак. Далі дівчина у вовняній хустині. Гарній дівчині було душно, і вона почала розв'язувати хустину, аж поки вугільні коси розсипалися по плечах. З незалежним виглядом, повільно наблизився студент. Трохи здивовано зиркнув на гарну дівчину, а потім обличчя в нього стало таке, неначе біля автобуса нікого, крім нього, не було» [Гуцало 1986: 128]<sup>1</sup>. Женья неоднозначно поставився до побаченого. Адже у кіно неодмінно повинно бути «щось гарне, незвичайне», а тут – «буденна черга», гусак, дід з газетою... Але все-таки він «роззявив рота від захоплення». Його зацікавлював чоловік, що сидів на високому стільці, який, коли щось не виходило, «сердився» і «махав ногами». Все, що тут відбувалося, Женья пов'язував із цим чоловіком, який, на його здивування, виявився не «головним». «Головний» мав творити «щось гарне, незвичайне».

Зустріч із Альтовим (саме він і був цим головним) стала для Жені дивною. Цей «дядько» безпричинно сварився на нього, нервував. Важливо, що Женья не розгнівався, оскільки не міг уявити, що цей «начальник» може творити «справжнє». Прагнення хлопчини до краси було непогамовним, тому місце, де жив, і подію, яку уже встиг «схопити», він миттєво намагається згармонізувати з красою природи. Звідси всі події Женья переживає на вулиці, яка символізує у творі «свій», за Ю.Лотманом, простір. Як писала Нонна Копистянська, парадигма «людина-природа» розкриває головне в соціально-історичному просторі, бурхливо змінному, напруженому і трагічному; «часто простір стає ніби алегорією: особистий простір може бути алегорією внутрішнього світу героя, ключем до його характеру, навіть може окреслити його подальшу долю» [Копистянська 2012: 108].

На розі вулиці, де стояв натовп, цей простір починає відчувуватися – «гарне» перехрещується з «негарним». Відчуження позначене словесними знаками, які дисонують із ключовими словами «свого» простору. Там – сонце, свіжа вода, дзвінки краплі, хмільні горобці. А тут, біля жовтого автобуса,

---

<sup>1</sup> Далі у статті при посиланні на це видання зазначаємо сторінку – [128].

якийсь високий стілець, незрозумілий високий апарат. Все-таки Женя не втрачає глибинної радості, він у себе вдома. Йому тут усе рідне. Тому коли Альтов запитав його, звідки він «взявся», то хлопець відповів метафорично: «Звідти, – гойднув... головою на вулицю, блискучу від снігової води й крижаних скалок» [128].

Перший етап зустрічі з режисером викликав душевне сум'яття. Женя ще не знає достеменно, що режисер повинен бути талановитим, йому не відоме окреслення поняття «талановитий», але він знає, що таке «гарне», «незвичайне», «таке, як у кіно». Щоб відтворити психологічну реакцію Жені на жест Альтова, коли він невдоволено накивав йому пальцем, Є.Гуцало використовує психологічний паралелізм, головний зміст якого визначає художня деталь «пекуча дрібна кулька», що розтанула на весняному вітті і капнула хлопцеві за шию. Одразу зазначимо, що Є.Гуцало володів секретами поєднання і розміщення художніх деталей, що засвідчує «Олень Август». Загалом ідейно вагомі деталі у межах одного твору здебільшого повторюються. Так, під час перебування з Альтовим на нерівному пустирі, коли вже «пливло надвечір'я, Женя згадав, як йому за шию потрапила оця «дрібна кулька», від того спогаду «здрігнувся» і взявся застібати на гудзики благеньке пальтечко» [131]. Є.Гуцало, як простежуємо, надає перевагу яскравій художній деталі, що набуває значення знаку, образу, символу.

Деталь становить характерологічну суть образів-персонажів в оповіданні «Олень Август». Коли Альтов побачив Женю у натовпі, то «grimаса невдоволення з'явилася на його стомленому обличчі. ... Підійшов до Жені й поклав йому на плече долоню з довгими сухими пальцями. Ті пальці були жовті – від куріння» [128]. Наприклад, деталь, у центрі якої лексема «зошит», у різних варіантах артикулюється у кількох епізодах твору. На початку, коли йдеться про радісне світосприйняття Жені, він галасує і розмахує стареньким портфелем, із якого виглядали зошити. «Зошити», «книжки» і «старенький портфель» – це знаки, які засвідчують, так би мовити, соціальний і віковий статус хлопця. Читач легко здогадується, що портфеля батьки Жені не спромоглися купити, це був чийсь портфель, який у нелегкий післявоєнний час переданий йому у спадщину. Вдруге згадано «зошит» в епізоді, коли Альтов покликав хлопця в машину. Тоді «з

портфеля висунувся зошит з брудною обкладинкою» [131]. Тут і далі зошит («брудна обкладинка», «забруднений зошит», «зошити впали у воду») уже набуває значення символу, який викликає у читача досить зримі асоціації. Зошит постає не тільки свідомством учнівства Жені. Функціональне призначення його як художнього засобу значно ширше. У контексті оповідання він, як і «старенький портфель», підкреслює антитетичність головних персонажів не тільки за віковим чи соціальним статусом, а насамперед за мірою талановитості. Загалом художні деталі в оповіданні поглиблюють тему твору – талант дитини мусить мати умови для розвитку (зазначимо, що у тексті для означення поняття «талант» вжито лексему «дані»). Так, Альтов, хизуючись перед красивою жінкою, безпідставно виносить Жені у його присутності жорстокий вирок: «... В нього немає ніяких даних» [134]). Стосовно художньої деталі, то цікаво, що Г.Флобер, наприклад, писав із власного досвіду: «Деталь – жахлива річ, особливо для тих, хто, як я, любить деталі. Намисто складається з перлин, але вони тримаються на нитці, у тому й мистецтво, щоб нанизуючи перлини, не загубити жодної і не випустити з рук нитки» [Флобер 1956: 121]. Градаційне вивершення цього епізоду («жовтий автобус загарчав мотором, біля вихлопної труби забринів синій дим, засмерділо спаленим бензином» [124]) пов'язане зі зміною настрою Альтова – він засміявся, стомлене обличчя проясніло. Вся сукупність художніх засобів тут підкреслює, що Альтов перебуває у «чужому» просторі. Женя навіть здивувався, «як звучить незнайоме прізвище» [129].

«Чужим» простором виявився для Альтова і кінематограф. Він сам не вважав себе митцем. З гіркотою зізнався Жені, що «звичайний, буденний, як і всі інші»; знав, як ніхто, «що не вартий захоплення», усвідомлював, що мав би знімати «щось вагомніше і значніше» [130]. Але вагомішого і значнішого режисер не міг (соцреалізмівського канону треба було дотримуватись), далі уже, знеохотившись, не хотів і не вмів творити. В умовах вульгарно-соціологічного тиску роздвоїлась душа режисера, і він «у своїй творчості не вмів фантазувати» [132]. Стосовно такого стану Альтова доречним буде висловлювання З.Фрейда про те, «що щасливий ніколи не фантазує, що це робить тільки невдоволена людина. Невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна

окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності» [Антологія 1996: 86-87].

Роздвоєна душа Альтова увиразнена у двох сюжетних пунктах твору. Насамперед тоді, коли він пропонує хлопцеві проїхатися весняною вулицею, запитуючи, чи Женя хоче зніматися в кіно. Альтов лукавить. Бо дивиться на Женю тільки як на «школяра із порваним портфелем». Закінчується цей «благородний» жест тим, що біля будинку з урочистими білими колонами хлопець помітив різку зміну настрою режисера, який несподівано «відчинив двері і сердито сказав: Виходь!» [134]. Таким способом Є.Гуцало довершив портрет Альтова як митця. Загалом у творенні цього персонажа вирішальну роль відіграє жест: Альтов невдоволено «поклав на плече долоню», «взяв хлопчину за комір» тощо.

Найповніше розкривається духовне ество Альтова в епізоді імпровізації з оленями. Це ідейно-художнє ядро твору, з якого випливає його назва. Обидва персонажі постають тут у своїй глибинній моральній суті. Наприклад, Альтов глянув на Женю – і побачив у ньому талант. Привабливість «маленької постаті» була йому незрозумілою, режисер відчув подив, захоплення і заздрість. Він раптом якимось інтуїтивно «виміряв» свій талант талантом цього хлопчика і несподівано для себе почав імпровізувати. Миттю пробудилася фантазія, яка накреслила штрихи сценарію нового фільму, що його ніколи не збирався він ставити. Одразу народилася і назва – «Олень Август». Це фільм про золотошукачів, які заблудили в тайзі. Син одного із них на ім'я Август, якого не хотіли брати в експедицію, має намір їх врятувати. Він марив оленями і золотошукачі назвали його Олень Август. Альтов вигадував, не вірячи у вигадуване, а Женя уже вірив і уявляв тайгу. В уяві Жені постало багато оленів, що поколихували гіллястими рогами. Він дуже любив цих оленів, йому подобалася їхня повільна хода, гіллясті роги, замріяні, як у людей, очі. Коли Женя сказав Альтову, що бачить на пустирі оленів, то режисер різко засміявся – і «тварини з гіллястими рогами зникли. На пустирі видніли самі ями...» [133].

Ідейно-художньої ваги набуває у творі концепт оленячих рог. Таким способом поглиблюється тема майбутнього таланту, який прямує до мистецької реалізації. Два епізоди з оленями

найповніше розкривають одну з домінуючих проблем в оповіданні, насамперед проблему свободи творчості. Можемо говорити про вдалу спробу Є.Гуцала відтворити «дитинний» мистецький світ, позбавлений страху і пристосуванства. Проблема свободи найглибше заторкнула режисерське ество, злякала Альтова – він миттєво окинув зором плоди власної несвободи. Його оповило гідке почуття заздрості. Альтов догадується, що цей хлопчина «з порваним портфелем» обдарований тим, чим обдаровані справжні майстри. Він роздратувався. Все-таки режисер десь підсвідомо відчував вину перед хлопчиною як перед глядачем з високим горизонтом очікування – «Альтов... захотів бути гідним його захоплення» [131]. Поїздка на пустир – це промовистий акт виправдання за те, чому «найцікавіше не з'явилось» у його роботі, відповідь на розчарування Жені, який не побачив під час зйомок «гарних» епізодів, якими він так захоплювався у деяких фільмах. Альтов привіз Женю на місце будівництва, де лежали купи битої цегли, стояли чорні крани, гули бульдозери. У ямах на пустирі – нерівному, розритому – ріс бур'ян. Режисер, оглянувши все це, здригнувся і риторично запитав: «Бачиш оце будівництво? ... Тут мені доводиться знімати новий фільм. Правда ж, мало чого цікавого знайдеш?» [131]. Але ж талановитий режисер міг би знайти. Як знаходили шістдесятники. Над цими купами битої цегли, над бульдозерами, новозбудованими будинками вивищувалась Людина. Шістдесятники зуміли заглянути в її зболену душу, поставити її у центрі своїх високомистецьких творів. Альтов не хотів. Його спроба піти до людей несе в оповіданні «Олень Август» вагоме символічне навантаження. Режисер «спробував пройти пустирем, – мабуть, хотів потрапити до тих людей, що заливали фундамент, але глина налипала до черевиків – чорних, лакованих, і він невдоволено суплячись, повернувся на асфальт, почав обстукувати болото. Темно-руді шматки свіжо блиснули на сірому тлі...» [132]. Женя, навпаки, уже вміє знаходити красу в усьому. Споглядання її у природі викликає несказанну радість, тому він і «галасує» (лексему «галасував» у другому абзаці оповідання вжито тричі). Звичайний весняний день стає у його естві імпульсом дивовижного синтезу таких же звичайних образів, творення за їх допомогою незвичайної картини весняного пробудження. Женя радіє – від того, що доброзичливо усміхається сонце, що дрібні

крижини виблискують гострими крайками, вилітаючи з-під ломів двірників, що «смішні» горобці купаються у струмках, що дивакуваті дівчата проходять в уже розстебнутих пальтах. Тут доречно акцентувати на незмінності внутрішньопсихологічного простору Жені, простору, який ілюструє його сприйняття зовнішнього світу. Тільки один раз, коли він почув від Альтова, що у нього, Жені, «немає даних», у дитячу душу закралася порожнеча. Тоді і зошити впали у воду, але це була лише мить. Цей «душевний ландшафт» (М.Бахтін) не характерний для Жені: він знає, що «поставить таке кіно, що всі ахнуть від здивування» [135].

Доцільно звернутись тут до головної методологічної засади психолога Л.Виготського, за якою творча уява, фантазія перебуває у прямій залежності від попереднього досвіду людини, і що саме цей досвід є «матеріалом» для фантазування [Выготский 1991: 10]. Простежуємо, що у тексті Є.Гуцала ця засада «не спрацьовує» (Альтов як режисер із достатньо великим досвідом не вмів фантазувати). Л.Виготський наводить ще одну, уже складнішу, форму зв'язку між фантазією і досвідом, коли цей зв'язок налагоджується «між готовим продуктом фантазії і яким-небудь складним явищем дійсності» [Выготский 1991: 11]. В оповіданні «Олень Август» саме цей зв'язок блискавично налагоджується в уяві Жені, хоча він не мав ні життєвого досвіду, ні навіть уяви про працю в кінематографі. Альтов у своїй практиці спирався тільки на першу засаду – побачене і пережите. Женя своєю творчою наснагою дитини підштовхнув його до фантазування, і Альтов окреслив тематичну лінію мистецького фільму. Коли він у миттєвому захваті від власної фантазії розповів про задум Жені, то одразу ж засумнівався у можливості творення такого фільму: «...Я ... ніколи не бачив тайги» [132]. Викладаючи задум, Альтов знав, що ніколи його не ставитиме, тому означив видуманий ним же сюжет як «брехню». Женя, навпаки, «уже уявляв безкраю, зеленоверху тайгу. Хвоя розлилась, як море, а він із старими бородачами стоїть на сонці. Вони розгублені, знесилені, не знають, куди йти. Але він рятує їх... Як це вдасться, Женя не знав, але міся, покладена на нього, зараз підносила його у власних очах» [132 – 133]. Ця уявна картина ілюструє вищу форму зв'язку, за Л.Виготським, фантазії з реальністю, прогножуючи майбутній талант.



В останньому епізоді оповідання «Олень Август» найповніше виражений інтелектуально-психологічний струмінь творчості Є.Гуцала. У ньому художньо реалізується повнота саморозкриття творчої уяви малого персонажа. Альтова тут уже немає, немає ні у думках, ні у веселощах Жені. Ідучи посутенілим парком, хлопчик потрапляє у найглухіше місце. Запах моху, бруньок, сирого каміння викликає у нього складний світ переживань: «Серце неначе опустилося глибоко-глибоко, стало бентежно у грудях...» [135]. Треба говорити тут про «кристалізацію чи воплочення уяви» (Л.Виготський). Додамо, що І.Франко розрізняв такі «головні об'яви душевного життя» талановитої особи: «...*Свідомість*, тобто можливість відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я», *чуття*, тобто можливість реагування на зверхні або внутрішні імпульси, *фантазію*, тобто можливість комбінування і перетворювання образів достарчуваних пам'яттю, і, вкінці, *волю*, тобто можливість звернення наших фізичних чи духовних сил в якімсь одним напрямі» [Франко 1981: 78]. Висловлювання І.Франка спонукає звернутись до зізнань Є.Гуцала, які ілюструють його власний характер у дитинстві, що ще раз підтверджує автобіографізм твору. Свідчення письменника стосуються його перших літературних спроб у третьому чи четвертому класі (ровесник Жені із оповідання «Олень Август»): «Свої писання заклеював у конверти й посилав у Київ ... І чекав тоді, у своєму дитинстві, відповідей з редакцій. Усі відповіді – без винятку – були негативні, й тодішні дитячі журнали, ні дитячі газети не вмістили жодного мого рядка, а я писав – і слав, писав – і слав...» [Кравчук 1997: 3]. Такою ж непохитною є воля Жені до творчості, який рішуче заявляє про себе: «Він сам гратиме. Сам із собою» [135]. Його думки і почуття, активізуючись, зосереджуються на уявному образі, уява розширюється, вбирається у плоть і творить фрагмент майбутнього фільму: «Серед тихих кущів, між якими білили клаптики снігу, ворушилися гіллясті роги. Ні-ні, не тіні від віття стелилися внизу, бігали по стовбурах, то рухалися роги, то йшло назустріч багато мовчазних, весняних оленів...» [135].

Таким чином, домінантною в оповіданні «Олень Август» постає проблема відповідальності за високий дар мистецького таланту. Її художнього вирішення Є.Гуцало досягає засобами

артикулювання антитетичного протистояння двох світів: дитячого, сповненого свободою, а звідси і радістю, який уособлює нову свідомість у межах радянського міфу, та зруйнованого духовним дискомфортом світу дорослого. Засобами художніх деталей у творі прогнозується майбутній розвиток таланту дитини і деградація підвладного вульгарно-соціологічним вимогам радянського режисера.

**Література:** Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.; Выготский 1991 : Выготский Л.С. Воображение и творчество // Л. Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 91 с.; Гуцало 1986 : Гуцало Є. Олень Август // Олень Август. Оповідання. Повесть / Є.Гуцало. – К. : Веселка, 1986. – С. 127-136.; Жулинський М.Г. У передчутті радості / М.Г.Жулинський // Гуцало Є. Вибрані твори: у 2 т. – К. : Рад. Письменник, 1987. – Т. 1. – 1987. – С. 5-28; Копистянська 2012: Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова : Монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.; Кравчук М. Жайвір [спогади-роздуми над листами Євгена Гуцала] / М.Кравчук // Літературна Україна. – 1997. – 9 січня. – С. 3.; Флобер 1956 : Флобер Г. Письма // Флобер Г. Собрание починений в 5 т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956. – 499 с.; Франко І. Из секретів поетичної творчості // Франко І. Твори: У 50-ти т. / І.Франко. – К., 1981. – Т. 31. – с. 45-119.; Резніченко 2007 : Резніченко Н. Дитяча психологія у творах Є.Гуцала // Іноземна філологія. – 2007. – Вип. 119(2). – Львів, 2007. – С. 248-253.

*В статтє предложено стереометрический анализ рассказа «Олень Август» сквозь призму интерпретации таланта как природжденного дарования. Рассмотрено особенности строения характеров персонажей. Подчеркнуто черты интеллектуально-психологического стиля писателя.*

**Ключевые слова:** Евгений Гуцало, рассказ, талант, воображение, фантазия, художественная деталь.