імпресіоністом чи символістом", хоч тут же знаходить відповідь "про синтетичний характер його художнього мислення" [14, с. 160]. М. Орест доводив, що "неокласика" зводиться до засвоєння світової класики як у жанровому, так і в стильовому аспекті, дисциплінуючи поетичне мовлення та кардіоцентричну стихію. Їй необов'язково звертатися лише до античних інтертекстів, що потвердив поет, у ліриці якого "всюди панує умиротвореність, що має передати певний стан, а не процес", "через образи-стани природи" [11, с. 19]. Коли в М. Зерова "домінують книжні образи, то в пізній ліриці М. Ореста – візуально-слухові, музичні" [14, с. 122]. Збірка "Пізні вруна" привертає увагу притишеною тональністю, журливою медитативністю, намаганням збагнути сенс життя на схилі літ, врівноважити екстравертивні проекції з інтровертивними, сердечними. Переважають інтимні мотиви, пошуки порятунку конкретної душі, втома і прощання зі світом, усвідомлення, що "Біль родить біль, біда зове біду", "тюремні спогади" на тлі екзистенціального лісу, усвідомлення неможливого: "Де б від минулого я міг втекти/ І від майбутнього?". У низці рубаї циклу "Взором перського" знову акцентовано філософічні настрої автора: "вічність є непроминущий день!". Перед поетом відкривалася нова творча, на жаль, нереалізована перспектива інтровертивної саморефлексії, душевного неспокою, спростовуючи припущення про його ідеал як "статичну рівновагу" та трактування самого поета, "який відкриває, радше ніж закриває добу" [15, с. 30, 32], що було зроблено за штучною схемою трьох осей координат І. Фізера.

1. *Астаф'єв О.* Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998; 2. *Б.Н.* Відійшли у вічність // Київ. – 1963. – Ч. 3-4; 3. *Бросаліна О.Г.* Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського // Автореф. дис. .... канд. філол. н. – К., 2003; 4. *Гальчук О.В.* Микола Зеров і античність. – К., 2000; 5. *Глобенко М.* Під знаком невмирущого буття // Київ. – 1951. – Ч. 1; 6. *Державин В.* Заслужений тріумф поетичного мистецтва // Визвольний шлях. – 1955. – Ч. 10; 7. *Державин В.* Книга поета-мислителя (Михайло Орест. "Гість і господа") // Державницька думка. – 1952. – № 7-8; 8. *Державин В.* Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово: Хрестоматія української літ. та літ. критики XX ст.: У 4 кн. – К., 1994. – Кн. 2; 9. *Заславський І.* Поет, брат поета // Дивослово. – 1997. – Ч. 5-6; 10. *Ізарський О.* Михайло Орест в листах // Сучасність. – 1964. – № 3; 11. *Ільницький М.* Українська повоєнна еміграційна поезія. – К., 1995; 12. *Качуровський І.* Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. – Мюнхен-Лондон, 1988. – Кн. 1; 13. *Качуровський І.* Про поезію Михайла Ореста // Орест М. Пізні вруна. Книга поезій 5-та. – Мюнхен, 1965; 14. *Кирієнко Н.М.* Естетична система Михайла Ореста: Генеза, творча реалізація // Автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2006; 15. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході. – Мюнхен, 1969. – Т. 2; 16. *Костецький І.* Анатомія піднебесного // Сучасність. – 1961. – №12; 17. Кошелівець І. Про Михайла Ореста // Сучасність. – 1961. – Ч. 10; 18. *Кошелівець І.М.* Про редактора цього збірника // Безсмертні: Зб. спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару. – Мюнхен, 1963; 19. *Одарченко П.В.* Українська література: Зб. вибр. ст. – К., 1995; 20. *Орест М.* Заповіти Юрія Клена // Українське слово. – К., 1993. – Кн. 2; 21. *Орест М.* "Кум там, де коровай". Відкритий лист до П.А. Животка // Орлик. – 1947. – Ч. 12; 22. *Павличко С.* Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади. – К., 1995; 23. *С.Г.* Михайло Орест. Гість і господа // Київ. – 1952. – №5-6; 24. *С.Г.* Поет-неоклясик (З приводу збірки поезій М. Ореста "Душа і доля") // Світання. – 1946. – Ч. 4-5; 25. *Славутич Яр.* Меч і перо. – К., 1992; 26. *Соловей Е.С.* Українська філософська лірика. – К., 1988; 27. *Шерех Ю.* Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К., 1993.

Надійшла до редколегії 02.10.06

О. Лященко, асп.

ГОГОЛІВСЬКІ ІНТЕРТЕКСТЕМИ В РОМАНІ "БЕЗ ҐРУНТУ" В. ДОМОНТОВИЧА

Проаналізовано етико-філософську проблематику роману "Без ґрунту" В. Домонтовича як інтертекстуальний діалог з романом "Мертві душі", комедією "Ревізор" та повістю "Старосвітські поміщики" М. Гоголя.

The article analyzes the range of philosophical problems in the novel 'Without ground' by V. Domontovich as an intertextual dialog with novel 'Dead Souls', comedy 'Auditor', and narrative 'Old-fashioned landowners' by M. Gogol.

Модернізм в українській літературі першої половини XX ст. як інтелектуальний пошук нових тем і виражально-зображальних засобів спричинив глибоке переосмислення та інтерпретацію культурних символів минулого. Зокрема, йдеться про активний діалог у творчості українських письменників-модерністів з текстами М. Гоголя. У вітчизняному літературознавстві про художнє засвоєння певних рис гоголівської поетики згадувалося у зв'язку з мистецькою практикою Т. Осьмачки, М. Хвильового, Є. Маланюка та ін. У творчості В. Домонтовича постать М. Гоголя, його художній доробок також знайшли своє і наукове, і художньо-літературне осмислення та оригінальну інтерпретацію. Нині існує чимало досліджень експериментально-психологічних романів В. Домонтовича, проте ґрунтовний аналіз гоголівських інтертекстем у його творчості ще не здійснювався, за винятком студій Ю. Шереха, де дослідник вказує на окремі алюзії в романі "Без ґрунту" на поему "Мертві душі" [7]. Ця обставина обумовлює актуальність написання статті, мета якої – з'ясувати специфіку інтертекстуальної комунікації в названому творі В. Домонтовича з текстами М. Гоголя.

Варто зазначити, що чільні українські письменники і літературознавці першої третини XX ст. активно виявляли інтерес до суперечливої постаті автора "Вечорів на хуторі біля Диканьки" та "Мертвих душ". Маємо на увазі Ю. Яновського, П. Филиповича, М. Зерова та ін. Зокрема, В. Домонтович написав кілька розвідок про фольклорну основу повісті "Вій" та філософсько-естетичну проблематику малої прози Петербурзького циклу. З огляду на схильність цього вченого до аналітичних роздумів над певними проблемами і в наукових працях, і в художніх творах, його звернення до гоголівської поетики в романі "Без ґрунту" видається логічним продовженням інтелектуальних пошуків. У цьому тексті можна не тільки простежити перегуки з композиційною побудовою, образною системою "Мертвих душ" – сам автор вказує на зорієнтованість на цей текст. Цікавим для дослідження твір стає з огляду на поєднання в ньому "улюблених" тем і мотивів В. Домонтовича та "гоголівської" поетики.

У цьому романі письменник продовжує роздумувати над проблемами своєї епохи: осмислення сучасності як складного процесу переоцінки цінностей, згасання народницького культурологічного дискурсу, втрата урбанізованою людиною власного коріння і, як наслідок – пошук нових світоглядних орієнтирів в умовах заперечення колишніх суспільних норм. Наратив першого рівня головного героя розпадається на дві частини: іронічну оповідь про будні працівників Комітету з охорони пам'яток та романтичну історію стосунків між наратором і співачкою Ларисою Сольською. Як і в інших романах, оповідач виступає радше свідком описуваних подій, або ж вони виявляються нав'язаними персонажеві ззовні. Так, Ростиславу Михайловичу пропонують поїхати у відрядження до Києва, де він замість активної участі в засіданнях Комітету з охорони пам'яток обмежує себе спостереженнями та епізодичними розмовами з іншими

© Лященко О., 2007

персонажами. Сам наратор в епізоді дискусії в готельній кімнаті зізнається: "Щодо мене, то я відступив на другий план" [3, с. 181]. Він навмисне детально передає мовлення інших персонажів, описує їх минуле, зовнішність, щоб зіронізувати над ними. Однак ієрархія "оповідач – інші персонажі" виглядала б неповною без згадки про автора, який виконує у творі роль режисера. Поряд з упевненою нарацією Ростислава Михайловича виринає ремарка автора, в якій він іронічно висловлюється про головного персонажа: "Ростислав Михайлович полемізує. Він сперечається. Він міркує про гоголівську тему в сучасності, про те, що сучасність вклинюється в Гоголя" [3, с. 214]. У цьому зауваженні захована алюзія на роман Гоголя "Мертві душі", а подорож головного персонажа роману "Без ґрунту", яка відкриває галерею різних характерів, можна аналізувати як аналогію до мандрів Чичикова. Сам суб'єкт творчих актів зізнається: "для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі..." [3, с. 215]. Про художній простір "Мертвих душ" є чимало досліджень. Наприклад, Ю. Лотман вважає, що "дорога – одна з основних просторових форм, що організовує текст "Мертвих душ" [4, с. 693]. У романі В. Домонтовича зав'язкою є відрядження Ростислава Михайловича в Київ, де він, як і Чичиков, зустрічається з різними чиновниками. На думку Ю. Манна, композицію "Мертвих душ" творять два протилежні структурні принципи: логічний та алогічний, що забезпечується "бічними ходами", несподіваними поворотами в розгортанні подій [5, с. 68]. Так, Ростислава Михайловича відряджають до Харкова з конкретним завданням, яке вирішується без його участі. Головний персонаж не потрапляє на збори через запізнення, натомість він знайомиться з Ларисою Сольською. Загалом його поїздка є до певною міри парадоксом, адже стає приводом для спогадів героя про Линника, а не виконанням службових обов'язків. Водночас цілком неочікувано герой, що уникає надмірних контактів із чиновниками, стає свідком своєрідного засідання у своїй готельній кімнаті; попри небажання брати участь у роботі Комітету з охорони пам'яток, Ростислав Михайлович потрапляє на збори. І всюди наратор звертає увагу на портрети й характери другорядних персонажів, що, як і в М. Гоголя, нерідко прирівняні до певних речей або істот, або ж мають диспропорції в статурі, невідповідність у одязі тощо. Це підсилює ефект комічності в моделюванні їх портретних та поведінкових рис. Так, Стрижиус – "блідий і безбровий з рідким їжачком, зачесаним волоссям, з стосами жиру, відкладеними на спині, широким, як у жінки, крижем і коротенькими худорлявими ніжками, на яких безпомічно тилигаються штанці, їх він раз-у-раз підсмикує... Опара, що повзе з макітри" [3, с. 165-166]. Ось як передає наратор своє враження від розмови із секретарем: "Він видавлює з себе цей малосмаковитий комплімент. З бляшаного тюбіка повзе, хробаком згортається червоний крап-лак" [3, с. 169].

На імпровізованому зібранні в готельній кімнаті апологет комуністичної ідеології Бирський – "сухорлявий і вузький, тонкий, відточений, як лезо ножа гільйотини". Прикметно, що оповідач – столичний мешканець – звертає увагу на одяг персонажів, невідповідність якого натякає на фальшивість риторики Бирського, комічність попередньої народницької епохи в умовах сучасної радянської в портретах Криницького і Півня. Так, на речнику комуністичної ідеології "був одягнений синій піджак, пошитий з того дешевого синього краму, що йде на прозодяг робітників, але краяний у найдорожчого столичного кравця" [3, с. 188]. Криницький – "у чорному пожовклому сурдуті та білій пожовклій краватці, та в такому ж пожовклому стоячому комірці, що їх носили років 40-50 тому", Петро Петрович Півень "в вишиваній сорочці й черебкопівських штанах" [3, с.189].

Детально наратор зупиняється на образі уповноваженого Комітету охорони пам'яток Ґулі, він називає його маленьким Самсоном, пророком, для якого мистецтво важить понад усе. Водночас оповідачеві він нагадує горобчика, який на дискусії в готельній кімнаті наратора "наскокує то на одного, то на другого з присутніх" [2, с. 182].

Привертає увагу й амбівалентність образів в аналізованих творах обох письменників. Так, з погляду Ю. Манна, у гоголівських характерах відбувається складна гра протилежних рис та атрибутів [5, с. 308]. Наявна вона і в романі "Без ґрунту".

Так, той же Ґуля надає мистецтву першочергового значення. Водночас він нездатний відрізнити важливі речі від дріб'язкових. "Ґуля вірив: його місія як уповноваженого Комітету охорони пам'яток саме й полягає в тому, щоб забезпечити збереженість мистецьких творів. Свою службову професію, номенклатуру своїх посад, розписку в відомості на одержання зарплати він розглядав як необхідні складові ланки свого покликання" [3, с. 179]. У свою чергу, Витвицький також намагається оберегти мистецькі твори від нищення, однак йому бракує освіти: "він однаково не розбирається в історії мистецтва, як і в діяматі" [3, с. 329].

Як і в "Мертвих душах", важливою в романі є проблема статичності – динамічності характерів щодо сучасності. Так, коли Бирський пояснює ідею комбінату, то в Петра Петровича Півня (як і М. Гоголь, В. Домонтович намагається підібрати прізвища персонажам відповідно до їхніх характерів) "М'який комір вишиваної сорочки, як вузол стягненої шворки, муляє йому шию" [3, с. 190]", а Данило Іванович Криницький "сидить нерухомо, застигши в незмінній позі постаті з музею воскових ляльок" [3, с. 190]. У такий спосіб оповідач натякає на неспроможність цих характерів вижити в умовах тогочасної радянської дійсності. Ю. Шерех у цьому епізоді також вбачає неатрибутивну алюзію на кінцівку "Ревізора" М. Гоголя: "Заява про ліквідацію родин вражає присутніх. Вона приходить, як звістка про катастрофу. Либонь декому не вистачає більше повітря. Роззявлені пащі. Хрипкий подих. Спазматичні зусилля проковтнути кам'яний тиск повітря" [3, с. 191].

Витвицький, як і Ростислав Михайлович, – динамічний тип характеру. Недаремно наратор детально розповідає про його минуле життя, описує емоційний стан персонажа від гордості за посаду директора музею до розчарування після свого усунення. Основною проблемою цього персонажа є те, що "він людина іншої генерації й не має нічого спільного з сучасністю... Інші його колеги поринули в вир партійно-революційної боротьби або перейшли до кооперації, він вибрав для себе музейну працю" [3, с. 329]. Уклад його життя, ізольованого від зовнішнього динамічного світу, є алюзією на ще один гоголівський текст – "Старосвітські поміщики" і, більш загально, на античний міф про Філемона і Бавкіду. Як і наратор "Старосвітських поміщиків", Ростислав Михайлович потрапляє на обід до подружжя Витвицьких. Можна простежити чіткі паралелі між зображенням їхніх осель, портретних і поведінкових характеристик, виокремити деталі, наявні в обох творах:

"…перед будинком просторий двір з низенькою свіжою травичкою, з протоптаною доріжкою від повітки до кухні і від повітки до панських покоїв; гусак з довгою шиєю, що п'є воду з молодими і ніжними, як пух, гусенятами" [2, с. 34].

"В поле мого зору потрапляє блакитнорожева клюмба, темний вишняк попід парканом, сірі дошки столика

з ніжками, забитими в землю, а на столикові, спустивши донизу свій довгий хвіст, стоїть чепурна й свідома своєї гонорової урочистости, байдужа до всього, зеленосиня пава" [3, с. 339].

"Стіни кімнати прикрашені кількома картинами і картинками в старовинних вузеньких рамах… Два портрета були великі, написані олійними фарбами. Один представляв якогось архієрея, інший Петра III… Навколо вікон і над дверима знаходилось багато невеликих картинок, до яких звикаєш і сприймаєш, наче плями на стіні …" [2, с. 37].

"Поруч з чудовим річковим пейзажем в бузкових тонах, темперою Васильківського, висіла в широкій декоративній манері написана картина Василя Кричевського. В простінку між двох одчинених на вулицю вікон, де акація простягла щедро грона свого цвіту, висів оксамитний пейзаж Бурачека, рєпінський етюд до "Запорожців" та бароккова графіка Нарбута" [3, с. 341].

Часто згадуваною деталлю в повісті є стілець, на якому любив сидіти головний персонаж "Старосвітських поміщиків":

"Я бачу ніби зараз, як Афанасій Іванович зігнувшись сидить на стільці з повсякденною своєю посмішкою і слухає з увагою, навіть насолодою, гостя!" [2, с. 45].

"Арсен Петрович сидить на м'якому, оббитому сіророжевим рипсом низькому кріслі, і тому, що крісло низьке, гострі коліна його ніг, зігнених під кутом, приходяться на рівні грудей, і жовтий кістяк руки він вплів у сивину своєї бороди" [3, с. 352].

Спільною для обох творів є й тема нищення, занепаду, наявна в персонажному й нараторському дискурсах. Так, у "Старосвітських поміщиках" наратор припускає, що "всього цього непотребу (фруктів та овочів) наварювалось, насолювалось, насушувалось так багато, що, ймовірно, він би врешті-решт затопив усе подвір'я" [2, с. 40]. Афанасій Іванович говорить про можливу пожежу в своєму будинку [2, с. 44]. У домі Витвицьких згадують про побудову Дніпрельстану. "Найбільше говорили про пороги, що їх повинна була залити вода, і вони незабаром назавжди лишаться тільки довільною згадкою історії" [3, с. 344]. Спільним в обох текстах є прийом пролепсису: наратори натякають на різкий злам у житті своїх героїв. Якщо для Афанасія Івановича важким ударом стає смерть дружини, то для Арсена Петровича – зняття з посади директора Музею.

Прикметно, що неодноразова згадка про музей у фікціональному світі роману маркує приналежність до попередньої епохи. Ростислав Михайлович навмисне цурається службової чиновницької рутини, не втручається в проблеми речезнавства Витвицького, протиставляючи розмовам про мистецтво живий процес креації духовних цінностей. Приналежними до цього процесу є Линник у вставленому наративі та співачка Лариса Сольська.

Проблема творчого способу життя є однією з центральних в експериментально-психологічній прозі В. Домонтовича. Так, доктор Серафікус та інженер Варецький не змогли отримати задоволення від життя, зрозуміти тих, хто їх оточував, через власну приземленість, нездатність до креації нових ідей та образів. У романі "Без ґрунту" велемовним дискусіям представників різних поколінь і поглядів протиставлено творче життя Степана Линника з його девізом "творити реальність на власний кшталт" [3, с. 229].

У Ю. Шереха свій погляд на цю постать. На думку дослідника, розповідь про Линника символізує загибель імперського стилю, тоді як в образах Півня і Криницького пророкується занепад етнографічно-просвітянського стилю, а у способі життя Ростислава Михайловича – стилю втечі в особисте, любов і музику [7, с. 98]. На нашу думку, оповідь про Линника варто розглядати в контексті авторських поглядів на мистецтво, а також з проекцією на поширювану в середині XX ст. філософію екзистенціалізму. Конвеєру радянської системи, проектам житлокомбінатів протиставлено чин окремої людини, що здійснює вибір всупереч суспільним етичним приписам.

Недаремно наратор міркує про сучасну йому епоху: "Центр ваги пересунувся на суспільство. Діє держава, народ, нація, кляса, партія. Коли діє держава, коли діють організовані маси, чи можуть вчинки окремої особи лишитись психологічно мотивованими? Індивідуальна, внутрішня, особиста мотивація вчинка відпадає" [3, с. 373]. Проте саме завдяки окремим особистостям творяться мистецтво й історія. На доведення цієї тези у структуру роману уведено оповідь про Линника, невипадково наратор розмірковує і про хист невідомого маляра, що розписав стіни вірменського духана: "Таким повинно бути мистецтво: не тільки зовнішньо точним, але й, насамперед, чесним: зображувати те, що бачить майстер, і те, що він знає. І не критись зі своїми намірами воліти, агітувати, примушувати, рухати" [3, с. 203]. Отже, свобода вибору індивіда мусить мати, на думку оповідача, першочергове значення у суспільстві.

В. Агеєва вказує на опозицію природнє/штучне у творчості В. Домонтовича як ознаку модерністичного світосприйняття, "коли природність є анахронічною ознакою домодерної культури й мистецтва, а штучність (як створеність, як результат творчого зусилля) визначальна для феномену модернізму" [1, с. 244]. Невипадково оповідач згадує про походження Линника: "Він народився в селі, вчився в сільській парафіяльній школі і в Київській художній школі, і тоді, такий недолюдькуватий парубчак, потрапив на стипендію до Академії Мистецтв". Наратор підкреслює втрату духовних зв'язків художника з попереднім життям: "Ритм його життя не мав нічого спільного з природою. Він жив в собі, поза природою" [3, с. 224]. Варто звернути увагу на той факт, що коли Ростислав Михайлович болісно переживає проблему "безґрунтярства" ("я дивлюсь на далеке місто, де я не був з дитинства, і у мене в серці з'являється біль [...] Я відчуваю, що щось немов назавжди загублено і натомість не знайдено нічого" [3, с. 174]), то для Линника втрата зв'язку з природнім постає необхідною умовою для творчості. Отже, справжня творчість – явище позачасове та наднаціональне.

Якщо в кореляції статичне/динамічне як творче/не творче "теоретики" культурологічного поступу Півень, Криницький, Ґуля, Витвицький та Бирський протиставлені митцеві Линнику, то яку ж позицію займає наратор? Як і інші персонажі, головний герой амбівалентний. На думку Ю. Шереха, він так само приречений на загибель в плані фізичному або духовному [7, с. 98].

У романі Ростислав Михайлович є черговою модифікацією поширеного в модернізмі образу слабкого і пасивного чоловіка [6]. Як і Серафікус та Варецький, він питає себе: "що я можу?", причому не тільки в стосунках з Ларисою, а й у ситуації з Ґулею та директором музею Арсеном Петровичем. У романі наратор залишається спостерігачем, який дозволяє собі розмірковувати, порушувати проблемні питання своєї доби та уникає конкретних дій. Адже дія означає певний вибір, коли заперечено філософію "старих пасішників" і не прийнято ідеології комуністичної влади. Оповідач повертається в рідне місто, але фінал роману залишається відкритим у сенсі можливості подальших роздумів над призначенням людини, способами її самореалізації у сфері суспільного та особистого, а також в аспекті змін у світогляді героя. Адже недаремно він відчуває жаль за втратою людиною "ґрунту", природного способу життя.

Тому важко погодитися з думкою Ю. Шереха про майбутню духовну загибель персонажа. Імовірно, В. Домонтович навмисне вдається до відкритого фіналу для збереження інтриги для читача, який має сам дофантазувати можливі подальші перипетії.

Можна підсумувати, що роман "Без ґрунту" є ще однією ланкою в роздумах В. Домонтовича над сутністю його епохи. Нарація Ростислава Михайловича, побудована на інтертекстовій комунікації з текстами М. Гоголя, презентує галерею образів чиновників ХХ ст. Освічений читач може порівняти їх з гоголівськими персонажами завдяки атрибутивним алюзіям, що вказують на твори талановитого мислителя XIX ст. Використання основного композиційного принципу – подорожі головного героя зі столиці в провінційне місто як поєднання логічних та алогічних вчинків, "бічних ходів", за Ю. Манном, – також дозволяє провести паралелі між "Мертвими душами" та романом. У "Без ґрунту" теж використано прийом контрасту, проте вже з урахуванням проблем сучасної В. Домонтовичу епохи: статичне/динамічне, природне/штучне, домодерне / модерне, етнографічна музейність / сучасне мистецтво. Новаторським в аналізованому романі стало висвітлення проблеми "безґрунтярства" в контексті життя українських чиновників, протиставлення їм творчого чину Степана Линника. Художні прийоми, за допомогою яких творяться характери: гротеск, іронія, коли портретні та поведінкові риси,– моделюються шляхом порівняння героїв з певними речами, істотами тощо, дозволяють порівняти поетику М. Гоголя та В. Домонтовича. Використаний в романі мотив ізольованого життя закоханого подружжя також прочитується як інтертекстуальна актуалізація античного міфу про Філемона і Бавкіду з виразним опертям на повість "Старосвітські поміщики". Можна підсумувати, що роман "Без ґрунту" є органічним продовження роздумів В. Домонтовича над проблемами своєї епохи, наразі з інтертекстуальною проекцією на роман "Мертві душі", комедію "Ревізор" та повість "Старосвітські поміщики" М. Гоголя.

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К., 2003; 2. *Гоголь Н.* Повести. – М., 1961; 3. *Домонтович В.* Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К., 1999; 4. *Лотман Ю.* Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988; *5. Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – М., 1988; 6. *Поліщук Я.* Прагнення модерної особистості: Жінка як персонаж української літератури початку ХХ ст. // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – №5; 7. *Шерех Ю.* Шостий у ґроні. В. Домонтович // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т.– Харків, 1998. – Т. 2.

Надійшла до редколегії 20.10.06

Н. Резніченко, асп.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ 70 – 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто малодосліджений корпус української пригодницької літератури для дітей 70-80-х років ХХ ст.

The less explored corps of Ukrainian adventure literature for children of 70-80th years of XX century is being considered.

Пригода, одна з прадавніх художніх структур, становить важливий компонент багатьох літературних жанрів. Пригодницький твір – його можна було б назвати ще й інакше – авантюрний (бо слово ″ авантюра″ у французькій мові, з якої воно походить, означає – пригода) – це літературний твір, для якого характерний доволі напружений, динамічний, часто несподіваний розвиток подій, незвичайні, подеколи й карколомні пригоди, скрутні, часто небезпечні ситуації, в які постійно потрапляють персонажі твору. Героям пригодницької літератури повсякчас доводиться стикатися зі смертельною (або просто досить значною) небезпекою, але закон пригодницького жанру полягає в тому, що мужні, сміливі, відважні, чесні й благородні герої завжди виходять переможцями тих лихих сил, з якими вони боролись упродовж усього твору. У сучасному літературному процесі пригодницький жанр виявив здатність активно розвиватися в нових умовах.

Розквіт жанру дитячої пригодницької літератури засвідчили твори В. Нестайка, які ставали об'єктом вивчення багатьох фахівців – В. Дончика, Т. Караменової, А. Костецького, Б. Чайковського, Ю. Ярмиша та ін. Мета цієї статті – дослідити художню своєрідність трилогії "Тореодори з Васюківки" В. Нестайка.

В. Нестайко –дитячий письменник з ласки Божої. Він свідомо, іноді інтуїтивно – безпомилково вибирає в роботу лише той життєвий матеріал, позитивний і негативний, ті життєві колізії, що мусять (це він відчуває своїм "дитинним" нутром) зацікавити юних читачів, припасти їм до душі. А вже з того "добірного зерна" (завдяки вигадливому сюжетові, нібито не передбачуваним вчинкам персонажів, звичним, а часом і неймовірним пригодам) вирощує автор свіжий духовний хліб, пахощі і смак якого так багато важать для виховання підростаючого покоління [7, с. 6].

Твори В. Нестайка відповідають критеріям добору літератури для дитячого читання. Вони формують дитячу картину світу, бо ґрунтуються на дитячому досвіді й – що дуже важливо – є зразком гуманної літератури, а отже, найбільш прийнятні для дитячого досвіду. Ці твори, усі без винятку, вписуються в надзвичайно багатий світ класичної дитячої літератури, зокрема скандинавської з її великими іменами – А. Ліндгрен, Т. Янсон, С. Лагерлеф. Згадаймо зміст книжок "Пеппі Довга панчоха" А. Ліндгрен, "В щасливій долині Мумі Тролей" Т. Янсон, "Чудесна мандрівка Нільса Гольгерсона з дикими гусьми" С. Лагерлеф. Їхня цінність, у тому, що там немає сцен насилля, вони вчать, виховують, формують у дитини почуття гідності [3, с. 112].

Повісті В. Нестайка позбавлені жорстокості. Письменник пам'ятає, що діти найбільше люблять казки, фантастику, пригоди, книжки про життя своїх однолітків. У всіх цих жанрах писав Нестайко. Ключовим у його творах є довірливе ставлення до світу, яке формує психічно повноцінних, без комплексів і вад людей. А саме це викликає оту особливу довірливість юного читача, завдяки якій твір дитячої літератури лише й може викликати у нього захоплення й пошану.

Трилогія "Тореадори з Васюківки" написана в радянський період, але не заполітизована, як вимагав ідеологічний канон доби. Твір читається на одному диханні, бо головна його суть, як і суть авторського кредо – довірливість. Він такий цікавий і захоплюючий, що втрачає часову приналежність, бо розповідає не про радянську добу, а про людей, зокрема й дітей, їхні стосунки, світогляд, світобачення – духовний світ. Після прочитання по-новому бачиться його оригінальна концепція, його настроєвість. Ці та інші чинники свідчать про те, що твір на сьогодні можна вважати класичним.

У якій би веселій ситуації не опинявся письменник, він намагався перенести її в дитинство і наче приміряв

© Резніченко Н., 2007