

Усвідомлення автентичності власного буття – над цією непростою проблемою в системі загальнолюдських цінностей розмірковує головна героїня роману-притчі Анатолія Мороза „Кіоскерка на перехресті” (1971). Географія людинознавчих досліджень прозаїка невтомно розширюється. До інтелігенції на столичній кафедрі й у селі (повість „25 сторінок однієї любові”), робітничої молоді та технічної інтелігенції (повість „Троє і одна”, роман „Чужа кохана”) долучається творча молодь.

Бродіння думок і зміну статусу інтелігенції 70-х рр. зауважив філософ М. Мамардашвілі: якщо раніше заняття розумовою працею асоціювалося зі „збереженням совісті суспільства, формою „всезагальної чуттєвості” [1, с. 292], то в 70-і роки функціонування інтелігенції було звужено до рівня „шостого почуття”. Не милячись із відведеним їй місцем, інтелігенція породила соціально-критичну думку апокаліптичного характеру, у якій (іронізує філософ) часом неможливо було розмежувати традицію соціальної критики суспільних вад від ностальгії за втраченою монополією. Інтелігенція вирішувала дилему: інтегруватися (пристосуватись) до процесів стандартизації та відчуження чи стати на шлях боротьби за демократизацію суспільства. Хоча з наведеним тлумаченням природи виникнення катастрофізму у творчості погодитись важко, однак сентенція про перехрестя вибору письменства має слушність. Не випадковим є звернення А. Мороза до жанру притчі.

Мотив „можливої людини”, започаткований у світовій літературі Шекспіром (згадаймо слова Офелії: „Ми знаємо, хто ми такі, але не знаємо, чим можемо стати”), у притчі А. Мороза домінує. Головна героїня, на ймення Муза, за канонами жанру поміщена в топос вибору – перехрестя. Позицій, за якими вона має вибирати, чимало: які книги читати самій і пропонувати покупцям (конфлікт попиту і пропозиції, розважального і духовного); де шукати ідеали – у слові чи в чині (конфлікт сподівань) і чи може слово стати чином; надати перевагу традиційним поглядам на сім’ю чи інноваційним (конфлікт світобачень, ламання стереотипів стосунків); як знайти себе (мотив етноусвідомлення).

Єдина дитина в родині інтелігентів, Муза прагне самотійності, тому поєднує роботу кіоскеркою з навчанням на філологічному факультеті. Не випадковим є вибір місця (книжковий кіоск), де дівчина шукає істину й себе: повоєнне покоління пізнавало життя переважно з книг. Вибір фаху героїні дозволяє умотивовано спресувати історичні дистанції античний світ – сучасність – Шевченко – війна. Уцільнення часопростору досягається завдяки прийомові роздумів і зіткнення світоглядних позицій.

Зовнішній конфлікт лише нагадує класичне протистояння батьків і дітей. Насправді спостерігаємо поліконфліктність, яка зумовлює активність героїні у виборі власної концепції світу й людини в ньому. Прагнення жити повнокровно потребує кола однодумців, яких Муза сподівається зустріти серед молодих письменників. Музі не відмовиш у спостережливості, емоційно-образному сприйнятті явищ. Із максималізмом молодості вбирає вона полемічну загостреність літературних дискусій. З іншого боку, творча молодь сприймає Музу в іншій іпостасі – міфологічній – як джерело натхнення. З різними персонажами проходить дівчина конфлікт сподівань: з професоровим

водієм Васильком, письменником „середньої руки” Середенком, представниками нового літературного напрямку – „атлантидцями” Дмитром Яловим, Валерієм Сичем, Михайлом Мудриком. Їхні стосунки розвиваються в параболічних сюжетах, що надає прозі митця філософічності. „Тяжіння до легендарних, притчевих, параболічних сюжетів” [2, с. 71] вирізняє твори особливою місткістю, унаочненням переконливого морального присуду в синтезі житейської конкретики. Утім, авторові вдалося уникнути потенційної загрози ілюстративності чи повчальності. Навпаки, спостерігаємо оновлення функціональності притчі філософським утіленням національної ідеї, де осмислення питань етичних – у площині внутрішнього мовлення та діалогу. Дію рухає внутрішній світ Музи, він художньо матеріалізує ідею.

Ім'я героїні розгортається в метафору вічного зв'язку буття людини з творчістю як його сенсом, водночас слугуючи подвійним містком: завоювання прихильності Музи як стежка до правдивої істини про світ і духовної реалізації себе. „Муза тільки з тополями дружить” [3, с. 3] – етносимволом із першого рядка притчі заявлено тему самоідентифікації, вірність якій простежується аж до останнього роману письменника „Притча про Мутанта” (2008), де центральний жіночий образ подано в міфопоетичному ключі. Майже чотири десятиліття відділяють Музу від Уни (України), та проблема втрати людиною себе лише загострилась. Неприхований паралелізм філософського зерна обох притч – у пізньому усвідомленні значущості збереження власного імені. Муза, захопившись багатозначністю початку власного (музика, мудрість, мужність), погоджується на його вкорочений варіант із уст коханого. Лише зрада Ялового і втрата дитини ведуть героїню до рефлексій початку драми.

Які шляхи до самоусвідомлення пропонує притча? Перший – дотик до екогармонії замість (на противагу вируванню людських пристрастей на стадіоні, який є метафорою урбанізму). Другий – вивчення свого коріння.

Латентний конфлікт між батьками не міг не вплинути на дівчину. Дошкульною іронією відлунює жіноче сприйняття з'ясування сімейних стосунків Вертинських, де посередником – холодильник, до якого мати тулиться, мов до чоловічого плеча. У підтексті – жіноча нереалізованість, ускладнена матеріальною залежністю від чоловіка, стає петлею вірності [3, с. 173]. Інерція життя і стереотипність поведінки батьків Музі нудні. Вона здогадується, що антична література для батька – зручна ширма, сховок. Його втручання в особисте життя доньки (нав'язування їй товариства Середенка) продиктоване прагматичністю. Вертинський знає єдину пристрасть – машину. Поступове уречевлення бажань «завідувача небіжчиками» тонко передано градацією: коли Музине катання завершилось подряпиною на машині, батько відчув її (подряпину), як „шрам у себе на серці” [3, с. 125], а в площині уявного випробування війною наказує берегти квитанцію про здачу машини „як найдорожчу пам'ять” [3, с. 266].

Мотив цінностей А. Мороз переносить на нове підґрунтя – літературне, а точніше – прилітературне. Гідне подиву зауваження професора Переяслава про молодь: „Кого не візьму читати – у кожного рефлексія довкола пошуків свого місця в житті. Невже в наш час воно так далеко заховане” [3, с. 298]. Навіть юнці зрозуміло, що тема ця – скільки існуватиме життя. Дівчина переконана, що й професорові варто поставити свій вибір під сумнів („може, ви тільки переконали себе, що знайшли своє місце, бо воно оплачується не зле”) [3, с. 299]. Музині спостереження за

позицією професора, який „на ходу – задню передачу. – Це – не катастрофа?” [3, с. 243] – оприявнюють її розуміння катастрофи як втрати себе, краху ідеалів, тобто духовного спустошення. До цього табору дівчина зарахує і Середенка з режисером фільму – людей однієї породи, „подібних до човнів на замерзлій річці – десь під ними, може, й струменить вода, тільки не гоїдає вже їх, не колише” [3, с. 65]. Психологізм художнього мислення А. Мороза не лише уможливорює процес відстеження різних людських станів та їх перебіг, але й дає ключ до типологізації образів, зокрема Переяслава і чеховського Белікова („Людина у футлярі”), за єдиним життєвим принципом – як би чого не сталося. Професор боїться і відповідальності, і лаври прогавити.

Для персонажів, які насправді „служать” і „ходять” біля муз, катастрофа – це втрата аксіологічного впливу на літературний процес, що рівнозначне фінансовому програшу. Так, професор Нужний служить догмі, яку сам і створює. А Музин батько „знав науку відмежовуватися в статті, у виступі, у звичайній розмові” [3, с. 236], тому радіє, що полеміка довкола „атлантидців” ані його, ні дочку не зачепить. У відкритому конфлікті світобачень поважний Переяслав зазнає поразки. Вертинський вражений не стільки доньчиним зухвальством, стільки дружининою підтримкою Музи: вона не поспішала пригощати гостей – і в цьому тихому бунті немов „розверзлася земля” [3, с. 300]. У Музиних рефлексіях «материн непослух перед батьком» був навіть не помстою зрадникові (зрадив себе, „яким мав бути”), – це конфлікт між сущим і можливим, між чином і покликанням. Ницість чину – в униканні висловлювати власну позицію, поклоніння авторитетам і тримання за тепле місце. Материне прозріння доччиною бідою узагальнюється переглядом власного сімейного життя, яке звелось до служіння батькові на кухні. Розв’язкою словесних баталій стає феміністська перемога – материн вихід на роботу в лексикографічний відділ, а метою її суспільної реалізації – врятувати хоча б слово від смерті.

Із філософського зауваження Середенка („поки людина в аварію не в’їде – справжнім водієм не стане. Це – неминучість, закон”) [3, с. 125] у романі починає розхитуватись маятник помежів’я. Якщо аварію Музи з Васильком можна сприйняти як випадковість, то надалі формування Людини на лезі межових ситуацій усвідомлюється як особливість світовідчуття А. Мороза. Перше Музине помежів’я – за кермом „Волги”, коли здалося, що уникнути зіткнення з „Колхідою” неможливо, передане візуальними, слуховими і тактильними відчуттями, за якими – психологічний стан героїні у „смертельно” довгу мить. Уповільнений кадр, характерний світосприйняття в роковану хвилину, зафіксував не лише зовнішні прикмети фатальності (жовтий колір – як застереження; край урвища виступає міфологемою пограничного стану свідомості), але й силу, що врівноважує загрозу і дає надію, – тверде опертя плеча і внутрішню впевненість у Васильковій майстерності. Слухові рецептори напружені до межі, щоб єдиним словом – „держи!” – дзвінко розірвати простір очікування. Два образи-символи межі міцно впаяно в опис аварійної ситуації – дороги як життєвого шляху й обриву (урвища, яру), що символізує смерть. Від конкретики ситуації до філософського узагальнення – така траєкторія авторського викладу.

Свіжість світосприйняття після пережитого помежів’я має яскраво виражену доцентровість. Але коли Муза зосереджується на ідентифікації себе з народом, персоніфікованим в образі Дніпра, то Василь – на власній окремішності. Він не здатний відчувати сакральність Музиної ініціації („Та

незбагненно ж! Дніпро! Це все одно що народ. Ось, тут народжується народ”) [3, с. 41], йому немає діла, чи „б’є воно, це джерело, чи там замулилося вже, як тебе на світі нема. Живи собою! Поки живеться...” [3, с. 41]. Так перше помежів’я увиразнює присутні відмінності персонажів у ставленні до цінностей. Їхнє шарпання кермом, висвітлене джерельною Дніпровною водою, бачиться інакше, перетворюючись на символ спільної долі в критичній ситуації. Межовий стан розпалює підсвідомі Музині бажання жіночої реалізації в материнстві, та автор відкриває іншу грань образу Василька – ставлення до жінки. Святою межею, яку переступати не можна, стають Музині груди – „вони спинили його руки, як спиняє їх вогонь. Василько не зважився торкнутися їх своїми твердими пальцями” [3, с. 43]. Розв’язкою спільного помежів’я стає повільне усвідомлення відчуження – і кожна деталь притчі набуває значущості.

„Жінки чутливіші до катастроф” [3, с. 107], тому тема самоідентифікації доповнюється трагічними нотами жіночої знедоленості. Яким болем і авторським співпереживанням перейняті слова матері: „А хто ж присудив мене, прирік на безслід, на безвість...” [3, с. 107]. Чуттєвість і офірування – визначальні риси поетеси Вірини. Хибне враження податливої жіночності буде заперечене непоступливістю, навіть комою, у творчості. „Симпатична з біса” Вірина, звикла „жити з розгону”, в химерному Музиному сні доростає до рівня цілісності життя і таланту – й офірує ними. Музина уява допомагає Вірині, вірші котрої не лічили до вишиванки, подолати роздвоєність. Ініціація традиційним вбранням українського етносу стає критерієм самототожності.

Одним із топосів трансцендентного бачення себе-у-світі стає музей старожитностей художника Ярослава. Серед вишиванок, виробів гончарства і різьбярства Музу огортає почуття провини і власного боргу. Вона сублімує цю енергію в чин – пропонує книготоргівлі замовити продукцію про Україну, але наштавхується на директорову стереотипність мислення: українське мале й незнане, тому виторгу не дасть. Гіркий сарказм криється навіть у прізвищі директора – Гайдамака.

Конфліктом сподівань завершуються Музині стосунки з Яловим, що бачилися в романтичному ореолі. Світоглядне значення мають діалоги з Ярославом та Мудриком. Михайло сформулював дівчині кредо „атлантидців”: „щоб було не утерто, щоб кожен своїм голосом” [3, с. 163], хоча, зізнається поет, нічого нового тут немає. Утім, виклична поведінка молодих літераторів – то лиш передчуття життя. Музина нерозважлива закоханість призводить до конфлікту цінностей із батьками: краще вийти заміж „по-собачому”, ніж „по-свинськи” [3, с. 177]. Стереоскопічна подача подій слугує поглибленому психологічному характеротворенню; дії / бездіяльність персонажів у конкретній ситуації умотивовано їх морально-етичними міркуваннями. Як бачимо, письменник свідомо будує нелінійні характери, передаючи складність життя і неоднозначність мотивацій.

Стан переходу Музиної душі від одного етапу життя до іншого заковано у сприйнятті довкілля: „Золоті ворота були затушковані рястом і темрявою” [3, с. 97]. Скориставшись методом прочитання тексту під мікроскопом [4, с. 32], спостерігаємо розгортання ситуації порогу: символ історичного минулого – Золоті ворота – «затушкований» (авторський синонім окраденості), внаслідок чого «ряст» блукає в темряві. Розвиток метафори молодого покоління як рясту простежується і в повісті А. Мороза „Убивство, про яке ніхто не хотів знати” (1997), де йдеться про покоління пролісків „з-під каменя”.

Повільний вихід героїні з межового стану після втрати дитини уподібнено анабіозу („ніби лялечка в коконі”) [3, с. 199]. Усі рефлексії насправді розгойдують її душу між двома станами – щасливої закоханості (зависання з парашутом на райдузі) і втратою. Почуте матір'ю повідомлення про війну (ймовірно, йдеться про події на острові Даманському) [5, с. 98] стало поштовхом для моделювання можливого розвитку подій у царині вияву присутнього в людині. Експериментальна ситуація виявляє пристосуванську позицію Середенка: став відповідальним секретарем газети, далекої від фронту, але пише про війну: „Важко йшло, бракувало матеріалу, живих подробиць і виручало лише те, що він знав, для чого треба писати” [3, с. 280]. Вживання безособової дієслівної форми стає влучним власне мовним визначенням, що ріднить Середенка з Вертинським. Його душевна драма – у творчій нереалізованості, зумовленій внутрішнім цензором. Пристосуванство Ялового – в отриманні броні та зніманні фільму про війну. Так саморозвиваються „дрімаючі” можливості образу.

Кульмінацію внутрішнього Музиного протистояння перенесено на уявну прогулянку дівчини на Олімп, що у фабульному часі збігається з подорожжю Дніпром, тому асоціативно Чернеча гора є вершиною, де внутрішній зір збагачується трансцендентним осяянням, з одного боку, сенсу літератури – в пошукові правдивих слів і конструктивної ідеї: „Треба тим жити, про що пишеш, тоді легше відшукати точне слово” [3, с. 322], а з іншого – професорової зради собі (заблукав зі своїми науковими працями в матеріальному достатку й прагненні слави). Внутрішньо просвітлена словом молодого поета Енка, Муза дізнається про його смерть. Яблуко, запропоноване дівчині під час першої зустрічі на горі, Муза знаходить розчавленим і здогадується про причетність до цього професора Переяслава, який, озброївшись сокирою, обрубав гілля саду, скільки може дістати. Очевидно, що А. Мороз вимушений був удатися до Езопової мови, аби хоча б натякнути на трагічну долю В. Симоненка, чия творча спадщина затушковувалась критиками від літератури. Відлуння долі Великого Кобзаря й Василя Симоненка новітньої епохи злилися в один образ – поета Енка, який повертається до свого народу зі словом істини з-за межі безсмертя.

Мовою притчі А. Мороз ставить вічні питання. Химерна мандрівка Музи в іпостасі доньки Зевса завершується розмислами про батька, котрий мав би сказати, що „є питання такі великі, що їх можна тільки поставити, бо відповідати на них треба все життя” [3, с. 333]. У сучасному психологічному дискурсі невдоволення батьком слід розглядати як закид державі в обмеженні демократії. Звісно, такі розмисли на час виходу роману були неможливі, оскільки кидали б тінь неблагонадійності на його автора. Духовна енергетика українського етносу, сублімована в образі тополь, обрамлює роман-притчу і є ліричним кадансом: без окремішності тополі губиться висота, як без неповторності – особистість. Змальовуючи психічні стани персонажів, письменник послуговується домінантою „виражальне – світ у мені” [6, с. 142]. Музі „хотілось до людей, але щоб не так – інакше якось” [3, с. 97]. За законами саморозвитку, і ця думка дійде до самозаперечення: Музі хотілось іншого народу, який би прагнув чогось і міг. „Загалом тяжіння до місткого образу, який може значно перерости пряме значення й наближається до символу чи алегорії, свідчить про тяжіння до філософічності” [7, с. 75].

ЛІТЕРАТУРА

1. Мамардашвили М. Интеллигенция в современном обществе / М.К. Мамардашвили. Как я понимаю философию. – М.: Изд. группа „Прогресс”, 1992. – 414 с. – С. 283 – 290.
2. Соловей Елеонора. Українська філософська лірика: Навчальний посібник із спецкурсу / Е.С. Соловей. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.
3. Мороз Анатолій. Кіоскерка на перехресті. Роман-притча / А.Т. Мороз. – К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ „Молодь”, 1971. – 336 с.
4. Ключек Григорій. Енергія художнього слова. Збірник статей. – / Г.Д. Ключек. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
5. Марко В.П. Анатолій Мороз: Нарис творчості / В.П. Марко. – К.: Рад. письменник. – 1988. – 207с.
6. Гей Н. Художественность литературы. Поэтика. Стил / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
7. Ільницький Микола. Енергія слова. Літературно-критичні статті / М.М. Ільницький. – К., Рад. письменник, 1978. – 241 с.

Досліджуються особливості конфлікту в романі-притчі А. Мороза „Кіоскерка на перехресті” та мотив „можливої людини”. Аналізується роль параболічних сюжетів у філософічності оповіді. Простежується психологізм характеротворення та перебіг відцентрово-доцентрових конфліктів. Висвітлюється проблема пошуку сенсу життя та самоідентифікації в мезових та експериментальних ситуаціях. Зроблено спробу узагальнення критеріїв формування авторського світовідчуття та їх вираження у співзвучних творах.

Ключові слова: мотив „можливої людини”, конфлікт сподівань, мезова ситуація.

Исследуются особенности конфликта в романе-притче А. Мороза „Киоскерша на перекрестке”. Анализируется роль параболических сюжетов в философичности повествования. Прослеживается психологизм создания характеров и протекание центробежных и центростремительных конфликтов. Освещается проблема поиска смысла жизни и самоидентификации в пограничных и экспериментальных ситуациях. Сделана попытка обобщения критериев формирования авторского мировосприятия и их выражения в созвучных произведениях.

Ключевые слова: мотив „возможного человека”, конфликт надежд, пограничная ситуация.

Features of the conflict in A. Moroz's novel parable „Seller in kiosk at the crossroads” and motive of „possible person” are investigated. The role of parabolic plots in a philosophic story is analyzed. The psychology of characters creation and course of the centrifugal and centripetal flow of conflicts are traced. The problem related to searching for the meaning of life and self-identification in boundary and experimental situations is covered. An attempt to generalize formation criteria of author's attitude and their expression in conformable works is made.

Keywords: motive of „possible person”, searching for yourself, the conflict of hope, boundary situation.

Відомості про автора

Царук Антоніна Петрівна – аспірантка кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка, викладач кафедри гуманітарних наук та

документознавства Кіровоградського національного технічного
університету, член Національної спілки письменників України.