

ПОЕТИКА МЕЖОВИХ СИТУАЦІЙ У РОМАНІ АНАТОЛІЯ МОРОЗА «СПОДІВАНОЇ ЖДУ»

Антоніна Царук (Кіровоград)

Досліджуються особливості художнього конфлікту й поетика межових ситуацій у романі А. Мороза «Сподіваної жду».

Ключові слова: межова ситуація, художній конфлікт, поетика образів, психологізація пейзажу, метафора епохи.

A. Moroz's novel "Waiting hopeful" is analyzed. In the novel features of the art conflict and poetics boundary situations are investigated.

Key words: boundary situation, art conflict, Figurative poetics, Landscape psychology, Epoch metaphor.

Анатолію Морозу доля подарувала довге творче життя. У 70 – 80 роки критика активно обговорювала його твори (І. Анісімова, Н. Бернадська, В. Брюгген, В. Брюховецький, В. Дончик, М. Казидуб, О. Логвиненко, М. Наєнко, В. Фащенко). Однак, після удостоєння письменника Шевченківської премії і виходу нарисів його творчості з-під пера В. Марка про А. Мороза майже не згадують. А тим часом він видав три романи: «Сподіваної жду» (1990), «Хоть» (2002), «Притча про Мутанта» (2008). Вони несуть на собі знаки письма А. Мороза й водночас містять знаки нової доби – перебудови й незалежності.

Письменник пильно вдивляється в життя, у внутрішній світ людини, намагається осмислити їх. Йому відкриваються суперечності дійсності, боріння в душах наших сучасників, що виливається в гострі художні конфлікти, зовнішні і внутрішні. Особливо уважно ставиться автор до межових ситуацій у суспільних процесах і в долях персонажів. У такому ракурсі прочитати творчий доробок письменника спроб не було. Але прочитання на часі: суспільство перебуває у стані перманентної межової ситуації. Кризи глобального характеру – екологічна, економічна, соціально-політична, енергетична – стали супутниками сучасної цивілізації, набувши загрозливих масштабів через кризу духовності.

З тонкої межі між життям і смертю людина здатна досягнути детермінованості подій і власну екзистенцію, життя набуває нового змісту. Із болісних роздумів про долю окремої людини як скельця в калейдоскопі долі цілого народу створений художній світ А. Мороза. Його поколінню доводилося виборювати право на життя постійно: голодомор 1932 – 33 рр., Друга світова війна скалічили дитинство, культ особи – повоєнну юність. Партія позбавила права на сумнів, на самостійність розпізнання межі між добром і злом. Відповідно зважити власні вчинки мала не людина – цю функцію перебирали на себе партія і держава. Саме ідеологія заперечення «етичної автономії людини» [4, с. 8] призвела до «світоглядного банкрутства» [4, с. 7] комуністичної суспільної системи. У дегуманізованому суспільстві почала утверджуватися споживацька психологія. Зрозуміло, що

біля владного «корита» ставало щодалі тісніше, вузол проблем затягувався все тугіше.

Тодішня преса рясніла гострими публікаціями, але йшлося здебільшого про певні недоліки на конкретному об'єкті. Бракувало загального бачення, яке вразило б масштабами зловживань службовим становищем, порушень графіків і технологічних процесів, а головне – узагальненням наслідків – визрівання межевої ситуації в суспільстві. Надумані переваги соціалістичного будівництва, планування згори породили оковамилювання й штурмівщину – довгий ланцюжок причин і наслідків, приховуваних десятиліттями, що й призвело до найстрашнішої з межових ситуацій – аварії на Чорнобильській АЕС, заручниками якої стали звичайні люди, а насамперед – діти.

За зізнанням А. Мороза, він давно збагнув нежиттєздатність тоталітарної системи. Але ідеологічні контролери вимагали пом'якшення конфліктів. Як наслідок, майже кожен твір прозаїка не був надрукований у первісному авторському варіанті. Роман «Сподіваної жду» побачив світ після аварії на ЧАЕС.

Жодна з історичних подій, що мали вплив на світовідчуття українця, не лишилася поза увагою письменника. Більше того, вони стали резонаторами підсвідомості головного героя, тим самим утворивши головний конфліктний вузол протистояння омріяної української долі суворим реаліям нав'язаної системою аскези. Для А. Мороза не існує поняття «маленької людини» в сенсі значущості: кожен на своєму місці – творець майбутнього. Саме з цим естетичним критерієм письменника слід підходити до аксіологічного виміру його художнього світу.

Коротко окресливши історико-біографічні обставини написання твору та з'ясувавши власне естетичні критерії самого митця, пропонуємо спробу інтерпретації «Сподіваної жду» як постмодерністського роману перехідної епохи, у якому психологічно втілюється соціальний зріз українського суспільства в межевому стані.

Протагоніст Анатолій Яровий самотійно шукає відповіді на питання соціального, філософського та морального характеру. Зовнішні суперечності переходять у «внутрішню розшматованість» [3, с. 535] – одну з характерних ознак зображуваного часу. Межева ситуація суспільства «приводить у дію» ядерну реакцію у свідомості, що множить мікроконфлікти особистості, вражаючи її невиліковним почуттям провини за недосконалість людської цивілізації. Рефлексивний герой не має конкретної програми зміни суспільства, тому він іронізує над собою: «Мені (...) треба, щоб у житті хтось сказав, що робити, щоб посилав», «я не спроможний відповісти на питання, більше за мене самого» [9, с. 55]. Тонке відчуття психологічної драми особистості потребувало максимальної адекватності художньої правди життєвій. Письменник вибирає оповідь як відповідну задумові форму нарації.

Екзистенційно-межовий стан психіки Анатолія Ярового простежується у внутрішньому протистоянні двох генетично зумовлених типів реакцій: авантюрно-козацької та «відступу в себе». Українські філософи

наголошують, що першоосновою української психіки є могутній козацький потяг до волі, який криється за зовнішньою «притаєністю» [5, с. 53; 13, с. 18]. Загартування власної волі стає першим кроком Ярового до тієї, «сподіваної», винесеної в назву роману. Ідея твору, авторський пафос, ключ до головного конфлікту «покладені» на видноті – в алюзії до Шевченкових рядків:

Лихої, тяжкої години,
Мабуть, ти ждеш? Добра не жди,
Не жди сподіваної волі –
Вона заснула (...)
[14, с. 536].

Романтичній українській ментальності кинuto виклик: прийшов межовий час, коли мусиш досягнути висоти духу й нести відповідальність за власний вибір. Гостроті проблеми відповідає рішучий експеримент із композицією: А. Мороз перетворює кульмінаційний момент в обрамлення, а розв'язку зовнішнього конфлікту виносить за межі твору в дусі «конфлікту чеховського типу».

Сюжет утворюють конфліктні вузли – суспільний, виробничий і лінії серця. Останній диригує фабулою, яку можна було б звести до любовного трикутника. Сорокарічний будівельний інженер зустрів жінку своєї мрії, яка поклікала його в гори. Оксана має стабільний соціальний статус (вона народна артистка) й ідеальні, на погляд Ярового, сімейні стосунки, проте дає закоханому певну надію, викликавши його телеграмою. Крім того, символічним підтвердженням сподівань Анатолія стає деталь – ключ від квартири Благових, який Оксана «забула» забрати в інженера після ремонту її сімейного гнізда. Герой ставить на карту все, адже кохання для нього – «стежка, дорога чи світло в житті» [9, с. 5]. Та після вимріяної близькості Яровий переживає трансцендентний стан: «Що їй скажу, як запитає поглядом? Що сказати собі?» [9, с. 5] – приходить усвідомлення, що ідеальне зруйновано, і він до цього причетний. Внутрішній конфлікт ідеального і сущого поглиблюється почуттям провини перед Оксаниним чоловіком Автанділом, який саме в цей час потрапив у лабети стихії, підкорюючи свою вершину. Це стає поштовхом для Ярового йти на розшук групи альпіністів, з якою втрачено зв'язок. Свідомий вибір дарує Анатолієві відчуття свободи, хоча це свобода приреченого на смерть: Яровий не тільки не має відповідної фізичної підготовки – він інвалід з дитинства, а очолює пошуково-рятувальну групу п'янений інструктор Шерп, якому «нікуди втекти».

Переконливості сприйняття межової ситуації сприяє лірична подача: розлом світу й барва – очима головного героя, холод відчуження і крихкість ідеалу – його дотиком. Підсилюється психологічний стан героя паралелізмом стану природи: «...все сходилося тут і тут обривалось раптово, як це тільки й буває в горах, зникало, переходило в спогад, який згадувати не хочеться, але який стоятиме в вічу довіку» [9, с. 5]. Відтінки переживань Ярового допомагають з'ясувати психологічно забарвлені епітети («приметена *терпким* снігом синя крига»), метафори, які одухотворюють гори в

зловісному передчутті біди («Гострі крижані шпилі по схилу, що вже *ловили сонячний промінь* і сяяли алмазно, *стали тут гаснути*, синявіти *розбитим склом*, і над ними *закуріло димом*» [9, с. 5–6], архетип дороги. Широкий спектр почуттів – від ніяковості й розгубленості через наростання тривоги аж до відчаю й відчуття гріхопадіння, що неодмінно потягне за собою покарання, – прочитується в знаках природи. Вони віщують перемогу темряви над світлом: замість сонця – згасання, замість цілісності довершеної краси – на друзки розбите скло, замість теплого вогню – дим.

Таїна людини – головна загадка, яку оповідач намагається розгадати, проводячи паралелі: «завело на твердий слизький лід», «не було ніяких прикмет, окрім сутінків і тиші», крижаний струмінь вітру «дихнув кожному зсередини» [9, с. 6–7]. Таїну означено як «затушковану». Зауважимо, що саме цей епітет стосовно радянської дійсності пролунав із уст А. Мороза з високої письменницької трибуни.

Немає жодного сумніву, що художній простір кульмінації (підйом у гори) має символічний характер. Тяжка дорога до себе і є підкоренням власної вершини. Оповідь набуває притчевості, оскільки ціною помилки в горах є людське життя. Крім того, автор уникнув опису розв'язки, читач не дізнається, як Яровому вдалося вижити у сніговому бурані. Можемо тільки здогадуватись, адже сама оповідь – це нотатки, метою яких є розповідь, «хто він для мене, Автанділ Благов» [9, с. 8].

Постать Автанділа несе ореол романтизму й ознаки ідеалізації. (Безумовно, алюзія ідеалізації криється в самому імені героя: згадаймо оспіваного Ш. Руставелі героя поеми «Витязь у тигровій шкурі»). Мотивацію такого ставлення слід шукати у виснуваній Яровим гармонії стосунків Благова з коханою жінкою, яких самому оповідачу бракує. Об'єктивно ж персонаж лишається схематично окресленим: його самореалізація пов'язана з міфічною Ельдорадо. Його вершина – знайти «золото в душі людини». Дію харизми Автанділа бачимо у зверненнях на нього очам Оксани і Ярового, спостерігаємо його вміння слухати і бачити в людині кращі риси. Благов готовий випробовувати себе, але не в побутовій ситуації (ремонт квартири), він живе «на валізах». Щоправда, поза рамками твору лежить шлях його духовної перемоги над обставинами й досягнення справжніх висот людської екзистенції. І це, мабуть, закономірно, оскільки А. Морозові ніколи не був цікавим ідеальний герой. Йому пишеться «про життя людського духу. Чим живе душа. (...) Пишучи, я намагався бути всіма. А вони всі – щоб були мною. Прагнулося писати про людину, яка відчула кризу тодішнього життя й болісно шукала свого місця в обставинах тієї кризи» [1, С. 9] (3 матеріалів особистого архіву професора Василя Марка, який люб'язно надав можливість використати ним зібране).

Художньо переконливим є образ саме Анатолія Ярового. Його наскрізний внутрішній монолог несе відбиток авторського бажання виговоритися, тому зовнішня подієвість поступається місцем внутрішнім роздумам, спогадам, які являють собою асоціативний ланцюжок. Звідси – особливість поетики

художнього часу, його ретроспективне розгортання з несподіваними зчепленнями подій, котрі пов'язані емоційними «спалахами».

Межові ситуації «переслідують» Ярового з дитинства. Доречніше було б вести мову про «межове буття». Слабкий фізично, мусив щодня доводити своє право жити повнокровно, «перемагати себе», відстоювати свої цінності – словом, бути вольовою особистістю. Духовне мужніння хлопця відбувалося в постійному конфлікті-протиборстві: спочатку фізичному й інтелектуальному, де перемогу визначала тактика, згодом – у конфлікті-зіткненні цінностей морально-філософського характеру. На зрілі роки героя «вичікував» конфлікт діалектичності ідеалу – «мерехтіння зникань»: руйнація мрії справедливого суспільства й можливості особистого щастя. У локальних конфліктах періоду дитинства Яровий звільнився від тягара «меншовартості», та прізвисько «Яр» супроводжуватиме Анатолія все життя, і це символічно: він постійно перебуває на межі, яка пролягає не в просторових, а в духовних вимірах. Ситуації протистояння виступають зовнішніми характеротвірними чинниками.

Драматичний конфлікт героя із системою несе відбиток дитячого емоційно-чуттєвого сприйняття світу, де владарюють «огірочки», чиї дії спрямовані на приниження людської гідності й вивищення себе чужим коштом. Конфлікт із зовнішнього протистояння переміщується в морально-психологічну й філософську площину, розвивається в болісних розмислах Ярового про належне й суще у виробничій сфері: між бажанням працювати і неможливістю реалізувати це право по-справжньому, без простоїв і штурмівщини; конфлікт принципів та обов'язку: Яровий вимушений вдаватися до принизливих приписок, аби зберегти людям хоч якусь зарплату. Загостреному баченню суспільних кризових явищ «сприяє» особистісний конфлікт – боротьба власного духу із невинністю кволого тіла.

А. Мороз поетизує процес духовного зростання Ярового. Якщо перемога підлітка в бою з будьяками візуалізується – здалося, що став вищим на вершок, – то в напруженій боротьбі з бураном Яровий підводить логічну риску під своїм життям: «Може, я його (життя – А.Ц.) й зовсім не жив, тільки пробував, придивлявся й примірявся, й оці ось двісті – триста метрів, що треба нам пройти вгору крізь буран, до хлопців, завалених там під снігом, може, це перші мої кроки в житті» [9, с. 20]. Межова ситуація стає критерієм самооцінки героя.

А. Морозу цікава особистість у стані сум'яття. Його герой перебуває в пошуку ідеальної формули людських стосунків, виробничих відносин, у пошуку можливості самореалізації, та «межове буття» затьмарює радості маленьких перемог усвідомленням утрачених можливостей і зниканням ідеалу.

Однією зі стильових особливостей прози А. Мороза є прийом ретардації – уповільнення художнього часу. Психологічний автопортрет душевного стану людини в ситуації помежів'я передбачає страждання, екзистенцію «дійсного» внутрішнього буття як результат осяяння. Хвилеподібний плин свідомості

чергується з філософськими узагальненнями. Розмисли про особисте життя переплітаються з аналізом історичної долі українського народу, чіпка пам'ять береже гризоти повоєнного дитинства й перші потрясіння, пов'язані з компромісом, наприклад, колишнього директора школи, який на місці солдатських могил обладнав волейбольний майданчик. Реальність «вибухає» у трансцендентному стані Ярового промовистими відкриттями: чи не символічним є цей факт для духовно деградованого суспільства, як і те, що вітряк стоїть на могилі за селом? Вони обоє немов забуті: вітряк із млиновими жорнами й козацька могила. Так із підсвідомості виринає одна з причин болісного сьогодення – історичне безпам'ятство. Збентежений під тиском непорозумінь, герой утікає від зовнішніх обставин у власний світ, але й там не знаходить душевного спокою.

Зрозуміти себе і зрозуміти іншого – надзавдання героїв А. Мороза і зумовлена цим визначальна риса поетики його творів, яку ми назвали психоцентризмом. «Я навчився прочитувати людські обличчя», – зізнається автор устами Ярового й додає в роздумі: «Це – мій коник чи біда моя...» [9, с. 7]. Домінування психоцентризму виявляється в особливостях композиції твору – вільному нанизуванні різноманітних мотивів за принципом формальної схожості або контрасту, зчепленні позасюжетних ліній у пам'яті, немов пазлів у дитячій картинці. На важливість деформування ідеограми (традиційно створеного художнього образу, який миттєво стає пізнаваним) указував ще Р. Якобсон: «...зламати традиційні канони академічної композиції і протиставити їм «безлад» як наближення до реальності» [17, с. 388]. Пульсування вібрації життя простежується у творенні характерів: виробнича активність Ярового співіснує з іронічною відстороненістю споглядання себе, а філософській глибокодумності контрастує житейська непрактичність. Якщо в очах туристів Яровий набуває статусу героя, прийнявши рішення йти на порятунок Автанділа, то перед собою він лишається гранично щирим: жалюгідний каліка, він мусить спокутувати духовну поразку – зраду ідеалу.

Зауважимо, що типологічно Яровий близький Євгенові Вітруку – головному герою роману А. Мороза «Чужа кохана» [10], і не тільки спорідненістю професій чи безнадійною закоханістю, не тільки болісними роздумами і зростанням почуття громадянської активності. Хоча вони люди різних поколінь, що, безумовно, вплинуло на їхнє світобачення, та об'єднує Ярового і Вітрука вимогливе ставлення передовсім до себе, почуття відповідальності й провини, готовність до чину.

Внутрішнє життя Ярового створює своєрідне силове поле, здатне магнетизувати, оточення просто перестає помічати природжені фізичні хибі героя. Із людини, яка повинна претендувати на статус «із особливими потребами», герой прямує до «типової» зовнішньої. Чи не тому до Ярового тягнуться спочатку сільські однолітки й вибирають його для польоту на рамені вітряка, що в ті роки було рівнозначно польоту в космос; на будові з ним відверті Швидкий і Капелюха; бачить у ньому єдину небайдужу людину

шахтар Єрофеев; довіряє родина Благових; іде зі своїми наболілими питаннями Степан.

Письменник заселяє роман персонажами, типовими для радянської дійсності, висвітлюючи мотивацію їхньої поведінки в екзистенційних ситуаціях. Єрофеев, сусід Ярового, за прожите життя так і не знайшов відповідей на свої запитання. Отримавши від влади тавро куркуленка, він, аби вижити й нікому не мозолити очі, змушений був лізти в шахту. Тінь куркульського походження стала екзистенційною метафорою його життя: «Скрізь, де було світло, від мене падала тінь, і не було її хіба що під землею, в забої» [9, с. 259]. Там і поховав свою мрію столярувати, а згадав про неї лише тоді, як побачив Ярового серед акацієвої стружки: «Йому (Єрофееву – А. Ц.) не випало стругати дерево, так ніби, роблячи те, що йому хотілося на світі робити, він комусь би завдав шкоди» [9, с. 265]. Єрофеев нібито говорить про своє, що не вистачає свіжого повітря (йому вирізали легеню), але насправді задихається все суспільство. Люди живцем хоронять свої мрії і себе разом із ними.

Межова ситуація відходу сусіда, життя якого ще вчора фонтанувало під високим тиском, переживається Яровим «втечею в себе». Наближення смерті до Єрофеева, колишнього шукача винних і поборника правди, «змінити його, ніби зробило іншим» [9, с. 257]. Оця іншість сприймається як ознака духовної смерті. Яровий переймається настроєм сповідальності моменту й реагує на смерть Єрофеева самоаналізом, асоціюючи межову ситуацію з «порогом, за яким – ніхто ж не відає, що за ним», де людина має «зробити щось, чого не встигла» [9, с. 263]. Невідворотність кінця, його безглуздя і безпорадність перед ним автор передає деталлю: безглузді 120-міліметрові гвіздки, бо менших не знайшлося, шкірилися з віка труни, «ніби якась фантастична велика хижа паща» [9, с. 276].

Концепція «зайвої людини», втілена в образі Єрофеева, набуває трагічного звучання в асоціативному образі-символі стружки. Шахтареві деревина вже не нагадує запах мрії, а сумно пахне труною (про паралелізм, що простежується між життям людини і дерева, мову вестимемо нижче). Єрофеев поповнює галерею зайвих людей, представників різних соціальних груп (Чіпка з його «пропащою силою» Панаса Мирного, лермонтовський Печорін – «Герой нашого часу»), особистостей з неабиякими здібностями, які не змогли реалізувати власний потенціал у суспільстві й були викинуті ним на узбіччя життя, у ситуації з Єрофеевим – поховані живцем.

Про загублену українську людину ХХ століття на повний голос могла сказати хіба що українська діаспора [14]. А. Мороз у несприятливому для митців часі намагався показати системне руйнування української душі тоталітарною державою. Із знекровлених людських доль він складає драматичне полотно долі цілого народу. Система перетворює людей у ніщо, знедуховлюючи їх. Оповідач щодня спостерігав погляд Сиволапа, спрямований крізь підлеглого, немов перед ним порожнє місце. І кожен із бригади «шукав чогось, аби прикрасити щось» [9, с. 110], лише в помежів'ї

Яровому відкриваються очі на те, «яка фантастично велика штука в житті ніщо» [9, с. 110].

Анатолій Мороз досліджує соціально-психологічний тип «білих ворон», які шукають своє місце в житті. Яровий цей етап уже пройшов, Степан – лише розпочав. Сільський хлопець, як і тисячі йому подібних, звиклий до праці й вихований на традиційно шанобливому ставленні до старших, потрапивши на міську будову в обставини вимушеного безробіття, не знає, куди себе подіти. Його готовність бути корисним для членів бригади обертається принизливим «зганяти за пляшкою». Природна м'якість характеру обертається проти хлопця: цю рису розцінюють як податливість, а отже, можливість «ліплення» на свій смак і розсуд. Однак не все в його душі адаптувалося до обставин. Щоб зрушити застій у Степановій душі, Яровий знаходить необхідну в точці мертвого стояння мотивацію – показати чарівну роботу чарівних дівчат, пробудити в Степанові «приспані» найкращі риси.

Степан як особистість стоїть на перехресті: з одного боку, він втрачає зв'язок із ментальністю села, втрачає бачення себе як годувальника родини, хоча задля цього ж і рвався до міста, а з іншого – хлопець болісно вживається в міську «культуру», у соціум невеликих груп, йдучи на компроміс із власними принципами. Яровий болісно переживає невдалий експеримент зі Степаном: чи сприятиме закоханість переродженню юнака з хлопчика на побігеньках і частини збірного явища «Стецько-Грицько» на людину з почуттям самоповаги й прагненням росту.

Степан уже «інфікований бацилою» новітнього часу – речовізмом: у квартирі Благovich його цікавить питання, як люди живуть, щоб трансформуватися згодом у «скільки треба років, щоб так розжитися» [9, с. 58]. Його потяг до «сторубльової» Надії (стільки дівчина заробляє в день на опоряджувальних роботах) продиктований не в останню чергу бажанням скористатися шансом пристати до її життя з високооплачуваною роботою й новенькою квартирою. Аби відтінити Степанів внутрішній конфлікт, автор протиставляє два білі кольори – зовнішній (колір меблевого гарнітура) і внутрішній – символ мрії про світлі сердечні стосунки. Хлопець усвідомлює, що його відмова від вина може бути витлумачена дівчиною як втеча від близькості. Це своєрідний конфлікт розуму і серця: адаптований український розум радий би був розв'язати певні матеріальні проблеми (квартира з вигодами на додачу до гарної працюючої дівчини), та серце опирається. Степан переймається відповідальністю, яка починається в нього зі страху за себе чи за Надію, чи за обох разом, «чим мали вони стати» [9, с. 122].

Поразка Степана виявляється в неспроможності розповісти дівчині про справжні життєві цінності, порозумітися. І лише майже аварійна ситуація на будівництві, пережита особисто ним як межа між життям і смертю, спонукає хлопця переглянути власну самооцінку. Запобігши обриву бракованої бетонної плити на будівельників і ставши героєм дня, Степан почуває, що ваги йому додалося, ніби став вищим і відчув у собі якесь світло. Зміни у Степанові фіксують інші персонажі: хлопці з бригади оточили його шанобливо, Надііна подруга впізнає й не впізнає хлопця, сама Надія чекає від

нього чогось особливого. Степан ніби веде мову з Надіїними пальцями, які «торкали струну в його душі, а вона сповнювалась звучанням, тихим і мелодійним», і «зоставалась Надія, також звільнена від усього матеріального» [9, с. 211], і для них серед ночі сходило сонце й наповнювало літеплом. Уранці ж чар єднання полетів шкереберть, коли Степан «злякано запитав» про що говорити – і «помалів» у Надіїних очах. Вона сподівалась іншого: знайти в чоловікові «дім» для своєї душі.

Варіюючи оповідь Ярового з розповіддю наратора, письменник простежує, як відбувається формування переконань героя під впливом пережитого помежів'я: не страх смерті чи розлуки стають стимулом для осмислення свого місця і життєвого шляху, а усвідомлений перед небезпекою вибір особистості – свобода вибору волі й духу. Якщо перше непорозуміння з дівчиною Степан намагається заглушити виснажливою, навіть «дурною» роботою ломом, то після другого – приходить за відповіддю на свої питання до Ярового і Швидкого. Інженери готової відповіді не мають – і хлопець усвідомлює міру власної відповідальності: це він, Степан, – «поїзд», а інженери – лише «пасажири на пероні». Спрацьовує особливість української ментальності, яку філософ М. Шлемкевич назвав індивідуальним цілепокладанням [13, с. У]. Проте сила духу Степана ще не настільки зміцніла, аби спокійно відреагувати на з'яву на будові своєї кепки, забутої на квартирі в Надії. Для хлопця це уособлене кепкування – і він зривається: напившись у кафе, потрапляє до витверезника, а згодом зникає зовсім із гуртожитку, з будови, зі сторінок роману. Однак і в сцені перебування Степана у витверезнику письменник продовжує підсилювати звучання мотиву роботи, наповнюючи його їдким сарказмом: не зупиняючись на півправді, він зауважує і привласнення міліцією вмісту кишень затриманого, і неприховане знущання над ним, і мимовільне бажання Степана уподібнитися до людей у формі, що уособлюють владу. Тільки зблиск думки, що такого б його Надія не прийняла, як і грошей, таким чином «зароблених», вивищує хлопця над ситуацією. Він вирішує податися на Донбас, у шахту. Степан вибирає «притаємність» буття. Чи не є цей вибір певним чином повторенням долі Єрофєєва?

Зіставлення бачення Степана в різних проекціях (Яровим, наратором та самим хлопцем у невластне прямому мовленні) сприяє стереоскопічності, а отже, переконливості. Ставлячи дослід на Степанові, Яровий переживає поразку хлопця як власну, бо однією з передумов успішної реалізованості чоловіка є, на його переконання, жінка, яка поруч із ним іде життєвою дорогою. Яровий мріє, щоб була жінка як правда і як душа.

Якщо образ Степана слугує письменникові для варіативного моделювання художніх конфліктів «людина – система» та «адаптований розум – серце», то образ Грицька є втіленням адаптованості, як і образ бригадира Щириці та «випрасуваного» Штаби. А. Мороз спостеріг феномен адаптування українського розуму й тримає його в полі свого чіпкого зору. Згадаймо пристосуванство Михайла Золотка й Вікторії (повість «25 сторінок однієї любові»), професора Переяслава й поета Ялового (притча «Кіоскерка

на перехресті»), горе-поета Сергія Коноплі та врешті-решт адаптації розуму Люби («Чужа кохана») і Мутанта («Притча про Мутанта»). Отже, багатоетапності саморозвитку конфлікту в художньому світі А. Мороза слугує образна організація як один із засобів мікропоетики.

Абсурдність ситуації вимушеного безробіття виступає ще рельєфніше на тлі тотального дефіциту. Для показу масштабності явища автор застосовує особливу форму нарації – прийом сну персонажа. Підсвідомість Ярового репродукує всевладдя хаосу й безглуздя, вранці Яровий встав «з відчуттям, що в усьому на світі немає ради. Здавалось, люди вранці йтимуть не на роботу, трамваї підкотять до зупинок тоді, коли люди вже перейдуть, магазини відчиняться, коли не буде покупців, і продаватиметься в них не те, що людям потрібно» [9, с. 98].

Знаково, що головним місцем розгортання однієї з найближчих у часі ретроспективних ліній подій роману стає будівельний майданчик, а метою трудового колективу є вдихнути нове життя у старі стіни. Красномовний опис комуналки створено за допомогою ключових слів і словосполучень: «руйновище», «стіна із старорежимного залізняка» [9, с. 102], «язики барвистих шпалер», «неіснуючий поріг у проломі» [9, с. 52]. За виразними деталями бачиться узагальнений образ епохи перебудови: «ніби світ, старий, тяжкий, тримався на дерев'яних, геть потрухлих балках підлог, тлів і чадів у грубах вугіллям» [9, с. 52].

Естетична повнота конфлікту в романі «Сподіваної жду» досягається системою художніх образів – носіїв певної ідеї, яка проходить випробування обставинами. Діалектика характерів під впливом обставин означена двома векторами: усвідомлена свобода протистояння й пристосуванство. Вважаючи, що людина адекватна обставинам, виконроб Штаба конфліктує, відмежувавшись від інших словом «вони». Сам він пристосувався до правил, за якими грає система: у нього ключі «завжди змащені», «до яких завгодно замків» [9, с. 75]. Штаба, охайний «аж противно», пунктуальний, веде свою лінію: «...довелося трохи й прийняти на печінку, (...) щоб ключик до складу не іржавів» [9, с. 74]. Виробничий конфлікт Ярового зі Штабою – це конфлікт дефіциту довіри. Штаба, даючи Яровому компресор, зумисне ставить нереальні умови його повернення, аби цей вчинок сказав про Ярового щось негарне. Хочеться Штабі, який за зовнішньою охайністю ховає гіркий осад пристосуванства, чим «перекриває кисень» своїм колегам, хлюпнути бруду на наївну філософію Ярового.

Одним із різновидів пристосуванства є «гвинтик», письменник творить із нього анімацію. Газетяр – представник породи вертких людей, яка швидко розмножилась, «схожий на самонарізний шуруп», чиє заняття в житті – «вертатись, щоб утрясати, ув'язувати, добувати й діставати» [9, с. 183]. У дієслівному ряді проступає іронічна інтонація аксіологічного авторського ставлення до так званих літописців епохи. Журналіст має жалюгідний вигляд – Яровий акцентує увагу на його ногах і черевиках: «задріботів на місці цибатими ніжками» [9, с. 184], «став сукати ніжками в дитячих черевиках» [9, с. 187], ходить непевною ногою. Людина, яка не має твердих

переконань, утрачає опертя. Красномовним штрихом-доповненням лаконічної виразності образу журналіста стало асоціативне порівняння сторінок блокнота п'ятої влади з висунутими язиками (метонімія собаки, що служить хазяїнові – владі).

До полеміки стосовно того, якими мають бути герої літератури, А. Мороз підійшов із властивою йому іронією: «...простими і схожими між собою, як ужиткова, на машині почищена картопля», чи людьми, що «перебувають в глибокому розмислі» [8, С. 1]. Для себе письменник це питання давно розв'язав, а от ідея заміни «гвинтика» на «овоч» у художньому світі спрацювала, тим паче вона природно вписалася в сільську «географію» визрівання «кінців і початків» української ментальності. Як представник інтелектуальної прози, А. Мороз розвінчує систему, котра вихолощує високу думку з Паскалевої «мислячої рослини», перетворюючи людину на звичайнісінький овоч, домінантою існування якого лишається споживацтво в чистому вигляді.

Ідеологія споживацтва є культовою в стані «огірочків». З Петром і Володькою Примістками відбувається низка химерних метаморфоз: із міцних хлопців-огірочків вони перетворюються на порепані жовтяки, згодом – на буряки із задерними догори хвостами, а після повного розвінчання їхньої духовної порожнечі – на дві гниленькі кислички. У проміжній фазі Яровий уявляє своїх ворогів будяками, з якими слід вести непримиренну боротьбу, не стільки у фізичному, скільки в моральному протистоянні.

«Овочевій» образності роману можна знайти ще кілька пояснень. Слушною вважаємо думку, що Тільки Яровий у дитинстві міг захоплюватися твором Джанні Родарі «Пригоди Цибуліно», – гротеск на капіталістичну дійсність мав надзвичайну популярність у колишньому Радянському Союзі як дитяче читиво. Дитячому світосприйняттю властиве активне порівняння нового з уже відомим і зіставлення добра і зла, гарного і потворного. Порівняльний тип поетичного мислення, де риси та якості внутрішнього характеру порівнюються із зовнішньою формою, за О. Потебнею, виявився ще на етапі первісної людини. Толькові, схильному до роздумів, цікаво було з'ясувати відповідність зовнішніх ознак внутрішнім і наблизитися до розуміння сутності. Діагностування сусідів-братів виявило: за привабливою оболонкою може ховатися потворна сутність кар'єризму й бездушності. Коні-огірки у творі італійського письменника везуть на собі владу – синьйора Помідора. А чи мають вони власну думку? Малий Тільки відстежує вияви «гена влади» в огірочків і підсумовує: вони не гребують будь-якою можливістю позбиткуватися над слабшим, таким чином компенсуючи й своє приниження в черзі за владою. Отже, мотивацію з'ясовано: самоутвердження за рахунок приниження інших.

Подальша доля «огірочків» – бурякова, тобто боротьба за місце під сонцем у тісноті собі подібних. Прийом непрямого відсилання до попередників (навіювання образів миргородських сусідів з «Повісті про те, як посварилися Іван Іванович із Іваном Никифоровичем» Миколи Гоголя) уможливорює розгортання підтексту добудовою образів углиб. Виникнення

алюзії «добропорядних» сусідів, які хизуються своїм убранням, з обов'язковим «обійти всіх убогих» [2, 352] і – відвернутись од простягнутої за милостинею руки, аби продовжити вгамовувати свою «доброчинну» цікавість. Зрештою, нудьга розкоші призводить до нав'язливої ідеї привласнити чуже, аби самоствердитися за рахунок сусіда, колишнього приятеля. Автор «Сподіваної жду» гірко констатує поширення феномена «огірочків» у соціалістичній системі, натякає на існування своєрідної піраміди «сходження» огірочків до буряків.

Інтертекстуальне звучання «овочевих» образів А. Мороз поглибив зіставленням метафоричності. Автор протиставив людей-овочів людям-деревам. Себе Яровий асоціює із сосною: «А я й далі не змінююсь, застаюсь деревом, мабуть, сосною, бо від кореня не одростають пагони. Моїй сосні поміж огірочків тоскно. Надто вже густо їх» [9, с. 36]. Це символіка протиставлення заземленості споживацької психології прагненню духовної висоти, небесно-сонячної просвітленості людей-сосон. Образ-символ сосни присутній у більшості творів А. Мороза, щоразу він набуває нових смислових відтінків. Така поетична неоднозначність зумовлена діалектикою емоцій і душевних переживань. Прийом спрацьовує, природа із тла стає «героєм». Феномен перетворення тропи в сюжетобудову вперше спостеріг Роман Якобсон, досліджуючи новітню російську поезію [16, с. 277]. Поетична символіка є тим ліричним струменем, який урівноважує психологічно напружений роман. Майже філософськи сприймається правдолюбцем Єрофеевим запах соснової стружки – символ його понівеченого життя. І це типова риса українця, який «часто-густо сповнений спокоєм неминучості та покірності долі» [13, с. 11].

Для Ярового дерево – символ гармонії, свободи. Наступ будівництва (уособлення діяльності людей) на світ природи в романі «Сподіваної жду» виявляється лише одним штрихом – будівельники змушені були спиляти акацію, розчищаючи майданчик для підвезення будматеріалів. Яровий вирішив дати їй друге життя – зробити крісло, зберігши природні лінії живого стовбура. Акація немов проходить реінкарнацію за його задумом. У муках творчості зростає і сам творець крісла.

Асоціативне художнє мислення А. Мороза знайшло оригінальне розв'язання подачі образу керівника будови. Автор відмовляє йому не тільки в динаміці хоч якогось розвитку – більше того, Сиволап зображений статично. Підняти з керівного крісла його може лише телефонний дзвінок згори, ворухнути пальцем – бажання помацати щось, що він ховає в шухляді столу. Тема дихотомії прекрасного і потворного простежується як у подієвому плані, так і в зіставленні слів однієї тематичної групи. Зокрема, свого керівника Сиволапа, який вважає себе сучасним, Яровий у дусі часу називає СУКом, уживши аббревіатуру. У цій назві прочитується іронічно-саркастичне ставлення підлеглого до методів керівництва Сиволапа, адже він тільки сук – залишок гілки, відмерла частина.

А. Мороз прагне створити екзистенціальну метафору кризового стану суспільства. Метафорою безглуздя стає плита перекриття, виготовлена без

дотримання зазначених у проекті розмірів, у результаті чого за помилки одних інші мають виконувати тяжку роботу з вирубання залізобетону: «Плита лежала у нас під ногами твердо, незворушно, темніючи бетоном, але в ній ніби чулись умурованими десятки живих людських помилок і недбалств. Низка їх, причин і причин тих причин» [9, с. 72]. Знерухомлення, опір і невіддатливість матеріалу, навіть темний відтінок, – усе це не візуальне, а ймовірніше психологічно забарвлене бачення плити як алогічної проблеми, закономірної для безгосподарності. Абсурдність ситуації підкреслено й власне мовними засобами – тричі повтореним словом «причин». Емоційною реакцією на безглуздість ситуації став плач Валерка. В уста п'ятирічного хлопчика автор укладає питання, яке болить усім: «Хто таке вам зробив?» Дитина інтуїтивно прогнозує невдачу – і відчувається, ніби в тому є його провина, що засвідчують вираз обличчя й поза: Валерко ховає долоньки під пахвами, бо мати, бувало, за якусь провину б'є його саме по руках. Хлопчик уже «чув те», про що дорослі дізнаються, «коли буде пізно».

Зовнішній конфлікт «людина – система» втягує у своє силове поле все більше персонажів. Людина стає заручником суспільного ладу. Врешті-решт першою жертвою системи стане саме Валерко: бракована плита посиплеться на хатинку, збудовану хлопчиком, і спричинить його каліцтво. Плита буде алегорією невідворотності тиску системи на всіх.

Валерковій матері, Інні Капелюсі, рано відкрилося: світом правлять чоловіки. А оскільки мала «примітну» зовнішність і «якісь ніби податливі» [9, с. 35] очі й таку ж душу, то стежка їй стелилась одна... Тяжкий шлях Інни до себе проліг через помилки молодості, які мусить спокутувати разом із сином. У передчутті катастрофи до Інни приходить усвідомлення власної проституції як пристосування до системи, їй болить майбутня доля сина: «Мужчині бути повією ще ганебніше і важче, мабуть» [9, с. 249]. Гірка правда, що світ байдужий до неї й сина, змушує Капелюху шукати винних, і жінка адресує звинувачення Яровому. На його аргументи, що від нього нічого не залежить, адже все вирішує Сиволап, Інна категорично заявляє: «Треба бути таким, щоб залежало» [9, с. 247]. Справжня Інна відкрилась Яровому саме в передмежовому стані. Вона зізналася, що їй гидке життя секретарки, тобто життя за чієюсь вказівкою. Вона мріє про сильного чоловіка поруч: «Щоб сам він щось бачив і міг показати в житті мені» [9, с. 249]. Саме антитеза «ніщо – щось» виявляє в Інні споріднену Яровому душу. Здатність до співчуття і трансцендентного осяяння подарувало нехай тимчасове, але неоціненне розуміння спорідненості у світовідчутті двох, здавалося б, ідеологічно далеких людей. Вони обоє, вистраждавши свою філософію життя, відчуваються в цьому світі незатишно, ідеалу більше не існує, віра в щасливе майбутнє вмерла.

Напругу на будмайданчику під час аварії передано короткими реченнями схвильованого Швидкого. Головне навантаження несуть дієслова: «зачепило», «побачив», «упиралась», «посунулась», «став тримати» – «хіба ж утримаєш», «поповзла», «встиг крикнути», які передають навальну невідворотність плину подієвого часу аварії. І навпаки – уповільнюють його,

немов стоп-кадр, при повторі однокоренових дієслів у момент сприйняття Інною повідомлення: «Вона *впустила* трубку й *опустилась* на стілець» [9, с. 251]. Спочатку новина немов паралізувала жінку, та наступної хвили все приходить у рух, як відпущена пружина: Інна скочила, побігла. Упадають в очі розчепірені пальці Швидкого, смикання його рук й обличчя, немовби кожен м'яз живе своїм життям, вийшовши з-під контролю свого власника.

К. Ясперсові належать слова: «Щоб бачити життя людини, треба знати, як вона переживає момент» [Цит. за: 5, с. 64]. Гарячими слідами аварії промовистими стають деталі, виявляючи в персонажах присутнє, чого, можливо, не бачилося раніше. Ще Яровий не встиг з'ясувати стан потерпілих Швидкого й Валерка, як Щириця вже питає його, «озираючись», кого судитимуть. Щириці своя сорочка ближча... Тричі перепитавши, він утішився відповіддю: Яровий узяв вину на себе. Чіпкого погляду Ярового не уникнув ні піт страху на скронях Щириці, ні червоне обличчя Грицька, що «збігав у обід» і тепер прислухався до розмови інженера з бригадиром, – саме за цими ознаками уява Ярового відтворила перебіг подій. Йому цікаво пізнати людську екзистенцію й зробити філософські узагальнення стосовно того, хто винен. Герой ні до кого не може пред'явити звинувачення, та й не має цього на меті, оскільки усвідомлює, що до порушень техніки безпеки призвела сутність самої системи: винуватість Щириці, наприклад, полягає в тому, що він хоче заробити додаткового карбованця для сім'ї, аби «не їхати по нього кудись за тридев'ять земель» [9, с. 252], бо праця його не оплачується так, як вона того варта. Грицько винен, що внутрішню порожнечу заповнює горілкою. Ланцюг вини пов'язує всіх, від робітника-виконавця, бригадира, інженера до комбінату, який виготовив брак, і країни, де панує безглузда система управління. Та замикає Яровий цей перелік винуватців собою, тому що «бачив усе й нічого не зробив. Усе хотів і не міг дошукатись кореня...» [9, с. 253]. Чи не абсурдно перебирати на себе вину за всю країну? Для героїв-максималістів А. Мороза – ні. Їх не зупиняє ні відмежування Щириці (бригадир шукає привід залишити Ярового наодинці з визнаною провиною), ні вичікування Грицька (йому аби платили, чи працює, чи «козла забиває»), ні невизначеність позиції Швидкого. Візуалізація Яровим перспективи взяття вини на себе відбувається майже одразу: побутовка із заграбованими вікнами здається схожою на тюрму. І такою ж темною. Раціоналіст Яровий і в цій ситуації продовжує експериментувати: як поведе себе Щириця, знаючи, що невинного можуть посадити. З маленької деталі виростає узагальнення щодо сталінського режиму репресій і голодоморів. Пульсація ідеї відповідальності кожного за хід історичного процесу виявляється в асоціативних зчепленнях головного сюжету з позасюжетними лініями.

Схильність А. Мороза до притчового характеру висловлювання дає нам право виснувати, що за аварією як трагічною розв'язкою межевої виробничої ситуації криється гіркий сарказм над пірровою перемогою системи: не визнаючи згубності для суспільства адміністративного стилю керування, наслідків окомилування, штурмівщини, хабарництва, вона, система,

власноруч позбавляє суспільство майбутнього, калічить його, як скалічила Валерка, позбавляє життя (під час аварії загинув покірний безвинний Рекс).

Приховане протистояння «система – діти» оприявлене епізодами гри: дитячі забавки сірниками в яру, куди шофер зливав бензин, аби звітувати про рух за відсутності руху. Система не помітить пожежі, бо вона не зацікавлена побачити справжні наслідки гри за її ж правилами. Мотив гри простежується у забиванні «козла», у плитах будмайданчика, які нагадують доміно, навіть у блефуванні Сиволапа – його вираз обличчя засвідчує: він знає щось таке...

Мотив спокути «всіхнього» злочину, який несподівано вихлюпнувся емоційною реакцією Валерка, «ходіння муками», що простежується у взятті Яровим на себе відповідальності за аварію, зближує цих персонажів, дає підстави означити зв'язок між ними як духовний. У мотивації спокути – психологічно широкий спектр почуттів: від дитячої віри Валерка, що покарання знімає провину, до непроминального болю втрати суспільством почуття відповідальності.

Оповідь нагадує блукання ліхтарного світла, яке вихоплює певну подію в певний момент. Інша річ – екзистенційні ситуації: вони схожі на спалахи, котрі осявають відоме з несподіваного ракурсу. Мов конструктивні елементи будівлі, виробничі відносини й особистісні стосунки пов'язані цементним розчином філософських роздумів у єдину цілісність. У розмовах із колегами, кожен із яких керується власною філософією життя (Володимиром Швидким, виконробом Штабою, СУКом Сиволапом, Інною Капелюхою), Яровий теж прагне склеїти уламки щербатого світу, аби усвідомити доцільність людського буття.

Кожен персонаж має власну метафору існування. Штаба, наприклад, дійшов висновку, що світом править розподіл, тому треба мати ключик до складу й бути адекватним обставинам: «філософи тим часом біля розподілу, з граблями» [9, с. 76]. Звісно, що граблі гребуть тільки до себе. Щириця адекватний прагненню заробити – і знаходить «лівий» заробіток: приймає від майбутніх жильців будинку замовлення на ніші. Таким чином він знайшов своє місце під сонцем. Для Сиволапа метафорою існування є крісло як символ влади. Свободу для нього втілюють гроші. Зіткнення різних світоглядів Сиволапа та Ярового прочитується в ситуації стосовно виготовленого Яровим крісла. «Крісло немов більшало, розпросторювалось на всю кімнату, і у ній мені не зоставалось місця. Стало чутно, що не зможу в ній жити, не стає в ній чим дихати» [9, с. 281], – метафоричний образ стає уособленням влади, яка перетворює досконалу форму продукту натхнення в інструмент тиску на творця. Яровий упевнений, що Сиволап кріслові не підходить: не може бути лідером той, хто не має ні почуття відповідальності, ані знання перспективи.

У стані екзистенційного вибору Яровий навіть окрайцем думки не торкнувся власної долі, бо він є виразником незнищеного духу народного, його досвіду, здобутого ціною власних гірких помилок.

Зберігши раціоналістичну манеру художнього мислення, психологізм письма, А. Мороз сміливо експериментує з композицією, моделює поліфонію

конфліктних ситуацій, уселяється в душу рефлексивного героя й веде скрупульозне дослідження щонайменших порухів її, «зриваючи маски» як із персонажів негативного, так і позитивного плану. Внутрішнє почуття провини головного героя ріднить його з європейським типом, народженим екзистенціалізмом.

Роман «Сподіваної жду», безумовно, є явищем в історії української літератури, яке потребує свого вивчення, адже це – живий біль кризового стану суспільства, писаний, образно кажучи, у палаті реанімації. Хвороба охопила всі рівні суспільного організму й виявляється як зовнішніми ознаками занепаду виробництва, так і ураженням життєдайної для українця лінії серця. Моделюючи складну систему виробничих та особистісних стосунків, автор зав'язує їх вузлом конфлікту межевої ситуації в суспільстві. Відчувається, що героєві А. Мороза ціною неймовірних зусиль удалося, нарешті, вирватись із лещат канонів соцреалізму, проте «на волі» його вичікували відчуженість екзистенціалізму й уламки світу постмодернізму, де єдиною зброєю самозахисту є іронічність. Окрім перерахованих зовнішніх жанротвірних чинників, роман несе відбиток напруженої внутрішньої роботи митця над системою образів, над конфліктом, що виходить за межі твору, над залученням читацької уяви до дивовижного плетива художнього часу, навіювання рефлексій власне словесною формою.

Погляд письменника зосереджений на формуванні нових типів нової дійсності, діагностиці перебігу хвороби пристосування, якою давно слабує українське суспільство.

У романі Анатолія Мороза «Сподіваної жду» дано зріз суспільства періоду визрівання в ньому межевої ситуації. Художній світ твору перебуває в активному саморозвитку, оскільки автор концентрує увагу на різних за ступенем напруги й поляризації художніх конфліктах: конфлікті-відмежуванні, конфлікті-протистоянні, конфлікті-зіткненні, конфлікті-боротьбі. Художній світ твору буквально заряджений передчуттям необхідності зробити вибір.

Сповідальний характер оповіді визначив метод сюжетобудови – психоцентризм та особливість композиційної будови – кульмінаційне обрамлення. Своєрідними рисами поетики образів роману є виокремлення однієї зовнішньої ознаки та підкреслення певної риси характеру, які перетворюються на домінанту сприйняття того чи іншого персонажа. Сприйняття опосередковане оповідачем і зумовлене особливостями його світосприймання і світовідчуття: порівняння нового з уже відомим, аналіз явища для з'ясування його сутності, конденсація тиску обставин, які «експериментують» над опірністю персонажа, філософські узагальнення відповідно до естетичних критеріїв оцінювання ідеалу. Нанизування мікроконфліктів однієї теми нагадує параболічний рух, під час якого герої перебувають у різних точках кривої. Аксіологічним критерієм морально-психологічних параметрів особистості стає межева ситуація. Про художність освоєння конфліктних вузлів свідчить прийом обігрування деталі, зокрема – ключа.

Підтекстові пласти роману закорінені в інтертекстуальність прочитання образів, приправлену іронією й почасти сарказмом. Пейзаж додає оповіді психологізму. «Затушковане» навколишнє середовище створює ефект поглинання перспективи, розмитості обрисів, переростаючи у всеохопну тривогу передчуття вселенського селю. А. Мороз створює метафору кризового стану суспільства (руйновище), де кожна дійова особа – уламок загальної метафори (плита, ніша, СУК, граблі, ключ, крісло, тінь, «сплячі» та зайві люди).

Бібліографія

1. Волгіна О. Письменником бути немодно? // Для дому і сім'ї. – 2009. – 27 серпня. – С. 9.
2. Гоголь Н. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Н.В. Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – Харьков: Прапор, 1989. – С. 351 – 391.
3. Дзюба І. Із криниці літ: У 3т. / Іван Дзюба – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006 – 2007. Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – 2007. – 896 с.
4. Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів: Свічадо, 2000. – 388 с.
5. Кульчицький Олександр. Світовідчуження українця / Українська душа. – К., «Фенікс», 1992. – 128 с. – С. 48 – 65.
6. Марко В.П. Анатолій Мороз: Нарис творчості / Василь Марко. – К.: Рад. письменник. – 1988. – 207с.
7. Марко Василь. Думкою осяяний світ: Передмова / А.Т. Мороз. Твори у 3-х томах. – К.: Дніпро, 1987. – Т. 1, С. 5 – 14.
8. Мороз Анатолій. Нас чекає робота//Літературна Україна. – 1980. – 30 грудня. – С. 1.
9. Мороз А. Сподіваної жду: Роман / Анатолій Мороз. – К.: Рад. письменник, 1990. – 330 с.
10. Мороз А. Чужа кохана: Роман / Анатолій Мороз. Твори в 3-х томах. Т. 1. – К.: Дніпро, 1987. – С. 15 – 286.
11. Погрибный А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К.: Вища школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1981. – 200 с. – 70202.4603010292. (монографія)
12. Родарі Д. Пригоди Цибуліно / Д. Родарі. Планета Новорічних Ялинок: Казки: Для мол. шк. віку: Пер з іт. / [Передм. Г. Г. Почепцова]: Мал. В.М. Ігнатова. – К.: Веселка, 1997. – 541 с.: іл. – (Лауреати Міжнар. премії ім. Г.-Х. Андерсена).
13. Храмова Вікторія. До проблеми української ментальності/ Українська душа. – К., «Фенікс», 1992. – 128 с. – С. 3 – 35.
14. Шевченко Т. «Я не нездужаю, нівроку...»/ Т.Г. Шевченко. Кобзар / Вступна стаття О. Гончара. – К.: Дніпро, 1983. 0 647 с., 1 л. портр. – С. 536 – 537.
15. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К.: МП «Фенікс», 1992. – 168 с.
16. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия / Р. Якобсон. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.П. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464с. – С. 272 – 316.
17. Якобсон Р. О художественном реализме / Р. Якобсон. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М.П. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464с. – С. 387 – 393.

Відомості про автора

Царук Антоніна Петрівна – аспірантка кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, викладач кафедри гуманітарних наук та документознавства Кіровоградського національного технічного університету.
Наукові інтереси: пое