

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

На правах рукопису

ЦАРУК АНТОНІНА ПЕТРІВНА

УДК 82.09.17.07.01

**ПОЕТИКА МЕЖОВИХ СИТУАЦІЙ У ПРОЗІ
АНАТОЛІЯ МОРОЗА**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник –

Марко Василь Петрович,

доктор філологічних наук, професор

Гурбанська Антоніна Іванівна,

доктор філологічних наук, професор

Кіровоград – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЗИ	
А. МОРОЗА.....	9
1.1. Літературно-критична рецепція творчості А. Мороза.....	9
1.2. Межова ситуація як художній конфлікт.....	26
Висновки до розділу 1.....	35
РОЗДІЛ 2. КОНФЛІКТИ І ХАРАКТЕРИ – ШЛЯХ ДО ІДЕНТИЧНОСТІ.....	37
2.1. Модифікація конфлікту між героєм та обставинами (повість «25 сторінок однієї любові»).....	37
2.2. Морально-виробничий конфлікт (повість «Троє і одна»).....	45
2.3. Людина і час у повісті А. Мороза «Довга-довга хвилина».....	54
2.4. Мотив «сліпої» праці та філософема краси.....	63
2.5. Межова самоідентифікація (роман-притча «Кіоскерка на перехресті»).....	77
Висновки до розділу 2.....	84
РОЗДІЛ 3. ТРАГІЗМ КОНФЛІКТУ ПОВСЯКДЕННЯ.....	88
3.1. Художнє осмислення влади речей у романі «Четверо на шляху».....	88
3.2. Новаторський конфлікт (роман «Товариші»).....	100
3.3. Поетика композиції роману «Ваш поїзд о дев'ятій».....	111
3.4. Реалізація протестного мислення А. Мороза в образах дурнів	122
Висновки до розділу 3.....	128
РОЗДІЛ 4. ПОСТМОДЕРНИЙ ДИСКУРС САМОТОТОЖНОСТІ.....	131
4.1. Поетика межової ситуації (роман «Сподіваної жду»).....	131
4.2. Межовий часопростір як носій конфлікту (повість «Убивство, про яке ніхто не хотів знати»).....	142
4.3. Конфліктні вузли долі гетьмана Петра Дорошенка (роман «Хоть»).....	151
4.4. Концепт самоідентифікації (роман «Притча про Мутанта»).....	162
Висновки до розділу 4.....	170
ВИСНОВКИ	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	181

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Одним із головних завдань сучасного літературознавства після здобуття Україною незалежності є ревізія вітчизняного письменства радянських часів з метою моніторингу художнього спадку самобутніх митців, які з відомих причин (так зване «світоглядне вільнодумство», упереджені рецензії партійно заангажованої критики, зумисне замовчування нею вартісних творів) опинилися на маргінесі літературного процесу. У річищі перегляду оцінок літератури соціалістичного реалізму та з метою коригування літературно-критичної рецепції незаслужено забутих творів національної літератури вперше реалізовано спробу критичного переосмислення творчості Анатолія Мороза в її системній цілісності. Зі зміною історичної й літературної ситуації в новітній Україні художній спадок письменника прикметний художнім досягненням доби, формує самоусвідомлення українського суспільства.

Проблема коригування оцінок наукової рецепції творів соцреалізму назріла давно, її обґрунтовано в монографічному дослідженні В. Хархун [258]; мілітарній парадигмі літератури соціалістичного реалізму присвячено працю І. Захарчук [99]. На противагу канонічному «утилітарно-політичному підходу до літератури» [279, с. 201] запропоновано ґрунтовні психологічні студії, зокрема, А. Гурбанської про еволюцію української повісті 60–80-х років ХХ ст. [61].

Творчий доробок Анатолія Трохимовича Мороза (1928 р. н.) складають п'ять повістей, вісім романів, збірка оповідань – це оригінальний художній світ, який відображає осмислення сенсу й історію життєвого вибору не одного покоління українців. Персонажі повістей і романів проходять складний шлях випробувань, де викристалізуються принципи, загартовуються переконання. Спроби проаналізувати художній світ А. Мороза робили І. Анисимова [10], А. Бочаров [29], Ю. Бурляй [36], К. Волинський [48], В. Дончик [75], І. Світличний [213] та ін. Важливі спостереження над стилем письменника знаходимо в працях В. Брюггена [33], І. Дзюби [65], В. Дончика [78; 79; 80], В. Марка [140; 141]. Дослідники зосереджувалися на проблематиці (В. Дончик

[74], О. Логвиненко [134]) та психологізмі (В. Брюгген [33]) його прози. Об'єктом критичної уваги були романи А. Мороза «Чужа кохана» (1966), «Четверо на шляху» (1980), «Товариші» (1981), «Ваш поїзд о дев'ятій» (1985).

Огляд літературно-критичних студій засвідчує відсутність пропозиції системного аналізу творчості письменника в її цілісній викінченій динаміці, оскільки твори, написані після 1985 р., лишилися поза увагою критики. Творчий шлях прозаїка не був простим; пасивність відгуків критики – лише видима вершина айсберга: зазнала втручання цензури повість «Довга-довга хвилина», не обійшла «редакторська ласка» й інші твори, прискіпливо ставився до них і «внутрішній цензор».

Упродовж півстоліття літературної діяльності прозаїк у пошуках художньо-естетичного ідеалу сміливо експериментував із сюжетно-композиційною структурою та способами нарації, знаходив болісні суспільні проблеми, увиразнював пріоритет доцентрового конфлікту в концептуальних взаєминах людини зі світом. Більше того, йому вдалося втілити конфлікт нетрадиційного типу, на чому акцентував увагу І. Дзюба [65, с. 170]. Ідіостилю А. Мороза властиве оригінальне поєднання раціоналістичного романного мислення та ліризму, філософічності й притчевості, іронії та сарказму.

Актуальність дослідження ґрунтується на необхідності переосмислення доробку прозаїка доби соцреалізму й періоду незалежності України крізь призму межових ситуацій. Вони є психологічною домінантою світовідчуття А. Мороза, що суттєво коригує рецептивну парадигму творчого набутку митця, повертаючи твори самобутнього майстра слова до літературного процесу, й запобігає драматичній імовірності збіднення літератури «як цілісного і живого суперечливого організму», від чого застерігав В. Дончик [76, с. 419]. Звернення до вивчення поетики межових ситуацій зумовлене передусім прагненням ревізії концептів соцреалістичної естетики, що дає змогу уточнити роль і місце письменника в історії української літератури.

Зв'язок роботи з науковими планами, програмами, темами.

Дослідження здійснювалося в межах комплексної теми кафедри української

літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка «Українська література в школі як націотворчий фактор» (номер державної реєстрації 0198V007566). Тема затверджена Вченою радою Кіровоградського державного педагогічного університету (протокол № 3 від 30 вересня 2013 р.) та заочною Науковою радою «Класична спадщина та сучасна художня література» Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України (протокол № 4 від 26 листопада 2013 р.).

Мета дослідження – з'ясувати своєрідність поетики межових ситуацій у прозі А. Мороза, простеживши особливості розвитку конфлікту в творах письменника і генезу його художньо-стильових прийомів. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- досягнути світоглядну позицію А. Мороза, здійснивши системний аналіз його творчого доробку через призму межових ситуацій;
- виокремити й розглянути домінантні поетикальні засоби творення ситуацій морально-ціннісного вибору в прозі митця;
- охарактеризувати ідіоми психопоетики прози письменника;
- розглянути поетику композиції як часопросторову модель художнього світу;
- висвітлити роль художньої деталі в образотворенні, особливості хронотопу та локусу помежів'я;
- реконструювати рецептивну парадигму творчості А. Мороза і визначити місце письменника в сучасному літературному процесі.

Об'єктом дослідження є поетологічні особливості (мотиви, конфлікти і характери) повістей «25 сторінок однієї любові», «Троє і одна», «Довга-довга хвилина», «Легке завдання», «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» та романів «Чужа кохана», «Кіоскерка на перехресті», «Товариші», «Четверо на шляху», «Ваш поїзд о дев'ятій», «Сподіваної жду», «Хоть», «Притча про Мутанта» А. Мороза, а також літературно-критичні праці про нього й суголосні морально-ціннісній константі письменника тексти інших авторів.

Предметом дослідження є поетика межових ситуацій та особливості художнього конфлікту в прозі А. Мороза.

Теоретико-методологічною основою дисертації слугують напрацювання вітчизняних та зарубіжних літературознавців, філософів Н. Аббаньяно, М. Бахтіна, В. Брюховецького, О. Веселовського, К. Волинського, М. Гайдеггера, Г. -В. -Ф. Гегеля, Т. Гундорової, А. Гурбанської, І. Дзюби, В. Дончика, Д. Дроздовського, В. Жирмунського, М. Жулинського, Н. Зборовської, М. Ільницького, А. Камю, Г. Ключека, Ю. Лотмана, В. Марка, П. Мовчана, М. Моклиці, І. Набитовича, М. Наєнка, Д. Наливайка, В. Панченка, А. Погрібного, О. Потебні, Ж.-П. Сартра, Р. Семкова, В. Соловйова, Л. Тарнашинської, В. Фашенка, В. Франкла, І. Франка, З. Фрейда, В. Хархун, В. Шевчука, А. Шопенгауера, Р. Якобсона, К. Ясперса й ін. У дисертації застосовано методологію системного підходу, яка уможливила виокремлення та класифікацію домінантних рис поетики межових ситуацій.

Методи дослідження ґрунтуються на провідних принципах герменевтики, рецептивної естетики та психоаналізу. Герменевтичний підхід сприяє цілісному охопленню суперечливих рис «духу часу» і духу літературного твору. Аналіз на засадах рецептивної естетики дає змогу відкрити секрети художності в історичній багатозначності змістового наповнення. Залученням психоаналітичного методу актуалізується автобіографічний досвід А. Мороза у відтворенні внутрішнього світу його героїв. Компаративний метод сприяє виявленню аналогії між творами української та зарубіжних літератур.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше межову ситуацію визначено психологічною домінантою світосприйняття А. Мороза. Крізь призму продукованих нею кризових станів героїв витлумачено еволюцію художнього конфлікту; уточнено періодизацію творчості письменника; уведено до наукового обігу і проаналізовано маловідомі художні твори («Сподіваної жду», «Хоть», «Притча про Мутанта», «Убивство, про яке ніхто не хотів знати»). Суттєво доповнило рецепцію творчого доробку митця і сприяло його переосмисленню акцентування на художньому втіленні ідеї самоідентифікації.

Практичне значення одержаних результатів визначається тим, що матеріали дослідження розширюють науково-об'єктивні знання про поетику межевої ситуації як художнього конфлікту і можуть бути використані у процесі викладання курсу та спецкурсів з історії української літератури другої половини XX – початку XXI ст., підготовки навчальних посібників та під час написання курсових, дипломних і магістерських робіт, тематично пов'язаних із розвитком сучасної української літератури.

Особистий внесок здобувача полягає: 1) у здійсненні системного аналізу прозового доробку А. Мороза крізь призму межових ситуацій як психологічної домінанти світовідчуття митця; 2) у виокремленні сатиричної грані таланту письменника; 3) в інтерпретації творів прозаїка останнього періоду, які ще не стали об'єктом спеціальних студій, та їх оновленої поетики. Дисертація є самостійно виконаною науковою працею, основні наукові положення, узагальнення та висновки належать авторові, наукові публікації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на Міжнародній науково-практичній конференції «Тарас Шевченко і світ» (Ізмаїл, 23–24 березня 2014 р.), XIII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Духовність українства XXI століття» (Кіровоград, 23 квітня 2013 р.), VIII Всеукраїнській науковій конференції «Документалістика початку XXI століття: проблеми теорії та історії» (Луганськ, 11 жовтня 2013 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Художня література і кінематограф: проблеми інтерактивності» (Кіровоград, 12 квітня 2012 р.), науково-практичних конференціях викладачів Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка та Кіровоградського національного технічного університету (2012–2015 рр.).

Публікації. Основні положення й результати дисертації опубліковано у восьми одноосібних статтях автора, із яких сім – у фахових виданнях, у тому числі одна – у міжнародному.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (296 найменувань). Загальний обсяг дослідження – 205 сторінок, із яких 180 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЗИ

А. МОРОЗА

Переосмислення цілісності творчого набутку А. Мороза дає змогу виявити полемічні та маловивчені аспекти. Для визначення типу художнього світосприйняття та параметрів концепції творчості необхідно знайти психологічну домінанту, яка допоможе структурувати сукупність художніх прийомів і засобів у стиль письменника. Полярні аксіологічні підходи до прози митця свідчать не стільки про складність виявлення цієї домінанти, скільки про упередженість частини критиків радянського періоду. Художній світ А. Мороза важко вписувався – радше «випадав» за рамки директивного напрямку, яким був соціалістичний реалізм. Задля об'єктивності рецептивної парадигми творчості А. Мороза до літературно-критичних студій та літературознавчих праць доцільно долучити виступи письменника в пресі, а також епістолярій. Це поєднання нюансує реакцію на вектор поступу митця та причиново-наслідкові зв'язки звернення до тієї чи іншої проблеми.

1.1. Літературно-критична рецепція творчості А. Мороза

Дебюту А. Мороза як прозаїка передувала діяльність на ниві літературної критики. Його ґрунтовні літературно-критичні нотатки «Про народність у літературі» (1958) закликали майстрів художнього слова до творчої розмови напередодні письменницького з'їзду. Етико-естетичні критерії А. Мороз орієнтував на «високий громадянський склад душі, який зліює все ним бачене й вивчене в єдиний моноліт» [166, с. 226]; завдання бачилося двоєдиним – звернення до найважливіших проблем (письменник ставив «знак оклику над суспільно наболілою проблемою») [74, с. 2] та розкриття психологічної правди народних характерів і типів. Полеміку навколо нотаток

викликало не стільки формулювання «просвітницької» реми, скільки акцентування на «проблемах сьогодення» [47, с. 3]. Відхід А. Мороза від критики був несподіваним, але вмотивованим: він мав намір реалізувати мрію юності, сподіваючись на повноту самовираження в прозі. Аналіз обставин перебігу літературного процесу кінця 1950-х рр. дає підстави висунути гіпотезу такого вибору. У період неосталінізму бути критиком – означало стати адептом канону соцреалізму, поетика оптимістичного звучання якого зумовлена завданням «виховання», наявністю позитивного героя як взірця цілеспрямованості, моделюванням виробничих сюжетів та особливою концепцією часу. Зазначені засади нібито не містили в собі ніякої загрози для тих, хто мав ними послуговуватись, якби не вибухова праця А. Синявського «Що таке соціалістичний реалізм?» (1957), котра, вийшовши самвидавом, констатувала символічну смерть методу.

Вимога правдивості давно трансформувалася в заклик «давати ідеальну інтерпретацію реальному» [221, с. 70]. Висвітлення теми праці стало для цензури визначальним критерієм оцінки літературного твору, у такий спосіб критика перетворилась у репресивно-стимулювальний інструмент влади. Причому, як пізніше зауважив В. Брюховецький, не тільки звинувачення автора в демагогії, але й статистичне мовчання [34, с. 108] критики могло поставити хрест на долі митця. Тож із двох категорій потенційного зла А. Мороз вибрав те, котре могло обернутися лише проти нього самого.

Формування світогляду майбутнього письменника припало на роки, коли марксизм та віра в його ідеали, «щирий» комсомольський досвід були, за М. Мамардашвілі [138, с. 358–359], відправною точкою «нормального» життєвого шляху. Зіткнення з реальністю вело до розчарування й, відповідно, критичного ставлення до викривлених ідеалів. На зміну романтичному ореолу приходило усвідомлення, що мотиваційним рушієм партійних натхненників нерідко є користолюбство. Паразитування на ідеалах соціалізму призвело до зараження вірусом споживацтва всього суспільства.

Чесному й порядному А. Морозу (так охарактеризував його Ю. Мушкетик у розмові з автором дисертації на урочистостях, що відбулися на Черкащині з нагоди відзначення 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка) довелося працювати спочатку завідувачем відділу критики «Літературної України», її головним редактором, згодом витримувати ідеологічний пресинг на посаді директора видавництва «Радянський письменник». Очевидно, за стійкість побратими по перу обрали його секретарем правління Спілки письменників України. Ймовірно, що саме тодішні посади А. Мороза призвели до, сказати б, «люстраційного» замовчування його спадку в післяперебудовний період.

Талановита молодь, за слушним висновком М. Мамардашвілі, навіть знаходячись на високих ідеологічних посадах, не могла реалізуватися – «робота пішла вхолосту» [138, с. 359], енергія витрачалась на «пробивання» чогось прогресивного, аби врешті-решт лишитися ні з чим «у результаті редактури, якою займалася влада» [138, с. 359]. Показова в цьому плані історія з повістю А. Мороза «Довга-довга хвилина». У приватній розмові з автором дисертації письменник поділився спогадом: із п'ятнадцяти авторських аркушів лишилося «аж шість» – такими були наслідки втручання редактора «Вітчизни» у твір, який приніс авторові звання переможця літературного конкурсу на молодіжну проблематику. Сподівання дослідити предмет цензурних скорочень були марними: рукопис, за традицією, повістяреві не повернули, і він змушений був погодитись із правками. Так виявляла себе «тиха форма насилля», зауважена Б. Брехтом ще наприкінці 30-х років у нотатках про «свободу» письменників у СРСР [32, с. 274], про яку згодом Л. Костенко скаже: «Шукайте цензора в собі...» [120, с. 15].

Передусім варто наголосити на ставленні А. Мороза до ідеального героя. У той час, «коли соцреалістичний канон був системотвірним, домінантним і монопольним» у радянській літературі [258, с. 2], а її ключове завдання полягало у формуванні радянської ідентичності, коли влада, виконуючи «функцію первинного автора» [258, с. 6], контролювала «виробництво реальності через її естетизацію» [258, с. 5], образ центрального героя

(обов'язково позитивного) було вписано в концептологію канону «основним сюжетом» (К. Кларк), що «розгортається як рух від стихійності до ідейності» [258, с. 6], А. Мороз був категорично налаштований проти ідеалізації героя, схилиючись до національно-народних позицій та не приймаючи нічого закостенілого. Звідси – рефлексивний складник стилю прозаїка, оте сковородинівське намагання пізнати світ, пізнавши себе.

Як наголошував О. Блок, стиль будь-якого письменника так тісно пов'язаний зі змістом його душі, що досвідчений погляд може побачити душу за стилем. Нам бачиться душа філософа, який раціоналістично-символічним способом намагався пояснити, чому головне прагнення людини – бути щасливою, живучи в гармонії зі світом, – то лишень миті самовідданих розчинень в Іншому, яким передує тяжка дорога до себе.

Відповідно до еволюції світогляду А. Мороза та його стильової манери творчість митця прийнято ділити на три етапи, у визначенні яких зійшлися В. Дончик [75] та В. Марко [140]. Проте ця періодизація потребує уточнення, оскільки була запропонована ще в середині 1980-х рр. У наступну чверть століття творча динаміка прозаїка майже не досліджувалася, тому необхідно провести корекцію аксіологічних висновків про художній набуток митця.

Перший період творчості А. Мороза охоплює десятиліття (1958–1968), коли він заявив про себе як прозаїк-експериментатор. У цей час створено повісті «25 сторінок однієї любові» (1960), «Троє і одна» (1963), роман «Чужа кохана» (1966) і збірку оповідань «Ліда» (1968).

Перша повість («25 сторінок однієї любові»), незважаючи на реалістичне підґрунтя, у виклику героя обставинам відображає романтичність авторського світосприймання. Головного героя, Левка Горового, наділено «персональним базисом». Зокрема, простежується навіть певний біографічний паралелізм: Левко після захисту дисертації добровільно поїхав піднімати відсталий колгосп, відмовившись від місця на кафедрі столичного вузу, а перспективний критик А. Мороз, щоб не стати заручником ідеологом безальтернативного літературно-критичного простору, спрямував свої сили на прозу. Герой

А. Мороза мав з'ясувати, чому людина мусить жити за стереотипами, нав'язаними їй владними структурами, і яких наслідків із цією системою не уникнути. Досліджуючи екзистенцію вибору конкретної особистості, письменник прагне зрозуміти опертя її душі.

Ю. Бурляй [36], В. Полютін [197] вказували на сильні та слабкі сторони повісті, що визначило дискусії. Старшокласники, за свідченням І. Семенчука [214, с. 4], сперечалися про любов до прекрасного, про працю, творчість і вибір життєвого шляху. І. Світличний наголосив на «виграшних» художніх особливостях твору – оригінальних сюжетних ходах, нестандартній лінії кохання. Головний персонаж випадав із когорти типових образів, а сама повість – із вузьких рамок сільської тематики українського соцреалізму [258, с. 12], де їй відводилося місце каноном [213, с. 407]. Наміри письменників (М. Руденка, Ю. Збанацького, В. Кучера, В. Земляка) правдиво висвітлювати невітійну ситуацію в українських селах наштовхувалися на владні політичні й художні стереотипи – і твори фактично ставали відгуком на низку хрущовських постанов, спрямованих на виправлення критичного стану сільського господарства. А. Мороз «виламувався» зі стереотипів відтворення суворішої правди матеріальної залежності колгоспниць-удів від духовної бідності колгоспної еліти. Так, у повісті «25 сторінок однієї любові» життя Марини Безверхої, вчорашньої випускниці сільської школи, стало паралельним сюжетом, що розгортається від стихійності пристосуванства до усвідомленої відповідальності за власний вибір. Однак авторів не вдалося встояти перед спокусою романтизації образу Левка-Леля. Утім, і розв'язка відцентрового конфлікту повісті зазнала зовнішнього впливу: чергова партійна постанова додає агрономові Горовому бонусів, щоб узяти реванш над консерватизмом голови колгоспу Гуркала.

Повість «Троє і одна» стала свідомим кроком А. Мороза в обстоюванні права на свободу творчості. Уперше будівельний майданчик розгортається в метафору державного будівництва. Прозаїк шукає «золоту жилу» майбутнього господаря країни з його незручними питаннями до чиновників, чий громадська

активність і «гучномовство» насправді приховують прагматичний кар'єризм і міщанське споживацтво. Низка вербальних колізій і побутових конфліктів оприявнює суттєві відмінності світоглядних позицій персонажів, увиразнює поляризацію способів досягнення щастя особистого і «для всіх».

Критики зустріли повість неоднозначно. Розгромною стала рецензія М. Бабій на журнальну публікацію у «Вітчизні» (1962): «...сухувато, малоцікаво <...>. Чи не всі сцени притягнуті автором силоміць» [13, с. 3]. Наш акцент на цьому відгуку зумовлений, по-перше, прагненням деталізувати атмосферу, у якій перебував прозаїк; по-друге, поцінувати плюралізм А. Мороза, який ще «вчора» обіймав посаду головного редактора «Літературної України», де було опубліковано вбивчу рецензію. Письменника звинувачено в позбавленні «індивідуалізації мовлення» секретаря парткому, до якого герой-протагоніст Роман Брага прийшов на пораду про наболіле – брак, на що той відповідає «казенно, штаповано, по-протокольному». М. Бабій обурює ще один «гріх» прозаїка: «...після сухої, казенної розмови секретаря парткому Мірошина з Брагою останній виправляється й теж починає мислити і говорити канцелярськими категоріями» [13, с. 3]. Авторку рецензії не дивує, що й у коханні Роман освідчується штампами. Головне ж звинувачення на адресу письменника – у зображенні сучасника «примітивним, одностороннім» і протест щодо «невмілого показу останніх хвилин життя героя» [13, с. 3], тобто без мелодраматизму. Отже, суперечливий персонаж із рисами новатора виробництва і бабія, усвідомивши власну відповідальність за пошук правди й наведення ладу в країні, став, на її думку, «примітивним». Не розпізнавши викривального сарказму А. Мороза, дописувачка не усвідомила парадоксальності власного опусу.

Аварійно-виробнича ситуація в повісті змодельована як критерій перевірки цілісності характеру Романа Браги. Усупереч владній директиві, за якою штурмівщина й окомилування визнавалися як перегини на місцях, А. Мороз підступається до творення повноформатної картини колективної безвідповідальності. Голос автора то зливається з голосом героя, його наївною

простакуватістю і насмішкувато-шаржовим світосприйняттям, то набуває філософської розважливості, сатиричної різкості. Протагоніст приречений стати «героєм нашого часу» [210, с. 4] і жертвою фатальної безгосподарності.

У річищі неореалізму створено суперечливий образ бригадира Люборака – «ідеального» пристосуванця, яким узагальнено феномен «душевного безкрилля» [48, с. 3]. Змушений перебувати в межах соцреалістичного канону, А. Мороз зумів знайти неординарний підхід до художнього моделювання болісних діалектичних взаємин людини і суспільства. Письменник відвойовував місце для сумніву, незаангажованої інтерпретації суспільно-виробничих колізій незручними запитаннями головних героїв до комсорга чи парторга, чия неспроможність ефективно розв'язувати ключові питання часу актуалізувала необхідність коригування силових ліній конфліктів.

Живим камертоном повісті стало молодіжне робітниче середовище. Один із учасників літературної конференції в Дніпродзержинському ПТУ № 22 під час обговорення сказав: «Мені б дуже хотілося, щоб Роман жив, працював, був серед нас» [210, с. 4]. Дружня підтримка, запитання – в епістолярії на адресу автора. Колеги номінували книжку інтелектуальною, а головного героя – цікавим. Окреслився допитливо-жвавий інтерес до причин появи міщанських обривів у суспільстві та підґрунтя офірування життям героя-протагоніста. Читачі відчували спрагу до чесної літератури, гірку авторську іронію над реаліями і ставили питання, які торкалися світоглядної домінанти А. Мороза, – ролі межових ситуацій у життєвому виборі особистості. Критика ж підходила до творів прозаїка шаблонно, нехтуючи авторськими критеріями і нівелюючи результати експериментів із формою.

Концептуально-стильові особливості творчості А. Мороза оприявнює лист письменника від 7 вересня 2008 р. послідовному дослідникові його творчості В. Марку, де автор зізнається, що все життя він писав одну книжку про одного героя – людину, котра побачила кризу суспільства, у якому живе, і намагається знайти своє місце і своє життєве призначення в умовах тієї кризи. Цей лист є неспростовним доказом усвідомлення майстром слова

власної місії – допомогти сучасникам знайти сенс життя в абсурдній приреченості протистояти викликам часу.

Як слушно зауважила М. Моклиця, «без психологічної домінанти неможливо визначити рівень митця та його місце в літературній ієрархії» [152, с. 38]. Досі в літературознавчому середовищі психологічну домінанту прозаїка було підмінено темою суспільно значущої праці (критерієм канону). Саме через це А. Мороза не згадують серед шістдесятників і забувають у генетичній ланці формування українського постмодернізму, хоча письменник здійснював модерні спроби латентного спротиву щодо показу динаміки радянських буднів уповільненою рефлексією, коли критика безапеляційно вимагала не копіювати потоки інфантильних почуттів [224, с. 150], а жива думка могла пробитися лише в завуальованому вигляді.

Роман «Чужа кохана» приніс авторові успіх і всесоюзний розголос завдяки залученню морально-етичних та філософських конотацій до соціально-виробничих реалій. Увагу В. Брюггена привернув художній конфлікт, який не зводиться до виробничого, хоча поляризація поглядів героїв простежується на вісі «творчий підхід до справи / рутина», даючи змогу пізнати про людину щось значно посутніше: «Виробнича сфера є для письменника полем ґрунтовних психологічних досліджень, однією з найістотніших сфер вияву людської особистості, індивідуальної вдачі» [33, с. 3], де сходяться в герці напружена думка і справжні пристрасті.

В авторській концепції людини, презентованій у полеміці героїв-атиподів роману «Чужа кохана», В. Дончик побачив серйозне дослідження духовного досвіду сучасників та активізацію громадянської позиції письменника [79, с. 14] – і в огляді літератури 1960–80-х рр. «проблемний роман про сучасність» посів достойне місце серед таких «особистісно-психологічних», або «доцентрових», «гомоцентричних» [79, с. 12] творів, як «Тронка» О. Гончара, «День для прийдешнього» П. Загребельного, «Птахи полишають гнізда» І. Чендея, котрі заперечували вузькотематичні підходи, відверто критикували громадянську інертність, пристосуванство, бюрократизм, психологію

механічного виконавства як суспільний негатив, стаючи контраргументами тезі про «непрезентабельне» буття трудівників [73, с. 118]. Визнаний «гарним надбанням сучасної української епіки» [39, с. 4], роман «Чужа кохана» дав підстави розглядати доробок А. Мороза в контексті успішної української літератури, яку представляли О. Гончар, П. Загребельний, Г. Тютюнник, І. Вільде, Ю. Мушкетик, Р. Іваничук, А. Дімаров, оскільки митець створив «добрий ряд героїв із складними неповторними характерами, часто драматичними долями, з різним ступенем свідомості та життєвої активності» [78, с. 333], що було прикметним здобутком соціально-психологічної української прози з її філософським підґрунтям.

Для дослідників окреслилася втішна самотність індивідуальних стилів у лоні спільного методу, яка давала змогу розгледіти і стильові відмінності ідейно-естетичної концепції кожного, і художній паралелізм, зокрема, у творенні образів бюрократів-кар'єристів – директора інституту житла Кукулика (роман «День для прийдешнього» П. Загребельного) [94], хірурга Олександра Білана (роман «Крапля крові» Ю. Мушкетика) [179] та Марата Бувалого (роман «Чужа кохана» А. Мороза) [174].

А. Мороз прийшов у літературу в час, коли, за І. Дзюбою, «обрії правди ще було затуманено сумнівною інформацією та дезінформацією, і кожен крок у бік адекватної інтерпретації давався важко, та й ординарна цензура ще існувала. А проте вже окреслювалися головні напрями й рівні руху до такої інтерпретації» [67, с. 362]. Письменник був у перших лавах тих, хто ніс на собі основний тягар осмислення суспільних процесів і проблем та одним із перших реагував на них.

Наведемо розроблену І. Дзюбою після катастрофи на Чорнобильській АЕС класифікацію способів інтерпретації подій у суспільстві з обмеженою свободою. Передусім, це правдиве відтворення; по-друге, з'ясування причин (виробничо-адміністративні, психологічні, технологічно-операційні, моральні тощо); по-третє, визначення суспільних і морально-психологічних вимірів події та усвідомлення її загальнолюдського аспекту [67, с. 362]. Дослідження

доробку А. Мороза переконує, що збирання фактажу, вивчення виробничих процесів, активне спілкування з прототипами майбутніх героїв, проникнення в таїну людської психіки, саморефлексії, філософські узагальнення – «буква і дух» його письма ще періоду роботи над романом «Чужа кохана» засвідчили високий рівень осмислення життєвого матеріалу. Особлива цінність феномена письменника полягає у громадянській сміливості донести живу думку в час, коли вона могла пробитися лише в завуальованому вигляді.

1970-і рр. стали для А. Мороза лабораторією внутрішньої свободи і «злітною смугою» майстерності: від роману-притчі «Кіоскерка на перехресті» (1971) – до роману «Четверо на шляху» (1980), який приніс авторові статус лауреата Шевченківської премії (1982). У дискурсі шістдесятництва «Кіоскерку на перехресті» доцільно розглядати як «світоглядне вільнодумство» [100, с. 74]. Раніше означеному мотивові блазня в країні абсурду («Троє і одна») тут суголосна тема національної самоідентифікації: одержимість національно-патріотичною та гуманістичною ідеями позначилася на тексті екзистенційною проблематикою, окремішнім людським «я» на тлі ідеалів тоталітаризму.

Зухвалим експериментом стало виведення образу читачки головною героїнею твору, де письменники, літературознавці й критики ведуть гарячі дискусії. У романі-притчі естетичні категорії зміщено з філософської площини – вони перетворились на предмет маніпуляцій професора Переяслава та його колег – «барометрів політичної коректності» (термін В. Хархун) [258, с. 7]. Образ Музи насажений емоційним зарядом відкритості світові, жаги пізнання трепетних істин – осяянь молодих поетів. Підсвідоме «А що, як завтра війна?» виростає до мірила духовних потенцій. Моделювання умовного конфлікту активізує межову ситуацію морально-ціннісного вибору героїв.

У ситуації, коли література мусила бути тільки «життєподібною» [224, с. 150], коли українському народові та письменству нав'язувалося, за влучним висловом П. Загребельного, читання «найяловіше й найнедолугіше» [224, с. 150], А. Мороз знайшов мірило духовних можливостей особистості, утверджуючи моральну безкомпромісність. Коли інші використовували «дрімучий,

дерев'яний, глинобитний натуралізм, який чомусь називали реалізмом» [224, с. 150], він належав до тих небагатьох (Вал. Шевчук, В. Дрозд, В. Земляк, А. Дімаров, П. Загребельний), хто активізував елемент гри уяви, умовного конфлікту. Критерії формування власного стилю містяться в нотатках А. Мороза: «...від міри вrostання письменника в матеріал залежить і свіжість, оригінальність побудови твору, композиції, взагалі архітектоніка. Адже новий, збагачений зміст завжди ставить нові вимоги і до форми» [166: 4, с. 179].

У повісті «Довга-довга хвилина» (1974) ретардація ретроспекцій створює багатошаровість часу. Хоча новаторська форма була розкритикована, незабаром прийом навмисного уповільнення розвитку сюжету здобув гідний аксіологічний висновок А. Погрібного. Зокрема, у повісті «Кофейні зерна» (1974) естонського письменника М. Траата цей прийом став класикою «нудного конфлікту» безцільного існування, а в романі «Бураний полустанок» (1980) киргизького прозаїка Ч. Айтматова – знахідкою іншого гатунку: «зміщенням» різних часових шарів досягається динаміка єдиного дня (інша назва роману – «І понад вік триває день»).

Активне застосування митцями у 1970–80-х рр. принципу «схрещення» часів спровокувало виникнення нового жанрового різновиду історичного роману [110, с. 1]. «Роман зв'язку часів» [77, с. 95] (термін В. Дончика) як реалізація концепції Вічного повернення (Ф. Ніцше, О. Шпенглер, Дж. Тойнбі) на українських теренах має благодатне підґрунтя. У цьому А. Мороз переконує читача, осмислюючи задавлені проблеми, що перейшли з XVII століття, на сторінках історичного роману «Хоть».

Дифузна композиція повісті «Довга-довга хвилина» виявляється у переплетінні лінії миті та ретроспекції духовного досвіду героя на підсвідомому рівні, що досягається завдяки синтезу художньої умовності та гомодієгетичної нарації. У такий спосіб подано візію присутності минулого в сучасності, що є метавиражальним психологічним засобом, який створює стереоскопічний ефект характеристики героя. Погодившись із психологічно суб'єктивним відчуттям часу, В. Фащенко закидав авторові штучність

сюжету, надуманість характерів, засуджував за відсутність відчуття реальності [243, с. 5]. Перша назва («Вікно КБ-300», тобто крана баштового), хоча художньо менш містка, акцентувала на ракурсі бачення подій. Про роботу кранівника прозаїк знав не з чуток – сам перевіряв слухняність важелів, а факт відвернення катастрофи дійсно був у Сибіру [140, с. 107], тож за відмовою авторів у відчутті реальності криється формальне неприйняття його психологічно-естетичних критеріїв.

У статті О. Александрової погляд Іваниці на власне життя й обставини у межу миті названо «фатальним іспитом» зв'язку особистого із суспільним: «Зазвичай герої творів сповідального характеру старанно досліджують кожен порух своєї душі, кожен поворот власної думки. У даному разі герой говорить про себе лишень як про члена колективу, інтересами якого, життям якого він живе» [6, с. 26]. Водночас наголошено: прозаїк підпорядковує багатство рис одній, визначальній у процесі творення образу, що сприймається подекуди як схематизм і статичність. Цінне спостереження, що в такий спосіб автор створює «шаржовість» образу Галагана як «продукту технічного прогресу» [6, с. 27], на жаль, було приречене залишитися в ембріональному стані.

Відбулися зміни у творчій манері прозаїка: «відкриваючий момент» соціологічного мислення ускладнився психологічними чинниками, думка набула образної пластики завдяки тонко акцентованій деталі. Умовним «схрещенням часів», апробованим у повісті «Довга-довга хвилина», А. Мороз послуговуватиметься в роботі над романом «Хоть» (прийом перспекції), а концепцію вічного повернення реалізує в романі «Ваш поїзд о дев'ятій» і повісті «Убивство, про яке ніхто не хотів знати».

Нова якість вираження конфлікту в жанрі детективу (повість «Легке завдання», 1976) дала прозаїкові змогу підпорядкувати художній меті дослідження людини через щоденну працю і вибір героїв (оперативник Задерій «підходить» А. Морозу схильністю до психоаналізу), і душевні стани, внаслідок чого з'явилася, за влучним спостереженням В. Марка, ідейно-моральна філософема «жити за законами краси» [140, с. 126]. Завдяки

спілкуванню з бригадиром П. Ласкавим (нарис «Мости і люди») письменникові вдалося «збагнути щось доконечне про людську працю» [163, с. 1], про живий нерв конфлікту, а за круглим столом із працівниками НВО «Більшовик» знайти «корінь новизни»: «...для літератора існує мінімум знання матеріалу, необхідний і достатній. «Необхідний», без якого не можна обійтися, і «достатній», більше за який можна й не давати. Але немає достатнього мінімуму знання людських душ, бо не скажеш ніколи, що оце ми людську душу вичерпали, більше нічого нового в ній не відкриєш. Отже, знову – усе те саме: людинознавство, заглиблення в душу людську» [187, с. 3].

Повернення А. Мороза через двадцять років до художніх образів першої повісті збіглося з активним обговоренням жанру роману на пленумі Спілки письменників 1977 р. Прозаїк вдається до ревізії життєвого шляху Горового та його оточення в романах «Четверо на шляху», «Ваш поїзд о дев'ятій».

Містком до теми роману «Четверо на шляху» – до чого можуть призвести гіпертрофовані матеріальні бажання – слугують виступи А. Мороза на сторінках ЗМІ: «Машини й речі – то не зброя, речі, здебільшого, самі по собі нейтральні, справа лиш у тім, за що ми їх для себе маємо, отже, справа в нас, у наших душах» [164, с. 1]. Роман оприявнив «талант соціологічного мислення» [75, с. 3] прозаїка. «Багатогранність і гостропроблемність твору, художню переконливість образів» [128, с. 2] відзначали В. Дончик, М. Жулинський, П. Загребельний, Л. Новиченко, М. Наєнко, П. Кононенко. Земляки митця на читацькій конференції в Опішні (Полтавщина) визнали твір правдивим, авторську позицію – чесною: «...так, ми живемо на цій землі, ми боремося, щоб не обростала вона пліснявою міщанства» [54, с. 3].

Вектор розслідування письменника – «презумпція невинуватості» голови колгоспу Горового в душевній драмі й самогубстві Кармазина, кращого тракториста. Гуманістичний підхід до сучасника дозволяє побачити за кожним характером мікросесвіт із власними світилами і тінями. Провідні ідеї автора розвиваються й утверджуються циклічно: як «через думки й суперечки персонажів, так і через їхні характери й долі» [141, с. 7]. У цьому місткому

резюме В. Марка осмислено рушій саморозвитку художнього світу А. Мороза і формулу актуальності його творчості: авторська концепція людини цілісна в ідейних акцентах, естетичний скарб роману – концептуальні тропи.

У 1980-і рр. прозаїк увійшов із лінзою «літератури запитань» (термін В. Садковського) [207, с. 14], що засвідчують романи «Товариші» (1981), «Ваш поїзд о дев'ятій» (1985), які стали помітним явищем у національній літературі. Дискутивний конфлікт між позитивними героями роману «Товариші», головою колгоспу і директором школи, поляризував позиції критиків. Адепт соцреалізму та моделювальної ролі позитивного героя Л. Санов висунув серйозне звинувачення, нібито А. Мороз «помилився в основному – в своїх симпатіях і антипатіях, в оцінках людей та їх життєвого діла, в трактуванні проблеми духовності в соціалістичному суспільстві» [209, с. 40]. В. Брюховецький назвав конфлікти роману реальними і «багато в чому успішними» [34, с. 168], а І. Дзюба відзначив творення конфлікту «нетрадиційного типу» [65, с. 170], де відбувається «взаємозапліднення ідей», водночас до високої похвали літературознавець додав безапеляційну оцінку психопоетики: «...немає багатства психіки душевного життя, а є планомірне розгортання внутрішньої домінанти» [65, с. 172]. Саме за провокативне вип'ячування умоглядних ідеальних побудов як типологічної риси соцреалізму [256, с. 397] критикували А. Мороза. Однак важко не помітити скрупульозного дослідження теми, збору фактажу на місці подій та вивчення експериментальних даних інституту психології УРСР. Та головним джерелом було живе спілкування: «Такого співбесідника (герой нарису «Живи і прагни» – голова колгоспу Герой Соціалістичної Праці Федір Миколайович Тромса. – А. Ц.) шукаєш роками, до такої розмови йдеш, може, через тисячі верст» [160, с. 2].

У «романі одного дня» «Ваш поїзд о дев'ятій» О. Логвиненко відзначила спробу «багатопроблемного, різноступеневого осмислення життя», наголосивши, що «майже кожна з порушених автором проблем (сім'ї і виховання, обов'язку і честі, керівника й підлеглих, морального вибору тощо) так чи інакше заломлюється крізь призму «врівноваженого» сприйняття

Михайла Михайловича» [134, с. 4]. Слушними є й спостереження Н. Бернадської стосовно взаємодії назви й епіграфа роману, який наснажує «приземлено-побутову формулу» символікою філософського звучання [21, с. 4]. Складна діалектика сюжетних ліній, де в епіцентрі подій знаходиться родина Золотків, виводить на чисту воду не лише ганджі батька, але й певну аморфність сина.

У час написання творів вимушене внутрішнє відмежування особистості від реалій нерідко набувало формальних ознак утечі у власний світ, упорядкований за законами гармонії та гуманності. Для А. Мороза творчість стала психологічно рятівною, «знаряддям свободи» [138, с. 370], дала імпульс для вродання прози митця в загальнолюдський дискурс неореалізму.

З 1985 р. в унісон із перебудовою суспільства розпочався новий етап пошуків і знахідок письменника. «Сподіваної жду» (1990) – роман-метафора, що виражає тривогу за можливий розрив «мозаїчних» суспільних зв'язків, відчуття закинутості людини, відчуження її від свого творчого начала, абсурдних правил гри. Постмодерна парадигма провокує повернення до образу будмайданчика і коригує локус пошуку сенсу життя як шлях «паралітика» до вершини. Утрата націєтворчої ідеї, що активізує кримінальний елемент і штовхає індивіда до прірви небуття, – ідейно-тематична домінанта детективу «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» (1997) та роману «Притча про Мутанта» (2004).

Ідея загубленої української людини часу великої Руїни покладена в основу історичного роману «Хоть» (2002), якому відносно «пощастило» на увагу сучасної літературної критики: присвячено скупий абзац у «Літературній Україні», у якому наголошено на особливостях романного мислення автора, котрий ставить свого героя, гетьмана Дорошенка, у ситуацію морального вибору, і на тому, що ніша А. Мороза в сучасній українській літературі залишається відкритою [142, с. 6]. Прийомом сугестії перегуків і аналогії оприявнюються історичні паралелі, циклічність та універсальність екзистенційних проблем. Ідея соборності у творі втілена не через наскрізний образ-артефакт (собор – у романах О. Гончара «Собор», П. Загребельного

«Диво», Ю. Мушкетика «Морок», церковна срібна чаша – у романі В. Барки «Жовтий князь» та ін.) – у А. Мороза образи буденніші. Притлумлені енергетичні заряди образів килима («Легке завдання», «Хоть») і крісла («Сподіваної жду», «Притча про Мутанта») з'єднують сюжетний матеріал, перебравши на себе роль міжчасових містків. Подивовані доладністю й гармонійністю витворів людських рук, герої отримують поштовх до рефлексій про власну відповідність речам, які випромінюють натхнення.

Відчуття провини і фатальної приреченості у боротьбі з форс-мажорними обставинами – іманентні риси стильової манери пізнього періоду творчості А. Мороза. Із циклічності межових ситуацій і людських драм виростає художня правда психологізму межового буття українського народу, а герой уподібнюється сковородинівському. Моделювання художніх обставин, за яких реалізувалася б з'ява «будителя», – імператив творів письменника: вони розвивають думку про розкриття морального потенціалу особистості в часи кардинальних суспільно-історичних змін.

У добу, коли тривожна симптоматика хвороби суспільства ретушувалася евфемізмами, породженими не без участі критики, на кшталт «експериментальної ситуації», кожен із творів А. Мороза ставав дзвоном-попередженням на мобілізацію суспільної думки для розв'язання болісних життєвих проблем, адже ситуація була експериментальною щодо самого буття українського народу: збереже він свою ідентичність чи, витіснений на маргінеси, розчиниться безслідно в глобалізаційних процесах. Прозаїк бив на сполох: людина-трудівник втрачає мотивацію праці, перетворюється на рвача і шабашника («Троє і одна», «Четверо на шляху», «Сподіваної жду»); зближення міста й села в недалекому майбутньому обернеться занепадом сіл через відтік молоді, втрату моральних цінностей і відповідальності, «кумівство» і пияцтво («25 сторінок однієї любові», «Сподіваної жду», «Убивство, про яке ніхто не хотів знати»); інтелігенція, за поодинокими винятками, стоятиме осторонь від проблем народу («25 сторінок однієї любові», «Троє і одна», «Ваш поїзд о дев'ятій»); засоби масової інформації та

депутати будуть перейматися власною наживою («Сподіваної жду», «Притча про Мутанта»). Щоб усвідомити масштаби кризи, досить простежити за долями персонажів (Левко Горовий, Анатолій Яровий), чия сутнісна психологічна домінанта – рушій розвитку сюжету. Саме тому критиці доречніше було б вести мову про вираження екзистенційного буття народу через зображення індивідуальної екзистенції.

Традиційно суспільство чекає від літератури уроків і наближення до більш істинного існування. Письменник мусить виконувати цю місію, щоб виправдати покладені на нього сподівання. Між очікуванням суспільства і внутрішньою свободою митця виникає напруга. Історичний процес, за М. Бердяєвим, сприймається як драма любові і свободи, де сила фатуму «перетворює людську особистість в ігрище ірраціональних сил історії» [27, с. 198]. У цьому зв'язку доречно відзначити близькість світовідчуття А. Мороза і філософської системи В. Соловйова. Російський філософ розчарувався в правильності напрямку руху цивілізації, намагався довести несумісність соціалізму з морально-духовними ідеалами людства [246, с. 418], що вилилося в ідею есхатології (катастрофізму). У своїй творчості А. Мороз висловив передбачення нежиттєздатності системи завдяки накопиченню критичної маси аварійно-межових ситуацій. В. Соловйов вивів поняття моральної свободи вибору, наділивши нею образ Боголюдини, яка матиме творчу силу деміурга і «досконалу жіночність», під якою розумів прагнення реалізації надзавдань «живою духовною істотою, якій притаманна вся повнота сил і дій» [27, с. 326]. У поезії В. Соловйова «Три побачення» чуттєвий образ завершується філософським узагальненням: «Все бачив я, і все було одне лиш, – / Жіночий образ як взірець краси.../ Безмірне увійшло в єдиний образ, – / Переді мною, у мені – одна лиш ти» [Цит за: 27, с. 383]. Герой-протагоніст А. Мороза не може досягти повноти творчої самореалізації без ідеально-реальної «вічної жіночності», яка з нареченої духа, душі, виростає до образу України – домінанти націєтворчої ідеї та національної мудрості, що мусять

об'єднати націю на рівнях колективного підсвідомого й особистісного усвідомленого.

Отже, у літературознавчих студіях радянського періоду аналіз творчості А. Мороза було збіднено «втисканням» доробку письменника в рамки канону соцреалізму, хоча окреслилася і втішна інтенція – простежити, як із «надокучливо повторюваної» життєвої ситуації митець добував «корінь художньої новизни» [140, с. 120]. У метафориці соцреалізму, де активно фігурують опозиційні поняття життя і смерті [99, с. 28], прозаїк запровадив нову стратегічну модель, яка вирізняється аксіологічними домінантами і наративами, кардинально трансформував питання співвіднесеності світової літератури та української: «Ніде правди діти, це ж тільки А. Т. Мороз може читати доповідь «Українська проза в контексті світової»(!) і патетично вигукувати: «А треба було б ставити питання так: «Світова проза в контексті української». Не менше й не більше» [148, с. 283–284].

1.2. Межова ситуація як художній конфлікт

Новизна запропонованого підходу до творчості А. Мороза полягає в актуалізації дискурсу випробування героя межовою ситуацією: саме в ній варто шукати ключ до розкодування «сутнісного ядра» [85, с. 8] творів митця.

«Межова ситуація» як дефініція нерозривно пов'язана з філософією екзистенціалізму. Через упереджене ставлення радянського літературознавства до екзистенціалізму як філософської течії термін поповнив вітчизняний науковий інструментарій зі значним запізненням. Під феноменом помежів'я розуміють вплив на долю людини непередбачуваних зовнішніх обставин, які створюють загрозу життю чи здоров'ю і призводять до втрати рідних чи розлуки з ними. З іншого боку, складовою межового стану є реакція людини на ситуацію між життям і смертю, вибір сенсу власного буття.

Чинники формування екзистенційного світосприйняття А. Мороза пояснюються соціально-історичною ситуацією. Покоління, до якого належить митець, було обпалене війною: на початку Другої світової А. Морозу минуло тринадцять, тож довелось переховуватися в очеретах і чути свист куль, рано задуматися над сенсом власного буття й шукати точку опори в розхитаному світі. «Кожен, хто за життя побував у царстві мертвих, хто причастився до смерті й засвідчив це, <...> можливо, стає більше поетом, ніж він був ним (або й зовсім не був) до сходження в обитель смерті», – зауважив В. Топоров [238, с. 91]. Істотною особливістю миті перед смертю є найгостріше та найяскравіше відчуття краси цього світу, коли «сприймаєш і розумієш усі його процеси, самочинні, які триватимуть незалежно від того, житимеш ти чи ні» [49, с. 17]. Саме відчуття «смерті за спиною» допомогло А. Морозові знайти аксіологічний орієнтир перевірки життєвих принципів і переконань. Письменник неодноразово наголошував, що поштовхом для творчості йому завжди слугувала реальність, надихали зустрічі з неординарними особистостями, а психологічне наповнення «списував» із самоспостережень. Тож межовий стан, пережитий у підлітковому віці, став відправним пунктом до пізнання світу і найсуттєвішого в людині.

Для аргументації особливостей поетикальних засобів і прийомів А. Мороза необхідно визначити термінологічний інструментарій. З одного боку, закономірне розмежування понять «ситуація», «колізія» і «конфлікт», а з іншого – необхідно з'ясувати спільні та відмінні риси дефініцій «межова ситуація», «гранична» й «межове буття».

Ситуація – це обставини, з яких розвивається колізія твору. За Г.-В.-Ф. Гегелем, ситуація становить перехідний стан між нерухомим світом у собі та реакцією – конфліктом. Зійшовши з мертвої точки, ситуація починає рух до роздвоєння і взаємодії половин [52, с. 209–210]. Роздвоєння ситуації називають колізією, яка, у свою чергу, є «тихою» формою конфлікту, окреслюючи його і розгортаючи. А. Погрібний визначив художній конфлікт як «багатошаровий компонент ідейно-образної структури, який реалізується в

колізіях і є художнім вираженням суперечливого руху ідей, характерів, подій, поглядів, почуттів і втілюється у стильовому розвитку твору» [194, с. 45].

Поняття «гранична» («погранична»), «межова» ситуація належать до екзистенційно орієнтованої філософії та психології, означуючи кризові стани людини, які приводять до актуалізації особистісного начала, що виявляється в загостренні самосвідомості й переосмисленні сенсу життя. За М. Гайдеггером, людське існування – це буття, що прямує до смерті. У повсякденні людина втікає у світ речей, аби відверто не ставити питання про сенс власного життя. Зазвичай повсякдення зводиться до стереотипного сприйняття оточення й відповідної поведінки. Природа людини, за Н. Аббаньяно, – це «невизначеність, проблематичність; це створює нестійкість і коливання її положення у світі, але водночас є основою її вільного вибору» [1, с. 14]. І лише страх перед небуттям здатен мобілізувати резерви особистості у прагненні внутрішньої свободи.

Ж.-П. Сартр наголошував на єдності протилежних особливостей страху – руйнівної (боязнь самого себе, непередбачуваних власних можливостей і свободи) та мобілізуючої: страх може змусити людину опанувати себе і здобути перемогу над ним у внутрішній свободі [212, с. 327]. Якщо раніше індивід намагався врятуватися від страху втечею в уречевлений світ, то перед лицем смерті страх вимагає ясної позиції людини стосовно пріоритетних цінностей, наголошував А. Шопенгауер [284, с. 75]. Причини цієї метаморфози слід шукати у психологічній площині, де відбувається актуалізація ще одного гравця – волі, яка надає життю сенсу під час наближення смерті.

Зовнішні чинники стають рушіями внутрішніх процесів, усвідомлення яких зумовлює гомоцентричні конфлікти. Сила страху залежить від широти світогляду (обернено пропорційно) та інстинкту самозбереження (прямо пропорційно). Вибір людини або його підтвердження у хвилини смертельної небезпеки для себе чи когось із близьких – це двобій страху перед небуттям і волі як усвідомленої цілеспрямованості на реалізацію власних намірів. Воля як духовний акт може вибрати серед багатьох мотивів навіть той, що суперечить життєвим потребам індивіда, – тоді людина діє всупереч власним інтересам. Так виявляє себе

несвідоме як важливий психічний чинник, дослідженням якого займалися Ф. Шеллінг [278], А. Шопенгауер [284], З. Фройд [248]. Формуванню особистості та її комунікації зі світом сприяє, за З. Фройдом, відносно стійке ядро бажань любові / ворожості, детермінованих Еросом і Танатосом.

Як тлумачить філософський енциклопедичний словник, художньо-образне осмислення межових ситуацій в історії світової літератури бере початок від Ф. Достоевського, у чийх творах вчинок стає результатом морального самовизначення [247, с. 131]. Узагальнення ситуації помежів'я з'явиться згодом: на той час філософія датського екзистенціаліста С. К'єркегора ще не знайшла своїх послідовників. Аналізуючи унікальність людської долі, німецький філософ і психіатр К. Ясперс вкаже на винятковий вплив больових точок, надій, горя і провини на формування особистості та зв'язок людини з часом, епохою, світом. Термін «погранична», або «межова» ситуація К. Ясперс уперше вжив у роботі «Розум і екзистенція» (1935) [51, с. 9].

Осмислення кривавих наслідків Другої світової війни зумовило приплив нової хвилі письменників, котрі тяжіють до випробовування своїх героїв зустріччю зі смертю та «переживання провини та подій, результати яких неможливо передбачити» [247, с. 131]. Власна безпорадність, відчай і жах від усвідомленої загрози моральної поразки або неминучої фізичної загибелі нерідко провокують безвілля людини в тяжких випробовуваннях. Проте безодня смерті і «просвітлює»: пройшовши потрясіння, людина знаходить свободу і виходить за межі повсякденності предметного буття. Це положення К. Ясперса згодом стає базовим для всіх течій екзистенціалізму. У стані межової самотності відкривається істинний сенс власного існування. Філософ переконаний, що потрібно йти далі – до екзистенціального спілкування з Іншим, під час якого відбувається взаємопроникнення у потаємні глибини душі. Пізнання у найвищих проявах стає любов'ю. Отже, ідеальне розв'язання всіх межових ситуацій К. Ясперс бачить у любові.

Необхідно розрізняти стан людини в межовій ситуації на фізіологічному, соціальному та психологічному рівнях. Погляд на загрозу життю через призму

фізіології організму виявляє дію рефлексу самозбереження, який оприявнюється в мобілізації внутрішніх резервів і максимальному загостренні почуттів, що супроводжується викидом у кров адреналіну. Механізм реагування людини на ситуацію конфронтації зі смертю вивчає паліативна медицина (Н. Агеева), убачаючи саме в цій загрозі джерело особистісних змін. Соціологічний аспект (Н. Хамітов, Е. Фромм, Ю. Сичов) приковує увагу до можливості трансцендентного осяяння, що засвідчує підняття особистості на вищий рівень духовного розвитку і може супроводжуватись катарсисом. Однак надмірне перевантаження в межовій ситуації може спровокувати руйнівні психічні зміни – страх перетворюється в невротичний стан чи навіть призводить до психічних травм. У психотерапії (І. Ялом) значущість реальної загрози смерті розцінюють із позицій продукування тривоги або ж радикальної зміни ставлення до життя. У літературознавстві усвідомлена колізія називається конфліктом. Як бачимо, фахівці різних галузей знань сходяться на думці, що межова ситуація – це надзвичайно цінний досвід, здатний радикально змінити особистість.

Зв'язок людини і соціуму є об'єктом вивчення соціології, психології, антропології та конфліктології, однак пріоритет посідає література як людинознавство. Письменники – своєрідні сейсмографи суспільної думки та настроїв, які записують кардіограму почувань сучасника. Тому поняття помежів'я доцільно розглядати як результат селекційного підходу кількох наук: літературознавства, філософії, психології, соціології та конфліктології.

Іншим важливим аспектом межової ситуації, за К. Ясперсом, було визнання її безпосереднього зв'язку із самоідентифікацією особистості: «На рівні духу кожний індивід виступає як момент у житті цілого; саме ціле, втілюючи собою ідею, – народ, націю, державу – визначає місце і значення індивіда» [51, с. 14]. Крім того, філософ вводить поняття «вісі часу» («вісі світової історії») як точки відліку духовного процесу, коли з'явилася людина, якою вона є [51, с. 24]. Якщо людина втрачає безпеку, то надає самій епосі вираз безпомічності й стан безкінечних пошуків себе [288, с. 377]. Х. Ортега-і-Гассет резюмував:

«Життя – по суті справи драма, тому що воно непримиренна боротьба з речами і навіть нашим темпераментом, для того щоб ми фактично добилися того, чим ми є в проекті» [Цит. за: 1, с. 255].

Екзистенціалістська модель світобудови знайшла втілення в художніх творах Ж. -П. Сартра, А. Камю і продовжує цікавити сучасників, котрі усвідомили абсурдність новітнього світу, як і шанс на самовираження в ситуації вибору – чи не єдиній можливості надати сенс власному існуванню. Художня свідомість митців, які сповідують філософію екзистенціалізму, найяскравіше виявила себе в модернізмі. Для багатьох прикладом «критичного ставлення до вчорашнього» [224, с. 151] став ірландець Д. Джойс, який активно застосовував потік свідомості, внутрішній монолог і посилення на психічну реальність, а не на зовнішній антураж персонажа.

Якщо воля є альтернативою страху, то відчай перед лицем смертельної загрози може стати рушієм самоаналізу і каталізатором потреби самореалізації. Для повного досягнення сенсу власного існування людині, на думку екзистенціалістів, треба пройти три етапи. Перший – відчуття своєї закинутості у світ і приреченості на відчуження в ньому [212, с. 327]. Усю гостроту непевності, власної відчуженості людина здатна по-справжньому збагнути на тонкій межі між життям і смертю. Це другий етап, етап межової ситуації, під час якого усвідомлюються процеси, нібито позбавлені закономірностей, логічного зв'язку, часової послідовності, це конфлікт зі світом, що сприймається як щось дисгармонійне, хаотичне, абсурдне й вороже. І, нарешті, за А. Камю, етап свідомого вибору власних життєвих цінностей, уможливлений самоаналізом: «Позбавлення надії й майбутнього означає для людини ріст готовності до дії» [106, с. 66], тобто активізацію діяльності для отримання нових життєвих вартостей. Особистість мусить протидіяти суспільству, державі, ворожому Іншому, які нав'язують свою волю, мораль та ідеали. Щоб своїм життям дорівнятися до себе, людина здійснює вибір за умови двох перспектив – набути самоідентичності чи вдатись до самонегативу.

Невідворотною закономірністю свободи вибору є відповідальність, яка змінює зміст буття людини, котра «сама визначає цінності» [212, с. 340], – стверджував Ж.-П. Сартр, назвавши екзистенціалізм гуманізмом. Єдине, що виправдовує буття індивіда, переконані екзистенціалісти Н. Аббаньяно, М. Бубер, Г. Марсель, М. Бердяєв, – це свобода вибору моральної позиції, яка коливається в діапазоні від пасивного примирення з долею до спроб відшукати певний сенс, який реабілітує людину, хоча б у власних очах.

Момент вибору в межовій ситуації є моральною кульмінацією внутрішнього конфлікту, підготовленою всім свідомим життям, і водночас – імовірною точкою відліку буття майбутнього. Категорія морального вибору невід’ємна від концепції особистості, яка формує ціннісні орієнтири, приречені вступати в конфлікт із мораллю свого часу. Вибір поєднує в собі благо і трагедію, свободу і невідворотну відповідальність. Смертельна небезпека може стати знаком моральної активності, мобілізувати життєві сили, відкрити цілісність характеру та висвітлити підґрунтя переконань. Здавна письменники випробовують межі людського в людині страхом, болем, сексуальними стосунками або більш витончено – спокусою індивідуалізму, готовністю до офірування, вірою в ідеали. Проходження героями твору однакових ситуацій уможливорює деталізацію стимулів, імпульсів, мотивацій вибору і, врешті-решт, виявлення іманентного в концепті моралі особистості.

Стан свідомого вибору був об’єктом зацікавлення вітчизняного красного письменства, починаючи від «Повісті минулих літ» та «Слова про Ігорів похід». Погляд на українську літературу крізь призму межових ситуацій виявляє глибоко психологічні зразки особистісних осяянь і падінь, болісні роздуми над сенсом буття й усвідомлення персонажем власної значущості як деміурга в «Гайдамаках» Т. Шевченка, «Новині» В. Стефаника, «Тигроловах» І. Багряного, «Стовпотворінні» П. Загребельного та ін. Взагалі українську літературу можна означити як художньо-образний Усесвіт межового буття українського народу.

Позаяк межова ситуація домінує у світовідчутті А. Мороза і визначає особливості його ідіостилію, доречно сформулювати її визначення. Отже, під межовою ситуацією розуміємо кризовий стан людини, зумовлений дією непередбачуваних або тривалий час ігнорованих зовнішніх чинників, критична маса яких актуалізує потребу усвідомленого морально-ціннісного вибору й переосмислення сенсу автентичного життя. У визначенні наголошено на складниках, що потребують пильної уваги, оскільки вони є засадничими для структурування дослідження.

З огляду на цю думку закономірно постає питання про особливості поетики прози А. Мороза. У сучасному літературознавстві напрацьовано широкий семантичний спектр тлумачень поетики, незаперечною домінантою визнано синтез змісту і форми, головних і взаємопов'язаних величин у мистецтві [184, с. 21]. Поняття поетики визначають не тільки засоби і прийоми організації тексту як художньої цілісності [265, с. 350], але й світоглядні аспекти [43, с. 184] та стиль письменника [2, с. 3], що в комплексі становлять художність [18, с. 29; 133, с. 785]. Поетика активізує інтерес до художньої форми як способу енергетичного наснаження життєвого матеріалу для репрезентації його як художньої цілісності та пропонує порівняльно-аксіологічний підхід до творчих здобутків митця в літературному річищі. За слушним визначенням Г. Клочека, «пізнання поетики письменника – це пізнання творчих принципів, якими він користується» [109, с. 13].

Осмислюючи ідейно-естетичну позицію А. Мороза, виходимо з переконання, що художнє дослідження особистості в літературі було б неможливим без аналізу тих сил, обставин, характерів, ідей, з якими вона вступає в протистояння, утверджуючи власні пріоритети. Безумовно, колізія – важливий момент архітектоніки твору, однак художній конфлікт виступає диригентом епічного багатоголосся, оскільки вирізняється не просто усвідомленням протистояння, але й художнім перетворенням і моральним осмисленням боротьби протидіючих сил [30, с. 182].

А. Бочаров зводить класифікацію конфліктів до трьох типів: «між характерами, між характерами і обставинами, всередині одного характеру» [30, с. 186]. Перші два прийнято називати зовнішніми, або відцентровими конфліктами, а останній – внутрішнім, «доцентровим» (за Д. Затонським), або «гомоцентричним» (термін Б. Нічева). Аргументи О. Чичеріна стосовно залежності масштабів соціальних конфліктів від рівня їх усвідомлення людиною на той час почутими не були. Для концепції особистості як сплаву мотиву і мети архіважливо, що відчуває вона до світу й самої себе: довіру, любов, провину чи образу, тому моральний вибір визначається духовним потенціалом героя і є дзеркалом авторської концепції.

Творчий спадок А. Мороза варто класифікувати як романи саморозвитку й кульмінації особистості, відповідно до типології роману Н. Вердеревської [41], та «повісті попередніх висновків» (термін А. Бочарова) [30]. За універсальною типологією М. Бахтіна, що ґрунтується на ідеї внутрішньої діалогічності тексту і виокремлює два типи роману – монологічний і поліфонічний, твори митця належать до поліфонічного типу. Під поліфонізмом розуміється здатність автора зображувати чужі свідомості як незалежні, незавершені, не пізнані автором до кінця. Особистість пізнається (і формується) в її активній діяльності – це постулат філософії екзистенціалізму [212, с. 332] і сучасної психології, за О. Леонтьєвим [130] і Ю. Сичовим [231, с. 192].

Закономірно, що для повного пізнання будь-якого явища необхідна його завершеність, тобто реалізований вибір намірів. Стосовно людини це означає закінчення життєвого шляху, смерть. З'ясовуючи моральне обличчя героя, у багатьох творах («Палагна» Б. Харчука, «Климко» Гр. Тютюнника, «Мовчун» В. Близнеця, «Сотніков» В. Бикова, «І це все про нього» В. Ліпатова й ін.) письменники не стільки зображають його життя, скільки ставлять перед проблемою смерті. Як слушно спостеріг А. Бочаров, духовні шукання героя-сучасника відчутно розширюють художні можливості «виявляти діалектичний зв'язок часів безпосередньо у внутрішній структурі особистості» [30, с. 88–89], проте з висновками відомого вченого стосовно причин рефлексій героя

модерністської прози погодитися важко: він тлумачить їх як невміння відповідати «вимогам часу», замінюючи пристосуванство евфемізмом – «орієнтування у навколишньому світі» [30, с. 89]. Така позиція нівелює моральний аспект вибору, аксіологічний момент розмислів героя, де полюсами стають самозвинувачення і самовиправдання.

Отже, дослідження межової ситуації передбачає вивчення особливостей перебігу та кульмінації внутрішнього конфлікту як її невід'ємного складника. Намагання А. Мороза пояснити сутність гомоцентричного конфлікту помежів'я як спроби особистості підсумувати життя у світлі власного ідеалу гальмувалися цензурними застереженнями та упереджено негативним ставленням тодішньої критики до напрацювань філософії екзистенціалізму, котра врешті стала поштовхом до всеосяжного сумніву, переоцінювання цінностей і сподівань знайти життєве оперття в самому собі.

Висновки до розділу 1

Отже, дотримуючись настанови ревізії оцінок літератури соціалістичного реалізму, про необхідність якої наголошено в працях В. Хархун [258; 256; 257], а жанрові кореляції здійснено А. Гурбанською [61] та І. Захарчук [99], у дисертаційній роботі вперше реалізується спроба критичного переосмислення творчості А. Мороза в її цілісності за півстоліття творчої діяльності письменника з метою реконструкції рецептивної парадигми доби автократизму і творчої спадщини періоду незалежності України. Такий підхід спрямований проти загрози забуття оригінального художнього світу митця, епіцентром якого є людина, котра шукає сенс життя у самоідентифікації та суспільному щасті.

Естетико-філософське підґрунтя концепції власної творчості та її ідейну проблематику А. Мороз анонсував на початку літературно-критичної діяльності. Сковородинівське самопізнання зумовило рефлексивність його

стилю, філософське осмислення суспільно-виробничих реалій продукувало висновок про неминучість краху авторитарної системи, а ліричний складник світобачення репрезентував символічні знаки трансцендентних істин. Митець не вписувався в рамки соцреалістичного канону складним симбіозом модерного. Він концептуально тяжів до ідеї катастрофізму і драми свободи вибору, що характерні для екзистенціального світовідчуття.

Письменницький талант А. Мороза полягає в умінні знаходити найпроблемніші вузли суспільно-особистісних стосунків і проектувати їх на світовідчуття пасіонарія. Прозаїк рятує масову свідомість від анабіозу і самозаспокоєння, створеного офіційним конструктом шляхом всеосяжного планування. На буденному фактажі, бо завжди у творчості відштовхувався від реалій, митець оприявнює пасіонарний дух шістдесятництва, наділяючи повістевий і романний жанри сугестивно-метафоричним способом репрезентації дійсності, характерним для поезії.

Художнім конфліктом у прозі А. Мороза акцентовано морально-ціннісні пріоритети особистості. Психологічною домінантою оприявлення конфлікту обрано межову ситуацію, що є важливим критерієм для визначення типу світосприйняття й особливостей художнього стилю письменника. Користуючись напрацюваннями філософії екзистенціалізму та психології (С. К'єркегор, К. Ясперс, М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Шопенгауер, З. Фройд та ін.), з'ясовано складники дефініції «межова ситуація» – кризовий стан людини внаслідок дії непередбачуваних або тривалий час ігнорованих зовнішніх чинників, які створюють загрозу для життя і здоров'я, та реакція на них; актуалізація морально-ціннісного вибору; самоідентифікація (самонегатія) особистості через іншого. Моральний вибір є кульмінацією внутрішнього конфлікту, тому дослідження поетики межових ситуацій передбачає осягнення творчих принципів, які визначають художню якість репрезентації цих ситуацій.

РОЗДІЛ 2

КОНФЛІКТИ І ХАРАКТЕРИ – ШЛЯХ ДО САМОІДЕНТИЧНОСТІ

У літературно-критичних нотатках «Про народність у літературі» (1958) А. Мороз розробив етично-філософське підґрунтя концепції творчості. Було окреслено й ідейну проблематику майбутніх творів: чому героям «так-таки ні разу не спало на думку, чий хліб вони їдять, і до чого це їх зобов'язує» [166: 3, с. 183], про «корисливий патріотизм», енциклопедію міщанства за цілу епоху, «яке море може таїти слов'янська душа <...>. І яке грандіозне враження, коли море стає мертвим, не злившись з народним» [166: 3, с. 186]. Реалізацію цієї програми молодий прозаїк розпочав у 1958–1968 рр.

Сміливе експериментування А. Мороза з вибором героїв і психологічним часом, опанування нових жанрових форм та оновлення їхнього змісту («Кіоскерка на перехресті», «Довга-довга хвилина», «Легке завдання») дає підстави для виокремлення часу написання зазначених творів як окремого періоду (1969–1976 рр.), де жанрова мінливість повісті, дійсно, «бере на себе право на експеримент» [191, с. 83]. Особливості архітекτονіки повістей А. Мороза цього періоду підтверджують слушність резюме Ю. Лотмана [135, с. 265] про кодування початку тексту і сюжетну міфологізацію кінця.

2.1. Модифікація конфлікту між героєм та обставинами (повість «25 сторінок однієї любові»)

Традиційна інтерпретація суспільно-виробничих конфліктів і морального вибору героїв у прозі А. Мороза потребує уточнення критеріїв. У творах митця раннього періоду зображено два світи – природи і людини, взаємодія яких виявляє суттєві невідповідності систем цінностей персонажів. Увагу сфокусовано на усвідомленні протагоністом недосконалості людського світу, а отже, й необхідності боротьби за ідеальні загальнолюдські цінності.

Задля досягнення щастя – головної мети людського існування – герої повісті «25 сторінок однієї любові» проходять шлях від пасивного споглядання довкілля через активну рефлексію людини сковородинівського типу, яка шукає філософську опору життя і сенс у самовдосконаленні душі [125, с. 56], до усвідомленої відповідальності й активного перетворення світу. Внутрішня колізія проходить період засіву сумнівів у розмові Горового з професором Поважним і вегетації – у роздумах про власну ідентичність із народом. Кар’єрна перспектива Горового на кафедрі столичного вузу затьмарюється усвідомленням не сплаченого народові боргу: «...раптом відчув, що він випав, одірвався од цієї великої землі й блукає десь, поза її тяжінням і горінням, як порожній і холодний уламок. Що знає він про неї, що знає він про народ?» [158, с. 127], «для кого він хоч на градус згорів і кого він хоч на градус зігрів?.. І все перед Горовим постало нараз таким простим і страшним у своїй простоті, що Левко мало не кинувся бігти, тікати чи доганяти, хто знає?» [158, с. 121–122]. В «оповідній матриці» твору концепт руху і горіння, виокремлений Л. Тарнашинською за засадничим соціокультурним топонімом шістдесятництва [233, с. 70], дає змогу уніфікувати ознаки творчого становлення А. Мороза.

Ставлення до щастя стає одним із критеріїв розмежування персонажів повісті – колишніх друзів Левка Горового і Михайла Золотого, закоханих Левка і Вікторії, ускладнює стосунки професора Поважного з донькою. Відчуження у виробничих відносинах між керівництвом (Гуркало, Келембет) та рядовими колгоспниками перетворюється на провалля, Ліна Гуркалівна і Могилевський падають із п’єдесталів Марининих кумирів. Наближення автора до народних позицій оцінювання ідеалу простежується через розвиток образів Горового (від студента-мрійника до захисника інтересів колгоспниць-удів) та Марини Безверхої (від випускниці до комбайнера). Зміна головними героями вектора цілепокладання – відтермінування щастя особистого задля прогресивних суспільних зрушень – усвідомлений вибір горіння, коли інші персонажі лише поглинають енергію чужої праці, універсалізуються до

збірного образу «чорних дір». Напруга між полюсами цінностей героїв творить енергію тексту.

Пошук способів жити за законами суспільної гармонії, порушення якої руйнує умови «множинності існування» [139, с. 88], – головна тема повісті. Пафос устремлінь Горового здається буденним: болять йому скромне полуднування будівельниць на Дніпровій кручі, як і нужденний обід удови на обніжку. За скупими деталями відчувається усвідомлення особистої причетності до розв’язання загальнодержавної проблеми – бідності народу.

Ідеологічна полярність голови колгоспу Гуркала виявляється з першої бесіди-сутички, як і його тактика – звинувачувати у гріхах когось. Він цинічно заявляє, що «народ тільки про себе думає» [158, с. 29]: молодь їде на цілину за довгим карбованцем; колгоспниці хочуть більше заробити, не думаючи про державу; приїзд Горового у відсталий колгосп підозрілий. Левко ж розпізнає авторитарний стиль керівництва, кругову поруку й оковамилювання, байдужість до справи і людей, безсистемне ведення робіт і злидні.

Сільська верхівка живе за шкалою подвійних стандартів. За нічним пранням удови Швидкої – соціальна прірва між нею і вічно «хворими» головихою та дружинами бригадирів і комірника. Типові обставини буття колгоспниці художньо моделюються в буденній ситуації. Завдяки нібито відстороненості наратора від оцінки реалій досягнуто ефекту покинутості колгоспниць наодинці зі своїми проблемами й відчуження їх від результатів праці. Поки Келембет оре ділянки за пляшку, люди півдня чекають нарядів – пріоритет власної вигоди над суспільною стає причиною зриву сільгоспробіт. Але цим епізодом молодий письменник мимоволі порушив серйозну проблему – обробіток присадибних ділянок, за рахунок яких колгоспники виживали.

Виробничі конфлікти переростають у соціальні, відкривається беззахисність удів перед «незамінним» чоловічим керівництвом – і Горовий ламає стереотип кадровим призначенням, щоб у бригаді склалася «нова школа керівництва. А основою в ній – совість Безверхої» [158, с. 81]. Гуртуючи команду однодумців, він здобуває перші перемоги.

Та все ж локусом головного конфлікту є не колгосп (для Горового) чи ательє (для Марини), не місце на кафедрі (для Золотого) чи столична квартира (для Вікторії та Поважного) – його осердям стає душа. Зовнішні конфлікти лише загострюють необхідність власної відповідальності у прийнятті рішень.

Помежів'я вибору Марини має символічний знак випускного порогу; ситуацію порогу відчуває й Горовий після написання дисертації: «Людина фантазії, легкої мрії, а не конкретного діла» [158, с. 39], він кинув виклик власній вдачі. Кримські нотатки героя засвідчують невдоволення собою, тривожність, самотність, що є першими ознаками, за Ж.-П. Сартром [212, с. 323], усвідомлення власної закинутості у світ. На межі двох стихій (величі гір і безміру моря) у Левка відкрилася трансцендентна прозірливість: у розлуці з коханою знайти себе, гідного щастя.

Самоусвідомлення Марини відбувається у світі речей. Її навчання й праця в ательє почалися з маленької брехні – приховування справжньої мотивації: хотіла голубе, як у Ліни, плаття. Зі шкільної лави дівчина підсвідомо засвоїла уроки соціального пристосування – формулювання намірів пріоритету суспільної користі. Образом Ліни прозаїк викриває феномен подвійної моралі та сільської корупції, вмиле маскувannya паразитування на системі. Внутрішній конфлікт Марини (між бажаннями і можливостями) розкриває порівняння: «серце завмерло, як перед стрибком у воду» [158, с. 74]. Цей троп став символом межового вибору й інших персонажів А. Мороза. Визрівання змін у душі героїні фіксується як втрата інтересу до цінностей, привабливих зовні: вона усвідомлює справжню сутність суперниці, безпричинність ревнощів молодого агронома до Ліни та власне дивацтво з копіювання її манер.

Рідна природа стала рушієм ініціації душі Марини. Прогулянка до осіннього лісу – зустріч із помежів'ям вмирання краси – несподівано відлунює осмисленням ситуації в майстерні як балансування над безоднею. Вчорашня випускниця у візії зарослих воєнних траншей прочитує паралелізм ран лісу й колгоспу, співзвучний почуванням Горового. Обпечене нерозділеним

коханням серце шукає цілющих точок дотику з рідним довкіллям, стає чутливішим до світу природи і всесвіту іншої душі.

Розв'язкою конфлікту зі світом фальшивої краси і шалених грошей, де розкошують хтиві графи й підступні ліни, стала вечірка. Вибір дівчини артикульовано: очікування казкового фіналу поступається місцем критичній оцінці реалій. Тому закрійник Могилевський із чарівника перетворився в «сіру поношену онучу» [158, с. 169], яка хотіла продати її, Марину, для тілесних утіх. Психологічно цілий світ проходить очищення разом із Мариною – «з оцим снігом почалась якась нова пора в її житті, ясна, легка і свіжа» [158, с. 170].

Здатність відчувати гармонію природи – мірило духовності персонажів А. Мороза; вони немов зв'язують власне життя з ідеалом, відбитим в архетипі доброї неньки-землі, яка формує м'яку споглядальність. Змалечку живе в Левкові міфопоетичний образ Леля, коли уява розгорнула дивовижне полотно гармонії на противагу руїні села: «Щось немов сміялося в повітрі тонким ляском невидимих, ясних лебединих крил, білими блискітками сонця й тонкими духмяними пахощами. Левко оглянувся в зачудуванні й зрозумів: терен зацвів. Підіймався з левад густими хвилями білого туману, легко і весело обіймав душу. Мов зникли кудись, щезли руїни і згарища, не стало ні сліз, ні крові, тільки солодко-пахучі хвилі білого туману встали з левад і утворили суцільне вселенське море цвіту. В тому світі відкрилась Левкові надзвичайна сила і ще ніби знак – символ вічного закону невмирущості й краси. Він аж затремтів, усім тілом відчуваючи, як проймає його та сила, мов на мить сам став частинкою землі. Оце в собі він називав тепер Лелем» [158, с. 98].

Якщо самореалізація Горового пов'язана з працею на землі задля щастя всіх, то статус всевладдя перетворив Гуркала на репресивний механізм, про що свідчить, зокрема, його рішення «створити Горовому репутацію, нехай заговорить про нього район, а тоді вже оббілувати на виконкомі» [158, с. 88]. Точна вербальна форма розкриває хижацьку сутність голови, однак обережність диктує тактичний хід – прибрати агронома до рук своєї компанії з

юшкою і самогоном. У звинуваченнях проти Горового фігурують «нездорові тенденції», «шлях демагогії», «виступив проти зобов'язання колгоспу перевиконати план хлібозаготівель» [158, с. 88]. Логічним завершенням ланцюга «гріхів» має бути «ворог народу». Головний аргумент правоти Гуркала – 25-літній партстаж і репресивний досвід. Контрзвинувачення на адресу голови в байдужості до потреб людей праці й паразитуванні на колективному майні виглядають наївно. Закономірно, що в правдолюба без життєвого досвіду романтичний максималізм бере гору над логікою.

Символічні знаки природи сугерують перспекції розв'язки: «А весна таки починається. Не в Гуркала – в Левка. Горовий чує її, вловлює запахи в повітрі. І бачить її незриму ходу» [158, с. 190]. В очікуванні того, «що гратиме колосом на ниві» [158, с. 190], вектори спрямовані на Марину як об'єкт зіткнення двох стилів управління. Митець виявляє хист психолога, тонко передаючи переживання дівчини, яка стала єдиним комбайнером колгоспу. Для неї наближається момент істини – жнива. Кілька штрихів (образливе слово і міміка) передають задушливу атмосферу привселюдного приниження її людської гідності й самозвеличення Гуркала чужим коштом. Воскресити віру дівчини в себе допомагає нагадування про зв'язок поколінь (ідентичність): «Матір її знаємо і батька знали. <...> Комбайнер був навіки» [158, с. 210]. Красномовніше слів мовчання матері.

Дихотомійність образів-антиподів – гармонія / дисгармонія, живий світ / уречевлення – відбивають у соціопсихологічному аспекті схильність українського селянства до пантеїстичного світосприйняття, на які нанесено штрихи екзистенційного самозаглиблення. Якщо для Горового і Марини осінній ліс – це храм, краса якого вшляхетнює душі, то для Гуркала з прибічниками – місце гульби й змови про нові обладнання. Дим із деталі виростає до символічного знака дисонансу краси.

Тяжіння автора до народнопоетичного порівняння засвідчують портретні характеристики та прізвища персонажів. Схожість Горового на орла домінує в русі, зірності. Тлумачення образу орла доповнюється характерною для

фольклору символікою духовного оновлення, прозріння. А червоні в'язи Гуркала зрослися з черевцем, прикритим папкою, – уречевленням персонажа до «ваньки-встаньки» автор наражає себе на звинувачування в ескізності образу. Однак сутність явища означено, і письменник втрачає до нього інтерес.

Кульмінацією конфліктів є мить осяяння, котра руйнує оболонки речей. Переступив Горовий межу, за якою шукають лише особистого щастя, – і відкрилась йому спорідненість Вікторії з Гуркалом в егоїзмі, холодному розрахунку, маніпулюванні людьми. А. Мороз ускладнює внутрішній вибір персонажа спробою зруйнувати власну ілюзію серця.

Іншим аксіологічним виявом духовності героя слугує народна пісня. Слухаючи її, Горовий і Марина двічі переживають катарсис: Горовому пісня дає опертя, а Марину емпатично збагачує. Пісня стає уособленням просвітленого страждання, джерелом самоусвідомлення і засобом спасіння. Наратор зливається зі світовідчуттям Горового, йому зрозуміле бажання перебути горе наодинці. Цей хворобливий стан відчуження можна вилікувати лише дотиком іншої душі, щирої, незглибимої. Незрадливу душу має народна пісня. Від одного погляду Марина перейнялася настроєм Горового – і вже в ній лунала пісня кодом самоідентифікації, нотою вічної душі народу.

Зрада найближчого друга і коханої розхитує Левкове психологічне відчуття часу й простору: «Невже ж це навік?! А мабуть, що навік. Все життя каратися йому тією непоправною хвилиною, в яку зрікся він свого ясного щастя. Усе життя! Від тієї свідомості на душі стає тоскно-солодко й хочеться ридма, по-жіночому, заплакати» [158 с. 206]. Рефреном «навік», «усе життя» підсилюються відчай і страх самотності, яким протиставлено символічний знак пам'яті – образ могили невідомого солдата між двома ланами, оприсутнюючи смерть як додаткову умову гармонізації світу й сакралізації простору морального вибору.

Остаточний розрив стосунків із Вікторією супроводжується запальним зізнанням Горового в любові, але не до неї – до поля, вітру, лісу, сонця. Палітра світосприйняття Левка-Леля наповнена ароматом, смаком, тактильним

теплом, зміною укрупненого плану панорамою, де межова ситуація нагадує про себе біжучим рядком. Помежів'я доленосного вибору рецептивно загострює сприйняття світу, немов первісне вродання кожним нервом у рідний ґрунт: «...солодко пахло молодим хлібом», і «дух землі, такий гострий і щемливо-солодкий, як буває лише у якісь перші й останні хвилини в житті. Промінь виприснув з-за обрію, ковзнув по стіні жита, звіддалік блиснули, немов усміхнулися, йому вікна в селі» [158, с. 225]. Метафоричне невласне-пряме мовлення персонажа засвідчує справжню закоханість Левка у свою справу і віру в людей. На зміну роздумам про духовне «безпліддя й безріддя» Вікторії й Михайла приходить усвідомлення себе «велетнем» [158, с. 230], а зерно здається новонародженим немовлям, у якому можна відчутти «вагу цілого народу» [158, с. 230]. І проти нього Гуркало – «як пил на дорозі» [158, с. 230]. На таких символічних дихотоміях викресується життєдайний гуманізм твору, створюється превалювання внутрішнього сюжету над зовнішнім.

Пейзажна деталь у Мороза – ключ до прочитання стану душі героя, призма, крізь яку можна побачити, чим проросте сьогоднішнє зерно в майбутньому. Наприклад, романтичні спостереження природи Левком і Михайлом в інститутські роки відрізнялися об'єктами: у Михайла – хмари, а в Левка – дерева. Символічною проекцією на майбутнє стала перша зустріч із Вікторією – «біля самої огорожі над кручею», коли погляди друзів «схрестилися на дівчині, що стояла поміж ними» [158, с. 101]. Романтична зав'язка любовного трикутника визначена ключовими словами: огорожа, круча, схрестилися, – як і поведінка: Михайло витатиме у хмарах, Левко шукатиме коріння краси і сили, а дівчина затулить собою на певний час і людей, і обрій.

Перетікання деталі-символу з однієї сюжетної лінії в іншу простежується в образі хмар. Окрім Михайлового витання в захмар'ї, це й Маринина мрія про голубе з хмарками плаття. Так із першої повісті виявила себе стильова особливість А. Мороза: деталі відведено не ситуативно-психологічну, а концептуальну роль. Підтвердженням цього є фінальне уподібнення Вікторії з Михайлом до «вічно холодних» хмар-утікачів. Інший «мандрівний» образ

повісті (а ширше – творчості А. Мороза) – скеля. Образ неоднозначний, бо якщо Поважний – скеля з «філософською точкою опори», то Гуркало – скеля-перешкода. Однаковий антураж підкреслює суттєві внутрішні відмінності через суб'єктивацію Горового, концептуально поляризуючи персонажів.

І все ж у розв'язці соціального конфлікту молодий прозаїк не встояв перед спокусою зовнішнього втручання – рішення партійного пленуму зміцнює позицію Горового, що сприймається як данина соцреалізму. У цілому ж філософський концепт гармонії художньо опановується у ставленні до людини як мети, а не засобу, що означає бачення гідної поведінки у «власному вдосконаленні й чужому щасті» [107, с. 319]. Життя героїв виповнюється духовним змістом – вищим рівнем мотивації, що відповідає національному характерові філософсько-поетичної традиції.

Модифікація конфлікту між героєм та обставинами в повісті А. Мороза «25 сторінок однієї любові» відбувається в площині вибору моральних цінностей, завдяки чому вектор конфлікту змінюється з відцентрового до гомоцентричного; крізь оптимістичні нашарування соцреалістичного канону простежуються екзистенційні мотиви тривожності, закинутості, самотності.

2.2. Морально-виробничий конфлікт (повість «Троє і одна»)

Авторські вказівки на аксіологічні маркери підходу до повісті «Троє і одна» з пограниччя смерті очевидні: осердям сюжетотворення слугує образ юної робітниці Ради, котра усвідомила власну провину за передчасну смерть матері (зупинка хворого серця внаслідок необдуманого стрибка доньки з кручі) і нині прагне знайти себе у вимірах найвищих життєвих орієнтирів; пафос духу стверджується «на останній хисткій межі світла й тьми в людині» [170, с. 288], гармонізуючи первісний хаос кольорів і звуків у її мікросесвіті, виокремлюючи надзавдання й сенс життя «у хвилину катастрофи» [170, с. 288].

Композиційні особливості повісті презентує, по-перше, заміна прологу розв'язкою, внаслідок чого зростає питома вага навіть буденних колізій; звичайні, на перший погляд, думки персонажа набувають значущості з огляду на його внутрішню готовність пройти випробування помежів'ям; по-друге, В. Марко слушно зауважив, що зав'язка-діалог нагадує стилізоване «перелицювання» «Казки про царя Салтана» О. Пушкіна та розмову Лавріна з Карпом у «Кайдашевій сім'ї» І. Нечуя-Левицького [140, с. 47], що створює настрій грайливої легковажності. Два струмені – значущості та легковажності – передають мінливість життя. Новоприбула в бригаду випадково підслуховує змову Романа, Стася і Сашка щодо завоювання її серця – і сюжетна схема залицяння повторюється тричі, як у фольклорі, а Рада стає лакмусовим папірцем для оприявлення присутнього в складному плетиві рис характеру кожного. По-третє, «замість прологу» наголошує на доцентровості конфлікту, оскільки ситуація межового вибору постулюється як остання крапка в житті.

Несподівано для Романа схема залицянь руйнується, морально-етична планка злітає до висот пізнання причин суспільно-виробничої недосконалості. Радин максималізм («немає на світі неможливого і недосяжного») [170, с. 291] та Романів морально-виробничий реалізм – бачення фінансової залежності робітника від нарядів майстра: «Дасть бронзу – ти й заробиш, і виконуватимеш норму, а може дати таке, що день проішачиш і ніякого результату» [170, с. 291], – роблять цих персонажів осердям конфліктів. Проблема справжніх і фальшивих цінностей розгортається в духовній площині. Питанням життя Ради стало не як жити, а для чого. Дівчина прагне з'ясувати мотивацію вчинків членів бригади і мету життєвої стежки кожного.

Радиним міркуванням суголосні слова Стася: «...головне – робота. Добре освоїшся з нею, почувеш себе на своєму місці, тоді матимеш тверду лінію в житті і ніколи й нічого не боятимешся» [170, с. 324]. Але в його вчинках інша мотиваційна домінанта: знаючись на своїй роботі та мріючи стати інженером, Стась вирахував, коли одружитися, щоб отримати квартиру, де влаштувати

майбутню дружину, як відхилити пропозицію бригадного обробітку деталей, боячись фінансового програшу особисто для себе.

Неоднолінійність образу Стася Люборака вибудовано за допомогою стереоскопічної подачі (сприйняття Брагою і Радою). Дівчині імponує Стасева врівноважена впевненість. Якщо їй вода досі видається ворожою, то для нього це спосіб релаксації з вудкою: «Сидиш, на поплавцець дивишся, а вода тим часом тече в тебе перед очима. Тече й тече, і змиває в тебе з душі геть чисто все, що осіло на ній, як накип, протягом дня. Посидівши отак з годину-дві, відчуваєш себе, як немовля. <...>А якщо твій поплавець нарешті таки здригнеться і ти попустиш трохи вудилище, а потім висмикнеш з води рибку – вона здається тобі золотою» [170, с. 348]. Згодом самозаспокоєність Стася відгукнеться в дівчині протестом: «Краса природи, мабуть, існує не для того, щоб збуджувати апетит» [170, с. 350]. Раді чужа життєва стежка руху за графіком, уподібнена до трамвайної колії.

Посутнє у Стасеві відкрилося Раді в його казці (розділ «Хатка на піску»). Творчість такого типу, як відомо, розкриває найпотаємніші мрії та страхи автора. Юнак копіює у мріях міщанський затишок батьківського дому, не ускладнюючи свого буття аналізом материнної зради задля матеріального благополуччя. У діалозі з Романом, який хоче вивільнення творчої енергії кожного задля високого колективного результату, відповідь Люборака цинічна: «Таке сказав! Ніби він душею точить» [170, с. 468]. Громадянська індиферентність Стася зумовлена прагматизмом, рівень адаптування до обставин позиціонує його місце в таборі байдужих. Закономірно, що під час нападу Дачника на Раду Стась миттєво «здимів» за міліцією: у його світі кожен має виконувати роботу, за яку йому платять. Стась здатен лишень на «коротку» вірність: віддавшись інстинктові самозбереження, підсвідомо він копіює поведінку власної матері.

Категоричність автора в засудженні мрії Стася купити необхідні в господарстві речі як міщанство зумовлена реаліями часу написання повісті. Тодішній тотальний дефіцит призвів до пристосуванства в системі розподілу.

Стась – утілення образу «ідеального» пристосуванця, який мімікрував під систему і тримається «золотої середини». Масштаби поширення феномену «любораківського душевного безкрилля» [48, с. 3] простежені А. Морозом у робітничому середовищі (сусіди Романа по гуртожитку) та серед представників інтелігенції (подільські родичі Ради). Викривальний пафос підміни цінностей має то іронічний відтінок (єдиний висновок тітки після читання Ремарка – кава на сніданок), то застережний – деталізацією інтер'єру акцентується небезпека перетворення речей на повелителів своїх власників. Другорядне витісняє головне: дім із екзистенційного притулку перетворюється на склад кітчів, а його господарі – на духовних банкрутів. Крапку на долі Люборака автор поставив його вибором у межовій ситуації: Стась рахує деталі, що zostались після Романа. За ілюзією володіння – заміна душевної енергії мертвою.

Оголоючи наступальний характер гедонізму, письменник вдається до сарказму. Дачник повчає Раду, декларуючи сенс і мету власного життя: «Що таке гроші? Удовольствія. А що таке життя? Бажання удовольствій. Життя міряється не часом, який ти на роботі простирчала чи за порожню кишеню свого фраєра подержалась, а тим, скільки прожила грошей» [170, с. 353]. Гроші як ключ до задоволення – метафора ще однієї життєвої стежки.

Комсомольський активіст Мілько й подільська тітка порівнюються кипучою енергією, переробленою масою справ. Тітка прискіпливо стежить, щоб усі речі знаходилися на своїх місцях. Гроші, зароблені її активністю, витрачаються на нових ідолів, біля яких тітка ходить рабинєю. Мілько теж колекціонує, але його об'єкт стратегічний: Сашко копіює промови членів ЦК, статті про змагання за звання ударника комуністичної праці. Його мета – кар'єра. Уникаючи цього слова, у внутрішньому мовленні Мілько уподібнює свою життєву стежку до перескакування на вищу трибуну.

Наратор показує персонажів у типовій для кожного обстановці й за характерним заняттям – й одну за одною зриває з них усілякі маски. Бригадир Люборак насправді виявляється індивідуалістом. Жодного разу не бачимо в

роботі Мілька-наладчика: він або виступає, або засідає, або організовує те, що не приносить радості нікому, навіть заняття спортом оцінюються з позицій вигідності для показників цеху, панібратство приховує внутрішню закритість. За вправним маніпулюванням людьми простежується подвійна мораль – для себе й для колективу. Раді відведено роль індикатора. Засобами досягнення бажаного Сашко уподібнюється до злочинця Дачника («він полював за Радою, як і за всіма іншими») [170, с. 358], але Мількове прагнення влади як вседозволеності для себе завуальоване гіперактивністю. Найстрашніше для Сашка – показати себе справжнього («чужим і ніби підступним») [170, с. 455].

Психологічно вмотивоване назрівання конфлікту між Мільком і Брагою: Романом неможливо маніпулювати, він ставить питання, від яких може вибухнути адміністративно-партійна піраміда заводу. Владолубство і самозакоханість Мілька відкрились у його ставленні до першої межевої ситуації Браги: у заголовках стінгазети «Мій герой дня», «Подвиг нашого дружинника» вчинок ніби привласнювався, наголошуючи роль комсорга у вихованні Браги. Натомість звістку про аварію Сашко означив для себе як «Романове нещастя». Отже, змодельована письменником ситуація викрила Мільків формалізм і «чиновництво натури» [48, с. 3].

У повісті спостерігаємо не стільки динаміку зовнішнього подієвого сюжету, скільки динаміку рефлексії. Образ Максима, сусіда по гуртожитку, подано саме в Романовому сприйнятті – від захоплення здатністю бачити присутнє в людині до розчарування інертністю товариша. Парадоксальним свідченням проти Максима стає його захоплення футболом. Романів похід на матч закінчується падінням кумира з п'єдесталу: «Тільки ще гостріше відчув, що в усьому світі для нього немає людини, якій можна було б принести на високий суд свою душу» [170, с. 328]. Роман резюмує, що схиблення на футболі – марна трата суспільної енергії, яку можна було б скерувати у творче русло. Футбол сприймається як різновид утечі від буття-у-світі. Це знову-таки «хатка на піску» як складник державної політики відволікання енергії мас від конструктивного аналізу ситуації, створення обставин «випускання пару»

колективної невдоволеності без загрози для системи. На півстоліття відкриття А. Мороза випередило висновки Д. Еллопа та Н. Бічуї, які побачили за божевільням гравців і глядачів політику, боротьбу за гроші, а отже, «прагнення влади» [25, с. 5]. Футбол як маркер гри став однією з ознак наближення письменника і його героїв-протагоністів до екзистенційного світосприйняття.

Образ піску з алегорії ненадійності житейського опертя Люборака розвивається до алегорії державної безгосподарності в повісті «Троє і одна», у романі «Чужа кохана» (1966) він стане наскрізним, перетвориться в алегорію маратівщини, а в повісті «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» (1997) зумовить перше осмислення Диким цінностей справжніх і фальшивих.

Контроверзою «Хатки на піску» є розділ «Золота жила», де сенс буття-у-світі поглиблюється ремінісценцією сковородинівської «сродної праці». Протиставлення праці на благо людей та задля речей увиразнює дихотомія світло / морок. Епітет «золотий» набуває характерокреаційної семантики, поетизуючи сутнісну домінанту геолога Олімпії, Романа та Ради. Модифікований пантеїзм Романа Браги (бачення в природній гармонії ,великого живого механізму) потребує організації такої ж гармонійної людської діяльності. Однак випуск заводом браку, безлад на будові, порушення правопорядку, інертність оточення руйнують Романів ідеал. Навіть Рада живе всупереч його законам, як примхлива золота жила.

Опозиція світло / морок змодельована рефлексивними квантами: «Знайомство з Радою і такий несподіваний розрив вплинув на Романа, немов яскравий промінь на людину, що призвичаїла свої очі до сутінок» [170, с. 322], «його мучило почуття втрати чогось не зовсім зрозумілого, але безмірно дорогого й болючого. Ніби ясний день, що мав принести найбільші в світі торжества, ледь зазорівши на обрії, раптом погас» [170, с. 323]. Екзистенція розриву сакралізує втрату і позначається на переосмисленні власної ініціативи в часопросторі: «Мене не влаштовує віддати всю енергію свого життя тільки на те, щоб заробляти гроші» [170, с. 340]. Прагнення самовдосконалення, усвідомлення критичної маси «ділової демократії» (авторський евфемізм)

заводу як суспільного браку перетворюють Брагу в каталізатор морального невдоволення.

Різні за вдачею, Рада і Роман близькі за світовідчуттям. Різка реакція дівчини на вогні реклами: «Невже не можна було чогось розумнішого вгадати, якщо вже писати вогненними літерами на самому небі?! Якусь думку чи пораду, ваговиту, значущу» [170, с. 377] – оцінка гігантманії як ознаки часу і кітчевої «культури» взагалі. Радина «рвйність» акумулює енергію руху, викликаючи ремінісценцію образу жінки нового типу: «Ти – ялина, сповнена жаги, / Що росте на вітрі й сонці гірко <...>/ Горда, смілива радянська жінко!» (М. Рильський) [200, с. 213]. Художня місткість реалій – у знайдений «золотій жилі» й «видющості» – визначальних рисах «людей майбутнього», становлення яких простежено в романі «Чужа кохана».

Людські якості чоловіка проходять випробування беззахисною фемінною слабкістю в романах А. Мороза «Кіоскерка на перехресті», «Сподіваної жду», «Хоть», «Притча про Мутанта», де співіснують два погляди на проблему – чоловічий і жіночий, причому автор визнає за жінкою моральну вищість. У цьому зв'язку доречно згадати цікавий факт із творчої біографії А. Мороза: ще будучи критиком, він став на захист образу Ганнусі з повісті В. Козаченка «Сальвія», вступивши в полеміку з М. Шамотою, який обізвав героїню «відсталою», та згодом змушений був визнати: «А. Мороз дошукується соціальних коренів та пружин», «ми розходимося в оцінці уже не літературного, а життєвого явища, оскільки обоє визнаємо випадок життєвим» [273, с. 27]. Активна громадянська позиція А. Мороза гідна пошанівку, адже, за свідченням М. Коцюбинської, репутація М. Шамоти відома: він «душитель літератури, головний адепт злочинного диктату догми» [122, с. 101].

Тричі головні герої повісті «Троє і одна» проходять межові випробування, «створюється ситуація, коли персонажі єдиного ідейного ряду творів письменника втілюють різні ступені осягнення і впровадження в життєву практику певної ідеї або складають різні стадії відтворюваного життєвого явища, внаслідок чого і виникає ефект саморозвитку художнього світу

письменника. До того ж, типологічна близькість не тільки не закодовується автором, а, навпаки, усвідомлюється самими персонажами або вловлюється іншими героями» [141, с. 6]. Спровокована Радиною нерозважливістю передчасна смерть матері змусила дівчину подорослішати. Несподіваний розрив із Радою став для Романа поштовхом переглянути свою поведінку й пріоритети. Друге випробування на межі життя і смерті (під час нападу Дачника) Рада з Романом проходять разом, рятуючи один одного. Машкара легковажності бабія спадає, відкриваючи лицарські якості Романа, що допомагає Раді перебороти страх і вжити рішучих заходів проти зловмисника. Межова емоційна напруга досягається за допомогою художнього зміщення часових площин: «Рада вже бачила закривавлені Романові груди, дике вбивство, досі відоме їй лише з книжок про війну та фашизм, відбувалося зараз тут, у неї на очах» [170, с. 379]. Зовнішній спротив, умотивований готовністю до боротьби, ставить знак рівності між безчинствами фашистів і приниженням людської гідності.

Своєрідним розкриттям душевних почувань Романа слугують сни. У першому – після сутички з Дачником – підсвідомість підказує смерть Стася як суперника, бо не може кавалер не впасти в очах дівчини, покинувши її напризволяще. Другий сон химерний: про збори, присвячені рекомендації на смерть Браги, як «достойного і надійного» [170, с. 383], та його обіцянці виправдати довір'я. Канцеляризми в ситуації абсурду змінюються перемогою темряви – символом смерті. Трагічне завершення уявного конфлікту: бездумна маса одностайно ухвалює резолюцію. Прозаїк акцентує на потенційній загрозі громадської індиферентності до дрібних правопорушень: вона призводить до масштабних зловживань тих, хто обіймає керівні посади.

Від особистісного помежів'я розмисли Романа спрямовуються до суспільно-виробничої кризи, яка унеможлиблює гармонійну професійну діяльність. Напруга тексту зростає: вчинок миттєво слідує за думкою про мету майбутніх господарів країни (не вагаючись, Роман рятує хлопчика, який вискочив перед мотоциклом). Загроза нової втрати змушує Радю переглянути

своє життя за останні кілька місяців і збагачує її трансцендентним осяянням: самоусвідомлення приходить завдяки тим, кого любиш і кому довіряєш. Переоцінку дівчиною життєвих цінностей деталізовано (в прямому значенні) у візуалізації залишених Романом готових деталей; звичайні речі набувають значущості (цокання годинника нагадує ім'я коханого). Натомість одноманітність буття Стася, позбавленого творчого польоту, передається прийомом вербальної ощадливості: у горобців гороб'яче життя.

Дослідники творчості А. Мороза зауважили частотність вживання чисел у назвах його творів, однак узагальненого аналізу важливого філософсько-структурного елемента бракує. Якщо в назві повісті «25 сторінок однієї любові» І. Світличний убачав своєрідний гачок для сентиментального читача, то з висоти творчого доробку прозаїка доцільно виснувати: хоча митець заперечував умисність уживання чисел («25 сторінок однієї любові», «Троє і одна», «Четверо на шляху», «Ваш поїзд о дев'ятій»), радянські реалії засвідчують, наскільки дійсність була підпорядкована цифрі. Про тодішній числовий бум П. Мовчан згадує: «...літера була підпорядкована в свою чергу числу, «цифрі». Число понад усе й понад усім, воно найбільше умертвляє...» [151, с. 144]. Далеке від пієтетного ставлення до цифри, прозописьмо А. Мороза конденсує реалії часу. З іншого боку, для піфагорійців речі, представлені числами, були носіями гармонії; тож логічно припустити, що фігурування чисел виявляє намагання письменника гармонізувати світ, упорядкувати його проблеми. І Левкові, і Ліні («25 сторінок однієї любові») на вигляд років по 25, вони репрезентують покоління, за яким майбутнє, а за плечима Гуркала 25 років партстажу. Як бачимо, за однією цифрою – різні світобачення, а справжня любов лише одна – Левкова, діяльна.

Відлік художнього часу в повісті «Троє і одна» розпочинається з приходу на завод Ради, чия відповідальність перетворює статистичну облікову цифру в макросвіти індивідуальностей, у духовно неповторну цінність. Назва повісті структурує текст, її числова символіка – носій екзистенційної сутності в ситуації вибору і віддзеркалення специфіки авторського світосприйняття.

Характерокреаційні особливості повісті А. Мороза «Троє і одна» дають підстави для висновку, що увиразнення морального аспекту виробничого конфлікту досягається завдяки змодельованим межовим ситуаціям особистісного вибору, в результаті проходження яких герої-протагоністи наповнюють своє життя сенсом відповідальності не лише за власну індивідуальність, а й за всіх людей, як стверджував Ж.-П. Сартр [212, с. 324]; натомість типологічні пристосуванці надають універсальної цінності потаємності своїх намірів. Застосування фольклорного прийому повторюваності мікросюжетів (прихід у бригаду Ради і Льолі), зіставлення поведінки персонажів (Роман, Стась, Мілько) в архетипних конфліктах засвідчують пошук автором можливостей поєднання гостропроблемного реалістичного змісту із притчовою формою нарації.

2.3. Людина і час у повісті А. Мороза «Довга-довга хвилина»

Розвиток колізії наповненості швидкоплинного людського життя варіаціями сенсів та осмислення потенційних наслідків їх реалізації – сутність художнього конфлікту повісті «Довга-довга хвилина» (1972). Проблема боротьби людини з обставинами загострена протидією стихії. Приймавши її виклик, головний герой має наблизити власне життя до ідеального завершення за лічені десятки секунд. Специфічною особливістю конфлікту людини і часу в константах «тут і тепер», які конденсують вічність і просторову перспективу, є «укрупнення образу до образу ідеї» [227, с. 20], внаслідок чого твір набуває філософічності.

Увиразнюються стильові особливості прози А. Мороза – прийом ретардації та превалювання асоціативного ланцюжка внутрішніх роздумів і спогадів над зовнішньою подієвістю. Саме в цій повісті А. Мороз наблизився до вираження духовних змін звичайної людини у трансцендентну мить, коли уможлиблюється «об'єктивація найголовнішого і найглибшого в собі» [53, с. 209], а хвилина проживається як «психологічна вічність» [69, с. 538]. Екстремальна ситуація, в якій опинився молодий кранівник, він же студент-заочник філологічного

факультету Іван Іваниця, звиклий більше думати, ніж діяти, вимагає блискавичного рішення і дії. Готовність до самопожертви як вияв гуманізму стає осердям повісті, наповнює фатальну хвилину сенсом усього життя.

Чітко окреслено не тільки фабульний час, а й простір – будмайданчик із колією руху крана, де, за М. Геєм, «горизонтальна лінія слугує опертям зображення, організуючим його відправним моментом» [53, с. 256], а кабіна кранівника – вертикаллю духовного самоусвідомлення. За самоіронічністю оповідача щодо філософської висоти власного світобачення – висоти кабіни – ховається сумнів відповідності власному ідеалові. Залучення різних ракурсів часу створює автостереоскопічність. Тривожне передчуття падіння крана під натиском буревію й усвідомлення загрози життю бригади, яка перед зміною зібралася в побутовому вагончику, передається живою пульсацією думки: Іваниця гарячково шукає вихід – і вирішує розвернути стрілу, щоб убезпечити колег від загибелі, тим самим позбавляючи себе тієї рятівної для фізичного виживання хвилини. З цього моменту хронометраж повісті пульсує стоп-кадрами проминальних істин як прощання з буденністю душі, що зважилась на офіру. Воля героя бореться з неслухняністю важелів, зі стихією, зі страхом.

Рефрен повісті – «збагнути світ і себе в ньому» [159, с. 166]. Фатальна хвилинка перетворюється на безкомпромісний суд власного сумління: «...склалося так, що треба мені виправдовувати свою невтечу, та ще й виправдовувати перед самим собою. А це куди складніше, бо я не збагнув ще до кінця ні їхнього (членів бригади. – *А.Ц.*), ні свого життя» [159, с. 87]. Сакральними карбами душі на межі життя і смерті стали загальнолюдські істини: життєвий вибір не стільки привілей, скільки відповідальність; сенс життя вимірюється метою та стосунками з колегами, членами родини, представниками протилежної статі. Будмайданчик стає моделлю суспільства й водночас метафорою знайденого сенсу життя.

Образи будівельників, що постають перед внутрішнім зором героя в епізодах буднів, далекі від ідеалу, деякі викликають відверту неприязнь. Підсумовуючи «при світлі блискавки» [159, с. 84] життєві принципи тих, заради

кого він офірує собою, Іваниця відчуває гризоти сумління стосовно демонстративної легковажності стропальника Фреда й електрика Альфреда, прозваних «транзистриками»: один задля забави готовий розбити сім'ю, плакаючи «комплекс наполеона»: «...та я ось – можу, а ти, виходить, ні!...» [159, с. 135]; за напускною солідністю борід-бакенбардів обох – внутрішня порожнеча, сіті інтриг, куди потрапив заклопотаний організацією робіт і «вибиванням» матеріалів виконроб Погрібняк. Між двома полюсами – «транзистриками» і виконробом, легковажним ставленням до праці й відповідальним – відбувається оцінка прожитого й усвідомленого Іваницею. Художній час ретроспекцій розшаровується на площини співбуття героя з членами бригади, перетворюючись із константи (хвилини) на композиційний елемент організації твору.

Засадничі світоглядні цінності проходять перевірку в діалогах, зокрема в дискусії Іваниці з майстром Галаганом. Моральні «кити» світу Іваниці – це чесність («Не брешти проти такої ночі») [159, с. 240], активна життєва позиція («щоб до одного великого діла <...> ти міг додавати щодня хоч по зернині, отій самій, маковій») [159, с. 241], ідентичність. Діяльне цілепокладання дихає алюзією Шевченкових рядків: «Найстрашніше <...> – не знати, хто я на світі, звідки і для чого» [159, с. 241].

Екзистенційні ситуації виходу за межі власного «я» потребують особливого моделювання художнього часу, і письменникові вдалося підступитися до психологічного, або суб'єктивного часу, який має здатність стисненої пружини миттєво вивільняти коливання різних пластів минулого та рівнів під- і надсвідомого. Динаміку психологічного часу визначають емоційні імпульси оповідача, який перевіряє ідеї з книг, приглядаючись до членів бригади. Одні («транзистрики») звикли «не пускати нічого собі в душу й не сушити голови» [159, с. 129], інші (Погрібняк, Марусина, Живиця) прагнуть «спромогтися пояснити усе й збагнути» [159, с. 129]. Це категорія «людей з обличчями» [159, с. 129], котра імponує Іваниці: «...як спроможусь на власне обличчя, тоді спробую пера чи хисту» [159, с. 129]. За легкою іронічністю вгадується

психологічний автопортрет письменника, який «списував» усі переживання з власного досвіду.

Підпорядкування художнього часу роздумам людини створює враження певної його приборканості, хоча насправді час пресингує, нагадує про минулість життя. Митцеві вдалося піймати суб'єктивне: якщо час фабульних подій вирізняється марнотратством повсякдення, то межовий – психологічно наповнений, навіть підпорядкований волі, хоча він невблаганно скорочується, мов шагренева шкіра.

А. Мороз акцентує на соціалізації особистості в процесі праці, виявляючи імпульси емоційного та раціонального в поведінці персонажів. Так, за чаркою з нагоди преміювання Гринь пропонує, щоб уся бригада працювала задля його особистого рекорду. Живиця, навпаки, прагне стабільних показників кожного члена бригади. Цей мікроконфлікт віддзеркалив боротьбу двох тенденцій розвитку виробничих відносин – стаханівщини і злобінського госпрозрахунку. У ситуації вибору опинилися виробники благ (будівельники) і керівництво. Проблеми в організації праці та методах управління виявляються в текучості кадрів, перегилах у стимулюванні якості, безсистемності поставок. Наслідки безвідповідальності печальні: безкарне недбальство Фреда під час розвантаження цегли, небажання Гриня навчати дівчат мулярського ремесла, прийом на роботу п'янички Кирика тощо.

Автор моделює колізію двовекторного підходу до врегулювання проблем. Майстер Галаган, прозваний Технократом, робить ставку на механізацію і впровадження новітніх технологій, а виконроб Погрібняк – на людину. Технократизм перевірки ділом не витримує: «користь» од логарифмічної лінійки Галагана зводиться до підрахунку битої цегли, атмосферу його керівництва навіть сумлінний виконавець ототожнює із залякуванням. Афористичність висловлювання (напруження лише бетонові на користь – люди ж мають працювати з настроєм) підтверджує позицію наратора.

Підстави для звинувачення автора у схематизмі характерів повісті можна знайти, варто лиш вихопити фразу з контексту: «На будові немає такого діла,

якого б не робив колись чи не вмів зробити Живиця. Це йому просто. А що переважна частина життя проходить у роботі, то вже й в усьому іншому Живиця, як і в роботі, – без міри прямий і світової скорботи не відає» [159, с. 92]. Однак художня правда складніша: у бригадира є своя скорбота – прикована до ліжка дружина (цей факт згадується немов побіжно). Постійна присутність помежів'я в родині – ситуація не з простих. Очевидно, що єдиний годувальник у повсякчасній зайнятості компенсує і свою безпомічність зарадити дружині: «Живиця, кладучи цеглу, тим самим збудував себе» [159, с. 159]. Припустимо, що сентенції («Фред же, здається мені, найбільше потратив сили, щоб себе зруйнувати», «ніщо не руйнує людину глибше, ніж власні недобрі вчинки») [159, с. 159] могли бути сприйняті як прямолінійність автора, однак йдеться про сприйняття й рефлексії оповідача, тож внутрішнє мовлення характеризує прямолінійність суджень Іваниці, його прагнення розкласти по полицях, що добре, а що погано з притаманним молодості максималізмом. А. Морозові можна закинути прямолінійність у пропагуванні культу постійного саморозвитку душі: якщо життя когось із персонажів «закульгало», то причину слід шукати у віддаленні від духовності.

У полі уваги А. Мороза один із парадоксів суспільства – «випробування благополуччям» [159, с. 192], що нерідко обертається людськими драмами: потроху співається Кирик, бо з'явилася зайва копійка; дипломована хазяйка квартири, де мешкає Іваниця, знайшла оригінальне застосування своїй освіті – з'ясовувати стосунки з чоловіком і квартирантом, озброївшись цитатами й перетворившись на вербально-психологічного тирана; красуня Марта, дружина Погрібняка й «дорога жінка», за визначенням Живиці, від нудьги заводить роман на будмайданчику, чим перетворює чоловіка на об'єкт насмішок. Нудьга і байдужість – супутниці Фреда. Сам факт існування «транзистриків» свідчить, що «вже наїлися хліба, що животи вже в нас непорожні» [159, с. 150], тож наступним бажанням є жага гри, видовищ, чим, власне, вони й заповнюють свій час, завдаючи знічев'я матеріальних і моральних збитків. Апогей байдужості Фреда – у його словах: «Про мене, якби воно (будівництво. – А. Ц.) зайнялося

вогнем усе разом, я б тільки на полум'я подивився. Зроду справжньої пожежі не бачив» [159, с. 214]. До людей цього типу письменник ще звернеться у творах, відшукуючи їх як серед інтелігенції – Михайло Михайлович Золотко і Мирослав Чиж (роман «Ваш поїзд о дев'ятій»), так і серед історичних персоналій – Демко Многогрішний (роман «Хоть»). Якщо герой-протагоніст пов'язаний із концептом руху і горіння свідомою офірою, то представники субпасіонарності причетні до виникнення пожеж і аварій, лишаючись сторонніми споглядачами.

Парадоксальне вирішення конечності людського часу змодельоване за кінематографічним принципом монтажу проминальних моментів, що впливає на ритм повісті та усвідомлення персонажів як суб'єктів чи об'єктів часу. Епізодична роль парторга Христяна, як і всіх постатей його рангу в доробку прозаїка, – наслідок його позиції спостерігача на зборах колективу. Аналіз знаків письма А. Мороза, тяжіння до символізації певного феномена, схиляє до думки: формально не відступаючи від ідеологічних приписів соцреалізму, письменник дав матеріал для розмислів вдумливого читачеві, наділивши персонажа промовистим ім'ям і бездіяльністю. Митець свідомо балансує над прірвою, кодуючи текст промовистою символікою і наражаючись на небезпеку поповнити лави письменників, яких не друкували.

На той час розробка робітничої теми в літературі була справою новою. Як наголосив за круглим столом «Літературної України» П. Загребельний, із 850 літераторів Спілки робітничій темі віддавали своє слово п'ятдесят, набуваючи досвіду в умінні переконливо розгортати конфлікти, робити їх предметом мистецтва [187, с. 2]. Разом із Іваницею А. Мороз дошукується причин втрати творчої сутності праці, визначеної як «настрій господаря» [159, с. 240].

За магією краси настрою господаря увиразнюється образ абсурдно розбалансованої системи, опір якій доводиться чинити щоденно: «Хіба робота лякає? Страшить безглузда робота...» [159, с. 232]. Виробничі проблеми відбиваються на родинних стосунках. Щоб відстояти майже ідеального керівника і зрозуміти жінку, яку досі вважав ідеальною, Іваниця втручається в

сімейні стосунки Погрібняка як частини бригадного «ми», бо їхнє нещастя немов витісняє можливість сімейного щастя взагалі.

Межовий час перетворює Іваницю зі свідка втечі Галагана від розрахунку конвеєра для мулярів на суддю формалізму в роботі. Спосіб уникнення Технократом конфлікту підкреслює слово «біжу», стаючи ключовим для типізації «людей без облич». За вербальним рухом ховається й архіобережний у висловлюваннях «геній слухняності» [159, с. 143] Марченко, звиклий губитися в масі («Як ніхто не знає, то і я не знаю») [159, с. 105] і відмежовуватися жестом, напускати словами туману, – такий собі чеховський Беліков советської доби.

Митець наголошує на тому, що виродження почуття відповідальності обертається байдужістю: Фред не цінує праці («наше, тобто нічیه») [159, с. 113] і почуттів; нерозбірливість Галини у стосунках із «транзистриками» прикра; за Мартиною ходю розпізнано манеру відстороненої погордливості манекенниць. Розмінюють Галина і Марта свої жіночі принади на легкий флірт – і гасять світло власної душі. Незнання Галаганом імен та сімейного стану членів бригади – теж вияв байдужості, а його виправдання власної інертності цинічне: «Мету мені в школі вчителька віднайшла чи прищепила, як віспу» [159, с. 173]. Елементи гри виявляють легковажність стилю життя ініціаторів інтриг, створюють сюжетне багатоголосся мікроконфліктів: Фред від нудьги розігрує Погрібняка; Кирик виманює у виконроба грошей на горілку, обіцяючи привезти нових робітників; Іваниця експериментує над Кириком, даючи йому троячку; будівельники грають із державою у спортлото; Гринь хоче слави кращого муляра, спонукаючи інших, щоб йому «підіграли».

Гра стає іманентною ознакою інфантильності людини, символом марнування часу в країні, яка вихолостила почуття господаря. Стилiстично втягнення людини в гру без правил, тобто абсурдну, свiдчить про наближення автора до естетики постмодернізму, хоча він нібито продовжує творення міфу радісної суспільної праці. Процес пошуку себе в праці опoетизовано жестом: дівчата б'ють поклони кожній цеглині (ознака священнодійства). Грі протиставлена фінансова складова госпрозрахунку, вона коригує бачення себе у

світі Живиці, котрий пропонує модель обліку неліквідів, апробовану у власній сім'ї, та Катрі, зміни свідомості якої оприявнюються в осуді морально-виробничої халатності Фреда (раніше її голосу ніхто не чув). Важка внутрішня робота відбувається в Грині, на чій лаври кращого муляра реально претендує зневажений за пристрасть до алкоголю Кирик. Концепцію самотворення господаря країни закладено в підмурок градації: Іваниця бачить за цеглиною дім, вулицю, світ, а за конкретикою діла – ідею.

Останній імпульс межового часу Іваниці наповнений страхом за Марусину, котра вибігла з комірчини й, усвідомивши небезпеку, може кинутися рятувати його, як недавно врятувала Фреда. Кульмінація внутрішня випереджає зовнішню, продукуючи гостроту сприйняття подій. Психологічний час «вибухає» звуко-світловими фотонами граничної напруги: «Марусина вдарилася у вікно, і скоро від вагончика відділилося дві плями» [159, с. 253]. Позасвідомо фіксується політ разом із баштою крана. Життя Іваниці набуває небуденного виміру біжучим рядком думки: «Випав і на мою долю такий політ!» [159, с. 253]. Рефлексивне блокування рецепторів у смертельну мить передано «плямами» людей. Оксиморон «гучна тиша» стає знаком другого народження Іваниці, переможця над страхом, духовно оновленої особистості, яка міцно вросла в соціум, убезпечивши бригаду від наслідків форс-мажору.

Окрім соціологічної конкретики, повість цікава методологічним дискурсом пізнання світу: Іваниці притаманний раціоналістичний підхід, Марусині – емоційний. Її сенс – «жити серцем» [159, с. 108], що означає кодекс моральної відповідальності за людину та її ціннісний вибір. Дівчина рятує Фреда від цеглини, що випала з тремтячих рук Кирика, – і потрапляє в межову ситуацію. У фатальну для себе мить Іваниця підсвідомо зважує, чи варто було дівчині ставати жертвою виробничого абсурду і злочинної безвідповідальності колег. У конфлікті цінностей героя позасвідомо присутні аргументи на користь любові до людства взагалі та контраргументи стосовно любові до конкретної людини. Якщо жертвовність Марусини можна пояснити таємним коханням до Фреда, то вибивання нею місця в гуртожитку для Іваниці – альтруїзмом вдачі.

Уникнути канонічної героїзації головного героя і персонажів, близьких йому за духом, прозаїкові вдалося завдяки оповідній формі. Питання трансформації суспільства, аби буденна праця не потребувала героїчної самопожертви і впровадження «силуваного щастя» [159, с. 210], зчитується з підтексту; Погрібняк і Марусина, яким симпатизує оповідач, приречені бути заручниками власної відповідальності у розбалансованій системі.

Вибір жанру для репрезентації психологічних змін протягом хвилини межового стану є контроверзою. Переконає в цьому «малоформатна» епіка, представлена жанром новели, де «внутрішній монолог народжує більш напружену інтонацію, дозволяє стискати і немов драматизувати фразу» [29, с. 112]. У повісті все відбувається з точністю до навпаки: «суб'єктивна дійсність» персонажа неймовірно розтягується, асоціативно єднає теперішнє – спалахом, поданим у тексті курсивом, – із минулим, де відоме не пропускається, як це властиво психіці, а розтлумачується до найдрібніших деталей. Від цього твір втрачає енергетично, а головний персонаж часом справляє враження нудного розумника. Хоча експеримент А. Мороза виявив певну диспропорцію між змістом і формою, однак дав змогу ускладнити «відкриваючий момент» соціологічного мислення психологічними чинниками. Внутрішній імператив обов'язку наповнив час чином, розімкнувши часові межі рефлексивного героя.

Митець розв'язує дві філософські проблеми – гідного людини вибору перед лицем смерті та протистояння часові. Взаємозв'язок очевидний: переживання драми вибору невіддільне від драми «зникання» часу. Сповільнення ритму художнього часу психологічно увиразнює розлогі коливання підсвідомості, чим підносить сенс життя звичайної людини до державного рівня (зокрема гетьмана Хмельницького в романах П. Загребельного «Я, Богдан» і Л. Костенко «Берестечко» чи народної поетеси-піснярки Марусі Чурай в однойменному історичному романі у віршах Л. Костенко). А. Мороз був піонером в освоєнні царини психологічного часу помежів'я, а змодельованою дискусією між носіями однієї ідеї – Іваницею і Марусиною – впритул підійшов до апробації конфлікту нового типу, що стане домінуючим у романі «Товариші».

2.4. Мотив «сліпої» праці та філософема краси

Попит на образ героя-сучасника, борця з хибами поступу країни до комунізму, був створений каноном соцреалізму. Викриття митцями перегинів у виробничих відносинах мало схвальні відгуки з найвищих партійних трибун, але сутність проблеми полягала у вимушеній мінімізації масштабів технологічних порушень на тлі державної гігантоманії. Закономірно виникало питання: якщо на розбудові держави стільки свідомих і відповідальних трудівників, то чому її постійно лихоманить; чим зумовлена штурмівщина у плановій економіці та яка природа виникнення межових ситуацій на різних рівнях – суспільно-виробничому, соціальному, особистісному – в мирний час. А. Мороза кликав вир новобудов (він побував на будівництві кількох ГЕС) [140, с. 61], будівельний майданчик став для прозаїка лабораторією дослідження людських характерів і виробничих проблем, локусом моделювання відкритих конфліктів, обрамлених екзистенційними проблемами, зокрема в романі «Чужа кохана» (1966) і повісті «Легке завдання» (1976). Між цими творами – десятиліття творчих пошуків і знахідок, експериментів із жанровою формою («Легке завдання» – перша спроба А. Мороза вдатися до зав'язки детективного жанру), із поетикальними прийомами вираження духовного світу персонажів крізь призму межових ситуацій (дорожні аварії як наслідок виробничо-морального конфлікту), зі способами нарації (рефлексії Євгена Вітрука, щоденник Вадима Устименка тощо). Структурують обидва твори схожі мотиви – мотив людей майбутнього, презентований в емоційно насаженому образі «людей без тіней» [174, с. 50], та мотив дороги і руху – традиційних символів пошуку сенсу життя, опозицією яким слугує образ несподіваної перешкоди (канава, пісок, розбите скло тощо). Такі самоповтори доцільно розглядати у фокусі художньої еволюції прозаїка (наповнення структурного елемента якісно змінюється).

Романтичний ореол довкола реалій будівництва ГЕС («Чужа кохана») – наслідок самонавіювання Євгена Вітрука в передчутті зустрічі з Любою, яку герой таємно кохає впродовж десяти років, – зникає разом з ілюзією стати

щасливим із «чужою коханою»; сутність будови оголюється: це начинене свіжопофарбованим технічним мотлохом потьомкінське село, уражене хронічною недугою порушень технології виробничих процесів. Отже, Вітрука покликано на прорив як досвідченого менеджера, і його непокоїть, як складуться взаємини з Любином чоловіком, Маратом Бувалим, під чийм керівництвом доведеться працювати. Фабульні події викликають резонанс у психологічній площині внутрішнього вибору, що надає ситуації, за слухним висновком М. Ільницького, нових відтінків – моральних, філософських [102, с. 79]: сподівання на особисте щастя й усвідомлення його неможливості; рішення змиритися з долею й органічне неприйняття несправедливості; прагнення гармонії у виробничих стосунках й усвідомлення принципової неможливості компромісу.

Обрамлення повісті «Легке завдання» має трагічне забарвлення, прозаїк застосував прийом контрасту назви і змісту твору, ламаючи ідеограму рецепції та продовжуючи експериментувати з гомодієгетичною нарацією: молодому інспекторові карного розшуку Задерію за півдня розслідування причин загибелі робітника Вадима Устименка (нічна аварія мотоцикліста пов'язана з канавою, виритою його ж будівельною організацією) вдається розплутати клубок непростих виробничих і міжособистісних стосунків, з'ясувати ціннісний базис головного героя та його оточення, сформулювати мету і конкретної справи, і стратегії запобігання життєвих катастроф у мирний час. Оповідачі обох творів мають «вжитися» у проблеми виробничого колективу, подолавши певне дистанціювання.

Циклічність мисленнєвих повернень Вітрука до нерозв'язаних особистих проблем створює відчуття «заколисаної» самотньої свідомості, проте оберти маховика будівництва відкривають йому ознаки авторитарного стилю керівництва Бувалого, у чиєму арсеналі – уміння обіцяти й іти на компроміси, підступність і жорстка сила, психологічний тиск і підкреслене ігнорування. Тільки потрапивши в замасковані тенета маніпулювання словом і людьми, Вітрук усвідомив мотиваційну сутність Бувалого: за авральним укладанням

бетону – підняти звітні показники продуктивності, за рахунок економії зарплати робітників підірвати авторитет Вітрука («виставив, ніби голого на велелюдді») [174, с. 77]. Для Бувалого головний об'єкт турбот – цифрові показники, для Вітрука – конкретна людина з її проблемами та надіями. Ігнорування морально-етичної складової постає головною причиною дисгармонії у виробничих відносинах.

Викривальний ефект досягається традиційною типізацією. Підхопивши довженківську метафору гучномовства «репродукторів зі спотвореним звуком» [73, с. 112, с. 115], уперше вжиту в «Поємі про море» для характеристики авторитарного стилю керівництва, А. Мороз акцентує на паразитизмі кар'єристів-бюрократів, на спотворенні ними первісної цінності – слова. У російській літературі аналогічний феномен отримав назву «гасиловщина» (за прізвищем персонажа роману В. Ліпатова «І це все про нього»), яким наголошено на гасінні творчого вогню в людині праці. Усвідомлюючи масштаби адміністративно-партійної бюрократії та передбачаючи наслідки спроб штучної локалізації феномена, А. Мороз прагнув радикальнішого узагальнення. Об'єктом його досліджень стає етимологічний аспект явища: митець шукає модифікований ген, який відповідає за виродження людського в керівникові, й знаходить у дитячих спогадах Вітрука витоки іншості Бувалого, паростки соціальної несправедливості, оприявлені на рівні художньої деталі, – «осідлання» Маратом щастя (велосипед був недосяжною мрією сільських хлопчаків) і вигадкування принизливої плати за право потриматися за кермо.

Про спробу типізації представників маратівщини за геометрією облич В. Брюгген делікатно зауважив, що сучасна людина настільки складна, що не вписується в запропоновану систематизацію. Насправді прийом є ремінісценцією презентації героїв В. Гюго в романі «Собор Паризької Богоматері»: «Уявіть собі низку облич, що зображує всі геометричні фігури – від трикутника до трапеції, від конуса до багатокутника». Це опис потвор із «калейдоскопу людських облич» [63, с. 63], які перетворилися на чудовиськ,

змагаючись за титул короля дурнів. Ремінісцентний ракурс сприйняття представників маратівщини розкодовує підтекст: природа людини, незважаючи на розвиток матеріально-технічної бази суспільства, лишається майже незмінною, виявляючи живучість середньовічного дикунства в закапелках душі сучасника.

Егоїзм Маратівщини позбавляє трудівника радості творення, за девальвацією колективної праці вгадується бажання вивищитися чужим коштом. Вирок Маратові, який не організував справу «радісно, з насолодою, як люди продовжують свій рід, будують сім'ю» [174, с. 152–153], – у філософських розмислах Костя Подоляка. Ретроспективне розгортання сюжету оприявнює роль Бувалого у створенні межових ситуацій для близьких і підлеглих. Його дружина, не пізнавши ні справжнього кохання, ні материнства, ні творчої реалізації, переживає драму нереалізованості. Підступно завоювавши горду красуню, Марат використовує її як сутенер, задовольняючи власне марносластво і зловтішаючись від моральних страждань її коханців. Він лицедіє, вдаючи незнання про почуття до Люби Вітрука, Костя чи Щербаня та їх трагічне завершення: Щербаня знайшли вбитим (жодного натяку про розслідування справи), Костя звільнено за сфабрикованим звинуваченням і морально зламано (почав пиячити), трагічну розв'язку передчуває оточення і в призначенні Вітрука.

Психологічний тиск маратівщини провокує Вітрука на конфлікт-виклик всупереч інстинктові самозбереження. Простежується експлуатація автором образів-символів, які застерігають від житейської «корабельної катастрофи» (за К. Ясперсом), у результаті якої щастя з коханою стане неможливим. Зокрема, це ретроспекція прощання з Любою на затонулому пароплаві (код розгортання взаємин зашифровано в притчі про юнгу, який рятує інструмент із корабля). Розв'язкою міжособистісних стосунків стає дорожня аварія, межа переоцінка вартостей сакралізується, будь-яке роздвоєння між особистим і суспільним трактується як самообман. Вихід за межі втаємниченості внутрішнього буття в конфлікті з Маратом завершується осяянням: кохання до

Люби з опертя душі перетворилося в Маратових руках на засіб маніпулювання всією виробничою дільницею. Загнаний у безвихідь Вітрук потребує усамітнення для осмислення причин внутрішньої драми: «...воно наздоганяло й обступало з усіх боків, закриваючи всі сторони світу» [174, с. 111]. Щоб вирватися з лабетів ганьби, герой розганяє машину.

Передчуття катастрофи зчитується з довкілля, його барв, щільності: сосни на узбіччі нагадують багрянний пояс, а «воно», оте невідступне і всевладне, «сіро обняло небо. І стало попереду сірою стіною» [174, с. 112]. Сіра абсурдність буденності, уособленням якої став Марат, його плач, «який лунає скрізь навколо і в самому мені» (Вітрукові. – *А.Ц.*) [174, с. 112], переслідують героя-максималіста і штовхають на нерозважливість – «пробити стіну» [174, с. 112]. Душевна драма досягає емоційного піку – краху надії, розв'язка витає в повітрі – самоусунення, більше того – самоліквідація. А. Камю, предметом дослідження якого був зв'язок між абсурдом і самогубством, зазначав, що людина, котра звикла жити в гармонії з собою, може розглядати самогубство як пришвидшений вихід із стану абсурду [106, с. 225], у такий спосіб інстинктивно зізнаючись в усвідомленні безсенсовості щоденного страждання. Вібрація критичної маси внутрішньої напруги емоцій провокує вибух колеса, удар кольором, звуком і кермом – у метонімії крові («червоний і солоний удар грому») [174, с. 112]. Безнадія знищує відчуття часу, змішує кольори до сірого – попелу, руйнує і високий простір неба й душі, і тактильно досяжний – автомобіля. Межовий стан – в оксимороні світла й темряви, грому й тиші. Аксіологічну ризик під своїм життям Вітрук проводить не серцем – холодним розумом: із «чужою коханою» «не вийшло нічого, що міг би взяти з собою для вічності» [174, с. 149].

Якщо образ Вітрука презентують рефлексії самого героя, то стереоскопічність творення образу Устименка закладено поетикою детективного жанру («Легке завдання»), як і рух концентричними колами від периферійної зони сприйняття подій до епіцентру причин та делегування авторського права «записувачеві», який, з'ясовуючи обставин пригоди,

спілкується з колегами Вадима – Поліщуком, Скарбієм, Бондарем та виконробом Савкою. Суб'єктивоване бачення подій створює ефект віддзеркалення моральної сутності самого співрозмовника в його оцінці життя та цінностей Устименка. Розповідь Скарбія залишає суперечливе враження, бо Вадима названо мотористом добрим, але дурним, пояснюючи дурість тим, «що хотів бути дуже розумним» [162, с. 33]. Перетікання категорії у протилежність зумовлена світоглядною полярністю ціннісних пріоритетів Скарбія і Вадима. Виняткова позиція Устименка в колективі постулюється як причина конфлікту: «Ішачив, бувало, день і ніч, у вихідні і в свято під кінець місяця або кварталу – ну, звісно, Савка закриє наряди на совість. А тоді Вадим: не візьму, неправильно, незаконно. Як заведуться із Савкою!» [162, с. 33]. Ключові слова – «совість» і «незаконно» – розставляють акценти конфлікту, хоча в контексті Скарбієвого мовлення семантику слів підмінено. Обережний Скарбій мимохіть характеризує життєву позицію учасників конфлікту і власну: «По такій роботі вуха до слів ледачі, скоріш би присісти та перепочити... То вже Савчине діло – язиком» [162, с. 33].

Окреслюються виробничо-моральні дихотомії робота / оплата, слово / діло – категорії осмислення природи штурмівщини романтиком-правдолюбом Вадимом, який шукав зацікавлених у викривленій системі оплати, надолужуючи брак економічних знань самоосвітою. Мета Задерія – з'ясувати непримиренність протистояння і можливість причетності до аварії Савки. Зачіпкою для слідчого у вивченні додаткової обставини неприязні між Устименком і Савкою стає фактаж Бондаря: моторист і виконроб були суперниками у змаганні за руку і серце Степаниди. Філігранно обіграно деталь – один із речових доказів поспіху Вадима з відпустки вночі – знайдену в кишені потерпілого телеграму Савки про його заручини з дівчиною. Діалог оперативника з Бондарем скеровує пошук кореня гострого виробничого конфлікту в морально-етичну площину. Наголошено на Вадимовій спробі привернути увагу бригади до абсурдності планування техпроцесу відмовою отримати гроші за нібито «добру роботу» (кульмінація протистояння),

руйнівну стосовно моральних засад виконавця, і Савчиному ухилянні від прямих відповідей, що утвердило Устименка в думці про приховані фінансові важелі виробничого безглуздя.

Стереоскопічність бачення подій створює поліфонію суб'єктивних правд. Виконроб Савка виявляє неабиякий хист, аби його дільниця отримала премію, застосовує організаторські здібності для обструкції Вадимової принциповості. Екзистенційна самотність Устименка зумовлена його протагонізмом, юнак не приймає мотивацію змагання, запропоновану Скарбієм («щоб заробити більше») [162, с. 40], бо «готував машину до справжньої, красивої роботи» [162, с. 41]. Нічний штурм старорежимної стіни переростає в символічну метафору перебудови шляхом відмежування від стереотипу горілчано-кругової єдності та прокладання власного духовного шляху. Наратор фокусує увагу на дихотомійності мотивацій праці, що впливає на її сутність.

Прищеплення сфальшованих понять керівниками-лицедіями та матеріальне заохочення штурмівщини руйнує життєве опертя особистості. Як і в Марата, Савчин арсенал маніпулювання підлеглими багатий: це майстерність травестії, де зверхня поблажливість змінюється намаганням посіяти ворожнечу між членами бригади; апробовану панібратську змінює роль захисника інтересів колективу; це нав'язування Устименкові почуття провини, протиставляючи його дії інтересам бригади; це спроби втертися в довіру до опонента, що змінюються підступністю й агресією, прихованими за награною байдужістю чи кепкуванням. Тонкий психолог, автор поетапно відстежує реакцію Савки на Вадима як подразник і навіть перешкоду в реалізації задуманого. Підступною товарииськістю Савки конфлікт переведено в хронічну форму, однак він може вибухнути незалежно від волі лицедія.

Спотворення виконробом та його прибічниками етико-естетичних вартостей простежується на ключових категоріях повісті: «О, робота. Краса, а не робота, – сказав він (Скарбій. – *А.Ц.*) водночас захоплено і глузливо. – Все одно, що викроювати з бархату онучі...» [162, с. 38]. Хоча позиція наратора (Задерія) лишається нібито «за кадром», насправді він у такий спосіб майже

фізично передає, як Савка цинічно вбиває в підлеглих почуття господаря, коментуючи риття траншеї у свіжоасфальтованому дворі, «катує» Вадима причетністю до безглуздо спланованої роботи – руйнації архітектоніки гармонійного простору. Саме в безпорадній причетності до виробничого абсурду акумульовано межовий стан морально-ціннісного вибору героя.

Духовну опозицію маратівщині (суспільно-виробничий феномен імпресивно пов'язаний з образом піску – ворогом механізмів будови і чинником гальмування руху) в романі «Чужа кохана» складають «люди без тіней», «затяті» бетонярі, формуючи дихотомію пісок / бетон. Виконроб Нікітін – людина непорушних принципів. Зробити вагому суспільну справу – його щоденна мета, «той ґрунт, у який вростає його несхитний корінь» [174, с. 48]. Прийомом німого кіно подано перемовини Нікітіна з колегами-підрядниками. З мови жестів (виграшний ракурс мізансцени – вікно вагончика) читач здогадується про здатність виконроба знаходити компроміс задля спільної справи. Справжнім мотором будови в критичну мить стає електрик Голуб, екстрений виклик якого рятує напрацювання нічної зміни. Скромний трудівник живе за найвищими моральними законами: орден Героя знайшов його аж через десять років по війні, чотирьом сиротам Голуб став батьком і навіть гадки не має використати своє особливе становище для розв'язання житлової проблеми. Лагідне прізвисько (мати-героїня) визначає основну рису його вдачі – енергію доброти. Власне, з емоційного визначення «коли б усі були, як Голуб» [174, с. 54] у романі розгортається мотив майбутніх людей.

Якщо у творенні образу Нікітіна простежуються прийоми міфологізації та монументального кіномистецтва («він стояв, упершись у царинку ґрунту під ногами, з якого жодна в світі сила не мала його зрушити») [174, с. 66], то образ Максима Запорожця складається калейдоскопічно: уперше персонаж заявлений голосом із темряви, удруге – представлений міцною поставою людини з тіні, утретє – поглядом, який важко витримати. Поборник справедливості, Запорожець зобов'язується розшукати і покарати хуліганів, які скалічили Костя, беручи під власний контроль функції правосуддя. Ще одна

зустріч означена рішучістю Максима покинути будову, бо йому гідка подвійна мораль комсорга і «сплячі» [174, с. 90], які одного бюрократа подужати не можуть.

Зауважимо, що втеча як спосіб вирішення конфлікту актуалізується в романі в різних варіаціях: Люба покинула рідне село, усвідомивши власне безсилля в конфлікті з учителем фізики. Дивакувате філософствування, залежність від горілки, навіть самоіронія Костя – різновиди втеч від нерозв'язаних проблем, як і Євгенова рефлексивна зосередженість на особистих переживаннях. Мотив утечі слушно розглядати як варіацію усвідомлення індивідом смертельної гри, де він сам стає іграшкою обставин.

На Максима покладено місію оприявлення латентних конфліктів між творчою енергією трудівників і бюрократичною системою управління. Однак звинувачення правдолюбом громади в тому, що вона не може перемогти одного чиновника, суперечить істині: бюрократична вся система. Художнє осмислення загальнодержавної тенденції було б замахом на систему, тому А. Мороз «вібрує» між полюсами, внаслідок чого вирішення виробничого конфлікту видається надуманим; водночас прозаїк актуалізує множинність проявів тихого бунту у кризовому стані «сплячого» суспільства, сугеруючи одну з перспектив захисту внутрішньої свободи.

Про летаргію народу, який вийшов з-під деспотії, розмірковували філософи й митці, починаючи з Гельвеція; до сплячої України спрямовані інвективи Т. Шевченка; від фатальності анабіозу націю застерігала Л. Костенко [116, с. 25]. Діагностувавши хронічну суспільну хворобу як «сплячу» свідомість, А. Мороз виокремив основний деградаційний чинник – «сліпу» працю, у такий спосіб «підірвавши» виробничу сюжетику – складник поетики соцреалізму.

Боротьба між зужитим і новим ідеалами в «Чужій коханій» – це дихотомія світло / темрява у фокусі катастрофізму, нагромадження рис нової якості відбувається через заглиблення в духовне життя персонажів, чия модель цілісної гармонії світу руйнується внаслідок «сліпої» людської діяльності, філософська сентенція про протистояння прогресивного нового

консервативному старому переглядається. Дихотомія нове / старе простежується у виявах ворожості будівництва ГЕС до довкілля (вечірнє знеструмлення села, задимлення його котельнею). Протистояння нового ідеалу старому набуває саркастичних ноток: вирвавшись із села, Конопля відрікся і від моральних засад, що утверджувалися віками. Образ темряви постійно супроводжує горе-поета, асоціативно стає його тінню: персонаж з'являється в сутіні, знайомиться з сусідом наосліп, веде мову про темноту сільської дівчини, яка досі його чекає. Кульмінацією протистояння будови селу (а ширше – силуваного нав'язування нового ідеалу щастя) стало рішення Марата про примусове виселення сільської бабці з рідної хати за допомогою бульдозерів і міліції.

Роман «Чужа кохана» є красномовним доказом того, як час змінює акценти в художньому осмисленні реальних подій та суспільних процесів. Приміром, тема трансформації людиною довкілля в кіноповісті «Поема про море» (1956) О. Довженка та в повісті «Прощання з Матьорою» (1976) В. Распутіна вирізняється аксіологічною тональністю. Довженків пафос творення нової краси і нового суспільства («Все тут буде нове, і краса буде нова, не лугова вже, не болотна, – морська») [73, с. 103] в А. Мороза змінився акцентуванням болісного мотиву руйнації ідилічного села й занепаду моралі, тобто дослідженням заперечення ідеалу, а у В. Распутіна домінує мотив утрати кривного зв'язку поколінь.

Мотив ушляхетнення людського духу екогармонією набув у романі «Чужа кохана» нового звучання. Якщо у хвилину роздратування Вітрукові здається, що «люди мокрі й гидкі, як жаби» [174, с. 109], і таке людство може «загидити небо», то наближення до первісної єдності з природою дарує вивільнення енергії добротворення через чуттєвий образ: «Муравки йшли до нашого столу по-простецькому й одержували в нас, хто скільки здужав. Бджоли прилітали й також досхочу ласували солодощами. Всі були щасливі біля нас. <...> Я пішов і зірвав з кожного дерева по галузці – з берези, осики, верби. – Навіщо? – Хай їдуть з нами» [174, с. 102]. Наскільки суголосні їм рядки В. Стуса: «Зібрав би я

в гарну сім'ю / Дерева і квіти, і скелі» [230: 1, с. 229]. Такі паралелі засвідчують «нескасовану присутність Сковороди у складі національної духовності» [227, с. 257] і пантеїстичність світовідчуття самого А. Мороза. Природне довкілля розглядається як джерело формування «ставлення до трансцендентного світу, в його (народу. – *А.Ц.*) поняттях про Бога, про душу, про сумління, про життя тут і долю душі по смерті» [204, с. 193]. В образотворенні фігурують асоціативні порівняння: довгоногий побитий Кость схожий на пораненого журавля, будівельники – на мурашок. Прикметно, що під тиском нерозв'язаних виробничих проблем краса довкілля неусвідомлено починає розглядатися зі споживацьким прицілом, перетворюючи гай у кубометри, необхідні для будівництва.

Проблему деградації суспільства відбито А. Морозом у мотиві «сліпої» праці, тобто праці без високої суспільної мети. Цей троп, вкладений в уста Устименка для викриття аморальності тверджень опонента, перебрав на себе функцію зчеплення підтексту повісті «Легке завдання» з романом «Товариші», де прозаїк художньо осмислив різновиди сліпоти: вчителі страждають на «короткозорість» у стосунках; кардіолог усвідомлює щербатість свого діла, «роблячи його із зажмуреними очима» [152, с. 242]. Незважаючи на досить високий соціальний статус, самодостатність і суспільну реалізованість, названі персонажі потребують духовного поводиря. Мотив «сліпоті» у виборі шляху порозуміння між робітниками та інженерами закодовано в ситуації блукання в тумані Костя й Максима в пошуках смоловарки, образ-символ якої виражає ідею їхнього об'єднання, а епізод набуває алегорично-притчевого звучання, виокремлюючи спільні та відмінні риси учасників блукання («Чужа кохана»). Щільність зчеплення підтекстових порівнянь і смислів надзвичайно висока. Має рацію А. Гурбанська, що посилення уваги до неординарних особистостей, виразних деталей часто символічного характеру є виявом синтезу модерністичних напрямків у творчому стилі прозаїка [61, с. 302].

На зміну рефлексивності Вітрука як різновиду втечі від буття-у-світі приходить період бунту, пошуку одностумців, щирого спілкування, душевного

дотику до споріднених персонажів. У собі сьогоднішньому герой береже себе колишнього, безкомпромісного максималіста, переплетіння нинішнього світовідчуття й масштабів мислення з чистотою почуттів колишнього народжується завтрашній Вітрук, якому під силу реалізуватися у складних громадянських, виробничих, духовних аспектах людського буття. «Зв'язок людини з краєм її дитинства» [102, с. 137] М. Ільницький назвав «другим поверненням». Текст набуває притчевого звучання, що зближує твори А. Мороза з повістями Ч. Айтматова «Білий пароплав» та «Рябий пес, що біжить краєм моря». Душевні драми героїв пов'язані з неприйняттям дитячою совістю, що живе в людині, реальної окраденості мрії.

Кодом у творенні образів-антиподів повісті «Легке завдання» є розмежування понять «краса» і «красивість», дихотомія справжність / фальш. Вадим розуміє під красою гармонію довкілля й красу людського буття, найсуттєвішими виявами якого є праця й любов, а Савка хизується красою зовнішньою, називаючи красивою працю, що пахне великими грошима. Суб'єктивація смислів вивільнює потужну енергію викривального пафосу твору. Знайшовши переконливу художню опозицію, прозаїк продовжує пошук тропів буденніших, звертається до вже апробованої дихотомії світло / тінь, уречевлює її: «Савка був тепер для Вадима ніби штора на вікні, проти всього світу зовсім же маленька, та поки не відсунеш її – світу не побачиш» [162, с. 46], перебуваючи під владою погляду з вікна, виправданого в повісті «Довга-довга хвилина», але недоречного тут. Новій спробі узагальнення феномена Савки і Скарбія метафорою колишнього підмурка [162, с. 43] чи канави серед гармонії ще бракує епічності, яка з'явиться в романі часів перебудови «Сподіваної жду».

Сумнів Задерія у можливості узгодженої роботи бригади на спільний результат залишає конфлікт повісті відкритим. Прогностичні й жертви у боротьбі світоглядних цінностей (у другій половині дня з'ясовується, що лікар швидкої допомоги зробив поспішні висновки щодо Вадима). Хоча Савка нібито не мав наміру вбивати, проте психологічно тонко розрахував, як уразити Вадима (телеграмою) і не підмочити власної репутації причетністю до траншеї, що

несподівано виникла на шляху його опонента й суперника. Не криючись, Савка паразитує на гаслі соціалізму («Від кожного – за здібностями, кожному – за потребами»): «Людина має дібрати способу задовольняти свої потреби відповідно до тих обставин, які довкола неї. Це називається – знайти своє покликання» [162, с. 57]. Савчине «покликання» змальовано гротескно як хапальний рефлекс зростаючих потреб, а ознаки успішності – зовнішній лоск і статки – репрезентовані за Скарбієвою шкалою цінностей, хоча світ виконроба мізерний і має довжину «простягнутої руки з ложкою» [162, с. 55]. Нотки соцреалізму відчутні в метафоричному образі килима, де барви діянь колективу органічно зливаються, а Савчині стають вузлами; гармонія світобудови співвіднесена з образом Степаниди, її посадою наголошено на важливості роботи з підбору кадрів.

Споглядальна терплячість як ознака української ментальності має логічно завершитись бунтом героя-протагоніста, оскільки йому вдалося з'ясувати причину деформації почуття господаря – відчуження трудівника від результатів праці позбавляє духовного опертя. Сакральне осяяння – життя за законами краси, відкрите Степанидою, – потребує захисту, тому «Вадим у думці боронив його (комплекс білосніжних будинків. – *А.Ц.*) від цинічної посмішки Скарбія» [162, с. 40] активною життєвою позицією. Вдалим рішенням письменника для створення об'єктивного враження стосовно позиції Устименка є введення в повість його щоденникового запису як органічного продовження діалогу із Савкою: «Може, в цьому, що людина одержує від роботи, і є найголовніша прикмета і роботи, і людини» [162, с. 59]. Добротворення за законами краси – це Вадимів світ, а задоволення власних потреб – «антисвіт» Савки, котрому «не почувалося безпечно по сусідству з тим, що споруджувалось у Вадима» [162, с. 65], тому він свідомо чи інстинктивно прагне усунути потенційну загрозу.

В образотворенні «Легкого завдання» тропи використано ощадливо: якщо зовнішність Савки передає термоколір (обличчя «якесь жарке чи гаряче» [162, с. 20], підморгування «жаркою» бровою), то Вадима епітет «красивий» торкається опосередковано – оцінкою його красивої роботи, життя «за законами

краси», де закодовано присутність етносимволіки (тополі за вікном – свідки розмови про життя за найвищими законами, смужка знятого м'якого асфальту нагадує кору на вербовій гілці), що творить підтексти сільського коріння героя, його совісливої душі. Ніяк не означений зовні, та завдяки емпатичній здатності Задерія пізнаний психологічно, Вадим – носій ідеї автентичної української людини, допитливо-відкритої у спогляданні світу, вимогливої до себе й опозиційної до влади, яку в бригаді втілює виконроб.

Морально-ціннісний максималізм Вадима Устименка близький як його побратимам з літературної галереї А. Мороза, а це Роман Брага («Троє і одна»), Максим Запорожець і Євген Вітрук («Чужа кохана»), Муза («Кіоскерка на перехресті»), Іван Іваниця («Довга-довга хвилина»), так і образів Женьки Столетова з роману В. Ліпатова «І це все про нього» (1974). Віддалені тисячами кілометрів, А. Мороз і В. Ліпатов, занурюючись у виробничі реалії свого часу й послуговуючись жанрово-стильовими особливостями детективу, діагностують хворобу суспільства, яка загрожує руйнацією духовного опертя трудівника та стає реальною загрозою для фізичного виживання творчої людини. А. Мороз розвінчав паразитування маратівщини як стилю управління на різних ланках виробництва, показав підміну нею загальнолюдських цінностей і вплив на свідомість робітника. Маратівщина, гасиловщина, Савчина горілчано-кругова єдність – симптоми однієї хвороби, небезпечність якої констатує слідчий Прохоров, називаючи соціально-психологічне протистояння Столетова Гасилову «важливим конфліктом нашого часу» [131, с. 212]. Якщо Устименко дивом залишається живим, а його межова ситуація стає імпульсом для перегляду ціннісного базису персонажів зі спорідненим світовідчуттям, то Столетов приречений на фатальну загибель, оскільки проти його системи цінностей об'єдналися адміністративно-виробнича ієрархія лицедіїв та кримінальний елемент. Має рацію П. Мовчан, стверджуючи, що героїчна праця стала абсурдною [151, с. 139].

У змодельованих А. Морозом аварійних ситуаціях (виробничі й особистісні) акцентовано увагу на причетності до них кар'єристів-технократів

різних рівнів, мотивом «сліпої праці» викрито фальшування гуманістичних цінностей, узагальнених філософемою «життя за законами краси».

2.5. Межова самоідентифікація (роман-притча «Кіоскерка на перехресті»)

У назві роману-притчі «Кіоскерка на перехресті» (1971) заковано тему морального вибору на перехресті ідей, почерпнутих із книг. Важко переоцінити віру шістдесятників у силу слова в процесі формування громадянської активності, як і роль книги для повоєнного покоління. Розширюється географія людинознавчих досліджень прозаїка: до інтелігенції наукової та сільської («25 сторінок однієї любові»), робітничої молоді та інженерно-технічних працівників («Троє і одна», «Чужа кохана») долучається творча молодь.

Змінився статус інтелігенції: якщо раніше її роль, за М. Мамардашвілі, пов'язувалася зі збереженням совісті суспільства, формою «всезагальної чуттєвості» [138, с. 292], то в 1970-х рр. їй відводилося місце «шостого почуття», що породило соціально-критичну думку апокаліптичного характеру, у якій (іронізує філософ) часом неможливо розмежувати традицію соціальної критики суспільних вад від ностальгії за втраченою монополією. Хоча з тлумаченням природи виникнення катастрофізму в творчості погодитися важко, однак дилемі інтелігенції визначено: інтегруватися (пристосуватись) до процесів стандартизації та відчуження чи боротися за демократизацію суспільства. Жанр притчі ідеально відповідав на виклики часу.

Мотив «можливої людини», започаткований у світовій літературі В. Шекспіром, зокрема словами Офелії, що ми знаємо, хто ми такі, але не знаємо, чим можемо стати, у притчі А. Мороза домінує. Позицій, за якими головна героїня 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); надати перевагу традиційним

поглядам на сім'ю чи інноваційним (конфлікт світобачень); як знайти себе (мотив етноусвідомлення). Єдина дитина в родині інтелігентів, Муза прагне самостійності, тому поєднує роботу кіоскеркою з навчанням на філологічному факультеті. Вибір фаху героїні дав змогу вмотивовано спресувати історичну дистанцію «античний світ – сучасність».

Зовнішній конфлікт лише нагадує класичне протистояння батьків і дітей, насправді змодельовано поліконфліктність, зумовлену потребою героїні у визначенні концепції буття-у-світі й пошуком однодумців серед молодих письменників, чиє ставлення до Музи набуває міфологічного відтінку внаслідок резонансу її імені з амплуа книгорозповсюджувача. Із максималізмом молодості дівчина вбирає полемічну загостреність літературних дискусій, її параболічні стосунки з претендентами на руку – професоровим водієм Васильком, письменником Середенком і представниками нового літературного напрямку («атлантидці» Яловий, Сич, Мудрик) – надають творчі притчові місткості. Здобуття героїнею внутрішньої свободи моделюється поетапно: у фінансовій незалежності від батьків, самостійності вибору приятелів і коханого, відстоюванні права на власну думку і власну помилку.

Сімейний концентр наголошує на латентній колізії матеріальної залежності матері від батька, іронічно означений Музою як «петля вірності» [161, с. 173]; на втечі батька від оцінки реалій у викладання античної літератури; на прагматизмі його втручань в особисте доньчине життя. Гіпербола і градація (подряпина на машині для Вертинського – це «шрам <...> на серці» [161, с. 125]; уявне випробування війною доводить вектор цілепокладання персонажа до абсурду – наказу берегти квитанцію про здачу машини «як найдорожчу пам'ять» [161, с. 266]) тонко передають поступове уречевлення бажань «завідувача небіжчиками», визначальним тропом творення його образу стає метонімія уречевлення духу.

Із сімейного концентру мотив цінностей поширюється на літературне підґрунтя. Конфлікт художнього світовідчуття між представниками технократичної соціології та мікропсихології сприймається Музою як

закономірність розвитку, себто авторська позиція озвучена вустами героїні. Літературне всезнання юнки дивує і, на наш погляд, є прорахунком письменника. Образи літературознавців сприймаються як алегорії пристосуванства, пасивності й консерватизму, для них катастрофою є втрата аксіологічного впливу на літературний процес, що рівнозначне фінансовому програшу, тому нервує професор Переяслав, боячись ідеологічного прорахунку в оцінці феномена «атлантидців»; тому Вертинський, котрий «знав науку відмежовуватися в статті, у виступі, у звичайній розмові» [161, с. 236], намагається уникнути втягнення в конфлікт і себе, і доньки; тому професор Нужний служить догмі, яку сам створив. Обережність зауважень професора Переяслава щодо актуальності тем у творах молоді («Кого не візьму читати – у кожного рефлексія довкола пошуків свого місця в житті. Невже в наш час воно так далеко заховане?») [161, с. 298] провокує Музу на беззастережну категоричність («Може, ви тільки переконали себе, що знайшли своє місце, бо воно оплачується не зле?») [161, с. 299] і безапеляційну оцінку його позиції («на ходу – задню передачу. – Це – не катастрофа?») [161, с. 243], оприявнюючи розуміння катастрофи як духовного краху внаслідок маніпулювання ідеалом. Життєвий принцип образів «замерзлих човнів» (професора Переяслава, Вертинського, Середенка) і чеховського Белікова («Людина у футлярі») один – як би чого не сталося [270].

Мотив помежів'я з'являється в романі з філософського зауваження Середенка («поки людина в аварію не в'їде – справжнім водієм не стане. Це – неминучість, закон») [161, с. 125]. Аварію Музи з Васильком можна було б сприйняти як випадок без філософського підтексту (дівчина вперше за кермом), уникнення зіткнення з «Колхídoю» здається щасливим збігом обставин, за якими – психологічний стан героїні у «смертельно» довгу мить, коли підсвідомо фіксуються не лише зовнішні прикмети фатальності (жовтий колір застереження, міфологема урвища як пограничного стану свідомості), але й внутрішня впевненість у Васильковій майстерності, що врівноважує загрозу і дає надію. Єдиним подразником слухових рецепторів стає вигук «держі»,

розриваючи межовий простір очікування розв'язки, сугерованої образами-символами межі (дороги як життєвого шляху й обриву, що символізує смерть).

Яскраво виражену доцентровість має світосприйняття після пережитого: Муза зосереджена на персоніфікованому образі Дніпра як символі ідентифікації з народом («Та незбагненно ж! Дніпро! Це все одно що народ. Ось, тут народжується народ») [161, с. 41], а Василь – на власній окремішності, бо йому немає діла, чи «б'є воно, це джерело, чи там замулилося вже, як тебе на світі нема. Живи собою! Поки живеться...» [161, с. 41]. Помежів'я увиразнює присутність відмінності персонажів: готовність Музи до трансцендентного осяяння й Василькову байдужість. Їхнє шарпання кермом, висвітлене Дніпровною водою, перетворюється на символ спільної долі в критичній ситуації. Межовий стан розпалює підсвідомі Музині бажання жіночої реалізації в материнстві, та автор відкриває іншу грань образу Василька – благоговійне ставлення до жінки: Музині груди «спинили його руки, як спиняє їх вогонь. Василько не зважився торкнутися їх своїми твердими пальцями» [161, с. 43]. Розв'язка спільного помежів'я настає поволі як усвідомлення своєї іншості, а отже, самотності.

Автентичне самопізнання героїні пролягає через музей українських старожитностей художника Ярослава, де дівчина наповнюється впевненістю в необхідності залишити власний слід справжньою справою, хоча її думка набуває несподіваного повороту: «Шлях у Ярослава – широкий і певний, одначе і йому ніби бракує чогось. Чи, може, їй самій? Болячки якої. Може, щоб хто її побив?» [161, с. 261]. Інтуїтивно Муза усвідомлює, що межеве випробування необхідне для духовного зростання й гарту особистості: «Її розбирала злість на того сатану, якого нема, і який коли не за матеріальним законом, то, принаймні, за духовною її потребою мусив би бути» [161, с. 262]. Внутрішнє переконання зазнає в уяві максималістських коректив і провокує умовний бунт-виклик усталеним нормам – розігнати машину на червоне світло.

Тема самоідентифікації доповнюється трагічними нотами жіночої знедоленості: «Жінки чутливіші до катастроф» [161, с. 107]. Авторським співчуттям перейняті слова Музиної матері: «А хто ж присудив мене, прирік на

безслід, на безвість...» [161, с. 107]. Хибне враження податливої жіночності поетеси Вірини заперечене її непоступливістю у творчості й силою духу у воєнному конфлікті, де уявно-реальна межа майже прозора завдяки пластичності деталі (загрубілі від прання руки розвідниці, візія фашистських тортур). Звикла «жити з розгону», Вірина в химерному Музиному сні долає роздвоєність між життям і талантом й офірує ними заради Батьківщини. Маркером самототожної ініціації стає традиційне етнічне вбрання. Сублімувавши енергію провини, яка огорнула Музу серед музейних вишиванок, у чин, дівчина пропонує книготоргівлі замовити продукцію про Україну, але наштовхується на директорову інертність мислення: українське мале й незнане, тому виторгу не дасть. Гіркий сарказм криється у прізвищі директора – Гайдамака, викликаючи алюзію Шевченкових рядків про «правнуків поганих».

Стан переходу Музиної душі від одного етапу життя до іншого закодовано у сприйнятті довкілля: «Золоті ворота були затушковані рястом і темрявою» [161, с. 97]. Метод прочитання тексту під мікроскопом [109, с. 32] розгортає ситуацію порогу: символ історичного минулого – Золоті ворота – «затушкований» (авторський синонім окраденості), внаслідок чого «ряст» (метафора нового покоління) блукає в темряві.

Повільний вихід героїні з межового стану після зради Ялового і втрати дитини уподібнений анабіозу («ніби лялечка в коконі») [161, с. 199] і суб'єктивується відчуттям світу як ілюзії, де все хитке, позбавлене опертя. Окремішність, раніше усвідомлена як духовна незалежність, нині опредметнюється оболонкою відмежованості; діапазон рефлексій сягає полюсів – минулої щасливої закоханості (зависання з парашутом на райдузі) і втрати. Байдужість до власної минулості, мимовільне наштовхування погляду на ніж, шпагат, якісь ліки неусвідомлено фіксують можливий суїцид як варіант зведення рахунків із життям. Рецептивно «відчуваючи нетривкість під ногами, мов на нічийній землі – ані наступати, ані боронитись» [161, с. 214], Муза шукає порятунку в Шевченковому слові («Не дай спати ходячому») – і знаходить у ньому енергію рішучості йти на відкритий конфлікт із професором

Переяславом. Зовнішній прорив внутрішнього конфлікту між сушим і можливим у Музиних рефлексіях розцінюється як помста батькові-зрадникові, який уникає відвертості, запобігає перед шефом, керується прагматичним розрахунком, виявляє страх втрати матеріального – теплої місця, пристойних статків, машини. Материне прозріння доччиною бідною логічно завершується переглядом власного сімейного життя, яке звелось до прислугування на кухні. Письменник реалізує феміністську розв'язку – вихід жінки на роботу.

Окрім стратегії бунту, літературне оточення Музи випробовується у площині уявного конфлікту. Повідомленням про війну (ймовірно, йдеться про події на острові Даманському) [140, с. 98] моделюється розвиток присутнього в людині в умовах помежів'я, коли сакралізується істина: «...єдине, що має зараз вагу і вартість, – це життя. Його треба було зберегти або віддати, тільки такий залишався вимір усім людським вчинкам» [161, с. 266]. Якщо Валерій Сич шлях випробувань пройшов гідно, застерігши людські втрати, хоча в негероїчній буденності поет заангажований власною славою, то Середенко виявив пристосуванство, пишучи про війну в далекій від фронту газеті: «Важко йшло, бракувало матеріалу, живих подробиць і виручало лише те, що він знав, для чого треба писати» [161, с. 280]. Вживання безособової дієслівної форми стає влучним визначенням втрати персонажем власного обличчя. «Дрімлючі» можливості образу Ялового (пристосуванство) саморозвиваються – він отримує броню на зйомку фільму про війну під орудою впливової дами.

А. Мороз ошадливо послугується характеристичною функцією означень для виокремлення найприкметніших рис персонажів: Василько накібчений, Середенко має повільні очі, а поетеса Вірина – гострі груди й гострі сміхотливі очі, погляд Михайла Мудрика сивуватий, а Яловий у прагненні виглядати вищим вибиває чоло. Епітет як найуживаніший поетичний прийом (за В. Жирмунським) підкреслює суттєву внутрішню ознаку і «характеризує поетичне уявлення епохи та письменника» [87, с. 355]; на психологізмі характеротворення через портрет наголошував В. Фашенко: «Вміння в зовнішньому побачити внутрішнє – це особливе обдарування людинознавця»

[245, с. 98]. Очі Музи подано стереоскопічно, за допомогою експресії зовнішнього плану закоханих у неї чоловіків – від емоційної реакції Василька («Та очі ж у тебе які!») [161, с. 12] до Середенкового висновку про здатність Музи вершити суд над усім.

Кульмінацію внутрішнього Музиного вибору перенесено з перехрестя до Олімпу. Уявна прогулянка у фабульному часі збігається з подорожжю Дніпром. Чернеча гора збагачує внутрішній зір героїні трансцендентним осяянням сенсу літератури – в пошукові правдивих слів і конструктивної ідеї. Доречно провести паралелі: потужна енергетика Седнева («Чужа кохана») зумовлена історично – перебуванням на кручі Кобзаря й ремінісценцією знаменитого «Заповіту»; вічні істини, відкриті генієм, підтримують душу Євгена Вітрука: «Щоб знать людей, то треба пожити з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила і паперу» [174, с. 275]. Седнівська круча для героїв А. Мороза стала локусом трансцендентного осяяння, повернення впевненості в перемозі загальнолюдських цінностей і наріжним каменем випробування на єдність із народом у пошуках найвищого сенсу життя. Водночас образ величальної гори супроводжується викривальними візіями: внутрішньо просвітлена словом молодого поета Енка, Муза здогадується про причетність до його смерті професора Переяслава. Письменник вимушений був удатися до Езопової мови, аби хоча б натякнути на трагічну долю свого земляка В. Симоненка. Долі Великого Кобзаря й поета новітньої епохи з'єдналися в символічний образ повернення істинного слова до свого народу.

Вічні питання пошуку ідеалу А. Мороз розглядає в модерному дискурсі: 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» [161, с. 333], де образ батька артикулюється як алегорія влади, тому невдоволення ним варто розглядати як закид владі в монополізації суджень. Такі розмисли на час виходу роману були неможливі, оскільки кидали б тінь неблагонадійності на автора.

Змальовуючи психічні стани персонажів, письменник послуговується домінантою «виражальне – світ у мені» (М. Гей) [53, с. 142]. Музі «хотілось до людей, але щоб не так – інакше якось» [161, с. 97]. За законами розвитку, і ця думка дійде до самозаперечення: Музі хотілось іншого народу, який би прагнув самоутвердження. Зазвичай «тяжіння до легендарних, притчових, параболічних сюжетів» унаочнюється переконливим моральним присудом на житейській конкретиці [227, с. 71], однак авторові вдалося уникнути ілюстративності чи повчальності. Навпаки, він дав нове дихання притчі втіленням національної ідеї, заявленої етносимволом («Муза тільки з тополями дружить») [161, с. 3], який сублімує духовну енергетику, обрамлює роман і є ліричним кадансом: без окремішності тополі губиться висота, як без неповторності – особистість. Ім'я героїні розгортається в метафору вічного зв'язку буття людини з творчістю, ідея утвердження якої осмислена в нерозривному зв'язку з етнічною самототожністю як сенсом життя і самореалізації людини.

Отже, концептуально-стильовою своєрідністю роману-притчі «Кіоскерка на перехресті» є репрезентація межових випробувань як передумови духовного гартування особистості на шляху до самототожності й інтерпретація життєвої катастрофи як духовного краху внаслідок маніпулювання ідеалом.

Висновки до розділу 2

Специфічною особливістю творів А. Мороза періоду 1958–1968 рр. є спроба, з одного боку, вписати в канонічні норми соцреалізму новий зміст, а з іншого – поекспериментувати з формою. У фокусі відцентрового конфлікту знаходяться герой-протагоніст і партійно-бюрократична система. Топос керівника (бригадир, начальник, комсорг, парторг) формується завдяки типізації (характеристичні риси зведено до пізнавального мінімуму). Топос «героя нашого часу» акумулює ознаки іншості. Попри відцентрову поліфонію, увага прозаїка зосереджена на конфлікті морального вибору героя.

Використавши принцип пізнаваності, письменник створює, по-перше, образ сумніву, котрий сугерується питаннями робітників до керівництва щодо доцільності планування, яке створює безлад і знецінює працю; з іншого боку, образом «приспаної» суспільної думки (інертної байдужості) А. Мороз вказує на одну з причин державного хаосу. По-друге, традиційне виокремлення домінантної риси для презентації життєвого феномена артикулює за схематичністю сатиричне зображення знедуховленого образу влади, ознаками субпасіонарності якої користолюбство, егоїзм (Гуркало – «ванька-встанька», Марат, Мілько – «гучномовці»), що увиразнює викривальний пафос творів, оприявнює алегоричність імен персонажів-антагоністів (Горовий / Гуркало, Безверха / Граф, Брага / Мілько, Вітрук / Бувалий). По-третє, певна дивакуватість далеко не ідеальних головних героїв розкриває народне ставлення до неординарних особистостей, які є живим нервом суспільства; прагнення змін й акумулювання романтичного духу вибору забезпечує їм пріоритет в усвідомленні межових ситуацій.

Хоча палімпсестні пласти ідентифікаційного коду канону соцреалізму проявляються в оптимістичному коді розв'язки конфлікту («25 сторінок однієї любові»), в імперативі свідомого офірування пасіонарія («Троє і одна», «Чужа кохана»), митець заявив про неприйняття естетики соцреалістичного ідеалу деідеалізацією головного героя – показом відсутності чіткого плану дій (Левко Горовий), інтровертних утєч у внутрішній світ (Євген Вітрук), імпульсивності (Роман Брага). На нагромадження рис модерністського світосприйняття вказують зосередженість на рефлексіях персонажів, трансформування концепту розлуки в концепт смерті, ретранслявання реалій модерною символікою; параболічні мікросюжети сугерують есхатологічні мотиви, на виражальному рівні трагізм нівелює оптимістичний код зображення. Синергізм дає змогу схарактеризувати поетику А. Мороза цього періоду не лише як таку, що «розмикає» рамки канону, але й сугерує необхідність болісного «прориву». Монтаж сцен за принципом контрасту (гармонія природи / хаос будови) сприяє дегероїзації жертвовної праці через донесення

думки про її абсурдність та викриття паразитування бюрократії на хаосі та штурмівщині. Досліджуючи мотивацію вчинків у внутрішньому, невластивому та діалогічному мовленні героїв, А. Мороз творить власний ідіостиль, пуантом якого є межова ситуація з вербально суб'єктивованим категоріальним апаратом морального вибору. Репрезентацію суспільних реалій закорінено в поетику чисел, що засвідчує спроби письменника упорядкувати важливі проблеми мовою часу.

Потужний ліричний струмінь обрамлює помежів'я, увиразнюючи духовні первні морального вибору суб'єкта. Природа як одухотворене втілення гармонії випереджає суспільну оцінку світоглядних позицій, цим пояснюється дихотомійність образів-антиподів на осі гармонія / дисгармонія, живий світ / уречевлення. Мотив ушляхетнення людського духу екогармонією виростає до мірила духовності персонажа.

«Друге коло» (1969-1976 рр.) творчості А. Мороза являє собою полігон креативних ідей, пропозицію сміливих експериментів із художнім часом і вибором головного героя, змішування прийомів різних видів мистецтва і шліфування тропів. У фокусі художнього осмислення знаходяться праця як поле творчої самореалізації / спосіб задоволення матеріальних потреб і кохання як можливість самопізнання через іншого. Усвідомлення самоідентифікації знаходиться на їх перетині. Акцентування персонажами власної домінанти в ідеологемі соціалізму «Від кожного – за здібностями, кожному – за потребами» формує опозицію світобачень. Серед критеріїв собітотожності виокремлено осердечене відчуття екогармонії, активну життєву позицію; засуджено байдужість, пристосуванство, матеріальну заангажованість як різновиди втеч від конфліктів самоусвідомлення («Кіоскерка на перехресті»).

Багатоаспектний конфлікт «людина і час» фокусує драму вибору на перехресті вічного і проминального з акцентом на психологічному часі («Довга довга хвилина»). Наративна форма тяжіє до аналепсису, рефлексії превалюють над зовнішнім сюжетом. Хронотоп обмеженого простору загострює відчуття самотності, тривоги та відповідальності; застосування прийомів монтажу

панорами з деталізацією та ретроасоціативних зчеплень розширює художній часопростір. Автономна зосередженість особистості вступає в резонанс із виробничими подіями, емоційно збагачуючись; імпресіоністичний потік структурує твір; мить морального вибору підносить людину до рівня деміурга.

Завдяки прийому ліризації пейзажу й успішному експерименту з психологізації портрета, мінімізованого деталлю і жестом, що надає ситуації необхідної артикуляції в модусі спомину і зосереджує на ідейно важливих внутрішніх змінах героя, увиразнено психологічну складову міфологеми «жити за законами краси» («Легке завдання»).

Перший період творчості А. Мороза позначений драматизмом зовнішньої і внутрішньої підцензурності митця, що оприявнюється в певній ідеалізації офіри героя і схематизмі продиктованих владою розв'язок. Звідси – двоїсто-змагальний характер модерного світовідчуття і соцреалістичних зображальних засобів. Другий період демонструє зростання ваги ідентифікаційної складової в ціннісних орієнтирах героїв, актуалізацію композиційних рішень для артикуляції проблеми «людина і час»; узагальнення набувають вигляду філософем.

РОЗДІЛ 3 ТРАГІЗМ КОНФЛІКТУ ПОВСЯКДЕННЯ

У 1970–80-х рр. у літературі з'явилися терміни «роман підбиття підсумків» (І. Бернштейн) [24, с. 159] і «повісті попередніх висновків» (А. Бочаров) [30, с. 88], які засвідчили розвиток нового явища: «Самосвідомість, яка відчужує людину від її колишнього життя, стала одним із поширених різновидів кризового типу розповіді: герой або опиняється в критичній моральній ситуації, або переживає глибоку духовну кризу. Іноді така криза веде до перелому, іноді до згасання особистості» [30, с. 87]. Шукаючи фарватер художньої правди, митець оголює екзистенцію «я» та детермінованість неординарної особистості притягувати до себе межові ситуації, внаслідок чого вона набуває в очах суспільства ознак блазня.

Помежів'я героїв А. Мороза дає розлогий матеріал для життєвих висновків.

3.1. Художнє осмислення влади речей у романі «Четверо на шляху»

Ідейно-композиційною особливістю роману «Четверо на шляху» (1980) є «бальзаківська» концентрація знайомих читачеві персонажів, від чого твір виграє, приростаючи підтекстами й зіставленнями: в експозиції інспектор карного розшуку Задерій отримує нову справу – розслідувати в селі Верем'я, де головує Леонтій Петрович Горовий (повість «25 сторінок однієї любові»), причини смерті колгоспного тракториста Кармазина, у якого квартирував Лютий (віртуальний персонаж повісті «Легке завдання», злісний аліментник, що перебуває в розшуку). Через двадцять років (таку первісну назву мав роман) знову зустрічаємося з Мариною – тепер дружиною Горового, Ліною – донькою колишнього голови Гуркала, а також із Арсеном Одноралом (роман «Товариші»). Художній світ письменника постає у своєму саморозвитку.

Схильність Задерія до романного опису карних справ стає в пригоді для органічної єдності композиції та змісту твору. Зустрічі інспектора з колишнім близьким оточенням Кармазина зумовлюють розгортання подій у кількох

площинах – у часі «дослідження» справи, ретроспекції відтворення життя загиблого та моделюванні психологічного часу помежів'я. Від розв'язки конфлікту («у своєму будинку на дверях повісився чоловік») [173, с. 252] – до каталізаторів самогубства та його зародження – звичайний, здавалося б, шлях кримінальної справи наповнено живим пульсом людинознавства й палкого прагнення зрозуміти чинники людських драм. Оскільки в селі ширяться чутки про причетність до самогубства голови колгоспу, Задерій починає розслідування зі спілкування з Горовим, образ якого стає осердям конфліктів, а внутрішні монологи збагачують твір тональністю сповіді, не притлумлюючи, однак, свіжості погляду інспектора на людей та обставини. Уточнена мета приїзду Задерія – осягнути сенс життя Кармазина та підсумувати духовний набуток («мені те, що поза хлібом чи над ним, видається посутнішим») [173, с. 263] – відлунює в реєстрі помежового осяяння Горового: «І в душі у вас зараз робота, важливішої від якої для людини, може, й немає на світі» [173, с. 508].

Зовнішній бік конфлікту голови з Кармазином оприявлено в короткому діалозі з приводу бажання колгоспника приробити на купівлю нової хати, точніше – найдорожчого в селі маєтку, виявляючи лукавство тракториста («Хата, щоб жити»). Сутність внутрішнього конфлікту Леонтія Петровича, який усе життя звиряв власний робочий день із невсипущою працюовитістю Кармазина, ідеалізував його мотивацію до праці пройденим помежів'ям (один із п'яти чоловіків повернувся з війни живим) і «хотів би населити Кармазинами якщо не весь світ, то хоча б своє село, свій колгосп» [173, с. 270], – крах сподівань: Кармазин мріє обміняти результати своєї праці на стіни кам'яниці, які відгородять його від світу.

Психологічні зміни героя («Усяка річ розцвітала Кармазинові тільки тоді, коли ставала своєю бодай в уяві») [173, с. 312], перетворення високої суспільної мотивації праці на засіб задоволення інстинкту власника простежено на рівні художньої деталі, котра в парадоксальний спосіб є відлунням соціалістичного принципу «найсуворішого і всенародного обліку та контролю за виробництвом та розподілом продуктів» [129, с. 184]. Кармазин підпорядкував своє життя

облікові, виграючи на замовленні двох півпорцій борщу замість цілої, «уже не знати для чого, рахував скибки, одрізуючи від хлібини в обід, <...> й навіть кроки» [173, с. 346]. Число править його життям, звужуючи світ до карбованця; черпак став одиницею вимірювання і символом встановлення власного контролю над регулюванням суспільного розподілу матеріальних благ «згори».

У складних змінах емоційного стану героя митець простежив хитру гру свідомості рятуватися від головного за буденністю, що сприяє досягненню духовного світу особистості, чия творча енергія в суспільстві дефіциту пропозиції приречена трансформуватися в мертву енергію речей. Цю ідею презентовано через втілення Кармазином задуму вітражу веранди, внаслідок чого руйнується ідеограма «бунінського» прийому відкриття світу крізь вікно – герой А. Мороза відгороджується від світла і світу. Рабська залежність від речей перетворює життя тракториста на пародію: «Він віддавна любив охайність і порядок. Перевзувався й перевдягався в хліві, вмивався із умивальника біля літньої кухні, куди вирядив поратися Гольку ще за морозів, щоб не наносити в хату сміття. Так вимагала хата. І ночувати вони з Голькою перебралися в хлів, так-сяк вихаявши закапелок, де раніше стояла корова» [173, с. 343].

Сенс щастя Кармазин пов'язує з володінням особливими речами. Розміщені в центрі життєвого простору, вони підпорядковують собі працю, думки і вчинки господаря. Із придбанням дефіцитного товару – машини – Кармазин потрапляє в пастку страху втрати свого ілюзорного щастя. Розбиті при першому ж виїзді, «Жигулі» важливіші для героя за власне життя: «Він злостився на своє невинне тіло, що залилося майже неушкодженим і тепер, ніби порожнє відро водою, наповнювалося нетілесною мукою» [173, с. 350]. Межова ситуація не стала імпульсом до трансцендентного осяяння – Іван лишився сліпим і глухим до весняного світу, сторожким до людських очей, тож прагне відмежуватися від них і хапається за інформацію про продаж кам'яниці Гуркала.

Будинок перетворюється на об'єкт стереобачення завдяки зіставленню його сприйняття: Кармазина зачарувала доброта будівлі й те, що «йому заспівали двері» [173, с. 414], а «Горовому здавалось, що з хати, з-поза отих дубових

хрестів на вікнах, весь довколишній світ мав виглядати старим, забутим цвинтарем» [173, с. 269]. Будинок стає уособленням полювання матеріального за живою душею («Чорні хрести рам ішли за ним (Кармазином. – А. Ц.) назирці» [173, с. 404]), пророкуючи драму. Речі з об'єкта праці перетворюються на суб'єкт маніпуляцій, або предмет повсякчасних турбот. Такий погляд на людину і світ притаманний філософії екзистенціалізму, світоглядне наближення А. Мороза до неї виявляється у плетиві внутрішніх суперечностей характерів його героїв, що робить образ автора п'ятою постаттю, цікавою для дослідників саме в момент творчого ривка, схожого на сакральне осяяння.

Протиставлення сакральних понять єдиній матеріальній речі – виражальний прийом звуження буття-у-світі до предмета володіння. Поетапним зображенням знедуховлення Кармазина прозаїк фактично готує підґрунтя для психологічної концепції особистості Х. Томе [11, с. 9], за якою купівля будинку – вибір, зроблений на перехресті загальнопсихологічної системи пристосування, що формується в ранньому дитинстві, та ситуаційно-специфічної реакції на проблему. Духовне виродження Кармазина простежується в нібито загостренні слуху – насправді звуки дверей нового будинку замінили гучання цілого світу, «так мають співати струни сонячного променя над полем. <...> Може, так пшеничне зерно росте, цвіте, гойдається на вітрі в стеблі» [173, с. 417].

Феномен речизму як завойовника людських душ Західна Європа почала інтенсивно осмислювати в 1960-х рр., зокрема у французькій повісті («Речі» Ж. Переха, «Господар будинку» Ф. Нуриє, «Молодята» Ж.-Л. Куртиса). Схожі внутрішні драми Кармазина і Лоссана, головного героя «Господаря будинку», чие рішення придбати «фортецю» унеможливило повернення до творчості. Стіни перетворюються в алегорію відчуження між героєм і селянами, а згодом – і власними дітьми. Проте Ф. Нуриє лишає Лоссану соломину – ніжні стосунки з дружиною. Загроза наступу речизму, на якій наголошено французьким і українським митцями, увиразнює неможливість вирішення конфлікту спробою втечі від суспільства й фокусує прогностичний вектор відчуження людей у площині сімейних стосунків.

Із прізвиськом Барани (так кличуть Кармазинів) у роман входить колізія неусвідомленого людиною власного призначення («тварина не може бути дурна, вона така, як їй належить бути, якою створила її природа. Дурна буває тільки людина, що сама себе творить, отже, якоюсь мірою ніби й може бути винувата за себе – навчилась чи не навчилась розуму») [173, с. 272]. Художні деталі, які демонструють зовнішній бік буття Гольки, дружини Кармазина, у світі – це блиск меблів, туго накрохмалена білизна, стерильна чистота. Внутрішня ж сутність Гольки виявляється то в «ненависливому» погляді, то у страхів, зраженому тремтінням «зібраних на шворочку її уст» [173, с. 257], то в лайці й прокляттях. За втечею в працю та культом речей Задерій розгледів духовну порожнечу жінки, яка ніколи не помічає зоряного неба, звузивши сенс свого життя до предметів володіння й агресивно виявляючи страх втратити придбане. Образ Гольки віддзеркалює філософське резюме її чоловіка: «При речах, мабуть, чи легше, чи безпечніше, ніж при дітях» [173, с. 402], висловлене після несподіваної смерті доньки Горового

Паралельно лінії Кармазин / будинок розвивається тема одухотвореної праці Тесленка над архітектурним задумом, дивовижно гармонійним із довкіллям. У художньому просторі обидва будинки – Кармазинів і «Надія» – розміщені поряд як втілення єдності та боротьби протилежностей. Тесленко віддає витвір своєї фантазії («Я цей будинок років п'ятнадцять бачу й будую уві сні. Можна сказати, цей будинок те саме, що я чи моє власне ім'я») [173, с. 423] на суспільне благо – для художньої студії, яка започатковує проект комплексної розбудови села, а кам'яниця Кармазина прирікає господаря на страждання. На просте питання п'яничок на новосіллі (для чого придбано дім) Кармазин не годен відповісти, воно стає «зерняткою конфліктного заряду» [194, с. 90]. Неприйняття Горовим нового способу життя Кармазина підсвідомо творить єдність колишнього власника будинку і нинішнього. Відбувається містифікація самого місця, де «росте щось, збирається докупити й постає проти Надії лице в лице» [173, с. 445]. Усвідомлена дисгармонія озвучується в питанні, запускаючи в дію програму ревізії вартостей Кармазина. Сакральній тиші, «засіяній» під час

закладення фундаменту «Надії», опозиційно змодельований епізод смаління свині на подвір'ї Кармазина. Приказка, мимохідь кинута Горовим («Тоді свиня гляне на небо, як будуть смалити») [173, с. 445] нібито в конкретно-буденному значенні, перетворюється на метафору життя Кармазина, пророкуючи його поразку в конфлікті цінностей. Хоча це поразка й Горового: гасло «нагодувати світ» усвідомлюється як окраденість сенсу життя духовним складником.

Гіперболізацію Кармазином можливості втрати будинку як об'єкта щастя змодельовано в умовних конфліктах. Хвороблива уява створює образ ворога і картини нападу на маєток. Ворожими стають «Жигулі» агронома, приступ агресії провокує нахабна синьо-зелена муха – загарбник життєвого простору. Нарешті, запах соснової стружки, що асоціюється з похороном, замикає ланцюжок візуально-експресивних образів, що символізують суб'єктивний «тиск обставин». Нагнітання страху завершується «переродженням» дверей із улюбленого об'єкта в джерело ворожості. Знервований Кармазин сприймає речі як продовження себе: йому болить, що уявні квартиранти «байдуже ступають ногами на його підлогу, на частку його душі» [173, с. 500]. Сподівання на підтримку своїх життєвих орієнтирів він покладає на бесіди з Лютим, але в дискусії кожен відстоює власну правду, вказуючи на аморальність вибору опонента. Гранична відвертість у викритті досягається емоційно забарвленою образністю, навіть уживанням вульгаризмів. Утім, у кульмінації суперечки, розвінчуючи споживацьку сутність устремлінь Лютого (спіткнувся по «бабській лінії»), Кармазин усвідомлює власну проблему – втрату ясності існування, що рівнозначне смертельному розчаруванню в сенсі життя.

В оцінюванні складної взаємодії матеріального й духовного в людині Горовий приймає константи соціуму, у такий спосіб перекладаючи тягар відповідальності за практичне життя особи на неї саму. Неправомірність звинувачень у конфлікті лише однієї сторони, відсутність у суспільстві моделі пропозиції вкладення чесно зароблених грошей, усвідомлення привілеїв сільської еліти (Гуркало міг собі дозволити хороми, а тракторист наражається на осуд громади, хоча будинок здавна був центром світобудови сільської родини) –

вибіркова дія моральних критеріїв засвідчує стереотипну байдужість соціуму до проблем трудівника. Автор порушив проблему закинутості людини, змодельовав самогубство героя, щоб позбавити «презумпції невинуватості» систему, яка продукує драми відчуження людини – творця матеріальних благ. Підтвердження й узагальнення цього феномена знаходимо в поезії В. Симоненка «Злодій»: «Важко йому із домашніми мріями / Враз осягнуть парадокси доби» [219, с. 108]. Проголосивши метою поступу суспільства всебічний розвиток особистості, насправді система позбавила її не лише приватної власності, але й віри і надії на справедливість. Митці вбачали свою місію в тому, щоб розбудити спільноту для дискусії: «Хто обікрав, обскуб його душу? / Хто його совісті руки зв'язав?» [219, с. 109].

Особливістю творчої манери А. Мороза є вписування в канву твору художніх знаків, прочитання яких працює на розкриття ідеї, зокрема, в монолозі Горового про те, «що над хлібом і картоплею»: «У кожної людини свій ґрунт і суть своя, але має вона в чомусь нас і об'єднувати. Не бачили наших стежок, що ведуть до Дніпра? Гарні стежки, з усіх кінців села через шпилі, по схилах, і всі сходяться до води. Ми навмисне не робимо дороги, бо стануть з'їжджатися машинами й загидять берег. Ходимо пішки. Я теж свою дорогу пішки протоптав і наспотикався на ній...» [173, с. 267–268]. За буденним нібито міркуванням – філософія буття людини у світі, полотно доль, уподібнених стежкам, які об'єднує усвідомлення самототожності з народом, уособленим в образі Дніпра. За авторською концепцією, внесення творчої неповторності в суспільне буття – головний критерій сенсу життя індивіда, ним необхідно керуватися під час аналізу системи образів роману.

Мотив сліду людини на землі вирізняється з контекстової дихотомії «гарні стежки» / «загидять», артикулюючи протистояння обставинам і сонячність сліду одних персонажів та «чорних дірок», залишених іншими. Розмовними інтонаціями та філософськими узагальненнями Горового, авторська симпатія до якого незаперечна: «Горовий був поруч зі мною (чи в мені) усе моє життя. Бо він – до певної міри і я сам» [140, с. 156], – А. Морозові вдалося притлумити

публіцистичний пафос, притаманний українській літературі 1960–80-х рр. Перегляд життєвих пріоритетів героя відбувається крізь призму втрати доньки, у пізнанні односельців «ніби глибше, якоюсь гранню, на яку досі він не звертав уваги» [173, с. 377]. Одні, непоступливі в переконаннях, як завуч школи Арсен Однорал і «скандальний» бригадир Тесленко, давали світло і тепло, інші звикли тільки поглинати; пуантом цього осяяння стає межова ситуація.

У геліоцентричному ключі подано образи Надії, доньки Горового, та Люби. Образ Надії репрезентують малюнки, щедро засіяні сонячним промінням, та «Світ» – її лебедина пісня; навіть перші сліди доньчиних пальчиків на меблях запам'яталися Леонтію Петровичу як «зірчасті»; і передчуття лиха прийшло мовою знаків підсвідомого – важким сном та символікою малюнка, де сонце падає за обрій швидкою кометою. Люба Соловей відчувається духовною посестрою Надії: «Душевної сили в Люби стільки, що її стає на кожного, як у сонячного променя енергії, – і гріти, й сяяти, й засвітити весь світ морем барв» [173, с. 383]. Проте прозаїк моделює колізію, «покликанням» якої є змушення «єдиного в собі ідеалу перейти у стан розладу й протилежності» [52, с. 213–214]: Люба роздвоюється в пошуку себе між Надією духовною самоідентифікацією з народом («Ну, якщо ми з тобою, влившись у море, забудемо про свої джерела, то повисихаємо там зовсім») [173, с. 387] та почуттям до того, чиї руки «відгороджують її від світу» [173, с. 389]. Статеве зближення з Лютим породжує одразу кілька конфліктів: витончений психологічний (Люба зізнається батькові: «Я його ненавиджу від самого початку за те, що люблю») [173, с. 456]; конфлікт-виклик дівчини традиціям побудови сім'ї, носієм яких у романі є старий Соловей; конфлікт сподівань Лютого, викликаний духовним опором дівчини; внутрішній конфлікт надій Горового, для котрого її доля стала знаком власної, де «все мало бути високо, по-справжньому» [173, с. 363].

Ситуація порогу вибору випускниці школи параболічна сюжетній лінії Горовий / Марина Безверха у повісті «25 сторінок однієї любові». Автор моделює розмаїття ризиків самостійного вибору власної долі: свідомо чи імпульсивно Люба погодилася стати дояркою; наскільки щирим був Горовий,

вирішуючи майбутнє дівчини, яку називав другою донькою; пошук компромісу між Любиними батьками й головою, від якого виграла б загальна справа.

В основі творення образу Люби лежить оксюморон: схожа на давню богиню, вона «ніби беззахисна й водночас владна у тій своїй беззахисності» [173, с. 297]; люди тягнуться до її особливого сміху, проте з Лютим він лунав по-блюзнірськи; за «складними» очима половчанки й маленьким зростом виявляється душа, що промовляє народною піснею й будить незбагненну силу в грудях слухачів. Цей головний оксиморон душі й тіла вимагає поетикальних засобів зображення і вираження: «маленька, з горошину» [173, с. 362], «сама з наперсток» [173, с. 315], вона шукає когось великого – і знаходить Лютого, що видався їй «великий, як світ» [173, с. 317]. Хоча «ноша з неї була з пушинку», Лютий відчуває, що «крихітна вона лише зростом» [173, с. 319]. Тонке зіставлення засобів образотворення Лютого і Люби слушно назване В. Марком «концептуальністю тропів»: порівнюючи дівчину з «давньою богинею», а Лютого зі «скульптурою античного бога», «автор тонко накладає на ці асоціації штрихи-антитези» [140, с. 175], де Лютий – лише форма, позбавлена життя, – скульптура з каменю, а дівчина – божество живе.

Автентичний тип української ментальності втілений у Любиному батькові. Сутністю Марка Солов'я є турботлива любов і душевна щедрість: настелити підлогу для Любусі, обережно підготувати дружину до звістки, що донька при надії, покласти шерсті горобцям на гніздо. Морально-естетичними критеріями старого Солов'я вимірюється Любине кохання й поради Горового, Кармазінова відмова від чарки й «довгий» карбованець Лютого, «міська культура» кіношників і духовний світ Дніпра. Маркова споглядальність зумовлена прагненням гармонійності буття людини у світі й усвідомленням своєї кінечності. Незатишно почуваються біля Солов'я люди без кореня: кіношника охоплює сум'яття («Подумав: нащо він перед цим дідом столітнім сповідається. Хіба його зачепить порошина? Гора, дуб. Росте на віки, й позначитись на ньому може хіба що століття») [173, с. 293], Лютого – страх перед родовим оберегом Солов'їв. Поетизуючи мудру розважливість Солов'я, наратор заглиблюється у

світовідчуття героя, підсилюючи тонкий ліризм споглядання ретардаціями. За порівнянням кіношника та шанобливим – дружини («Солов'їха поглянула на старого так, ніби він був сам Господь Бог, в якого їй так хотілось повірити») [173, с. 519] відчувається глибинне прагнення наближення до сакрального ідеалу в аксіологічному вимірі зовнішнього і внутрішнього буття старого Солов'я. Енергія внутрішньої напруги його думання зростає завдяки низці прийомів, зокрема уявного конфлікту доччиного небуття («та щоб оце не було її отакої, то хто його зна – то, мабуть, однаково, що не було б у хаті тепла або світла») [173, с. 286], що філософськи звело б високий сенс протистояння Марка обставинам до фізичного виживання. У його розмислах доньчин розрив із Лютим рівнозначний не лише її духовному самозбереженню, але важливий для виживання автентичного.

Символічна закоріненість у рідний ґрунт є іманентною рисою випробування характерів та ідей. Якщо Соловей асоціюється зі столітнім дубом, Любуся в роздумах її батька – з пагоном, Горовий – із горою, то «Світ», побачений донькою Горового в зрізі виловленого в Дніпрі дубового пенька, потребує праці душі, яка вдихнула б у нього нове життя. Розкодування цієї художньої деталі увиразнює жадання оновленого народу, без «кривих» дерев, потворних пеньків і людей без кореня. Концепція народження нової людини з високою душею і глибоким корінням знайшла несподівану розв'язку – Любині пологи відбуваються на борту вертольота, бо внаслідок стихії Верем'я відрізане від лікарень. Сюжетний хід підказала А. Морозові газетна замітка. Утім, земляки досить часто пізнавали прототипів його героїв [54, с. 3].

Образам-носіям автентичної неповторності протиставлена система образів «людей без коріння» та «кривих дерев». За алкоголізмом і бійками Малого пустку душі розгледіти неважко, а от появу «чорної дірки» за невсипущою працездатністю Кармазина, продуктивністю Лютого чи лицедійством Ящука – значно складніше. Умілий організатор і бригадир на будовах, красень інтелігентного виду, Лютий виявляється такою собі «зозулею», яка боїться душевної роботи. Новітній донжуан за жіноче тепло платить мертвою

матеріальною «щедрістю», у такий спосіб компенсуючи душевні травми. Щоб увиразнити, чи не «загидив» Лютий берег Дніпра прагматичним ставленням до жінки, наратор нюансує психологічне самовідчуття персонажа: його відчуженість соняшниковому ланові, боязнь змаліти перед морем (Дніпро, море в А. Мороза уособлюють народ), навіть мимовільний жест – пожбурена в Дніпро грудка – виражають дисгармонію героя зі світом і собою. У кінематографічно-фольклорному стоянні Лютого перед трьома стихіями – небом, полем і Дніпром – оприявнюється душевний стан, мов перед найвищим судом: «На кручі над морем уже не встоїш, якщо немає в тобі нічого для рівноваги» [173, с. 397].

Аксіологічний вирок сенсу життя Лютого виголошується Задерієм (героя-«зозулю» зараховано до категорії людей, які немов запрограмовані приносити нещастя), цей висновок підготовлений художньо – прийомом літоти: «Малий заступив його (Лютого. – *А. Ц.*), ніби справді був його зменшеною часткою» [173, с. 376]. Малий заливає внутрішню порожнечу горілкою, Лютий наповнює порожнечу душі легковажними стосунками з жіноцтвом, шукаючи тимчасовий баланс наповненості життя сенсом. Розв'язка його конфлікту «чеховська»: мов горьківський Ларра («Казки про Італію»), Лютий не притягнений до покарання; його присуд – «чорна дірка» власної душі.

Бригадир механізаторів Жук – образ неформального лідера, у нього завжди «цифра справна» [173, с. 341], заздрісність прихована за вимогою справедливості під час розподілу нової техніки, а зловтіха – за показним гнівом при звістці, що Лигун перекинувся «Кіровцем». Отаман ватаги перекотиполь, виведений Горовим у люди «вигідним ремеслом», Жук пристосувався до системи правління ящуків, показуючи, з одного боку, «парад» виконання розпоряджень, а з іншого, – працюючи за калим. За категоричністю наведених вище оцінок – бачення Горового, однак варто змінити фокус сприйняття, щоб переконатись, що Жук – чудовий менеджер: його бригада вчасно виконує колгоспну справу й надає механізовану допомогу всіма забутому приватному секторові. Жук – це характер «людини-свята», що прагне вирватися з лещат

буденності. Внутрішня неприязнь Горового до самостійності Жука виявляється в упередженому ставленні до нього, спротив естетичному ідеалові юнака обертається неприйняттям його морально-етичного ідеалу й запереченням форм творення настрою колективного свята під час прополювання буряків.

Чесність митця продукує колізію кількох правд: правда Жука полягає в цілком закономірному сумніві щодо демократичності методів правління Горового, який приймає не колегіальне рішення, як у повісті «25 сторінок однієї любові», а авторитарне, що призводить до бунту Жука проти чинної системи моральних заохочень, і він покидає колгосп, не змирившись із тим, що вчорашньому пиякові довірено найцікавішу роботу. Розв'язка конфлікту Горового з Жуком прощальною фразою голови не вичерпується: «З тебе багато чого може вийти – більше, ніж ти сам думаєш» [173, с. 493]. У ній є ще одне «зернятко конфліктного заряду» [194, с. 90] – цього разу внутрішня колізія Горового, який не усвідомлює, що не знайшов ключика до Жука в системі координат, де особистість протиставлена соціуму. У межовому стані Горового цей мотив сліду набуває сили рефрену: «Скільки перероблено дурної роботи» [173, с. 366]. Стосунки з Жуком художньо унаочнили зародження такої риси, як безконтрольне повновладдя представника сільської еліти. Якщо А. Мороз показав витoki феномену, то Ю. Мушкетик розвінчав його в романі «Рубіж».

Поетика трансцендентного осяяння акумулюється в буденному (проривання буряків) й набуває філософічності в моральній площині. Письменник поглянув на сільську людину початку епохи НТР – і відчув у виробничих відносинах нової ери ностальгійний мотив неминучих утрат духу колективізму. Реалістичну картину спільного додання перешкод завершує ліризоване уявне межеве випробування: «А потім виникло бажання, щоб сонце дужче розпеклося вогнем, <...> насунуло хтозна-яке лихо, почувлася сила випробувати себе в ньому, перемогти й здобути щось незвичайне чи стати інакшим» [173, с. 474]. У підсвідомому прагненні іншої долі для народу не лише жага героїчних звершень, але й відчай додання нескінченної низки перешкод, штучно створених стереотипами мислення й узаконених у владних кабінетах.

Концептуальна дихотомія образів керівників Горовий / Ящук простежується на осі звуків: голова колгоспу «знав напам'ять звуки поля» [173, с. 495], а Ящук тільки «засмічує і спотворює звук» [173, с. 381]. Заповнивши лакуну в градації персонажів характеристичним словом «загиджує», А. Мороз завершує образом Ящука художнє осмислення явища «репродукторів зі спотвореним звуком», започатковане О. Довженком у «Поемі про море» [73, с. 112], акцентуючи його живучість. Викривальний пафос роману А. Мороза суголосний симоненківським рядком «Некролога кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті»: «Прокляття вам, лукаві лицедії, / В яких би ви не шлялися чинах! / Ви убиваєте людську надію» [219, с. 224]. Болісне зізнання героя, близького авторові за світовідчуттям, у тому, що стиль правління Ящука «примушував його хитрувати, фальшивити, а Горовий найбільше боявся фальші й брехні перед самим собою» [173, с. 301], вказує на дорогу ціну (втрата доньки) виведення соціально-виробничого конфлікту із латентного стану у відкриту форму – така плата за внутрішню свободу. Образ Ящука можна було б класифікувати як сатирично-пародійний, якби автор не поставив останньої етичної крапки – егоїзм Ящука переходить усі моральні межі в прагненні маніпулювати навіть горем Горового собі на користь.

Отже, в романі «Четверо на шляху» митець художньо осмислив владу речей як наслідок загальнопсихологічної проблеми пристосуванства особи в суспільстві дефіциту й перетворення людини із творчої субстанції в заручника розподілу матеріальних благ.

3.2. Новаторський конфлікт (роман «Товариші»)

У повісті «Довга-довга хвилина» А. Мороз упритул підійшов до конфлікту-диспуту сформованих особистостей, які активно перетворюють життя, проте зберегли своє право на сумнів і помилку. Реалізація задуму відбувалася в два етапи. Спочатку на сторінках журналу «Вітчизна» (№№ 1–2, 1975) світ

побачила повість «Суперники», згодом автор вирішив доопрацювати твір і змінити назву – такі трансформації передували виходові роману «Товариші» (1981), який, у свою чергу, започаткував історію повернень прозаїка до своїх героїв раннього періоду творчості з метою ревізії їхніх пошуків і надбань.

Первісна назва досить прямолінійно визначала диспозицію головних героїв лише за видимою частиною айсберга, що спрощувало семантику головного конфлікту. А він аж ніяк не зводиться до суперництва в коханні між головою передового колгоспу Гнатом Облатенком та Арсеном Одноралом, призначеним директором школи в Тирлівку, де нібито створено «ідеальні умови для виховання нової людини» [169, с. 9]. Однак педагог коригує завдання, оскільки «благополучна» школа потребує порятунку з полону стереотипів.

Діалогічне утвердження ідеалу відбувається в диспуті, відстоювання позицій перед уявним опонентом триває у внутрішньому мовленні. Доречно припустити, що саме елемент новизни в розбудові художнього конфлікту між однозначно позитивними героями призвів до критичних випадів проти автора, чия концепція людини не узгоджувалася з канонами соцреалізму, викликаючи в його ревних прибічників почуття окраденості. Діалектика зміни назви твору засвідчує прагнення додати дешицію до знань про чоловічу дружбу і суперництво, про «багатства психіки душевного життя» [65, с. 172]. Щоб довести новаторську сутність субстанційного конфлікту, який не має чітких меж початку і завершення й не може бути розв'язаний у рамках окремих життєвих ситуацій, доцільно з'ясувати його природу. Припустимо, що внаслідок розхитування ідеалу виникає ефект оголення найуразливіших його точок дотику з реаліями світу. Наша мета – знайти ці точки в поетикальних прийомах автора.

Випробовування Гнатового та Арсенового ідеалів охоплює різні рівні буття – філософський, суспільний, побутовий, інтимний. Незмінним складником ідеалу реаліста Гната і максималіста-романтика Арсена, прозваного головою «наша болюча совість» [169, с. 178], є проблема самореалізації та щастя. Гнатів ідеал трудівника – сумління та відповідальність, які стимулюються грошима й відповідним рівнем матеріальних благ. Ідеал Однорала – творча особистість, яка

керується духовною потребою самопізнання й самореалізації. Результати роботи Облатенка визначаються далекоглядною кадровою політикою, тож закономірне очікування, що директор школи стане його соратником. Колізія шкільного процесу полягає в тому, що будь-які перевірки навчального закладу зводяться передусім до статистики (рівень успішності, методичні розробки, виховні заходи тощо), хоча процес виховання стосується тонкої душевної матерії, і методи досягнення відповідних показників можуть бути настільки далекими від тонкощів справжньої педагогіки, що дитяча душа зазнає непоправних травм і здобуде стійкий імунітет до необхідності міркувати та приймати самостійні рішення. Ілюстрацією педагогічного «браку» є іронічно-глумливий вислів Галагана («Довга-довга хвилина»): «Мету мені в школі вчителька віднайшла чи прищепила, як віспу» [159, с. 173]. Приклад казенщини по-тирлівськи – метода вчителя історії Гаврюка тримати дітей у страху, а вчителів – під тиском «методичних авторитетів», тому вмотивовані побоювання Арсена під час вивчення й розвитку «тихої» форми шкільного конфлікту, щоб Гнат «своїми конкретними речами не звузив йому обрію» [169, с. 133]. Вимогливий до себе, директор прагне самовіддачі від колег, учнів спонукає до самостійності міркувань та їх практичного застосування, закладаючи життєвий фундамент особистості. Взірцем самовідданості для Арсена стали легендарний Януш Корчак і сільський учитель-фронтвик Дмитро Филімонович Безуглий, для якого вчителювання було сенсом життя і свідомим офіруванням. Вірність Однорала покликанню накладається на їхні долі параболічним сюжетом.

Головну колізію проектують тонко акцентовані риси персонажів – Гнатова впевненість і Арсенів сумнів. Лідерство й успішність Облатенка не обмежуються діловою сферою (забудова села, високі заробітки, молодь після навчальних закладів повертається додому) – у Гната ще й молода вродлива дружина і син – неформальний лідер випускного класу. Арсенові нічого протиставити уречевленій успішності голови та його сімейному тилові: вільнодумство (невиконання директив згори) приречло героя на вічні поневіряння – звільнення або переведення; сім'я розпалася, друзів розгубив;

нічим матеріальним не обріс. Байдужість до матеріального – дивакуватість, зауважена тирлівцями і вирізнена художньою деталлю (новопризначений прибув з однією валізою), доповнюється висновком стосовно пріоритетів Арсена: він швидше піде до складного класу, ніж до кардіолога. Однак, за законом сполучених посудин, внутрішня наповненість героїв приходить у рух – В. Дончик назвав цей процес «взаємозаплідненням ідей» [65, с. 170] і «взаємотворенням у боротьбі».

Портретні деталі («гостре, сокиристе обличчя» [169, с. 22], їжак похлоп'ячому неслухняного волосся, світлі очі) акцентують не стільки на дисгармонійній зовнішності Арсена, скільки психологічно увиразнюють його сутність, якій пасує прізвисько «Дон-Кіхот». Фокус поглядів-очікувань оточення: «Либонь, у дивної форми керамічну посудину чи реторту не наливають звичайної води» [169, с. 27] – моделює умовну межову ситуацію (інтуїція підказує Ніні Максимівні: «Як горітиме – він зможе випустити голубів») [169, с. 24] та індукує посутнє в характері. Очікування дивних вчинків справджується в продукуванні Арсеном незручних запитань: у Гната він цікавиться, чому село не має власного обличчя, у завуча – наявністю неблагополучних учнів; провокативне питання до колективу («Що ви вві сні бачите?») [169, с. 50] ображає вчителів, котрі за статистикою успішності втратили бачення особистості в підопічних. Новий директор актуалізує проблему боротьби з формалізмом у виховному процесі – й на високій ноті довіри (без вказівок, застережень і детально спланованого сценарію) десятикласники проводять День тирлівського працівника, експериментують з уроками самооцінювання. Однак, бажаючи розворушити колег, Арсен Самійлович мимоволі стає нетактовним, прямолінійно-запальним, тобто з педагогами він не педагог. Отже, психологізм розгортання образу прогнозує конфлікт з автоматизмом, зовнішньою благополучністю та самозаспокоєністю, конденсуючи в образі сумнів Мефістофеля і творчу енергію світовідчуття доби.

За концепцією А. Мороза, оприявлення найсуттєвішого в людині, яка «прокинулась раз від чогось» [169, с. 103], зумовлене роллю межових ситуацій у

формуванні особистості. Помежів'я Гната й Арсена пов'язане з війною, однак ситуації вибору життєвої мети відрізняються. Для Гната межевою стала черга за кукурудзою, коли він, відповідальний за харчування родини, мало не замерз. Нинішнє перетворення села націлене на унеможливлення повернення колишніх бід. Ця реалістична деталь споріднює Гната і з Левком Горовим, і з самим автором, якому довелося голодувати під час вступу до Київського університету ім. Т. Г. Шевченка [140, с. 21].

Для Арсена карби помежів'я пов'язані зі смертю вчителя-фронтовика і переживанням невдалої спроби допомогти хворому на сухоти. Екзистенційне почуття провини за недосконалість себе і світу, як і постійний стан творчого пошуку і самовдосконалення, теж близькі авторові. Тож центральні персонажі, Гнат і Арсен, – це суперечлива діалектична єдність самого автора. Арсен має заряд, необхідний для початку ланцюгової реакції розщеплення сплячого ядра, аби в горінні душі кожного знайти сенс і щастя. Його одержимість слугує своєрідним магнітом, у силове поле якого потрапляють Галина Василівна, Ніна Максимівна, Ярослав і Тамара, сам голова. Своїми сумнівами Арсен розхитує видимість благополуччя, запускаючи механізм переоцінки цінностей.

Реальні конфлікти художньо осмислені у складній єдності характерів і обставин. Внаслідок конфлікту вчительський колектив мав би розділитися на прибічників Гаврюка й однодумців Однорала. Насправді «розколина» пройшла «складніше і тонше, шлях її проліг не поміж групами й навіть не поміж окремими людьми, а в кожній окремій душі. Бо людина через те й людина, що, перше ніж зробити крок у реальності, має ступити його у думці» [169, с. 81]. Ця фраза заслуговує особливої уваги: нею А. Мороз-критик перемагає письменника, інформуючи не лише про особливості перебігу конфлікту, – він вручає читачеві ключ до власних художніх смаків (дослідження внутрішніх конфліктів особистості в ситуації вибору) й особливостей творення образів – моделювання образів-ідей та їх випробування. Саме за «умоглядні ідеальні побудови», типологічну рису соцреалізму [256, с. 397], яку прозаїк провокативно вип'ячував, його й критикував І. Дзюба [65, с. 171]. Хоча ніде,

крім першої повісті, у прозаїка немає «ідеальної інтерпретації реального» [221, с. 70]. У романі «записувачем» фабульних подій є інспектор відділу освіти, який перевіряє відповідність дійсності листа аноніма про аморальну поведінку директора, тож виклад інспектора – лише один із варіантів інтерпретації видимої частини конфлікту.

Реалізації замислу у формі конфлікту-диспуту сприяв комплекс чинників. Серйозність викладу зумовлена не стільки тональністю Однорала, скільки «казенною повинністю» інспектора, який гасить іронічні й ліричні нотки директора. Варто зауважити, що активність рефлексивної особистості виявляється в мисленнєвій діяльності, що увиразнює слово як «знаряддя злочину», наголошуючи на його запитальності, а не повчальності. Психологічні зміни героїв, зумовлені словом Однорала, митець подає в афористичній формі: «Василівна була сама не своя, і це тішило Арсена. Він гадав, коли людина «бродить» – можна сподіватися, щось у ній вибродить, а перебродила, то все одно що скисла» [169, с. 82].

Мотив духовної плісняви набуває притчевого звучання в образі Амікуса. Арсенів товариш студентських років згадує ідеали молодості як романтичну хворобу, його міщанський індивідуалізм виявляють філософські сентенції, що нагадують смак «квашених за власним рецептом яблук» [169, с. 164]. В унісон із А. Морозом над художнім осмисленням проблеми міщанського знедуховлення працював Ю. Мушкетик, наголошуючи на тому, що боротьба з бідністю матеріальною сформувала проблему бідності духовної, «що вповзає в нас, як вірус, і сидить там, і точить мозок та серце. Вони були такі гарні, такі сміливі, такі спочутливі в бідності. Такі красиві й правдиві. Куди все те поділося?» [178, с. 316].

Композиційним прийомом роману «Товариші» є модус творення конфлікту навпаки. Передусім, немає провокативних запитань інспектора до Однорала. Припускаємо: Арсен ставив їх перед собою сам, оскільки Ніна ускладнила ситуацію, покинувши Гната. Арсенова одержимість учительським покликанням завойовує прихильність Галини Василівни і Ніни, мимоволі переростаючи в

закоханість і переоцінку ними власного життя. Взаємини директора із завучем нагадують лікування хронічної недуги: спочатку вербальні поєдинки призводять до загострення, згодом емоційний тонус завуча злітає вгору й тішить Арсена.

Прозаїк психологічно тонко передає відтінки змін: несподівано для себе завжди врівноважена Галина Василівна радіє власному гніву й усвідомлює творчу енергію емоційності, порівнюючи стилі життя Арсена і власного чоловіка, кардіолога Рубіна Жовтовера. А Ніна Максимівна, ідеальна, за Арсеновими критеріями, жінка й педагог від Бога, шукає своє жіноче щастя в його очах. Поблажливо-насмішкуватий Ясь усвідомлює власну відповідальність за вибір життєвого шляху, нарешті збагнувши, що немає його заслуги в батькових здобутках і «яка то насправді непроста й нелегка справа віддавати себе іншим. Легко віддати щось предметне, матеріальне. Але <...> потрібне не воно...» [169, с. 245]. Арсенів серцевий напад стає резонатором пробудження відповідальності в серці випускника.

Серцева недуга стає межевою ситуацією екзистенційного перегляду життєвих пріоритетів для опонентів стилю життя Однорала – Гната Облатенка й Рубіна Жовтовера. Серце Арсена реагує на кожную більш-менш важливу зустріч, розмову, подію, виконуючи роль камертона. Серцевий біль героя – рефрен роману, композиційний елемент і складник поетики не ситуації, а межевого буття Однорала. Боротьба Арсена за новий психотип людини, свідомої власного вибору та відповідальності за нього, – це, врешті-решт, і боротьба за Гнатового сина, оприявлена колізією першої зустрічі та коротким діалогом, у якому Арсен м'яко заперечує хлопцеві, бо всі «дороги ведуть у світ» [169, с. 18], а не до Гната. Стосунки директора з неформальним лідером автор відбиває в усій складності, нюансуючи перші ознаки сумніву (від Арсенових слів «кораблик» Яся захитався) [169, с. 45]; перехрестя вибору, де змагаються дві правди; провокативний спротив Яся – поставити директора в незручне становище; пошук радника в особистісних стосунках із Лідою. Із прагматика, що бачить себе на стороні переможця, Ярослав перетворюється на людину, підвладну

сумнівам, бо на білий аркуш його душі «упала довготелеса тінь» [169, с. 137] Однорала.

Письменник конденсує внутрішню багатомірність і багатобарвність конфліктів. Вибір Ярослава ускладнюється між правдами Ліди й Тамари: вектор Лідиного щастя спрямований на сімейний затишок; Тамара сумнівається в тому, що людина може бути щасливою чимось одним – працею чи сім'єю. Орієнтації на притчовий вибір підпорядкована образотворча виразність, закорінена у флористичні контрапункти символіки: Ліда асоціюється із сон-травою, Тамара – із проліском. Симпатія автора до героїв протагоністичного світовідчуття виявляється в оксимороні («м'яка броня» посмішки), наповнює образ Тамари живим нервом у діалогах і вчинках, протиставляючи її зацікавленості долею людини позірну цікавість, наголошуючи на вимогливій справедливості й беззахисній відкритості – рисах, притаманних героїні, яка стала на стежку сумніву вслід за вчителем. Душа Яся помежів'я морального вибору не проходила, для неї весь світ – гра. Мета Однорала – сприяти формуванню критеріїв справжніх вартостей, один із способів її досягнення – високоестетичне відчуття оновленої природи. Запрошенням учнів до лісу в день цвітіння й солов'їв Однорал тонко коригує Ясєве почуття – і воно не витримує випробування світлом конвалій, юнак усвідомлює, що захоплення Лідою було тільки грою в дорослість.

Майстерність прозаїка – у продуктивному пошуку «больових точок», якими головний конфлікт відлунює не лише на членах родини голови колгоспу, але й на домочадцях завуча. Хоча диспут Рубіна Жовтовера з Арсеном віртуальний, (герой звіряє свої здобутки й цінності з Арсеновими), кардіолог ділиться з дружиною занепокоєнням щодо стану здоров'я директора. Трансцендентне осяяння Жовтовера, спровоковане серцевим нападом Однорала, перекреслило працю його життя, нагромаджену в п'ятдесяти тисячах карток за двадцять років лікарської практики. Її «щербатість» виявилася у відсутності найсуттєвішої інформації про пацієнта – про те, чим людина живе. Одержимість Однорала – вогонь, що світить іншим і спалює героя у граничній самовіддачі, а знання і

досвід Жовтовера лишаються статистичним багажем, не знаходячи практичного застосування в покликанні лікаря – попередити хворобу профілактичними заходами. Арсенова ж «дивакувата» правда виявляється сильнішою своєю чесністю та активним утручанням у долі вихованців. Рубін Жовтовер і Галина Василівна лишились осторонь першої Лідиної драми, Гнат Облатенко усвідомив, що не має належних довірливих стосунків із сином, Арсен же тримає учнів на міцній нитці болю свого серця.

Творчий доробок А. Мороза жодним дослідником не розглядався в сатиричному дискурсі. Погляд крізь призму сатиричного дає змогу зауважити, що імена та прізвища персонажів презентують найсуттєвіші риси своїх власників. Приміром, у повісті «25 сторінок однієї любові» автор вирішив достатнім назвати лише прізвище професора Поважного, означивши його статус і місію; Михайло Золотий, ставши жінчиним підкаблучником, отримує відповідний штрих-код – Золотко; Ліна, Гуркало, Могилевський, Криса – уособлення ліні, гримання як методу управління, могильника чужих мрій і втілення споживацької всеїдності. У повісті «Троє і одна» конформіст і кар’єрист із мілкою душею має прізвище Мілько, а герой, у якому бродять ідеї, – Брага. Модус номінативного кодування є і в притчі «Кіоскерка на перехресті»: Муза, поети Яловий, Віра, Мудрик, письменник Середенко, літературознавці Нужний, Переяслав, Вертинський є носіями відповідних концепцій буття-у-світі.

Філософська діалектика інформативності прізвищ простежується й на персонажах роману «Товариші». Облатенко – від «облатка», тобто оболонка для порошкових ліків; інше значення – «тоненький коржик із прісного тіста для причастя» [188: 2, с. 400]. Гнатова «оболонка» сформована справою його життя: гарне враження справляє земля колгоспу, але саме село «ніби викреслене на ватмані», і річечка «мовби несправжня» [169, с. 16]. Чіпке око Однорала вловлює дисонанс, а отже, необхідність пошуку причин у Гнатові, оскільки забудова, організація праці й дозвілля колгоспників – преференція голови. Випадає Арсенові бути ліками для порятунку душі, коли в боротьбі за добробут

вона втрачає щось, можливо навіть – опертя. Прізвище Однорала похідне від «рало», одне зі значень якого – «примітивне знаряддя для оранки землі», інше – «одиниця оподаткування» у стародавній Русі [188: 3, с. 97]. Прямолинійність у розмові з колегами, провокація конфлікту, аби за стереотипом учительської поведінки й голосу побачити людину, відчуті живі порухи її душі – це той «примітивний» метод, від якого Арсен не відмовиться нізащо («бути інакшим для Арсена означало не бути ніким») [169, с. 71], хоча платою за вироблений стиль життя, отією «одиницею оподаткування» стає його хворе серце.

Прийнявши народну позицію у ставленні до ідеалу, у романі «Товариші» А. Мороз, по-перше, дивним чином досягає ефекту правди, мовленої блазнем, оскільки Арсена ніхто не боїться, він викликає зачудування, але акумулює запитально-діяльне просвітлення; немов навмисно позбавлений будь-яких матеріальних клопотів (жодного разу героя не зображено в побуті чи за вживанням їжі), він є втіленням духу самоаналізу й вічного пошуку досконалості. По-друге, у символічну знаковість ономастичного простору (назва Тирлівка – місце для тирлування худоби) нанесено штрихи боротьби за духовне в людині, коли добробут із умови життя перетворюється на самоціль і призводить до душевних лінощів.

Різні стадії споживацтва втілено в образах Ліди, Ярослава. Міщанство навчилося маскування, зумовивши необхідність розробки нових підходів до конфлікту часу. Зрештою, щербинка оприявнюється і в душі Гната Облатенка: ставлячи діло, «велике й важке, щоденне» [169, с. 78] понад усе, він знаходить джерело душевної злагоди в дружині, щоб на людях демонструвати всесильність інтонацією «байдужої впевненості» [169, с. 32]. Коли ж душевної рівноваги потребує Ніна, Гнат не поспішає допомогти: «Нехай вчиться змагати себе сама» [169, с. 79]. «Егоїзм діла» слугує надійним прикриттям паростків егоїзму душі того, кого вважають дбайливим господарем і талановитим керівником. За батьковим прикладом веде себе Ярослав, чий насмішкувата поблажливість та впертість прориваються зверхньо-глузливым словом.

Диспут про щастя, розпочатий Тамариним питанням на Дні тирлівського трудівника, залишився відкритим. Зразковий бригадир механізаторів Мар'яна повернула питання диспуту Одноралові – і його серце відреагувало на окраденість сімейним щастям: «Скрізь бракує її (Ніни. – *А. Ц.*), усе волає дива», «в кожній клітині живе розірване коло» [169, с. 176]. Арсен усвідомлює недосконалість власного ідеалу – бути щасливим лише творчою працею, а письменник – свою місію: прогнозувати й актуалізувати запити часу.

Резонансне діагностування суспільно-моральних проблем у творчості А. Мороза й В. Ліпатова було зауважено вище. Перегук тем і мотивів спостережено в «Повісті без назви, сюжету і кінця» В. Ліпатова та роману А. Мороза «Товариші». Тривогою про ідеал школярів переймається в глухому селищі вчителька й депутат Ніна Олександрівна Савицька, приглядаючись до своїх учнів, зіставляючи сенс життя й антураж колишнього чоловіка – лікаря та нинішнього – творця-самітника. Парадоксальним чином у знівельованій назві повісті російського прозаїка увиразнено філософську дилему вибору кожного покоління, що надає твору загальнолюдського морально-ціннісного звучання.

Підсумовуючи питання природи головного конфлікту роману «Товариші», необхідно виокремити уповільненість розвитку подій та розсіяність кульмінаційних точок у фабульному часі (навчальний рік), позначеному очікуванням результатів «бродіння» ідей, що, за А. Погрібним [194, с. 123], є доказом наявності драматичного конфлікту. Параболічність ситуацій засвідчує тяжіння до притчового тлумачення конфлікту. Дивакуватістю Однорала створюється викривальний ефект прямолінійного слова. Психологічно насичений спектр почуттів – від зачудування, ігнорування, ненависті до порозуміння, одивлення, закоханості, довіри – породжений синтезом родових конфліктів. До змішування родових конфліктів автор вдавався й раніше, застосовуючи ліризацію мовлення. Однак, оскільки фабульне та гомоцентричне протистояння відбувається між силами одного полюсу, варто виокремити «деформацію» «дивакуватості» й «одержимості» однієї зі сторін, що вказує на сатиричний конфлікт, обов'язковою умовою «повноцінності» якого вчений

назвав позірність. У фіналі головні персонажі певним чином міняються місцями: Гната покидає позірна впевненість; Ярослав прислухається не до правди сильного, а до правди внутрішньо вільного; Арсен шукає, чого не прищепив, недодумав, його гіпертрофована відповідальність переростає у хворобливий стан провини.

Прозаїк спрямував конфлікт із фабульної площини на газетні шпальти, аби наголосити на масштабах та перманентній відкритості проблеми. Питання про симпатії автора до персонажів має однозначно вичерпну відповідь: А. Мороз любить своїх героїв незалежно від того, наскільки слушні їхні думки чи чуттєві поривання. Позиція митця збігається з Арсеновою в потребі донести необхідність ідеалу в житті та пояснити складний шлях думання в його пошуках.

Сутність новаторського конфлікту полягає у сплаві конфліктів різних родів – драми і епіки, в результаті чого позірні риси персонажів одного полюсу зазнають взаємодетформацій.

3.3. Поетика композиції роману «Ваш поїзд о дев'ятій»

Роман «Ваш поїзд о дев'ятій» (1984) – багатограничний матеріал для дослідження поетики літературного твору, іманентними рисами якої є цілісність змісту і форми. Композиційна майстерність з'ясовується в модусі компонування матеріалу, групування персонажів за поглядами й участю в конфлікті, ракурсі художнього зображення та специфічній ролі наратора у структурі твору [143, с. 14].

Особливості ідейно-концептуальної позиції автора простежуються в обрамленні початку твору. Кілька точних штрихів експозиції дають психологічний портрет центрального персонажа: «Михайло Михайлович підтюпцем дріботів через вокзал, однією рукою притримував поли пальта, щоб не плуталось між ногами, другою марно намагався дати раду своєму

«дипломату», зачіпався ним у натовпі. На дідька він йому, той «дипломат» порожній. Звичайно віз у ньому пляшку. Вікторія привчила» [156, с. 256]. Розгубленість, беспорядність оприявнені жестом: руки виконують роботу, позбавлену сенсу. Ставлення автора до героя перебуває на тонкій межі між співчуттям, жалістю й іронізуванням. Одяг та аксесуари, як продовження образу, ніби вступили в конфронтацію з ним. Спосіб пристосування персонажа до соціуму уречевлено пляшкою, раптове зникнення її з полиць магазинів стало курйозним провісником життєвих утрат Золотка. Нарація обрамлення – складний синтез ставлення автора до героя та невластивого прямого мовлення самого персонажа, схильного вбачати в обставинах фатальні знаки долі.

Формально зав'язкою зовнішнього конфлікту слугує повідомлення Василя Золотка своїм батькам про намір одружитися з Любою. Нечуваний вибір (доярка з байстрам) стає зачіпкою для з'ясування «приспаних» родинних претензій: інерція усталеного співіснування «вибухнула» не стільки тривогою за долю сина, скільки сумнівами Золотка-старшого щодо власного батьківства – і він зібрався у Верем'я, де живе Люба і головує товариш часів студентства Левко Горовий. У фабульний час – очікування наступного рейсу, бо на свій поїзд Михайло Михайлович спізнився, – вплетено ретроспекції, які сягають першої повісті А. Мороза. З часової дистанції у двадцять п'ять років пропонується зіставити сенс і життєві досягнення персонажів, усвідомити чинники / перешкоди творчої самореалізації. Паралельно розгортається сюжетна лінія Василя Золотка та його ровесників – Мирослава Чижа, Ніни Чорної, Світлани та Людмили. На шляху до омріяного щастя, яке кожен персонаж розуміє по-своєму, виникають перепони, збурюючи конфлікти. Події набувають стереоскопічності завдяки інтерпретаціям героїв, різних за світовідчуттям.

Суттєва відмінність рефлектуючих персонажів полягає в аксіологічно-особистісному складникові: Василь шукає об'єктивного пояснення детермінантних зв'язків, прагне активної власної причетності до перетворення світу, а Золотко-старший займається пошуком винних у краху власної світобудови, де були тили, забезпечені винахідливою дружиною, кар'єрний

успіх і спокійна впевненість у незмінності досягнутого. Ключові життєві моменти проливають світло на його ціннісні пріоритети й оприявнюють роздвоєння між словами і вчинками. Відлік двоїстості Михайла Золотка розпочато з історії про руки, розказаної малому синові з дидактичною метою. Повчальна інтонація розповіді про те, як Микола ціною власного життя врятував його, Михайла, з річкового чортоторію, фальшивий пафос почуття боргу проявляють індиферентність і страх оповідача перед несподіваними обставинами, тваринний рефлекс вижити за будь-яку ціну. Вразлива психіка та емпатія Василька виступають їм антитезою.

Циклічність повернень до спогаду про владну силу водної стихії стає психологічним пуантом схильності Золотка шукати вихід із ситуацій не у внутрішній мобілізації, а в маніпулюванні зовнішніми чинниками: «Не вельми надриваючись у науці та на службі, Михайло Михайлович і сина плекав не дуже» [156, с. 269]. За поблажливим «не вельми» стоїть посада завідувача сектора науки й економіки в проектному інституті, а «не дуже» приховує превентивну агресію до «байстренка», якого Золотко нібито «виносив на своїх руках і вигодував» [156, с. 506]. Скалькованими фразами, газетними кліше Золотко звільнив себе від необхідності формулювання власної думки. Відтак, почувши його промову на весіллі, Мирослав Чиж «зауважив собі, ніби десь стрічав його, бачив, і нібито не один раз» [156, с. 298]. Делегуючи викривальну місію самим персонажам, автор оголює внутрішню безцільність Золотка, котрий усе робить знічев'я в гонитві за матеріальними благами, вимагаючи від оточення попусту до себе, «мученика стереотипів» [156, с. 308]. За зручною маскою інфантильності Золотко приховує злочинну правду порятунку із чортоторію ціною смерті товариша, спиною якого він скористався. Для реалізації надскладного завдання — змодельовати ситуацію самовикриття антигероя — письменник вдався до сугестивного прийому: усвідомлення Михайлом Михайловичем історії краху свого життя відбувається під час читання книжки, випадково купленої в залі очікування й ніби про нього написаної.

Помежовим вибором Золотка-старшого автор викрив маскування егоїзму, узагальнивши буття героя метафорою тримання на поверхні життя за рахунок інших: місце на кафедрі Михайло отримав після зради Левка Горового, одружившись на його нареченій; успішне завершення роботи над дисертацією стало можливим завдяки інтелектуальним напрацюванням наукового керівника; маніпулювання працелюбністю Копущої використав для свого наукового іміджу. У модусі спогаду нарація набуває психологізму, нюансуючи заздрість до підлеглої, бо «коли Копуща бралась до роботи, вона знаходила для себе в ній щось таке, чого інші, вдатні й красиві, щасливі й нещасливі <...> знайти не могли. Й здається, їй випадало з життя усе ж таки більше, ніж іншим» [156, с. 358]. Невласне-пряме мовлення увиразнює, що Михайло Михайлович вважає себе красивим і вдатним, однак боїться зізнатися, що ні на що не спромігся. Його нібито турбота про долю Ніни Чорної – насправді удар на випередження, зумовлений страхом втрати спокою через плітку.

Ідею роману заковано в різностильових надсюжетних елементах – буденній назві-нагадуванні та поетичному епіграфі. Це поєднання скеровує читача на пошук невідповідностей між особистістю як творчим проектом і буттєвою проекцією людини. Кожен із персонажів шукає свою дорогу до істини, щоб урешті-решт сісти з багажем знайденого в поїзд, – традиційна метафора людського життя лунає в романі рефреном. За епіграф правлять симоновські рядки («Крізь час також прямують поїзди...») [156, с. 256], які наснажують роман філософським смислом, задаючи тональність блукання, спізнання, втрати.

Мотив утрати генерується в родинному, духовному, суспільному аспектах: Михайло Михайлович утратив повагу в родині, бо на оглядинах «тремтів перед необхідністю казати слово» [156, с. 290], і Вікторія Павлівна фіксує чоловіків програш; ілюзорний зв'язок із сином трансформується в духовне протистояння; Золотко приховує від дружини катастрофу діяльності очолюваного ним відділу. Потуги вирватися з міста саме зараз уможливають припущення: Золотко знайшов вагомий привід вдатися до втечі, щоб уникнути відповідальності й виграти час. Нюансувати психологічні порухи особи, котра підмінює

загальнолюдські цінності сурогатом, а мімікрію і слухняність видає за внутрішню роботу над собою, – цьому завданню підпорядковані модуляції невластиве-прямого мовлення та нарації викриття стереотипів суспільної псевдоморалі. Домінантною рисою образу є страх втрати, звідси – циклічність повернень до суспільного місця і ролі в родині, що супроводжуються тривожним блуканням свідомості та відмежуванням від «нещирості» світу.

Ощадливий на жіночі образи, у романі «Ваш поїзд о дев'ятій» А. Мороз створює їх цілу галерею. Різні лише на перший погляд, Вікторія Павлівна, Чорна і Світлана споріднені в бажанні бути над ситуацією, використати її собі на користь, із Михайлом Михайловичем їх «ріднить» стереотип виживання за рахунок інших: Вікторія Павлівна вибудувала чоловікові кар'єру, скориставшись батьковим ім'ям; Світлана піймала пристойного жениха, щоб сімейним станом замаскувати статеву розбещеність; Чорна взяла на себе місію громадського контролю за мораллю і зібрала компромат на всіх колег. За різними мотиваціями дій жінок простежується закономірність у виборі ними способу досягнення мети – маніпулювання людьми задля власної користі. Їхнє приятелювання – своєрідний обмін досвідом: якщо Вікторія («25 сторінок однієї любові») вчинила скандал батькові, аби мати житлову площу і влаштувати чоловіка на престижне місце, то Чорна готується відсудити квартиру в довірливих родичів; Вікторія влаштувала побачення у власній постелі, аби прив'язати Левка Горового, а Чорна, «щоб виграти, не прогавити хвилину для себе» [156, с. 458], шукає щастя в розладі чужих родин або влаштовує умебльовану пастку Мордатову. Не маючи краси Вікторії Павлівни та її соціального статусу, Чорна діє цинічніше, її поведінка – різновид рвацтва, поданий у гротескному світлі: «Прибирати в хаті для Чорної означало витратити час на себе. А вона хотіла робити діло громадське» [156, с. 447]. Її прагнення тотального контролю й покарання – це усвідомлена результативність репресивних методів управління суспільною свідомістю.

У фабульних конфліктах моральний вибір вищеназваних героїнь розгортається антитезою їхніх імен. Вікторія, тобто «перемога», зазнає поразки

у життєвій стратегії пристосування: її чоловік зазнає краху, син руйнує плани, розлучившись із Світланою і пов'язуючи майбутнє з дояркою. Світлана виявляється позбавленою душевного світла. Ніна (трепетна ніжність імені у «Звукові павутинки» В. Близнеця тут вироджується в концептуальну антитезу, сполучаючись із прізвиськом Чорна) своєю інерцією ворожості спустошує душу, що обертається для неї втратою надії реалізувати жіноче начало в материнстві.

Осібнo вирізняється образ Копущої, чия загадка життя – поза межами роману, оскільки репрезентовано співробітницю наукового відділу через сприйняття Золотка, індиферентного до всього, з чого не можна мати власної вигоди. Однак матеріальна скрута підлеглої (злиденність одягу, відсутність квартири) стають для керівника важелем продукування обіцянок, які він забуває одразу після сумлінного виконання його доручень. Фанатична працелюбність із чесноти переродилася в різновид утечі Копущої від аналізу реалій, призвела до ірраціональної сліпоти у ставленні до Золотка як свого кумира. Відданість роботі й неординарність висновків прирікають її на драму інакшості, усамітненого переживання провини за руйнацію ідеалу, у той час як оточення переймається лише власною презентабельністю.

На антитезі зовнішнього і внутрішнього вибудовано образи Світлани і Люби: перша розкішна тілом і зваблива жестом; друга тендітна, мов підліток (літота «така крихта її») [156, с. 491], але розважлива й цілеспрямована. Світлана використовує дефіцитну музичну освіту для досягнення фінансової незалежності й прикриття хтивих бажань репетиторством. Люба наділена талантом проживати пісню душею – і щедро дарує його землякам.

А. Морозу притаманне особливе ставлення до жінки як берегині моральних чеснот, котра асоціюється з душею народу, великою в любові і стражданні. Сакральність духовного материнства сугерують образи, позначені печаткою помежів'я: Людмила пройшла екзистенцію смерті батьків, Марина Власівна втратила єдину доньку, Люба несе хрест зради першого кохання, чуючи принизливе «байстрія» на адресу Надійки. Ці героїні набувають трансцендентної

видючості й лагідного світла, стаючи душевним опертям для близьких, їхня внутрішня зіркість гармонізує стосунки в родині і сприяє самореалізації.

Межа між ідеологічними таборами персонажів роману визначена критерієм здатності / нездатності до творчої роботи і самовіддачі: наукової (Гребінь, Василь, Копуща – з одного боку, Михайло Михайлович і Чорна – з іншого); душевної (Марина Власівна / Вікторія Павлівна, Люба / Світлана, Люда / Чиж); професійної (Василь, Кобзон / Мордатий, Копуща / Золотко) тощо. Відповідне увиразнення соціалізації / індивідуалізму моделюється помежовим вибором: коли підлегла переживає драму «пожежної» цифри звіту, що була вироком відділові та її мрії про «життя тихе, ясне, благополучне, щасливе» [156, с. 476], Золотко переймається катастрофою власної кар'єри, переданої метонімією та метафорою («...її палець штурхав Михайла Михайловича в груди, від чого тріскались на них піджак, жилетка, сорочка чи більше щось – оболонка, що зогрівала його й захищала») [156, с. 478], і шукає собі індульгенцій.

Поетика абсурду виявляє поєднання неореалістичних прийомів (реалістична структура художнього часу, де щасливе минуле й несправедливе сьогодення) і модерних (персонаж почувається самотнім в обмеженому просторі) зі струменем сарказму (кошторис на спорудження стійла для корови перевищує вартість однокімнатної квартири у столиці). Масштаби розбазарювання державних коштів оприявнюють кричущу безгосподарність системи, для сміливого звинувачення якої письменник застосував кіномистецький прийом панорамного огляду з висоти польоту. Відкритість конфлікту артикулює чіткий напрям руху до ідеалу нового суспільства, де аудит позбавить керівників можливості уникнути відповідальності за прорахунки і бездіяльність у виробничо-економічній діяльності.

Зближення персонажів увиразнює їхню світоглядну неспівмірність – оксюморон стосунків Люди і Мирослава Чижа посилюється. Віссю обертання Людиної світобудови є конкретна людина з її проблемами (хлопчик-сирота, телефонний незнайомець, що страждає від алкоголізму і втрати родинної довіри). Світ Чижа обертається навколо крісла в парткомі, проте, працюючи на

посаді «для всіх», чиновник не зробив нічого для жодного. Словоблуддя функціонера розвінчується в діалозі з Людою, а її допомога людям діяльна й різнобічна. Прагматизм Чижа диктує емоційну ощадливість та уречевлене розуміння допомоги – дати гроші на іграшку для сироти, де жест артикулюється як відкуп від чужого горя. Відмежування Чижа від емоційного переживання Людою екзистенційної самотності сироти, якому «ламається і западається світ, і може, там для нього ламаємося й щезаємо всі ми як люди» [156, с. 406], виявляє концептуально-засадничу дихотомійність персонажів, художньо реалізовану контекстуальними антонімами дитяча сльоза / посадове крісло. Митець уперше вводить мотив крісла, яке «одчужує людину від усього, що поза ним» [156, с. 407]. До розвитку цього мотиву в історичному й соціально-виробничому аспектах А. Мороз повернеться в романах «Сподіваної жду», «Хоть», «Притча про Мутанта», посиливши морально-етичний складник увиразненням концепту праці-творення і праці-адміністрування.

Жанрово-композиційна особливість роману «Ваш поїзд о дев'ятій» закорінена в авторській концепції особистості, яка визначає головний мотив з оркестрового багатоголосся, певної інструментальної «розпорошеності», сугеруючи пафос твору на тонкій межі буденного й піднесеного. У такий спосіб створено образ Люди, котра «зібрана, ніби насінина» [156, с. 328], «в щедрості душі – феномен» [156, с. 510]), що викликає захоплення і пробуджує власницький інстинкт у Чижа, а рішення дівчини всиновити Вітю стає катастрофою для їхніх стосунків. Дуалізм характеру чиновника передає дихотомія слово / діло: Чиж висловлює захоплення Василевим проектом на благо спільноти, однак свою стежку прокладає в напрямі крісла. Міфопоетика підсвідомого, оприявлена уві сні героя, увиразнює неприйняття ним сенсу життя Василя і Люди, репрезентуючи товариша й кохану як «неможливих» і «немислимих» [156, с. 518] відкритістю і душевною щедрістю. За законами саморозвитку образу, поблажливність Чижа до себе невдовзі трансформується у зверхність, а відсутність творчого підходу до праці – у небажання працювати. Топос керівника, який оперує аргументом, що «занять, вартих його зусилля, все

менше і менше» [156, с. 519], прикриває власну байдужість до людей «егоїзмом діла» [156, с. 545], навішує на всіх ярлики нероб і нездар, – насправді викривальна автохарактеристика; висновок «Кого обділив Господь, тому партком допомогти не годен» [156, с. 547] є вироком героя і феномену, і собі.

Представники різних поколінь, Золотко-старший і Чиж типологічно близькі за рефлекторною мімікрією самозбереження, обом бракує душевного тепла, обоє сподіваються на поблажливість. Чижева зловтіха – антитеза низького емоційного порогу Люди («мов у катастрофі, що невідворотно насувалась на всіх – перекидався під укіс автобус чи падав з високості літак – для нього самого був якийсь шанс урятуватися») [156, с. 515]; почуття такого ж ґатунку виношують Золотко і Чорна. Архетипними конфліктами автор посилює семантику мотиву втрати людяності, наголошуючи на руйнівних засадничих принципах персонажів: Чорна «мала влаштувати йому катастрофу – розібрати рейки» [156, с. 460]; Чиж демонструє цинізм і зневагу до жінки, виявляючи приховану солідарність із Мордатим у споживацькому ставленні до інтимних стосунків, що засвідчує моральну деградацію («Що він у тобі зрадив – Батьківщину, присягу?») [156, с. 465]. Мотив анігіляції особистості в образах Золотка і Чорної трактується прямолінійно і гротескно. У такий спосіб А. Мороз викриває мораль антигероя – «мученика стереотипів» і заповнює сатиричний вакуум художнього осмислення дійсності (посилання на дефіцит творів сатиричного спрямування того періоду знаходимо у В. Баранова) [15, с. 5].

Параболічні мікросюжети увиразнюють ідею твору мовою притчі: вибір героїв співмірний глибині душі кожного: Василь вирішує пов'язати долю з Любою і стати батьком для Надійки; Чиж перекреслює своє майбутнє з Людою через Вітю; Золотко-старший дорікає, що вигодував чужого сина. За символікою тексту, Золотко на свій поїзд спізнився, Чиж зі своїм щастям розминувся. Історії характерів вибудовуються мовою жестів, яка є складником характеротворення і поляризації персонажів: руки Михайла Михайловича тримають «дипломат», гроші, чарку, а куплена для гаяння часу книга лишається на вокзалі; Василеві руки творять – малюють, креслять, гортають книгу, підкидають до стелі

Надійку, міцно тримають Любу та її доньку на виду всього села. Мотив рук набуває аудіовідтінків: «звуки» Людиних «огортали Мирослава м'якою пеленою спокою і затишку» [156, с. 470], «ніби підносили його вгору, як, може, колись переносила його на руках мати по хисткій кладці» [156, с. 469]. Жест Світлани (вимикання світла як прелюдія до любовощів) асоціюється із сутінками душі; звичка прогладжувати навколо очей після тілесних утіх стає для Василя незаперечним доказом невірності дружини. Отже, мотив рук виконує композиційно-характерологічну функцію, стає рефреном осмислення життєвого багажу («що можна буде взяти з собою й на поїзд») [156, с. 369].

Один із найскладніших і найменш досліджених конфліктів, як стверджує сучасна психологія, – муки творчості: «Справжня трагедія – це трагедія свободи, а не фатуму» [236, с. 309]. Мав рацію М. О. Бердяєв, наголосивши на аристократизмі свободи творчої особистості та приреченості її на страждання. А. Мороз осмислює тягар вибору Василя, що зумовлений векторами конфлікту – внутрішньою свободою як рушієм творчої реалізації та жалістю до неминучого офірування усталеними стосунками. Рух до духовних цінностей супроводжується відчуттям провини героя перед батьками, заземленими в матеріальні цінності. У змодельованому діалозі співчуття Василя до матері, чия творчість виявилась у кулінарних шедеврах («А ми його (натхнення. – А. Ц.) взяли та й переплямкали. Отак материне життя і проїли») [156, с. 419], завдяки простеженню душевних страждань героя («Щось скімлило у Василя в душі жалібно й тонко, як загнане в кут цуценя») досягає вершини градації у психологічній тактильності («немов мали топтати ногами») [156, с. 495]. Василь відчувається відповідальним за конфліктність самої присутності людини у світі, його рефлексіям притаманна складна єдність протиріч епохи високих досягнень і непоправних руйнацій екосистеми (дихотомія небо / сокира).

А. Мороз вдається до «провокації», випробовуючи життєві принципи сформованих особистостей запитально-дослідницькою присутністю дитини: дитя сприймається центром усесвіту і збурювачем стереотипно визначених орбіт дорослих, гармонізує стосунки завдяки енергії любові та взаєморозуміння

й продукує одкровення, зокрема, що дитина повинна мати тата. Тактовність Люби в делікатній ситуації зачаровує Василя, емпатія народжує бажання захистити обох, графічний портрет Надійки сублімує натхнення архітектора.

Прагматичний Золотко-старший ні для кого не горів і нікого не зігрів: «Чув, як не втримує рівноваги, і як ніколи досі ясно відчувалось, що рівновагу людині дає не тільки тіло. Її бракувало в душі» [156, с. 559]. Його байдужість до всього, крім власного виживання, стає антитезою цілепокладання людей «трудолюбивої душі», на яких «земля тримається» [3, с. 288], цим персонаж роману А. Мороза типологічно близький манкурту новітнього часу Сабітжанові з роману Ч. Айтматова «Буранний полустанок» («І понад вік триває день»); твори перегукуються локусом морального вибору (залізниця, зал очікування як місце дії / бездіяльності); обидва прозаїки обмежили фабульний час одним днем.

Можливості поетики межового часу вимагають граничної чесності від письменника. А. Мороз повертається знову до зіставлення жіночого й чоловічого сліду («...шлак чи попід, слід шкоди, яку приносить людина в житті. За жінкою слід був проти всіх – найтонший, ледь помітна біляста пасмуга») [167, с. 29], переосмислюючи разом із головним героєм рефлексії «Сам» рівень відповідальності за екологію довкілля і бездуховності. Формотворчі особливості твору «одного дня» [134, с. 4] продовжують бути об'єктом активних пошуків митців та літературознавців.

Отже, поетика композиції роману «Ваш поїзд о дев'ятій» закорінена в розкритті ідейного задуму через мотив блукання, спізнення як метафори втрати антигероєм справжнього сенсу життя; тему життєвого багажу репрезентовано за допомогою мотиву рук; групування жіночих образів відбувається в семантичному полі відповідності власному імені у стосунках з іншим; поліфонічні наративні моделі вирізняються врівноваженістю, аналепсисом, іронічністю, сарказмом.

3.4. Реалізація протестного мислення А. Мороза в образах дурнів

Актуальність теми дурнів у 1960-х рр. ХХ ст., коли А. Мороз входив у літературу, очевидна: на зміну так званій хрущовській «відлизі» прийшов неосталінізм, талановиті твори зазнавали втручань цензури. Зорієнтованість А. Мороза на моральні виміри суспільно-виробничої сфери вимагала пошуку прийомів, які б донесли інтелектуально-художню думку без редакційних спотворень. Під позирком внутрішнього цензора прозаїк дозував у своєму художньому світі тему радянської демократії як «дуросвіту». Місія дурнів, як і художнє надзавдання автора, відчутно еволюціонують від повістей «25 сторінок однієї любові», «Троє і одна», «Довга-довга хвилина», «Легке завдання» до романів «Товариші», «Ваш поїзд о дев'ятій», «Притча про Мутанта».

З легкої руки Е. Роттердамського («Похвала глупоті»), тема дурисвітів у світовій літературі розроблялася в сатиричному дискурсі: вождь гуманістів застосував прийом трактування категорії низького в піднесено-серйозному тоні. Його сучасник С. Брант у поемі «Корабель дурнів» персоніфікував дурощі, а особистість поставив перед вибором життєвого курсу – опинитися на палубі ковчега Ноя чи Корабля дурнів. За Платоном, видимість свободи вибору не убезпечує від потрапляння на корабель дурнів. Реанімація образу в ХХ ст. письменницею К. Е. Портер засвідчує: плавання архетипу триває [113].

Тема дурнів має і слов'янське літературне коріння, і вітчизняні традиції та неоднозначне тлумачення: у співомовках С. Руданського невміння дурня жити [206, с. 129] – це нездатність захистити свої інтереси або йти всупереч християнським традиціям; у романі Ф. Достоевського «Ідіот» через образ дурня розвивається мотив жертви мимоволі; у реконструкції образу казкового Івана-дурника в казці В. Шукшина «До третіх півнів» настрій внутрішньої свободи, притаманний народній творчості, змінюється тривогою за стан загальнонаціонального ідеалу. «Табірний щоденник» Остапа Вишні перейнятий болем від усвідомлення перетворення інтелігента, який відстоює національні інтереси, на посміховисько [45, с. 286]; сатиричне перо Вишні таврувало

національну безхребетність як дурість. Змаління духу перетворює героїв «Казочки про трьох велетнів» Л. Костенко на телепнів. Інше семантичне наповнення у «відверто антирадянській» [121, с. 360] «Казці про Дурила» В. Симоненка: головний герой дурний вже тим, що дозволив собі неможливе – «виматюкав старшину» [218, с. 200], тобто знехтував суспільними етичними нормами, мав сміливість бути іншим, порушуючи ієрархію. Дурило розвінчує закони Раю, які вчать хапати, вбивати, пускати оману, аби, за заповітом наймудрішого, «поробить стандартних калік» [218, с. 204]. Образ Дурила сприймається не просто як інакшість у системі, відсутність пристосуванства задля власної вигоди, а як виклик їй і готовність до офірування заради утвердження власної правди – самоідентичності.

З'ясовуючи типологічні риси образів дурнів у прозі А. Мороза, зазначимо, що, на переконання прагматичного оточення, дурість Левка Горового («25 сторінок однієї любові») полягає у відмові від престижного місця роботи на кафедрі в столиці задля того, щоб підняти відсталий колгосп. Пріоритет вибору героя – відтермінування щастя власного задля розбудови щастя суспільного, мотив моральної відповідальності формулюється як усвідомлена необхідність повернути борги народів. Професорській доньці Вікторії, голові колгоспу Гуркалу, його доньці Ліні чужа істина, що відкрилася молодому науковцю в особливому стані «сприйнятливої пасивності» (термін А. Синявського) на березі моря, коли усвідомив, що щасливим може стати не в абстрагованому, а в конкретному вимірі – зі своїми земляками-селянами. Споживацьке оточення націплює на неординарну особистість ярлик дурня («розумово обмежена, тупа людина») [188, с. 624] за нездатність до соціальної мімікрії задля власної вигоди. Трактування щастя і топос опанування сакральних істин героєм А. Мороза близькі світоглядним засадам Дурного Чоловіка з «Казки про Мару» Л. Костенко: «А дурний чоловік надрирався, / допомгти усім намагався. / <...> І нікого в житті ні разу / не принизив і не образив» [118, с. 72–73].

У ревізії надбань героїв творчої молодості А. Мороза – Горового («Четверо на шляху») та Золотка («Ваш поїзд о дев'ятій») – колишня «дурість» Левка

сприймається як пошук сенсу життя за межами стереотипів успішності, сформованих міщанським світоглядом, як різновид духовної практики пасіонарія задля повноти самореалізації. Романтично-піднесена тональність максималіста-мрійника змінюється буденно-запитальним оцінюванням досягнень, і в самокритичному зізнанні Горового перед власною совістю відкривається його внутрішня драма: подолання матеріальної бідності колгоспників не розв'язало проблему, як зробити щасливою конкретну людину, кращий тракторист колгоспу Кармазин став заручником світу речей; Леонтій Петрович карається почуттям провини за порушення гармонії в родинних стосунках (конфлікт між донькою і дружиною), страждає від усвідомлення колишньої власної терпимості до розпоряджень Ящука – одного з «гучномовців зі спотвореним звуком», тобто філософія світовідчуття персонажа ретранслює концепцію екзистенціалістів, зазначену Ж. П. Сартром («прагнучи свободи, ми виявляємо, що вона повністю залежить від свободи інших людей і що свобода інших залежить від нашої свободи») [212, с. 341]. Самокритично оцінюючи рівень власної внутрішньої свободи, порівнюючи її з творчим горінням доньки, матеріальним рабством Кармазина і стереотипами суспільних обмежень, Горовий робить безапеляційний висновок стосовно переробленої ним за головування «дурної» роботи.

У повісті «Троє і одна» мотив дурнів має модифікації на ситуативно-буденному, світоглядному та загальнолюдському рівнях. Критичні буденні висловлювання одних персонажів стосовно поведінки інших не варто було б зауважувати, якби вони не оприявнювали світоглядних пріоритетних цінностей кожного (осуд Радою нерозважливого Романового купання в холодному Дніпрі як проектування наслідків власної межової ситуації та застереження від них; глузування асоціального Дачника над невмінням дівчини жити, що для нього означає смітити грішми). Побутовий конфлікт із безквитковим пасажиром, котрий, як виявилось, обіймає посаду виконроба на будівництві бульвару, а отже, причетний до технологічних порушень, фінансової халатності, а головне, – вбивання в людині почуття господаря, став для Романа Браги моральною

перевіркою на готовність змінюватися самому задля започаткування суспільних змін і формування почуття господаря країни як усвідомленої громадянської відповідальності. Проблема «клеєння дурня» «зайцем» із буденної ситуації виростає до метафори державних масштабів. Митець створює образ байдужо-відстороненої суспільної думки, яка німує в трамваї, «сліпа» на будівництві. Фінансові особливості стимулювання праці призвели до втрати зацікавленості її кінцевим результатом, тому підрядні організації немов ведуть затяту боротьбу між собою: одні (з поденною оплатою) зволікають із виконанням робіт, гальмуючи інших; їхні партнери (з погодинною оплатою) виконують шмат своїх робіт, знаючи, що їх доведеться перероблювати (викладання тротуарної плитки без прокладених під нею підземних комунікацій тощо). Безлад, марнотратство, неповага до чужої праці – «побойще», де гроші заривають просто в землю, викликає ремінісценцію шахрайства в Країні Дурнів, художньо змодельовану О. Толстим у казці «Золотий ключик». Будівельний хаос виражено в поезиї абсурду: щоб уникнути зіткнення з хлопчиком під час керування мотоциклом, Роман упаде на покинуту гранітну брилу, вартість якої рівна місячній зарплаті робітника. Герой-протагоніст А. Мороза приречений стати жертвою будівельного хаосу – символу будівництва держави.

В оприявненні теми дурнів важливу роль виконують позасюжетні елементи: ліричний відступ сугерує психологічний паралелізм межового буття образів дуба і Романа. Як дуб притягує блискавицю на себе, так Роман стає індикатором суспільного безглуздя, а його нездатність до мімікрії – маркером дурості. Чиновники від партії та комсомолу завуальовано експлуатують Романові почуття справедливості й господаря, дають доручення, мов дурникові в казках, щоб пишатися заслугами у «вихованні» робітника-раціоналізатора, котрий за день міг дати дві норми. Еволюцію Романової «дурості» (іншості) простежено від буденного до загальнолюдського звучання.

Типологічною константою «дурисвітів» у А. Мороза є пробуджена свідомість, якій чужі закостенілі твердження; вона руйнує зовнішню оболонку стереотипів суспільно-моральних норм, шукаючи «ідею» феноменів: Вадим

Устименко («Легке завдання») відмовляється брати гроші за роботу, що суперечить законам краси; Арсен Однорал («Товариші») йде проти усталених підходів, вишукуючи задатки геніальності в неблагополучних дітях і офіруючи власним серцем задля пробудження оточення від душевної сліпоты перед підступними викликами часу – самозаспокоєністю та міщанською «пліснявою».

Роман «Ваш поїзд о дев'ятій» осучаснює усвідомлення «горя з розуму» О. Грибоедова. Визначальна риса «нерозумників» – прагнення досконалості: професор Гребінь гарує над дисертаціями підопічних; працелюбна Копуща досліджує за весь науковий відділ. Дивака Діогена всі відверто мають за інтелектуально неповносправного, причина цього – пошук істини, шукання світової гармонії. Філософ, блаженний, антитеза віку чи індикатор чогось у ньому – неоднозначне ставлення весільної компанії до Діогена із зірваною ручкою від парадних дверей у руці. Він дурний, бо оприявнює посутнє в речах і людях (наречену характеризує рядком із пісеньки: «файна для спання») [156, с. 299], а його репліка «Книги дуже у вас пилом припали» [156, с. 299] – м'який вирок цілепокладанню господарів. Здатність «дурного» бачити посутнє простежується в деталях: та ж зірвана ручка – дотепний виклик «відкритості» суспільства, де ніхто не обтяжує себе роздумами, чому хлопець із феноменальною пам'яттю й неординарними аналітичними здібностями опинився на маргінесі життя. Колишні приятелі сприймають історію про спробу вступу Діогена на філософський факультет очима стороннього, не задумуючись над убивчою силою слів екзаменатора: «А що з собою маєш?» [156, с. 299]. Превалювання суспільного інтересу до матеріальних надбань над духовними юнак усвідомив, тому із сарказмом демонструє не книгу, а зірвану ручку.

Від книги до діяльної любові – такий вибір сенсу буття Люди, котру подруга називає дурною за невміння користуватися власною красою як засобом досягнення успіху. Людина відкритість, душевна щедрість споріднені з Діогеновою філософією саме на рівні художньої деталі: Люда ніколи не замикає дверей, а її серце завжди готове прийти на допомогу. Діогенова іншість – в самодостатності, а отже, байдужості до соціального статусу. Письменник вдався

до бурлеску в трактуванні серйозної проблеми: міщанське оточення називає занепадом розуму проживання слова серцем і відвертість у спілкуванні, проте буденні ситуації продукують мотив сакральності юродства, зокрема, він набирає сили у філософському відкоші Діогена Чорній. Осмислюючи спосіб життя «дурня» як втечу любомудра від матеріальних тенет соціуму, митець виявляє під машкарою божевільного екзистенційну самотність, яка плекає зерно ірраціонального підходу до моделі світу та пріоритет духовних цінностей.

Одним із виявів авторської симпатії до героїв неспокійної вдачі є афористичність мовлення, що акцентує на морально-філософському аспекті ситуації. Вислів Василя («Дурень на світі – іншим для загартування волі. Треба ж дати людині виконувати в житті своє призначення») [156, с. 316] доцільно тлумачити, посиляючись на інтонацію мовлення, однак автор апелює до досвіду читача, у такий спосіб залучаючи його до творення тексту. Вловивши в мові Діогена натяк на богошукацтво, яке варто було б витлумачити як пошук всесвітньої гармонії, Золотко-молодший іронізує над ним як першою ознакою занепаду людського розуму; очевидно, атеїстичне виховання призвело до викривленого трактування віри як нездатності розуму до відкриттів. У короткому діалозі Діоген спростовує власну інтелектуальну неповносправність, апелює до тези Монтеня про необхідність пізнання самого себе, надаючи Василеві поштовх для подальших пошуків сенсу власного буття, і цим автор оприявнив місію Діогена – ректи істину, перебуваючи на найнижчому щаблі соціуму, утверджувати власну філософію іншості та спосіб її реалізації на правах дитини, якій все дозволено. Особистість, на яку ніхто серйозно не зважає, вносить у сюжет мотив перестороги.

У межах одного твору створюється модус переспіву ідеалів, «складніша правда» [190, с. 25] про світ і митця. Канонічним шукачем істини і свого місця у світі (за унормуваннями соцреалізму) виступає архітектор Василь Золотко, чий фах – маркер метафори світоперебудови (персонаж ламає стереотипи поведінки, притаманні його батькам і студентським товаришам, однак певна аморфність надає Василевим пошукам відтінку руху наосліп; персонаж приречений стати

блідою копією Горового), але з «мерехтіння зникань» виступає інший ідеал, притлумлений, розпорошений у героях, маркованих дурістю. Діоген і Люда, вирізняючись філософією буття від цілепокладання оточення, суттєво обмежують власні можливості соціалізації; Гребінь і Копуща намагаються гармонізувати буттєве середовище світлом думки й посилюють їм чину. Непрактичні до хапання і самозбереження, нездатні до суспільних мутацій, «дурні» перетворюються в моральних заручників абсурду й духовного некрозу суспільства, приречених стати переможцями над поневоленням власного духу, пройшовши стан іншості як духовну практику на шляху ініціації в неповторну особистість. Цим метаобраз Дурня в творчості А. Мороза духовно споріднений із Дурилом В. Симоненка. Актуальність теми зберігається, що підтверджує інвектива Є. Барана: «...мені набридло жити у КРАЇНІ ДУРНІВ» [14, с. 229].

Наскрізний мотив «силуваного щастя», тотального контролю за думками, мотив репресивних «виховних» заходів системи до особистостей, охрещених дурнями за «горе з розуму», дає підстави для розгляду художньої правди А. Мороза як реалізацію неможливого в умовах диктату соцреалізму протестного мислення.

Висновки до розділу 3

1977–1985 рр. – період зміни інтонування аксіосфери А. Мороза: публіцистичний пафос витісняється запитальним, прозаїк зосереджується на «больових точках» як громадянського, так і естетичного самоусвідомлення. Ревізія життєвих пріоритетів героями романів «Четверо на шляху», «Товариші», «Ваш поїзд о дев'ятій» була реакцією прозаїка на суспільний запит переоцінки цінностей. Спроби якісних модуляцій аксіологічних позицій потужнішають, відтак рецептивне перекодування домінує, роль композиційних елементів увиразнюється як креативна константа стилю.

Моделювання світоглядно опозиційних таборів змінюється окремішністю індивіда, його «запитальною» сутністю. Мотиви інерції стереотипного мислення і дегероїзації героя вступають у конфлікт із тугою за ідеалом та гармонією буття людини у світі. Художня реляція «проблематика – конфлікт – характер» виражається в нетривіальних (часом дивакуватих) характерах – Арсена Однорала («Товариші»), Діогена («Ваш поїзд о дев'ятій»), у символічних образах вибору відмежованості / відкритості світові (поріг, двері, вікно), у пошуку сенсу автентичного життя (образи шляху, стежки) та мотиві сліду, який артикулюється дихотомією геліоцентризм / поглинання («Четверо на шляху»), у психологізмі образотворення за допомогою жесту, котрий увиразнює мотив втрати, блукання, спізнання, слугує сатиричному висміюванню споживацького ставлення до життя («Ваш поїзд о дев'ятій»). У місткій художній деталі постулюється концептуальна авторська позиція. Апробуються варіації самовикриття персонажів і близьких авторові (Левко Горовий, Арсен Однорал), і духовних покручів (Михайло Михайлович Золотко, Мирослав Чиж). Переосмислення морально-ціннісних пріоритетів відбувається у внутрішньому та невластне-прямому мовленні, стимульованому діалогами. Письменник вдається до нових моделей наративу, пропонує конфлікт нового типу на стику драматичного і сатиричного («Товариші»).

Контамінація предметного і психологічного пронизує ідейно-образну структуру роману «Четверо на шляху». Речі перетворюються на предмет повсякчасних турбот, що притаманне поглядіві на людину і світ із позицій екзистенціалізму. У розгортанні подій превалює модус спомину та психологічний час помежів'я. Складність духовного світу особистості простежується за зміною її психічних станів, намаганням сховатися від головного за буденністю. Мотиви самотності й страху матеріалізуються у ворожості, що простежується в уявних конфліктах, містифікаціях, гіперболізації, аксіологічних лакунах.

А. Мороз епатує шаржовістю художнього вираження радянської дійсності та її адептів, вийшовши за межі канону соцреалізму різностильовістю і

продукуючи символіку знаків і алюзій, концептуальні тропи, дихотомії образів на осі звуків, кольорів, форм, рефренів мотиву людського сліду тощо.

Духовні модуси істини, внутрішньої свободи, емпатичного переживання, творчої самореалізації домінують у репрезентації образу дурня. Неординарність мислення героїв як вияв внутрішньої свободи утверджується вибором активної громадянської позиції. Формальний прийом подиху смерті з художнього каталізатора зображуваних явищ перетворився на стилетвірну ідіому.

Художній світ прозаїка віддзеркалює екзистенційні спроби відвоювання власного локусу буття. Ідентифікувати А. Мороза як шістдесятника завадили вимушені поступки цензурі й певна поміркованість, незважаючи на його модель «контркультури» в межах соцреалізму. Протестне мислення митця виявлялося в методичному ігноруванні соцреалістичними унормуваннями. Це був вибір спротиву системі, ускладнений перебуванням у ній.

РОЗДІЛ 4

ПОСТМОДЕРНИЙ ДИСКУРС САМОТОТОЖНОСТІ

А. Морозу доля подарувала довге творче життя, однак після удостоєння митця Шевченківської премії (1982) та ґрунтовного аналізу творчих здобутків лауреата в книзі В. Марка «Анатолій Мороз: нарис творчості» (1986) про письменника майже не згадують. А тим часом він видав три романи й повість, які мають ознаки оновленого письма, відображають людину й добу перебудови та незалежності.

У кожному новому творі на стару тему ми «сподіваємося не просто новизни, а нового світорозуміння» [102, с. 48] «в прикметах внутрішнього характеру, новому куті зору, новій душевній тональності» (М. Ільницький) [102, с. 44]. Герой А. Мороза усвідомив як власну відповідальність за рівень розвитку суспільства, так і його детермінованість рівнем внутрішньої свободи окремої людини. Саморефлексія і філософське осмислення світу наближують його до висновку М. Бердяєва про нездатність соціалізму розв'язати духовну проблему: «Людина все одно буде сам-на-сам, як і раніше, з таїною смерті, вічності, любові, пізнання і творчості» [27, с. 53], тому елемент трагічності в конфлікті між особистістю, часом і вічністю зростає за своєю напругою.

4.1. Поетика межової ситуації (роман «Сподіваної жду»)

«Сподіваної жду» (1990) – роман постмодерністського відчуття перехідної епохи. У творі психологічно втілено соціальний зріз українського суспільства перебудовного часу, сутнісною ознакою якого є перехід зовнішніх суперечностей у «внутрішню розшматованість» [68, с. 535]. Суспільна межова ситуація «запускає реактор» мікроконфліктів особистості, «уражує» Анатолія Ярового – рефлексивного героя – почуттям провини за недосконалість цивілізації, делегуючи захисну функцію самоіронії: «Мені <...> треба, щоб у житті хтось сказав, що робити» [168, с. 55]. Тонкому відчуттю драми

особистості підпорядковане варіювання внутрішньої сповідальності з мовленням наратора.

Екзистенційний стан героя генетично зумовлений боротьбою реакцій двох типів – авантюрно-козацького та «відступу в себе». За «притаємністю» [125, с. 53] криється могутній потяг до волі, що, на думку О. Кульчицького, є первнем української психіки. Ключ до головного конфлікту й ідейного пафосу твору «покладено» на видноті – в алюзії його назви до Шевченкових рядків: «Лихої, тяжкої години, / Мабуть, ти ждеш? Добра не жди, / Не жди сподіваної волі – / Вона заснула» [274, с. 536]. Романтичній українській ментальності кинута виклик – досягнути висоти власного духу в час помежів'я. Гостроті проблеми відповідає експеримент із композицією: кульмінацію перетворено в обрамлення, розв'язку винесено за межі твору в дусі конфлікту «чеховського типу».

Сюжет розвивається в суспільно-виробничій площині та особистісно-інтимній, яка диригує фабулою. Зустрівши жінку своєї мрії, котра має стабільний соціальний статус (народна артистка) й ідеальні, на сторонній погляд, сімейні стосунки, будівельний інженер Яровий ставить на карту все, бо Оксана дала закоханому надію, викликавши його телеграмою в гори. Символічним підтвердженням сподівань героя стає ключ від квартири Благових, який жінка «забула» забрати після ремонту її «сімейного гнізда». Сенс кохання для Ярового – «стежка, дорога чи світло в житті» [168, с. 5], але вимріяна близькість завершується внутрішньою драмою: герой усвідомлює і приховані мотиви немолодої артистки «списати» живі почуття для майбутньої ролі, і власну причетність до творення й руйнації ілюзії щастя (конфлікт ідеального і суцього). Мотив провини і спокути продукує несподівана розв'язка: Яровий зголошується йти на розшук альпіністів, котрі потрапили в лабеті стихії, серед них – Автанділ, Оксанин чоловік. Такий моральний вибір дарує Яровому відчуття свободи, але це свобода приреченого на смерть: він інвалід з дитинства, а рятувальну групу очолює нетверезий Шерп.

Ліричний струмінь (розлом світу, холод барв, крихкість ідеалу) та психологічний паралелізм сугерують наближення межової ситуації. Відтінки

зловісного передчуття передають тропи архетипу дороги: «приметена терпким снігом синя крига», «гострі крижані шпилі по схилу, що вже ловили сонячний промінь і сяяли алмазно, стали тут гаснути, синявіти розбитим склом, і над ними закуріло димом» [168, с. 5–6]. У знаках природи закодовано широкий спектр почуттів – від розгубленості («не було ніяких прикмет, окрім сутінків і тиші») й тривоги («завело на твердий слизький лід») до відчаю (крижаний струмінь вітру «дихнув кожному зсередини») [168, с. 6–7], що віщує перемогу темряви над світлом, акумулюючи мотив смерті.

Символічна метафора кульмінації (сходження на вершину) набуває притчевості мотиву тяжкої дороги до себе, де ціною помилки є людське життя. Оповідь сфокусовано на уявному співрозмовникові з метою пояснити, «хто він для мене, Автанділ Благов» [168, с. 8], що є продовженням художнього осмислення чоловічої дружби і суперництва – однієї з основних тем у творчості А. Мороза. Романтичний ореол навколо постаті Автанділа викликає алузію ідеалізації, закорінену в ім'я героя («Витязь у тигровій шкірі» Ш. Руставелі). Цей персонаж схематично окреслений: його самореалізація пов'язана з міфічною Ельдorado і мрією знайти «золото в душі людини». Харизматичний максималіст готовий випробувати себе на межі життя і смерті, а не ремонтом квартири, тому живе «на валізах». Його духовні перемоги й досягнення справжніх екзистенційних висот лежать поза рамками твору.

Фабульні події поступаються місцем внутрішнім роздумам, ланцюжку спогадів. Оповідь нагадує блукання світла ліхтарика, а екзистенційні ситуації схожі на спалахи блискавки, котрі презентують відоме з несподіваного ракурсу. Саме «спалахами» пояснюються несподівані зчеплення ретроспекцій із виробничо-особистісними стосунками та філософськими роздумами. У модусі спогаду оповідь психологізується, акцентуючи чинники духовного мужніння Ярового: фізичного (з дитинства щоденно мусив перемагати себе, щоб жити повнокровно); інтелектуального та морально-світоглядного характеру (прізвисько Яр залишилося нагадуванням про помежів'я звільнення від тягара «меншовартості», на зрілі роки «вичікував» конфлікт «мерехтіння зникань»

ідеалу – усвідомлення руйнації мрії про справедливе суспільство й особисте щастя). Автор пропонує дифузію кількох планів сприйняття світу: дитячого емоційно-чуттєвого, юнацького морально-психологічного й виважено-філософського. Наголошуються різні аспекти осмислення життя: про належне і суще у виробничій сфері (бажання працювати й неможливість реалізувати це право без простоїв і штурмівщини), про принципи й обов'язок (принизливі приписки задля збереження людям хоч якоїсь зарплати), про актуалізацію досвіду боротьби духу із невправністю кволого тіла. Прийоми поетизації духовного зростання героя виважені: перемога підлітка в бою з будяками візуалізується (став вищим на вершок), а самооцінка підсумків на смертельній межі зведена до літоти: «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» [168, с. 20].

Прозаїка цікавить особистість у стані сум'яття й пошуку ідеальної формули людських стосунків, виробничих відносин, самореалізації. Усвідомлення героєм утрачених можливостей затьмарює радості маленьких перемог. Психологічний автопортрет людини помежів'я передбачає зміну екзистенції страждання трансцендентним осяянням. Хвилеподібний плин свідомості переплітає особисте з історичною долею народу (повоєнне потрясіння цинічним рішенням директора школи обладнати спортмайданчик на місці солдатських могил) і вмотивовує детермінізм історичного безпам'ятства і суспільного занепаду.

Зрозуміти себе й іншого – надзавдання героїв А. Мороза, чим зумовлена визначальна риса поетики його творів – психоцентризм. «Я навчився прочитувати людські обличчя. Це – мій коник чи біда моя...» [168, с. 7], – зізнається автор устами Ярового. Домінування психоцентризму виявляється у вільному нанизуванні мотивів за принципом формальної схожості або контрасту. На важливість деформування ідеограми (традиційно створеного і миттєво пізнаваного художнього образу) вказував Р. Якобсон: «...зламати традиційні канони академічної композиції і протиставити їм «безлад» як

наближення до реальності» [287, с. 388]. «Безладні» життєві вібрації простежуються у творенні характеру головного героя: виробнича активність Ярового співіснує з іронічною відстороненістю споглядання, а філософська глибокодумність контрастує житейській непрактичності. Рішенням іти на порятунок Автанділа Яровий набуває статусу героя в очах туристів, однак перед собою він безжально щирий: каліка мусить спокутувати гріх руйнування ідеалу.

Не претендуючи на статус людини «з особливими потребами», Яровий прагне стати «типовим» зовнішньо й особливим внутрішньо. Доказом неповторності героя є обрання його кандидатури хлопчиками-однолітками для польоту на рамені вітряка; підтвердженням його моральних рис слугує довіра колег, підлеглих (Швидкий, Капелюха, Степан), замовників робіт (родина Благових), повага сусіда по гуртожитку – гірника Єрофеева.

Аналепсис розгортає ситуацію порогу, яку Яровий переживає біля вмираючого Єрофеева. У стані іншості реальність «спалахує» в ньому емфатичною художньою деталлю: 120-міліметрові гвіздки шкірилися з віка труни, «ніби якась фантастична велика хижа паща» [168, с. 276], – ця творча знахідка конденсує невідворотність кінця і його безглуздя. Отримавши від влади тавро куркуленка, Єрофеев змушений був спускатися в шахту, аби нікому не мозолити очі. Тінь походження стала екзистенціальною метафорою його життя: «Скрізь, де було світло, від мене падала тінь, і не було її хіба що під землею, в забої» [168, с. 259], де й поховав свою мрію столярувати. Скаргою героя на брак свіжого повітря після видалення легені заповнюється аксіологічна лакуна життєвого підсумку: суспільство задихається, хоронячи свої мрії. Символічний образ стружки втрачає запах мрії й набуває трагізму труни. Єрофеев поповнює галерею зайвих людей, таких як Чіпка – «пропаща сила» з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?».

Із знекровлених життів своїх персонажів А. Мороз складає драматичне полотно долі народу, людей із сільським корінням, котрі шукають власне місце в урбаністичному середовищі. Як і тисячі йому подібних, Степан потерпає від вимушеного безробіття на міській будові. Природна м'якість його характеру

розцінюється як податливість, готовність бути корисним для бригади обертається принизливим «зганяти за пляшкою». Болісне вживання в соціум міста обертається втратою зв'язку з ментальністю села. Хлопця вже «інфіковано» речизмом: його питання, як люди живуть, трансформувалося у «скільки треба років, щоб так розжитися» [168, с. 58], а потяг до «сторубльової» Надії (денний заробіток «шабашниці») не виключає прагматизму пристати до її життя з новою квартирою. Протиставлення білих меблів світлій мрії про сердечні стосунки підсилює внутрішній конфлікт спроби адаптації розуму і морального опору серця. Страх утрати чистоти стосунків із дівчиною переростає у відповідальність, «чим мали вони стати» [168, с. 122] разом. Проте неспроможність акцентувати справжні цінності прирікає юнака на поразку в конфлікті порозуміння. Імпульси змін у Степані фіксуються бригадою: еманация та самоповага героя дня, котрий запобіг обриву бракованої бетонної плити на будівельників, швидко вичерпалась – і Степан «помалів» у Надіїних очах, коли «злякано запитав» про що говорити. Причину розчарування дівчини наратор убачає в обмеженості вербальних потенцій героя створити «дім» для її душі.

Розвиток Степана як особистості визначає не страх, а усвідомлена свобода вибору. Перше непорозуміння з дівчиною герой намагався заглушити «дурною» роботою ломом (різновид утечі в себе); після другого, шукаючи допомоги в Ярового, усвідомив вагу власної гідності (це він, Степан, – «поїзд», а інженери – лише «пасажери на пероні»), трансформоване індивідуальне цілепокладання героя завершується бунтом проти кепкування на будові та п'яним дебошем у кафе. Мотив нереалізованості підсилюється сарказмом сцени у витверезнику: не зупинившись на півправді, письменник зауважує і привласнення міліцією вмісту кишень затриманого, і неприховане знущання над ним, і мимовільне бажання хлопця асимілюватися з тими, хто уособлює владу. Рішенням податися в шахту Степан повторює окрадену долю Єрофєєва.

Абсурдність вимушеного безробіття виступає рельєфніше на тлі тотального дефіциту. Особлива форма нарації – прийом сну – репродукує всевладдя хаосу: уранці Яровий встав «з відчуттям, що в усьому на світі немає ради. Здавалосьь,

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 потрібне» [168, с. 98]. Знаково, що локусом перехідної епохи стає будмайданчик, де герої намагаються вдихнути нове життя у старі стіни. Комуналка – «руйновище», «стіна із старорежимного залізняка» [168, с. 102] – образ колишнього Союзу. Потребу перебудови узагальнено Езоповою мовою: «...ніби світ, старий, тяжкий, тримався на дерев'яних, геть потрухлих балках підлог» [168, с. 52].

Естетична повнота конфлікту в романі «Сподіваної жду» досягається системою художніх образів, вектор вибору яких – пристосуванство. Сутність конфлікту полягає в дефіциті довіри. Виконроб Штаба вважає себе адекватним обставинам: у нього ключі «до яких завгодно замків» «завжди змащені» [168, с. 75], іноді він дозволяє собі «прийняти на печінку, <...> щоб ключик до складу не іржавів» [168, с. 74]. Даючи компресор Яровому, Штаба зумисне ставить нереальні умови його повернення, чим «перекриває кисень» колезі. Образ Штаби тримається на дихотомії зовнішня охайність / масне пристосуванство, що виражається в бажанні хлюпнути бруду на наївну філософію Ярового та відмежуватися від інших словом «вони».

Для викриття іншого різновиду пристосуванства прозаїк застосовує анімацію: представник породи вертких людей «схожий на самонарізний шуруп», уміє «вертітись, щоб утрясати, ув'язувати, добувати й діставати» [168, с. 183]. Іронічний акцент, як журналіст «задріботів на місці цибатими ніжками» [168, с. 184], «став сукати ніжками в дитячих черевиках» [168, с. 187], виражає відсутність у писак твердих переконань. Лаконічну виразність образу доповнює асоціативне порівняння сторінок блокнота з висунутими язиками (метонімія собаки, що служить хазяїнові – владі).

Принагідно зазначимо: до полеміки стосовно того, якими мають бути герої літератури, А. Мороз ще в 1980 р. підійшов із властивою йому іронією: «...простими і схожими між собою, як ужиткова, на машині почищена картопля», чи людьми, що «перебувають в глибокому розмислі» [164, с. 1]. Для

себе письменник це питання давно розв'язав, а от ідея заміни «гвинтика» на «овоч» у художньому світі спрацювала, природно вписавшись у сільську «географію» визрівання «кінців і початків» української ментальності. Інтелектуальна проза А. Мороза викриває системне вихолощення високих думок із Паскалевої «мислячої рослини» й перетворення людини на звичайнісінький овоч, чий сенс існування – споживацтво в чистому вигляді.

Створюючи образи братів Примістіків (ретроспекція повоєнного дитинства Ярового), письменник вдається до низки химерних метаморфоз: із міцних огірочків брати перетворюються на порепані жовтяки, згодом – на буряки із задерними догори хвостами, а після розвінчання їхньої духовної порожнечі – на гниленькі кислички. У проміжній фазі Яровий уявляє своїх ворогів будяками, ведучи з ними непримиренну боротьбу. Слушність «овочевої» образності можна пояснити ймовірним захопленням Толька Ярового «Пригодами Цибуліно». Гротеск Джанні Родарі на капіталістичну дійсність був популярним у колишньому Союзі як дитяче читиво. Крім того, дитячому світосприйняттю властиве активне порівняння нового з уже відомим, зіставлення добра і зла, прекрасного і потворного. Через порівняльний тип поетичного мислення, де риси внутрішнього характеру порівнюються із зовнішньою формою, за О. Потебнею, пройшло все людство. Тож за показною оболонкою братів-сусідів виявлено бездушність і кар'єризм, за збиткуванням над слабшим – компенсацію власного приниження в черзі за владою. Подальша доля «огірочків» – боротьба за місце під сонцем у тісноті собі подібних. Завдяки алюзії тропу М. Гоголя, застосованого в «Повісті про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем», образи добудовуються вглиб [56, с. 352], констатується феномен піраміди «сходження» огірочків до буряків.

Інтертекстуальне звучання «овочевих» образів А. Мороз поглибив протиставленням 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» [168, с. 36]. Троп перетворюється в елемент сюжетобудови (Р. Якобсон) [286,

с. 277] та опозиційного дистанціювання: заземленості споживацької психології протиставлене прагнення духовної висоти і просвітленості. Окрім того, прийом урівноважує психологічно напружений роман.

Метаобраз світового дерева (у А. Мороза символ гармонії – це образ груші в романах «Четверо на шляху», «Товариші») суб'єктивовано доповненнями: спиляна акація отримує друге життя як витвір людських рук, а нереалізовані мрії мають запах стружки. «Сучасний» керівник будови аббревіатурно прозваний СУКом. Його статичність карикатурна: підняти Сиволапа з керівного крісла може тільки телефонний дзвінок «згори», ворухнути пальцем – щось загадкове у шухляді столу. Спрямований крізь підлеглого погляд – демонстрація перетворення людей у ніщо. Лише в помежів'ї Яровому відкриваються очі на те, «яка фантастично велика штука в житті ніщо» [168, с. 110] і що кожен із бригади «шукав чогось, аби прикрасити щось» [168, с. 110]. Дихотомія прекрасне / потворне означена вербально як «щось / ніщо».

Результатом художнього осмислення кризового стану суспільства стало створення екзистенціальної метафори безглуздя, уособленого в залізобетонній плиті перекриття. Її виготовлено без дотримання проектних розмірів і доведеться «підганяти» виснажливим вирубуванням вручну: «Плита лежала у нас під ногами твердо, незворушно, темніючи бетоном, але в ній ніби чулись умурованими десятки живих людських помилок і недбальств. Низка їх, причин і причин тих причин» [168, с. 72]. Емоційна градація відштовхується від статично-візуальних параметрів (непіддатливої консистенції та відтінку опірному матеріалу), посилюється вербально тричі повтореним словом «причин» і досягає психологічної кульмінації у дитячому плачі Валерка. В уста п'ятирічного хлопчика вкладено питання, яке болить усім: «Хто таке вам зробив?». За мимовільним жестом (хлопчик ховає долоньки, боячись бути покараним за сказане) – інтуїтивне бачення сутності речей і відчуття власної провини за те, про що дорослі дізнаються, «коли буде пізно».

У силове поле «людина – система» втягуються нові заручники, визначальною рисою яких є беззахисність. Зокрема, Інна Капелюха ще в юності

зробила відкриття, що світом правлять чоловіки, а оскільки мала «примітну» зовнішність і «якісь ніби податливі» [168, с. 35] очі й душу, то стежка їй стелилася під чоловіків. Помилки молодості Інна мусить спокутувати із сином-безбатченком, гостро переживаючи осудливе ставлення світу. У межевому стані Яровому відкрилась інша Інна, якій остогиділо життя секретарки, яка мріє про чоловіка, «щоб сам він щось бачив і міг показати в житті мені» [168, с. 249]. Антитеза «щось / ніщо» у духовній площині виявляє спорідненість їхніх душ, і Яровий здатний прийняти іншу людину з усіма її недоліками, однак ілюзію можливого розбиває телефонний дзвінок – і екзистенція самотності й несправедливості світобудови шарпає душі з новою силою: ідеалу не існує, віра в щасливе майбутнє вмерла.

Драматизм аварійної напруги будмайданчика передають речення-видихи Швидкого з навантаженням на дієсловах: «зацепило», «побачив», «упиралась», «посунулась», «хіба ж утримаєш», «поповзла», «встиг крикнути», які конденсують невідворотність подій. Їм контрастує сприйняття повідомлення Інною – повтор однокореневих дієслів («Вона впустила трубку й опустилась на стілець») [168, с. 251], що уповільнює час до психологічного стоп-кадру. Новина немов паралізує жінку, щоб наступної хвили відпустити пружину.

Має рацію К. Ясперс: «Щоб бачити життя людини, треба знати, як вона переживає момент» [Цит. за: 125, с. 64]. Переживання героями наслідків аварії передають промовистості художні деталі: чіпкий погляд Ярового зауважує піт страху Щириці, почервоніле обличчя нетверезого Грицька, що дає змогу уяві героя відтворити перебіг подій і взяти провину за порушення техніки безпеки на себе в розбалансованій системі, де Щириця мусить заробити додаткового карбованця, а Грицько – адаптуватися для виживання. Нарація протагоніста продукує висновок, що ланцюг провини пов'язує всіх: від робітника-виконавця й комбінату-виробника браку до системи управління, замикаючи цей перелік винуватців собою. За трагічною розв'язкою виробничої аварії – тяжким каліцтвом Валерка – гіркий сарказм над усевладдям окомзамилування й

адміністрування. У притчевому дискурсі А. Мороза заковано оцінку прийняття системою самозвинувачення Ярового як її піррової перемоги.

Приховане протистояння система / діти оприявнене епізодами гри: система не помічає наслідків забавок із сірниками в яру, як не помічала зливання там бензину для звіту про рух за відсутності руху. Мотив гри простежується у виробничих колізіях і речах: будівельні плити нагадують доміно, робочий день марнується в забиванні «козла», керівник будови блефує. Полярний йому мотив спокути «всіхнього» злочину – в емпатичній реакції Валерка, «ходіння муками» відповідальності Ярового, що зближує цих персонажів і дає підстави означити зв'язок між ними як духовний.

Моделі буття героїв розкриваються в діалогах, що умотивовані прагненням Ярового усвідомити філософію доцільності людської поведінки і пошуком митця художньо увиразнити її метафорою. Так, виконроб Штаба дійшов висновку, що світом править розподіл («філософи тим часом біля розподілу, з граблями») [168, с. 76], тому ключик до складу – його рішення бути адекватним обставинам. Бригадир Щириця, прагнучи заробити, приймає замовлення на ніші від майбутніх жильців будинку, заповнюючи в такий спосіб своє місце (нішу) під сонцем. Для Сиволапа метафорою існування є крісло – символ влади, яка відкриває шлях до грошей і задоволень, тому виготовлене Яровим крісло виступає об'єктом колізії між керівником і підлеглим. «Крісло немов більшало, розпросторювалось на всю кімнату, і у ній мені (Яровому. – А. Ц.) не zostавалось місця» [168, с. 281]. Досконала форма продукту натхнення оприявнює потенційний зміст – перетворитися на інструмент гноблення творця.

У романі «Сподіваної жду» А. Мороз створив метафору кризового стану суспільства («руйновище»), де кожен образ і персонаж – уламок загальної метафори (плита, ніша, СУК, граблі, ключ, крісло, тінь, «сплячі» та зайві люди). Саморозвиток художнього світу зумовлений різними за ступенем напруги конфліктами: відмежування, протистояння, зіткнення, боротьба. Рокованість образу Ярового створена в традиціях Лесі Українки («Ми паралітики з блискучими очима...») [241, с. 72] та І. Франка («Мов паралітик той на

роздорожжю...») [251, с. 5], акумулює інтертекстуальну проекцію межового буття українського народу і виражає незнищенність його духу. «Сподіваної ждуги» – живий нерв кризового стану суспільства, написаний у «палаті реанімації».

4.2. Межовий часопростір як носій конфлікту (повість «Убивство, про яке ніхто не хотів знати»)

За концепцією людини А. Мороза, пізнати присутнє в особистості допомагають межові ситуації вибору, де природне довкілля виступає не тлом, а дійовою особою. Більше того, у повісті «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» (1997) сам простір може продукувати межові ситуації.

Спостереження В. Топорова про поєднання художнього часопростору і структури тексту [238] акцентують увагу на взаємозв'язку духовних феноменів із певним ареалом існування: учений запропонував «великі» тексти культури розглядати як «голос місця». На думку О. Кульчицького, ментальність українців тісно пов'язана з простором проживання [125, с. 58]. Є. Маланюк пояснював споглядальну терплячість до «воріженьків» рівнинною поверхнею придніпровського гранітного щита [137; с. 55, с. 79, с. 83, с. 89], а героїчний козацький архетип виявився на ландшафтно складних територіях: на порогах Дніпра, Південного Бугу, над Тясмином, у Карпатах. Свідченням цього є повісті «Захар Беркут» І. Франка, «Довбуш» Г. Хоткевича, історичні романи «Кармелюк» М. Старицького, «Чорний Ворон» В. Шкляра та ін. Семантика ландшафту набула символіки необхідності прийняття непростого вибору і в моделюванні ситуацій з архетипами споглядального характеру [123; 268; 275; 277; 280]. Поєднання земної та водної стихій у художньому творі виражає очікування конфлікту і трансцендентності.

Образ урвища-печери, прозваного в народі «челюстями», визначає ідейно-сюжетну парадигму повісті. Назва твору – «Убивство, про яке ніхто не хотів

знати» – слугує «жанровим очікуванням» реципієнта, прогножуючи розгортання детективного сюжету. Окрім того, образ урвища пов'язаний із легендою про заховане золото Івана Мазепи. Опанування автором нового для себе жанру, де незвичайне, фантастичне стає трагічним в умовах трагічного світу, – це спроба актуалізувати проблему пошуку людиною сенсу життя в нових умовах: українське суспільство кінця ХХ ст. переживало фазу «дикого капіталізму»; прокотилася чергова хвиля відчуження трудівника від засобів виробництва; економічні відносини тримались на бартері й особистих зв'язках; виживання й нажива штовхали людей на бездумне, а то й варварське ставлення до природних багатств. Криза духовності набула незворотного характеру, що відбилося на знеціненні самого життя, відтак людське в людині мало пройти екзистенцію помежів'я.

В експозиції сюжету твору заковано владу межового простору над людиною: хоча Василь Личак, прозваний у народі Диким, стоїть на твердому бетоні власного подвір'я, та він увесь перетворився на слух. «Челюсті застогнали вдосвіта» [171, с. 46] – і почався відлік художнього часу. Від художнього простору віє холодом не лише початку березня – холод перетворюється в потойбічний, бо земля «западається» біля «чорної безодні» [171, с. 46] печери – у всьому вгадується магнетизм пастки для людини, що зважається на відчайдушний крок. Прийомом навіювання створюється динаміка містифікації: «...з року в рік там глибшала трясина, стрімкішали кручі провалля й усе заростало непролазним терном» [171, с. 46]. Помежів'я часу – провесінь – охоплює кілька днів від цвітіння пролісків до скресання криги і зв'язує міцним вузлом долі вбивці та жертв. Із ретроспекцій дитинства Дикого створюється складна сув'язь часу проминального і вічного.

Горизонтальна структура простору розроблена як трикутник, індексами якого є, з одного боку, куполи київських храмів і «челюсті» з легендарним скарбом, а з іншого – обнесене муром обійстя Дикого й кривулясте віяло стежок до сільської самогонниці, в центрі трикутника – лиса галявина серед чагарів. Ареал цілепокладання героя поступово обростає художніми деталями боротьби

з обставинами, виявляючи залежність виживання від ще одного вектора – заглиблення у води, які годують і збагачують Дикого. Автор художньо обіграв здатність води до збереження інформаційних полів, тому Дніпрові води стають образом ріки історичної пам'яті, дотиком до спогаду про батька Дикого, втопленого в Амурі, криниця – свідком розправи над молоддю в часи громадянської війни, а неприступні «челюсті» – вартовими Мазепиного скарбу.

Фабула означена двома сюжетними лініями – студента-киянина Артема, якого вихідний день поєднав на березі Дніпра з малознайомою молоддю, та Дикого, котрий належить до старшого покоління і через низку обставин опинився «на дні». Зовнішня кульмінація оприявлена у спалахах свідомості Дикого: лиса галява сугерує ремінісценцію містичного характеру – Лисої гори та шабашу інстинктів.

За інтенцією А. Мороза, образ Дикого є своєрідним барометром занепаду традиційної духовності українського села. Розташоване неподалік межового простору «челюстів», село прогностично байдуже до конфліктів, що закодовано в назві – Стоки. Обійстя Дикого – символічна метафора замкнутості, уречевлене бажання відгородитися. Витоки конфлікту персонажа із соціумом артикульовані накопиченням претензій нереалізованої особистості до тоталітарної системи та індиферентної громади: таврування батька як ворога народу викликало трагічні деформації долі; позбавлений батьківського піклування, хлопчик зачав неприязнь до всього світу; наслідком викривленого відстоювання власності стало вбивство тих, хто нібито витрусив рибальську сіть. Вбачаючи потенцію ворожості в кожному, Дикий виробив власну тактику боротьби зі злом, маневруючи між втечею і помстою як варіаціями реагування на жорстокість світу, у якому відсутня сакральна саморегуляція.

Душа Дикого нагадує розчахнуте блискавицею дерево: з одного боку, його «дикість» – це здатність відчувати світ і людей, «ніби сам кимось із них стає» [171, с. 47]. Йому болить трагічне минуле родини, села, народу. Болить економічний безлад на електростанції, де працює син, на цегельні, де працював сам. Дивує, скільки переводиться сировини, марнується часу, праці, «всіхніх»

грошей на виробництво браку. Іншість перетворила його в «зайву людину», самотню й неприкаяну, чия поведінка – виклик стереотипам. За іронічне ставлення до життя він зажив слави «поперечного». У цьому зв'язку варто зазначити, що людиною «поперечної» долі В. Топоров називав персонажа «прометеївського» типу, чия іманентна особливість полягає в самотійному розв'язанні проблем. Іронічне ставлення до життя ототожнює Дикого з «фаустівською» людиною, яка, втративши віру у вищий сенс життя, активно шукає порятунку на заборонених шляхах [238, с. 139].

А. Мороз моделює вплив на формування характеру героя біологічних, духовних і суспільних начал: хитрування Василя й насолода від помсти кривдникам – наслідок виховання покаранням з боку усиновителів; упевненість у несправедливості світу – висновок, зроблений у підлітковому віці, коли став свідком безкарності вбивці; бунтівлива сутність – від прагнення помсти і крові, яке будила горілка. Дикий мав лише один страх – перед голосом «челюстів», котрі давали поштовх до розмислів «про якусь несправедливість у природі й у світі», що думка його батька й діда «так і зостанеться недодуманою» [171, с. 52]. На цій приглушеній тональності входить у повість тема самоідентифікації.

Автор наголошує: якщо суспільство дало Дикому уроки жорстокості й безкарності, то світ природи наділив здатністю співчуття й розумінням промовистих знаків природи. Виживши в юності після відвідин «челюстів», герой виніс із пригоди надчутливість звіра. Заскочений шквалом бурі, він зробив висновок про нагромадження світом і повернення людині її дій, підсилених устократ. Одухотворений гіперболізований світ природи застерігає героя бумерангом відповідальності («Там чехоня йде насипом, опускається під ногами земля, падає з неба каміння») [171, с. 70], а сільська буденність промовляє безсенсовістю буття, мета якого – матеріальні цінності: новий будинок, господарство, фортуність у рибальстві. Осмислення буття-у-світі приходить до Дикого зі звуками води і сіткою як «мірою й вагою» життя. Митець моделює невластиве-пряме мовлення персонажа, адресатом якого є сітка. Цей символічний штрих, як і троп («спутана» сіть, яку треба перебрати) тонко сугерують

метафору пошуку причин злочину власного як чужого («...він убив їх за те, що вони зазіхнули й грубо порушили його міру заради своєї») [171, с. 54]. Дикий не усвідомлює, що помста не бореться зі злом, а множить його.

Стримана тональність роздумів Дикого місцями протокольна скупа. Поштовхом для внутрішньої боротьби в душі злочинця стає контраргумент Василенка: ті п'ятеро приїхали не човном. А отже, його сітку не трусили. Психологічна правда опису боротьби в душі Дикого (немов сплеснулися дві хвили) – у скрупульозному виборі вербального інструментарію: «Від Василенкових слів Дикий зупинився, зажмурився від світу. Потім, стоячи, рвонувся кудись бігти, тікати й став кричати з таким шаленством, що мав обігнати час, забігти наперед усього, що сталося, і спинити його, відвернути, спрямувати в інший бік. На цей несустемний біг і крик ураз вичерпалася Дикого сила» [171, с. 79]. Драматизм відчаю і приголомшення фатальністю виражається однокореневими та синонімічними дієсловами. Роздвоєння особистості, віддалення Дикого-власника від Дикого-громадянина охоплює різні рівні свідомого й підсвідомого. Розв'язкою внутрішнього конфлікту стає вирок самому собі.

Мотив злочину і покарання зумовив концентричність побудови сюжету. Дикий реально й подумки повертається на місце скоєння злочину – і локус перетворюється в сигнітивний простір випробування душі осмисленим переживанням подій та носієм трансцендентної семіотики. Самозвинувачення і самовикриття – оксиморонна конструкція високих енергій у людинознавстві.

У філософському відступі пропонується інтерпретація «Останнього дня Помпеї» як вияв закладеної в людині вдатності до вчинку в межах обставинах: кожен «виїжджає по своїй колії» [171, с. 57], вибирає властивий саме йому тип поведінки. Життя Артема вперше наповнилося доцільністю – подолати свою «одірваність» од чогось великого. Романтичний стан першої закоханості передано як еманацию любові до всього живого і створеного натхненною працею (юнак волів би стати розчином споруди чи штрихом орнаменту, гілкою дуба чи нотою пісні жайвора) – так лунає в ньому гармонія

щастя, якій контрастує всезнання наратора: хлопець не матиме часу усвідомити, «яку ж ціну платять люди за кожний – на щілину піднятих вій – промінчик істини!» [171, с. 60]; замість омріяної близькості з дівчиною чистої вроди доля зводить його із Сонькою – дівчиною для всіх, від якої «гостро запахло весняним зачаттям, яке буває лиш раз у житті» [171, с. 66], у такий спосіб реалізуючи жагу розчинення власного «я» в іншій людині.

Невласне-пряме мовлення Артема вирізняється наївністю «тепличної» дитини, котра не має життєвого досвіду і критичного ставлення до оточення, якщо не зважати на типовий максималізм у стосунках батьки / діти. Юнак шукає істинний сенс буття, не знаючи, що протиставити драмі нереалізованості батьків, котрі відійшли від ідеалів шістдесятництва, тому його вчинки демонструють виклик (носив заборонену літературу), невваженість (пізнати щось із дівчиною, з якою заледве знайомий), стереотипність поведінки (на пікнік – з горілкою) і пробудження національної ідентичності («у ньому самочинно й тривожно прокидалася пам'ять свого народу») [171, с. 59]. Обидві сюжетні лінії несуть ідею пошуку самототожності: Артемова – у єднанні зі світом, Дикого – в модерністичному запереченні світу як недосконалого.

Мотив світла (голубе світло пролісків) пов'язаний із образами Артема і Степана. Епик вступає в діалог із собою («Сподіваної жду»), пропонуючи новий варіант вживання сільського хлопця в урбаністичне середовище. Степан еволюціонує до майстра справи, котрий знає «джерело світла і сили» [171, с. 60]; його світ – добротність роботи, доладність обійстя; навіть «споришева романтика» й назва села (Трипілля) працюють на його імідж. Гармонійний світ вивершується образом Ніни – Степанової нареченої. Її образ вмотивовано схематичний, оскільки компанію подано через Артемове сприйняття, та її кохання красномовне: кинувшись рятувати коханого, Ніна загинула на його грудях. Їхній світ у смерті набув ідеальної цілісності й відкрився Дикому як антитеза жінчиному злягання з Василенком.

У структурі повісті значне місце посідає нарація-резюме, увиразнюючи цілепокладання та спосіб буття персонажів: єдиний із п'яти вбитих, хто мав час

усвідомити, що відбувається, – Вовка – типовий представник шукачів розваг і задоволень; його сприйняття межової ситуації викривлене очікуванням «справжньої» пригоди, тому втеча хлопця на кригу – логічне завершення неспроможності надати життю високого сенсу спробою когось урятувати. Уявний жест Вовки (вхопити золоту бочку Мазепиного скарбу) сугерує аксіологічний вирок автора.

Новий виток концентричного сюжету акцентує на особистісних проблемах Дикого – пошуку зла в собі. Рефлексії продукують самозвинувачення: причиною руйнації родинних стосунків є він сам, апробувавши втечу як одну з тактик розв'язання конфлікту; помста дружини за украдене щастя – бумеранг за девальвацію любові й абсурдне відмежування. Зміна нарації фокусує Марфине сприйняття Дикого як дифузію співчуття (він схожий на викинуту з рідної стихії рибу) та осуду (троп «грабчасті» руки – символ міщанської психології). У парадигмі родинних почуттів закорінено внутрішній конфлікт «загубленості» персонажа як страх слабкості у вияві щирості. Першим звільненням і від нього, і від жадання помсти є змодельована повістярем реакція Личака на жінчину зраду; опис страждань скупий і психологічно вивершений: «Притис долоні до обличчя і, зсутулений, пішов у двір, до хати. Правицею закривав рота. Щось з-під неї кавкало чи гавкало по-собачому» [171, с. 87]. Усвідомлення втраченого кохання вимагає від Дикого переосмислення власного життя, яке втратило будь-який сенс, а «смерть стала бачитись йому не карою, а мовби звільненням і рятунком» [171, с. 87]. Активізація інфернального у спустошеному світі породжує гостру потребу сакрального знання про себе, пояснення власних учинків. Затягування розслідування Дикий розцінює як прояв тотальної звички «ухилялися від роботи». Розвінчання злочинцем бездіяльності правоохоронних органів стає вироком аморальній байдужості соціуму. Психологічно прикутий до місця трагедії, Дикий укотре «вживається» у своїх жертв, чим створюється ефект вихоплення прожектором того, чого персонаж бачити не міг.

Рибальська сіть уявляється Дикому алегорією світової несправедливості й приреченості на поразку. Абстрактні поняття опрідметнюються, набуваючи

символічності й багатоголосся: від крику Степана і Ніни Дикому здалося, що «ці двоє накидали, ловили його в густий невід крику» [171, с. 95]; вогнище – ще одна «сіть, уже вогненно-гострими гаками накривала Дикого з головою, він став одбиватися від неї» [171, с. 95]; світ хапає вбивцю кущем терну, голубе світло пролісків «ловило його в невід» [171, с. 95], відкриваючи «всі пори на тілі й на душі» [171, с. 71]. Довкілля зі свідка злочину перетворюється на совість Дикого: «Ніхто вже не говорив про вбивство, та кожна хата в селі, а може, навіть кожне дерево, куш і билина при стежці про нього знали й не хотіли забувати» [171, с. 99]. Трансцендентно просвітлений, Дикий кидає суспільству виклик – піти в центр села базарного дня з рудим від засохлої крові веслом.

Кульмінація стосунків Дикого і системи змодельована в модусі поетики абсурду: страшний сардонічний сміх персонажа над цинічним висновком комісії; його бажання поставити сіть посеред дня продиктоване безрезультатністю спроб розбудити громадську думку. Система перемогла найабсурднішим способом, виявивши свою індиферентність і до загиблих, і до непокараного вбивці, позбавивши Дикого останньої надії дізнатися про себе. Наближення Дикого до міри людяності не усвідомлене.

Завдяки внутрішньому такту письменника досягнуто висоти звучання трагедійного реєстру «загубленої» людини, увиразнено мотив моральної відповідальності перед найвищим суддею – власним сумлінням. За нібито відстороненістю наратора в оцінюванні вчинків героїв – глибоко гуманістичне «вживання» у психовідчуття особи, що скоїла злочин, і пошук причин, які фальшували загальнолюдські цінності в її свідомості. Митець наголошує, що поліконфліктність Дикого – це місіонерство шукача справедливості й жертви системи. Хронічне пригнічування необхідних для людини почуттів любові й задоволення від причетності до спільної справи запустило руйнівний механізм контрзаходів героя – ненависть до соціуму і жадання помсти. Це своєрідне «сплачування боргів» владі – за сирітство, близьким – за спізнану колись нелюбов, односельцям – за байдужість, начальству – за зверхність, колегам – за приспане сумління. Екзистенція самотності призвела до хибних висновків щодо

можливості коригування світобудови самосудом (молодь на галяві стає жертвою афекту жертви системи).

Трансцендентно наснажений останній для Дикого захід сонця: «Його червоний круг на мить розділився на четверо хрестом», синхронно з ним відкололася й попливла кривава пляма на крижині, й Дикому здалося, «ніби в ньому самому щось від чогось відділяється» [171, с. 81]. Психологічний паралелізм артикулює матерію підсвідомого в герої: природа стимулює визрівання рішення і стає свідком вироку героя собі. Пізнання сенсу буття за межами особистого «я» пов'язане з образом «челюстів» – символом межового випробування: золото Мазепиного скарбу втрачає для Дикого цінність як матеріальний знак щастя, зате ревальвують загальнолюдські цінності, передовсім свобода вибору совісті, закодована у голосі «челюстів».

Органічність порозуміння персонажів А. Мороза з природою дає підстави визначити ліричний аспект таланту письменника. Раціоналістичний принцип композиції – обрамлення в емоційно змертвілі тони образом «челюстів» – виправданий, оскільки твір наповнений роздумами людини зі скаліченою психікою. Межовий часопростір у повісті «Убивство, про який ніхто не хотів знати» несе екзистенційне навантаження, набуває трансцендентної сакральності. Сутність трансцендентного виражають символи [20] світла (голубе світло пролісків, еманції зачаття, передача світла залогами, світло над Дніпровим плесом). Поєднання сексуальності із владною незбагненністю смерті створює потужну енергію тексту.

Наскрізний мотив самоідентифікації пов'язано з ідеєю мазепинства (пошук скарбу), з містифікацією локусу вибору (лиса галява, печера) та соціопсихічною структурою характерів. Межовий часопростір наділено голосом, історичною пам'яттю, що дає підстави для висновку: топос морального вибору є носієм трансцендентності у внутрішньому конфлікті самоототожнення.

4.3. Конфліктні вузли долі гетьмана Петра Дорошенка (роман «Хоть»)

Суспільне розчарування повільним становленням незалежності України стало для А. Мороза поштовхом до створення історичного роману «Хоть» (2002), де в образі трагічної постаті гетьмана часів Руїни Петра Дорошенка прозаїк відстежує риси української ментальності, які стають перепорою розвитку самостійної держави. Апробований відрізок алгоритму державотворення має притягальну силу для сучасника, оскільки в усі часи «будувати нову свідомість дуже важко» [55, с. 93].

Широтою відтворення історичних подій та конфліктів в образі Дорошенка роман «Хоть» перегукується із «Журавлиним криком» Р. Іваничука, де зроблено спробу досягнути кінець шляху гетьмана Калнишевського, «Ясою» Ю. Мушкетика, де оміснено легендарну постать Сірка, романом П. Загребельного про Б. Хмельницького «Я, Богдан».

За концепцією мистецтва Гегеля, митець мусив би уникати зображення непримиренних конфліктів, надаючи читачеві видиво гармонії, нести в його душу примирення з життєвими обставинами. Своє неприйняття такої позиції, як і гегелівського твердження про ідеал, А. Мороз продемонстрував за допомогою жанрової форми. Фіктивна гармонія Дорошенка з царською владою остаточно підриває можливість розв'язання глибокого внутрішнього конфлікту шляхом «косметичних» ретушів. Суспільно-особистісний розвиток неможливо уявити в безконфліктному середовищі – це головна теза сучасної конфліктології. У свою чергу, історичний розвиток особистості, за О. Веселовським, зумовлює розвиток форм і змісту родів літератури [42, с. 398].

«Хоть» – єдина спроба А. Мороза втілити концепцію впливу межових ситуацій на формування особистості історичної персоналії. Екзистенційний відлік життєпису Петра Дорошенка розпочато з миті межового потрясіння: на очах героя гетьман Тетеря скарав на смерть полковника-священника Поповича. Враження від присутності, а отже, й причетності до страти стають зав'язкою тугого конфліктного вузла роману. Офіра полковника задля порятунку жителів-

захисників Паволочі стає тим вістря, яке терзає серце наказного, змушує шукати істину, задля якої варто вмирати. Віддаляючись від Поповича в часі, Дорошенко наближується до розуміння його вчинку, аби врешті-решт дійти своєї розв'язки – віддати булаву Самойловичу і цим зберегти від нищення рештки України. Ідея роману – в афоризмі Мазепи: «През незгоду всі пропали, / Самі себе звоювали».

Фабулу твору можна було б звести до тривалого воєнного протистояння очільників кількох таборів, та головне поле битви – у душі Дорошенка, який зазнає підступності і зради, усвідомлює запобігливе блазнювання Тетері перед посполитими й Брюховецького – перед Білокам'яною, наругу над українським народом татарів, російських воєвод, ляхів, перетворення булави в розмінну монету. У фабулу вплетено роздуми Дорошенка над сенсом життя, які асоціативно зчіплюються з ретроспекціями, зокрема, деструктивного правління Юрася Хмельниченка.

Автор досліджує «больові точки» особистості часів козацтва в конфлікті сподівань: пафос продовження справи Богдана – і внутрішнє знекровлення національної ідеї; намагання об'єднати Україну, розшматовану Андрусівською угодою 1667 р. між «доброзичливими» сусідами, – і Руїна. Широке епічне полотно густо заселене образами – тими, які мають історичних прототипів, та вигаданими. На тлі протистояння зовнішнім ворогам відтворюється настрій козацьких мас – відчуття безсенсовості боротьби за булаву, а не за українську державність. «Нація була на вичерпі своїх зростальних можливостей» [276, с. 101], щоб стабілізувати козацьку субдержаву під воєнним тиском поляків і татар, Дорошенко вимушений був вести «вигинливу» політику, багатовекторність якої простежується в пошуках компромісу та сподіваннях на співпрацю із сусідами: визнання польського підданства і скасування його як підписаного з примусу, звернення з пропозицією військового союзу до султана, боротьба з Москвою і доживання гетьманом віку на Московщині. Фінал конфлікту особистість / обставини – Дорошенко морально знищений союзниками, дискредитований перед земляками.

Визрівання відцентрового конфлікту супроводжується численними протистояннями, у яких проходять перевірку світоглядні переконання героя. Візія смерті як усвідомлення виконаної земної місії відкрила Дорошенку сакральну істину свідомого офірування. Пластичний образ Поповича вибудовано за допомогою жесту – широкого хреста, «що осіяв увесь світ поза собою», та дивної дихотомії обличчя: «чорне й зашкарубле від порошу, ніби виліплене із землі, тим часом ясніло благодаттю» [172, с. 3]. Відтак до межової ситуації усвідомленого офірування долучено спомин про сліпого кобзаря, котрий кинув виклик ворогові своєю думою на майдані, де козацтво мало складати присягу польському королеві; доповнено образом козака із закривавленим вусом, який помстився Чарнецькому в останню мить життя. Моральний вибір десяти тисяч загиблих жителів нікому не відомого містечка Салтикова-Дівиця продукує філософське узагальнення: «ніщо не служить підмурком для держави міцнішим, ніж могили на цій землі полеглих. Може, вона лише на них і стоїть, і тримається там, у глибині» [172, с. 159].

Осмислення автором колективного підсвідомого збігається з міркуваннями Дорошенка про мотивацію вибору запальним Мурашком мученицької смерті на палі (саме так пішов із життя його батько). У такий спосіб межовим вибором героя створюються мотиви ідентичності роду, народу, зв'язку поколінь, сенсу життя. Мав рацію М. Монтень: «Міркувати про смерть – означає міркувати про свободу. Хто навчився вмирати, той розучився бути рабом» [155, с. 103]. Відбувається тонке навіювання: мученицька смерть філософськи випрозорює душу, тож і ставлення до неї відповідне – як до нагороди за гідне життя.

На помежів'ї земного буття зображено оспіваного в легендах полковника Івана Богуна. А. Мороз акцентує, що це вже не той рішучий Богун, що відмовився поставити підпис під Переяславською угодою, що стримав ворога і вивів полк з-під Берестечка. Нинішній Богун їде не на коні – на возі (немов на смерть), спиняється в лісовій хатині-паланці, насаженій символікою безсенсового вибору: двоє вікон – на захід і схід (на боці короля воює Тетеря, на боці Москви – Брюховецький); зачинені двері («загадка людського життя – це

теж двері, які прагне відчинити наш розум») [136, с. 245] паланки символізують усамітнену закритість душі, яку відвідало гірке трансцендентне осяяння: життєві сили змарновано, бо шанс розбудови державності втрачено; ліс, за міфологічною символікою, – то візуалізовані сумніви [183, с. 321–374]. Абсурдність вибору тонко передано нагнітанням настрою безглуздя, знесилення, усвідомлення Богуном трагічного завершення боротьби.

Багатоголосий оркестровий конфлікт зі світом обставин відходить на другий план, коли на першому – соло скрипки душі, яка пізнала екзистенцію вибору. Критерієм реалізованості чоловіка-державника стає булава. Так, мить істини для полковника Фридрикевича настає з повідомлення про татарський набіг: мобілізувавши сили козацького табору, герой доводить, що для нього булава – передусім атрибут відповідальності й офірування. У метаобразі битви, на яку козаки «йшли як на роботу, жнива чи молотьбу, коли настала пора» [172, с. 309–310], червона барва символізує козацьку славу, завершуючи життєпис героя найвищою нотою регістру: коли злилися воєдино червоний кунтуш, червона шабля й червоний світ в очах Фридрикевича, він зрозумів, яким його кохала Настя, – смерть репрезентує духовну цілісність особистості.

Образи козаків – Попович, кобзар, безіменний козак із закривавленим вусом, Мурашко, Богун, Фридрикевич, Сірко – носії ідеї націотворення, земне буття яких дає підстави ввести їх у ранг святих мучеників, життями яких Дорошенко цікавився в колегіумі. Звістка про страту Виговського, друга і першого претендента на булаву, народжує потребу самосповіді. Вивіряючи свої вчинки Хмельницьким, у передчутті трагічного кінця визвольної війни Дорошенко міряє власне життя його «пропащою славою». У такий спосіб автор поетапно моделює мотиваційні порухи внутрішнього вибору головного героя.

Документально-історичне багатоголосся постмодерністського калейдоскопа твору моделює «множинність однотипових персонажів – один із прийомів, за допомогою яких читач опановує концепцію автора» [276, с. 110], який у зображенні воєнного протистояння оприявнює світоглядну поляризацію Сірка і Чарнецького; кількісну перевагу ляхів над козаками, що «виглядали чимось,

може, грудочкою землі чи камінчиком проти гори піску» [172, с. 253], трансформує в якісну антитезу земля / пісок. Гасло Чарнецького – знищити насіння українське, спалити й затопити, «перетворити на болото» [172, с. 261] – у наступному творі, «Притчі про Мутанта», розів'ється у філософську опозицію «болото / люди-кремені».

Носіям героїчно-козацького типу світовідчуття у романі «Хоть» протистоять Тетеря, Брюховецький, Самойлович, частково – Многогрішний. Складна історична епоха художньо переосмислена багатоваріантністю виявів соціально-психологічного типу з домінуючим хапальним рефлексом. Митець викриває топос гетьмана, який в атрибутах державності бачить предмет торгу. Дошкульно висміюється змагання Тетері з клейнодами, нездатність підняти обома руками «заважку» для нього булаву. Сакральну річ одухотворено: вона намагається випручатися з небажаних обіймів.

Промовистістю жестів автор зіставляє світоглядні принципи героїв. Так, жест Дорошенка красномовний і під час освідчення Єфросинії (склав руки у вузол), і в промові перед полком (рука стиснута в кулак). Для Тукальського характерний стан задуми, тож правиця – його опертя. Яненків жест «зжужмленими в пучку пальцями» нагадує бажання припинити торг на базарі [172, с. 17], що видає в ньому заможного українського господаря. Жестом Богуна – чухає потилицю перед складанням присяги польському королю – автор виявляє, хто з козацької старшини найближче до народу – тож герой демонструє народну позицію за всіх. Якщо широкий хрест Поповича перед стратою, котрим він осінив український світ, символізує широту душі, то жест Тетері видає намір «затушкувати й притаємничити ненароком сказані слова» про свою гру на користь ляхів [172, с. 31].

Психологічний стан покинутого козаками Тетері увиразнюють очі: вони мали «сумну мудрість в отворах», потім приречений «сховався в проваллі своїх порожніх очей» [172, с. 295], а по сповіді «пройшов крізь Дорошенка порожніми печерами» [172, с. 296]. Семантична градація отвори – провалля – порожні печери нюансує потаємність характеру («сховався») і лицедійство, віддзеркалює

духовну вбогість (печера – форма без вмісту). Для підсумування життєвого шляху запроданця застосовано: тонку іронію (мудрий Тетеря свій розум розтратив на те, щоб утриматись на гетьманстві, де його підступність стала «свіжою» роллю, а «новизни» додавав страх); оксюморон (доскочити того, чого боїшся); сарказм (Тетеря не витримує «многоокого» погляду булави).

Контрапунктами життєвого проекту Брюховецького та його реалізації стали видючість і сліпота. Всю його життєву енергію витрачено на лицедійство. Спостереження гетьманші навіюють відчуття сорому («личини сповзали з лица гетьмана, й воно показувало само себе, обвисало якесь ніяке, жалюгідне») [172, с. 331]; втрату запроданцем булави подано в сатиричному ключі («розставляв руки, ніби квочка крила, бідкався над «дітками запорожцями») [172, с. 405]. У містичному передчутті свого кінця Брюховецький перетворився в ніщо, тому зрозуміле Дорошенкове розчарування, який уявляв змагання з горою, а виявилось – з духовним мерцем. Позбавлення Брюховецького гетьманства фокусує увагу на Мазепі: які висновки міг зробити той із чужого падіння в обійми смерті; рішення «скритності від людей» [172, с. 417] для майбутнього гетьмана стало фатальним.

Двоїста природа української ментальності (синтез героїчного і притаєного типів світовідчуття) потребувала відповідних жанрових форм. Тому нарація, пов'язана з героїчно-козацьким світосприйняттям, вирізняється романтичним ліризмом, а до зображення притаєного типу застосовуються сатиричні прийоми. При цьому символічні знаки, іронічність та психологізм осмислення історичних реалій створюють багатошаровий текст. Зокрема, нашаровування обставин оголюють сутність характерів: «скелі» Тетері й Брюховецького виявляються порожніми декораціями, а хиткий дух Многогрішного веде на криві манівці.

Поетика великої Руїни – це насамперед топос Дніпра як фатальної межі, яка з братів Мурашків зробила ворогів, а побратимів Дорошенка та Многогрішного перетворила на супротивників. Художній простір набуває небуденної знаковості, тому «переходити на той берег – це ж таки міняти свій берег, при цьому має змінюватися й суть своя чи виявлятися справжня суть, доти

прихована й невидима» [172, с. 466]. Філософські міркування про межовість українського простору довірено Виговському й обіграно на побутово-приземленому рівні: герой то зупиняється на роздоріжжі, то не помічає «гострого» камінчика, прямуючи на раду-пастку Тетері.

У художній простір твору органічно вписуються козацькі сотні. Дорошенко бачить землю з висоти пташиного польоту і повертає коня за місячним променем [172, с. 55], а Брюховецький тікає з Гадяча в темну безмісячну ніч. Паралелізм світів людей і природи прочитується як досягнення певної гармонії між місією людини та її чином: «Сузір'я козацьких вогнів пригасало на землі, а небо натомість визоріло» [172, с. 94]. Або, навпаки, стає знаком руйнації: козацькі полковники юртували довкола себе «свою хмару», «і кожна посувалася з громом, огнем, неминучою руїною і кров'ю. Кожен мовби ладен був <...> об'єднати собою все українське небо» [172, с. 124]. Ліричні пейзажі слугують поетизації визвольної боротьби вкраїнського народу.

Поєднати пласти часу конкретного і всезагального допомагають асоціативні зчеплення свідомості, котрі й породжують ілюзію одночасності минулого та майбутнього, як спалахи фар на зустрічних смугах руху, подовжуючи тяглість часу теперішнього для усвідомлення єдності та детермінації подій. Зміна часових координат літературного образу виявляється в зоні максимального контакту його із сучасністю (за М. Бахтіним) [17, с. 454–455], що зумовлює перетворення історичного часу в головний жанротвірний чинник. Ефект тяглості досягається інтенсивністю духовного життя особистості. Дорошенко випробовується несприятливими для реалізації планів обставинами й нестихаючою внутрішньою боротьбою («гетьманства легше доскочити, аніж при ньому втриматися») [172, с. 235]. Часові стики різні за ступенем замкнутості / відкритості. Драматичне зближення історичного часу з теперішнім досягається загостренням чуттєвої пластики образу Дніпра, мінливою палітрою його ліричних настроїв – від чуття прибутньої сили до страждань усамітнення.

Міфопоетика роману прочитується у двох снах Дорошенка. Перший – підсвідоме очікування помилкового вибору (сон про втечу з програної битви на

сліпому коні, небезпека звалитися у прірву, продираючись крізь хащі та яруги). Символіка сновидіння поетично прозора [195, с. 37]. Останній сон Дорошенка – про загублену стежку до храму. Тлумачення сну суголосо притчі (втрата стежки до соборності України залежить від еманції любові в храмі душі героя). Моделювання уявного конфлікту мовою символів сновидіння відповідає на питання сенсу життя і сутності внутрішньої драми людини на перехресті історії.

Наратор переймається примхливою вибірковістю людської пам'яті: чому Дорошенко забуває власні переконання («Великих Бог посилає для сумніву. Ставити питання й підноситись до височини відповідей») [172, с. 297], чому по-своєму тлумачить підказку Тукальського (завоювання держави схоже на завоювання жінки) та ін. Заперечення висновку Дорошенка, ніби міг би бути травою, нічого високого не прагнучи, заковане в символіці епілогу. Доживання віку далеко від України породжує в обрусілого Дорофійовича почуття бридливості до чужини: «...земля довкола зеленіла жаб'ячою зеленню луків», а над ними – хмари «важкі, сизі, з чорними животами, вони пливли на південь сонця, сунули на Україну» [172, с. 505]. Алгоричний образ ненаситного північного сусіда, котрий заповнив і життєвий лан, і високе небо душі, досягає емоційної насиченості завдяки синтаксичним повторам, синонімічному рядові й точності епітетів. Цей ліричний каданс – поетичну ідеалізацію афекту – автор дозволив собі, підводячи ризик під життям героя, у такий спосіб висловивши співчуття трагічній особистості – співчуття світоглядного характеру.

З особливою відповідальністю А. Мороз ставився до висвітлення жіночої душі, саме в ній письменник убачав можливості росту і самовдосконалення, закладені не лише для неї самої, а й для чоловіка і дітей. Шанобливе ставлення до жінки – одна з рис української ментальності, відображена в народнопоетичному оспівуванні «необачності» Сагайдачного, що проміняв жінку на коня і люльку. Рушійною силою пошуків персонажем сенсу буття неодмінно стає жінка, бо якщо він – розум, то вона – душа; якщо він – Сонце, то вона – його вісь обертання; якщо він – всесвіт, то вона – Бог. «Жанрове очікування» митець виніс у заголовок, запропонувавши стилістичну

альтернативу відомим історичним драмам В. Пачовського «Сонце Руїни» та Л. Старицької-Черняхівської «Гетьман Дорошенко». Історичні нариси В. Чемериса «Гетьман Дорошенко, або вольному – неволя» і Ю. Мушкетика «Заступила чорна хмара...» з'являться згодом.

«Мерехтіння калейдоскопа» (термін Д. Барта) [290, с. 203] – розповідь і психологічні зчеплення підсвідомості – тримає у фокусі жінку, яка гармонізує буття. «З усім світом у згоді» [172, с. 38] була мати Дорошенка. Нанизуючи порівняння, автор творить внутрішньотекстові протиставлення – мати була яблункою з кроною дуба, «бджолою-маткою», проти якої король – ніщо. Дисонансом її мудрої розважливості стає мізансцена, спровокована перетворенням клейнодів на дитячу іграшку. Для берегині гармонії гра сакральними предметами – святотатство. Опосередкована причетність до цього сина призвела до розмежування й руйнації і матиного, і його світу. Слабкість гетьмана виявилась у витісненні власної відповідальності пошуком винних. За іронією, найбільше винною була земля, бо «відхилилася від Дорошенка» [172, с. 472]. Постмодерністський елемент гри в колізіях роману підтверджує філософську думку, що заняття політикою віддаляють особу від універсуму (живого космосу), і відчуження суб'єкта (розуму) від природи стає кроком до саморуйнування.

«Запорозька слава завжди стояла навпроти жінки» [172, с. 37] – ще один конфліктний вузол, який визначає міру лицарського в характерах героїв. Наратор відштовхується від поширеної думки, що суперництво Дорошенка з Брюховецьким у гетьманстві продиктоване бажанням завоювати серце Єфросинії. Майстерно відтягується бажаний момент – заглянути в очі дівчині, наділеній інтуїтивним знанням гармонізації світу, але її серце помилилося, воно ідеалізує Брюховецького. У правдивій тривіальній ситуації притягування різнойменно заряджених полюсів Петро почувається безсилим розбити ілюзію самонавіювання дівчини. Але митець «підрізає крила своєму ідеалові»: під тиском обставин – домагань руки з боку Дорошенка і рішучості батька (Яненка) влаштувати долю свою і доччину – Єфросинія поступається, неусвідомлено

запускаючи механізм саморуйнації. Артикулюючи гіпотетичний конфлікт (Дорошенко взяв кохану приступом, немов фортецю), прозаїк моделює бунт Єфросинії, зумовлений прагненням повернути собі право на свободу вибору і збереження власної гідності, відтак героїня вдається до перелюбу з Мазепою.

Сублімація почуття до Єфросинії мала стати каталізатором Дорошенкових злетів і падінь: переможним взяттям Кременчука завершився похід Петра за своєю жар-птицею, втратою Лівобережжя обернулося Єфросинине «скакання в гречку». Підтекстовим зіставленням глибини реального гріхопадіння Єфросинії і можливого – Дорошенка досягається збуренням намулу його душі: чи здатен був убити свого приятеля Виговського, щоб отримати гетьманську булаву? Тема злочину й покарання обернена вістрям на Єфросинію, водночас письменник співчуває тій, чиє романтичне цілепокладання затьмарено насиллям над почуттями, чий світ утратив гармонійність. Порівняння вищезгаданих драми Л. Старицької-Черняхівської, життєпису В. Чемериса та роману А. Мороза виявляє глибшу психологічну вмотивованість дій Єфросинії саме в останньому.

Дорошенків присуд відправити дружину в монастир не розв'язує сімейного конфлікту – з відкритої форми він переходить у латентну. Більше того, набираючи обертів, він призводить до втрати гетьманом держави. Тож слова Тукальського, що завоювати жінку – це все одно, що завоювати державу, стають пророчими. Дорошенкові битви й перемоги набувають абсурдного характеру, оскільки ціною кожної є маленька поступка. Зазнає краху мрійливе цілепокладання Єфросинії – з монастирського усамітнення вона вийшла зломленою, свою нереалізованість заливає чаркою, забуваючись у мареннях, накликає ворожку. Така розв'язка внутрішнього конфлікту особистості, яка прагнула звичайного жіночого щастя в маскулінному світі завойовників. Дорошенкова «мудрість розуму» зазнала поразки від Єфросининої «мудрості серця». Сонце Руїни втратило вісь свого обертання, Дорошенків світ утратив надію на відновлення гармонії світобудови.

З висоти XX ст. М. Шлемкевич пояснив феномен «загубленої української людини» втратою надійності в родині та коханні, які здавна були для українця

«Архімедовою точкою» [282, с. 149]. А. Мороз художньо переосмислив роль особистості в історії, піднявши археологічний пласт духовного світу українця понад трьохсотлітньої минувшини, аби прочитати душу сучасника на роздоріжжі вибору.

Конфліктні вузли роману «Хоть» зав'язані по-постмодерністськи: тут є класичний – між почуттям та обов'язком (Єфросинин) і Дорошенків (багатовекторний) у пошуках сенсу, головний конфлікт романтизму (між ідеалом та дійсністю) і власне постмодерністська безвихідь. Між двома полюсами конфлікту – відкритого (шекспірівського) і прихованого буденністю (чеховського) – письменник уводить конфлікт-дискусію, властивий драмі Г. Ібсена, Б. Шоу, пізніше переосмислений Ж.-П. Сартром та А. Камю. Шукання Дорошенком сенсу життя відображено в бесідах його з митрополитом Тукальським («що, йдучи зі світу, zostавляв у ньому піп») [172, с. 8], Демком Многогрішним, корчмарем Боруком і в кульмінаційному діалозі з матір'ю. Питання «Що для людини вище...», на основі якого змодельовано сюжет, анонсує твір та ув'язує життєписи, схожі на агіографії, з долями-декораціями. Суперництво, компроміс, співробітництво, втеча, пристосуванство – визначальні стратегії вирішення конфлікту мають місце в романі «Хоть».

Постмодерністська позиція А. Мороза виявляється в тому, що оцінку Дорошенкового шляху він передовіряє самому персонажеві, оголює художні прийоми творення тканини роману: асоціативність порівняння козацької валки з мотузкою, що звивається «довкола чиеїсь шиї» [172, с. 44]; оксиморон образотворення отамана Таборищанського, що зовні нагадував зрізаний пеньок, а в очах половіло жито [172, с. 49]; протиставляє конкретне абстрактному: Дорошенко мав «чуття дороги» на землі, але «не чув його для себе в житті. Бо виходило, що він блукав, добре знаючи всі шляхи» [172, с. 56]. У цьому зв'язку є підстави вести мову про дифузність авторства епохи постмодернізму (Ж. Бодріяр), оскільки автор фактично нищить себе, стаючи критиком і пропонуючи одну з інтерпретацій множинності текстів [291, с. 14], і цей

парадокс втрати митцем власної автентичності, за Р. Семковим, є іронією постмодернізму [215, с. 7].

4.4. Концепт самоідентифікації (роман «Притча про Мутанта»)

Ідея самоідентифікації зумовила зростання «м'язової сили» української літератури початку ХХІ ст. Оприявлення цього процесу запізнилося, оскільки «критика зі сторінок літературної періодики просто анігілювалася» [223, с. 5]. Аксіологічний висновок М. Слабошпицького варто доповнити думкою Г. Тарасюк про замовчування деяких імен талановитих і патріотичних письменників та їхніх людиноцентричних творів, серед них – «Притча про Мутанта» (2004) А. Мороза [7, с. 7]. Щоб належним чином оцінити цей твір, необхідно розглянути художнє засвоєння письменником реалій зображуваного часу та увиразнення його (часу) характеристичних прикмет.

Людинознавче прозописьмо А. Мороза діагностує поширення комплексу «стороннього», водночас уловлюючи внутрішню напругу прагнення самоідентифікації. Шевченківські питання («що ми?.. / Чиї сини? яких батьків? / Ким? за що закуті?») [274, с. 291] потребують трансцендентних осяянь героя-сучасника, разом із яким письменник намагається дошукатися, «на чому людині втриматись у житті» і «що ж вона для нас у житті, та магічна ідентифікація? І яка її вага» [165, с. 3]. Завдання ускладнюється прагматичністю головного героя – програміста, котрого всі називають Мутантом. Успішний, креативний і самодостатній у своєму віртуальному світі, Мутант заробляє на моніторингу й консультуванні, однак ослаблення його взаємодії з минулим розхитує структуру психологічного часу. Зі скупих ретроспекцій з'ясовується втрата тепла родинних почуттів і розрив із дружиною. Наближення героя до кризового віку Ісуса Христа потребує зміни волонтаризму новим стилем життя, де має домінувати почуття власної гідності [236, с. 256–257]. Каталізатором та спонукою до змін і, відповідно, внутрішнього конфлікту-випробування стає

жінка – кохана, мати, Батьківщина. Ця триєдність образу вбирає в себе чуттєвість як головну ментальну ознаку українців (за О. Кульчицьким) та суттєві для самоідентифікації пам'ять роду і детермінованість історичного шляху духом народу. Наратор наголошує, що для раціонального Мутанта віддати себе емоційній стихії – це крок, що межує з божевільням (пробуджене серце стає опонентом розумові), однак вибір нового себе дає героєві шанс на щастя від повноти самореалізації.

Філософська зав'язка притчі – питання сенсу життя. Нічний напад зловмисників розбудив Мутанта з «анабіотичного» стану, характерного для певної частини українців і спрямованого на те, щоб перечекати негоди історичного процесу, проте це «облудлива покірність» (І. Франко): за зовнішньою пасивністю прихована внутрішня зосередженість визрівання чину.

Тема майбутнього людини епохи глобалізації набуває у творі загальнолюдського звучання. На зміну традиційним метафорам-символам пошуку сенсу життя (стежка, дорога, траса, колія, плавання корабля) А. Мороз пропонує новітню символіку. Його герой, з одного боку, є модулем комп'ютерної мережі, що активно впливає на економічні процеси, а з іншого – закинутим у підземний механічний світ, який підкорює людське життя власному темпоритмові. Влучна метафора – рух вагонів метро – слугує обрамленням твору і застереженням обраного цивілізацією курсу. Саме рух у темряві на великій швидкості «подоби світу», «розпайованого» на вагони-держави, «напаковані» людьми [165, с. 8], асоціюється з приреченістю людства на відчуження й самотність, хаос змагання вартостей, акцентованих художніми деталями: «багатство» сусідок по вагону – у їхніх личках, яким одна «дражниться», а інша шукає на своє покупця [165, с. 10]. У художньому світі А. Мороза, де жінка асоціюється з душею, цей епізод засвідчує граничний стан української ментальності, оскільки предметом торгів стає душа. Речником моралі неосупільства виступає бізнесмен Вован: «Немає на світі жінки, якої не можна було б купити за гроші» [165, с. 67].

Художній простір роману символічно розіп'ято між полюсами – урбаністичним хаосом із темрявою підземки (образ майбутнього) та сонячними видноколами села (уособлення минулого), окрім того, двоїстість ментальності українців увиразнено поляризацією культурного середовища, маркерами якого є чисте плесо Дніпра (символ історичної пам'яті та звитяги народу) і болото (алегорія споживацької психології сучасних скоробагатків). Образ Дніпрові кручі, куди кличе Мутанта стара дідівська хата, несе трансцендентне навантаження. Природу ментальності українців витлумачено геотворчими процесами: «Була колись людність – кремій», та «сублімувалася в щось» – «українське болото», з якого «не викресати іскри» [165, с. 104], утім, наративна перспектива має оптимістичний мотив: болото мусить перетворитися на кам'яне вугілля. У такий спосіб автор оприсутнює концепт майбутнього горіння.

У контекстуальній дихотомії кремій / болото модель світобачення, концептуально опозиційного головному героєві, представляє Вован, активно відстоюючи самодостатність болота, яке «не перетікає нікуди» [165, с. 105]. «Українське болото» в романі – це ціла низка образів (університетський товариш Мутанта Вован, депутат Пиж, керівник телевізійного каналу Чорний, міліцейські чиновники, колишні злочинці та ін.). Кожен із них – поглинач народних грошей і чужих ідей, кожен – вельможа у власному князівстві. Характеристичні ознаки свого покоління Мутант резюмує сам: «...в нас не сформований інстинкт вільного проростання під сонцем. Нам не знана воля, ми – люди з-під каменю» [165, с. 130], з виродженим фенотипом честі й «відпущеним на волю інстинктом хапання» [165, с. 132].

Пристосованість Мутанта до змін не мала б продукувати конфлікт (його інстинкт самозбереження диктував індиферентне ставлення до оточення – комплекс стороннього, за А. Камю) [105], однак вікова криза змушує замислитися над причинами самотності й відчуженості. Двоїстість героя закорінено в межовій ситуації підліткового віку та успадкованих генах: розлука з матір'ю зруйнувала психологічне відчуття захищеності; батько був зосереджений на партійній кар'єрі; дефіцит взаєморозуміння активізував

інстинкт пристосування до уречевлених цінностей, мірилом яких є гроші. Дві правди – батькового суперника, який «згорів у холодному білому полум'ї білокрів'я», і батька, що «грів спину на сонечку й не згорів, а скоріш розтопився» [165, с. 8], – дихотомія, де іронічна оцінка батькової «стежі» і вбивча – його цинічного конформізму інтонують конфлікт батьки / діти. На рівень свідомості юнака-волютариста накладається рівень осмислення суспільних процесів, характерний для людини аналітичного складу розуму й поміркованої поведінки – і Мутант прозирає масштабами і наслідками пристосуванства (споживацтво, паразитування, маніпулювання), вирізняє відмінності мутацій у меті та засобах. Зокрема, власну мутацію трактує як готовність до компромісу, близького до покори, детермінуючи її неспроможністю протистояти обставинам.

Представники «українського болота», навпаки, сповнені показної енергії та впевненості. Сенси їхнього життя (гедонізм) прихований машкарою. Письменник моделює ситуації викриття посутнього в характерах персонажів. Так, Вованів світ пахне криміналом [165, с. 45], філософія його життя вербалізується в китайському ресторані («Усе в житті спробувати на смак, пізнати, то, може, значить пізнати весь смисл його чи власного життя») [165, с. 32], а під коханням розуміється насолода владою над жінкою. Задоволення власних примх Вован отримує шляхом шахрайства, змов, найму кілерів, не зупиняється перед убивством суперника – колишнього університетського товариша, який не раз ставав у пригоді.

Найвищий щабель у піраміді прихильників гедонізму посідає Пиж, «слуга народу». У змістовому оксимороні назви і сутності феномена – парадоксальність доби і сарказм над її ціннісними константами. Стереоскопічності образу А. Мороз досягає майстерною зміною фокусу. Для «дистанційного» оточення обличчя Пижі – алегорія успіху (це звична машкара депутата), ближче знайомство викликає у співрозмовника «панічну дрож» [165, с. 49] і бажання «розмазати грязюкою по обличчю» [165, с. 49]. Уникаючи портретної конкретики, письменник акцентує на естві, де вживаються дві

правди, – на словах і в ділі. «Трохи юрист, трохи фінансист», «між законом і грішми» [165, с. 50] Пиж усвідомлюється Мутантом як ідеальний пристосуванець до агонії суспільства, котрий, прикриваючись фразою «Щось же треба робити...» [165, с. 52], немов залучає співрозмовника до огидного ремесла маніпулювань людьми, починаючи з принизливо низької зарплати і закінчуючи хитромудрими оборудками, прихованими за вивісками громадських фондів. Буденністю змодельованої ситуації лобіювання закону автор досягає прогнозованого ефекту – увиразнюється картина зрощення влади з бізнесом і відчуження народу від процесів перерозподілу в суспільстві; державою правлять «слуги», які «виросли» з криміналу і нелегального бізнесу.

Наратор зосереджує увагу на п'ятій владі – ЗМІ. Це сатиричний образ «найпопулярнішої» з газет – «Киевские помойки», де на «человеческом языке» за демпінговою ціною продається інформація з моргу, смітника і відбувається паплюження національного поета. Власне, з аналізу інформації починається підсвідома робота Мутанта над собою, усвідомлення власної причетності до руйнування світу, де незначний компроміс (створення під час виборчої кампанії піару Пиж) виростає до згубних масштабів і наслідків. Звідси – сарказм над своєю недалекоглядністю в роботі: «Склав подзьобані літерами сторінки», засіяні «дрібним послідом літер» [165, с. 89].

Алгоритм сприйняття світу Мутантом вивершується метафоричним узагальненням внаслідок споглядання будинку телевізії: світ нагадує павутиння, пронизане грошима. Образ усевладдя грошей візуалізується, влада грошей проявляється скрізь: це метонімія життя Чорного, Вована, Пиж, котрим «зелені прямокутні папірці» забезпечують «хитке пальмове листя над хвилями теплого моря» і «піджачки від Кардена» [165, с. 123], а «листок капусти» за лобовим склом [165, с. 107] – лояльність правоохоронців. Гроші маніпулюють свідомістю мас із «стобільмового» приміщення – кожен має ціну, за яку готовий продатися. Прозріння Мутанта розкривають внутрішні докори сумління: це він підкидав ідеї оборудок для новітніх вованів, обробляв електорат і підставляв пижам депутатські крісла, створив мережу послуг, у павутиння якої потрапив сам.

Герой проходить шлях від «стороннього», котрий не переймається суспільними подіями, до особистості, що усвідомила власну відповідальність за їхній перебіг і впала в іншу крайність – страх. А. Мороз вихопив із буденності звичайну людину і зробив її «головним героєм цивілізації», при цьому його персонажеві вдалося уникнути превентивної агресії, він не перетворився на «посередність», котрій притаманна «потреба у схемі, нездатність мати справу з відкритим світом» [217, с. 63]. Навпаки, мета героя А. Мороза – розгерметизація світу за рахунок повернення чуттєвості, повороту до кордоцентризму, де зростає вага імперативу «помри і стань». Його любов перетворюється у різновид пошуку втраченої гармонії: «Мабуть, прекрасне лице жінки найліпше доносить образ Бога, тобто гармонії всесвіту» [165, с. 132], однак спроби ініціації коханням скеровані не на внутрішню сублімацію, а на очікування «зовнішнього дива» [38, с. 351] від об'єкта любові як носія всіх цінностей. На небезпечності такої позиції слушно наголошував О. Вайнінгер, вказуючи, що вона позбавляє шансу розширення духовних горизонтів, а отже, трансцендентного.

Жанр притчі [105; 260; 37] тримає у фокусі трагедію людського існування. Відправною точкою самототожності у прозі А. Мороза є ім'я. Вплив імені на особистість має два аспекти – самоусвідомлення і самооцінку. Із думки М. Гайдеггера «Немає речі там, де бракує слова <...>. Лиш слово надає речі буття» [51, с. 186–187] впливає, що людини, позбавленої власного імені, немов і не існує. На нерозривний зв'язок імені з честю та гідністю вказував І. Франко у повісті «Захар Беркут». «Втрачаючи честь, людина втрачає право на своє колишнє чесне ім'я, стає іншою», – резюмує вслід за Каменярем І. Набитович [183, с. 331]. Витоки духовності – в родовій пам'яті, ідентифікації себе з народом, у турботливому плеканні мови.

Тема втрати свого імені «вибухнула» в українській прозі на початку ХХІ ст. («Повістинка про Потворка» (2004) В. Терена, «Музей покинутих секретів» (2010) О. Забужко, «Записки українського самашедшого» (2011) Л. Костенко та ін.), серед яких – «Притча про Мутанта» А. Мороза. Ідеї названих творів віддзеркалюють мутації, що пов'язані з розривом родинних зв'язків, аварією на

ЧАЕС, відлунюють тривожним безіменням під тиском глобалізаційних процесів. Л. Костенко в інтерв'ю наголосила, що позбавила героїв «Записок...» імен зумисне, щоб відчутти їхнє єство [114, с. 7]. Роман О. Забужко дає «можливість відчитати себе як особистість і себе як час – множинність «себе», прожити не лише за себе, але й за дитину, яка «не дожила навіть до власного імені» [8, с. 7].

«Сторонній» Мутант відгукується на прізвище (як і Потворко), а закоханий – визбирує себе зі спогадів, з рідного пейзажу, з очей і голосу коханої. У межах виразно націоцентричної парадигми Мутант усвідомлює: нехтування власним ім'ям було першим кроком до втрати ідентичності. Саме у хвилини найвищого душевного піднесення він зустрічає сільського мутанта, що збурює намул страху втратити своє щастя. Страх поглинає волю, що наближує героя до трагічної розв'язки.

Письменник зумисне уникає художніх ефектів, перебіг подій прогнозують тривожні передчуття і візії місця, де Мутант переступить межу життя і смерті. Прогнозована фатальна роль Уни (Уляни, України). Фінальне виведення образу України з підтекстового рівня призводить до того, що мотив любові набуває програшного публіцистичного забарвлення. Образ Уни складний, як і ставлення до неї Мутанта. Це образ-ідея, що досліджується водночас головним героєм і наратором. Широкий спектр емоцій будить Уна в Мутанті – від байдужої зверхності до офіри, від духовного пробудження до спопеляючої ненависті, від обожнення до бажання принизити. Мутанта лякає власна «неспівмірність» із чуттєвістю Уни, яка була «гравітацією» для його душі [165, с. 61]. Ключова риса її характеру – «зграйність» – наповнена енергією роздумів і почуттів, а образ – притягальною цілісністю, що поєднує мотиви любові, роботи й державності: з нею можна «пережити щось найголовніше, пізнати не пізнане досі, без чого життя, хоч би що в ньому було, а – не відбулось воно, не збулося» [165, с. 135].

Тему самоідентифікації прозаїк простежує в долі слова, роль якого сформулював Т. Шевченко: «...Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово...» [274, с. 537]. «Малі раби» слово занедбали,

воно саме потребує захисту, у духовно скаліченого покоління слова мутують, стають яничарами, гвалтують слух. Уна виполує словесні бур'яни в паперах і кабінетах різних установ – від бізнесмена до народного депутата. Бунт мовця-філолога проти щоденного калічення мови тихий: дівчина не користується послугами метрополітену, бо там лунає фонетичний покруч «дітьми», стаючи ланкою ланцюгової реакції самознищення – мутація імені, слова, душі.

Серед стилетвірних особливостей роману-притчі варто зауважити ставлення автора до тексту. Іронічно називаючи його байкою, письменник наголошує на «акті самосвідомості», переосмислює все, «що стосується моральної сторони життя людей» [196, с. 84]. Оскільки дійові особи байки «служать готовим поняттям» [196, с. 87] і не мають збуджувати співчуття або незадоволення, на переконання О. Потебні, то, називаючи роман байкою, А. Мороз дає ключ для відкриття паралелізму імен і характерів та «підойму, необхідну для нашої душі» [196, с. 94].

Трагічного пафосу притчі додає колористична розв'язка: Мутант у білому плащі стає легкою мішенню для зловмисників. Прозаїк художньо осмислює питання: душа, що усвідомила свою проминальність, ще сподівається на порятунок у любові чи кинула виклик невідворотності смерті? Інваріантність прочитання фінального епізоду в семантичній символіці білого кольору (ознака невинності чи мітка обраності виклику) автор довірив читачеві.

Архетип України визначає аксіологічну домінанту твору, у пошуку самототожності виявляється крах раціоналістичного підходу і брак програми національного кордоцентризму героїв роману. Постмодерністське багатоголосся уможлиблює інваріантність перцепцій притчі, проте визначальним моментом дискурсу є виведення колективного несвідомого у конфлікт пізнання людиною власної драми. Філософський аспект знедуховлення світу («Порожнеча й бездуховність, як фантастичне отруйне дерево, вростала корінням в колишне, розпросторювалась на весь нинішній світ і сягала верховіть завтрашнього») [165, с. 228] проявляється в асиміляції конкретної людини на побутовому рівні («чоловік якоїсь невизначеної чи зовсім відсутньої зовнішності») [165, с. 228],

завершуючись уречевленням соціальної безлико́сті як алегорії хвороби суспільства («вони ніби якісь неживі предмети, більярдні кулі в ящику») [165, с. 228]. Іронія та сарказм, філософічність роздумів і психологізм спостережень органічно вплетені в тканину притчі. Стилiстично різновекторні способи нарації – наукові тлумачення й зумисна недовомовленість, Езопова мова й афористичність, емоційність і стриманість, психологічні лакуни та рефрени.

Досліджуючи проблеми взаємовідносин особи і суспільства, автор фокусує увагу на здатності людини реагувати на тиск новітніх обставин протистоянням чи пристосуванством. Усі рішення митця нові: головний герой здійснює самоідентифікацію через національну домінанту. На зміну екзистенційному відчуженню стороннього приходить відповідальність за все – і герой жахається непосильності ноші. Виснажливі внутрішні потуги боротьби козацько-героїчного зі споглядальним у світовідчутті Мутанта приречені на поразку: рефлексії межових станів дають змогу «зчитати» психологічні причини мутацій сучасника і резюмувати необхідність переосмислення ціннісних домінант.

Висновки до розділу 4

Період постмодерністських пошуків А. Мороза досліджується вперше. Варто наголосити на його особливості: межова ситуація вибору позначена есхатологічними барвами трагедійності людського буття. Песимістичний погляд на світ і перспективи людини на межі століть був властивий визначним митцям старшого покоління, зокрема П. Загребельному («Гола душа» (1992), «Тисячолітній Миколай» (1994), «Юлія» (1997)), Ч. Айтматову («Коли падають гори» (2004)).

В образі перехідної епохи («Сподіваної жду», «Притча про Мутанта») епiк утілює психологічне багатоголосся українського соціуму періоду перебудови і незалежності та потребу морального вибору, зумовлену суспільними суперечностями. Домінування сповідальної наративної моделі з елементами

самоіронії продиктоване драмою особистості, яка усвідомила втрату опертя душі (робота, кохання, сім'я, державотворення). У ситуації помежів'я Ярового, Мутанта простежено загострення внутрішньої боротьби реакцій двох типів – авантюрно-козацького та «відступу в себе». Деформування ідеограми очікування відбувається завдяки «безладу» життєвих вібрацій характерів. Катастрофізм світовідчуття автора продукує конфлікт морального опору серця адаптації розуму, конфлікт руйнації мрії про справедливе суспільство й особисте щастя у дослідженні названо «мерехтінням зникань».

Символічна метафора кульмінації структурує оповідь (сходження на вершину, спуск у метро), набуває семантики притчевості тяжкої дороги до себе. Мотив абсурдної гри як складник стосунків оприявнює приховане протистояння системи людині. Якщо образ Ярового викликає алузії «паралітика з блискучими очима», який акумулює межове буття українського народу і є виразником незнищенності духу, то образ Мутанта генерує тривогу за майбутнє людини епохи глобалізації: ставши модулем всевладної комп'ютерної мережі, вона підкорює власне життя темпоритмам технократизму. Усвідомлена героєм А. Мороза відповідальність за дегуманізацію суспільства прагне розгерметизації світу, повернення до кордоцентризму, однак душа жахається власної порожнечі.

Пейзажні замальовки поглиблюють психологізм оповіді, «затушоване» довкілля створює ефект поглинання перспективи, нарастає тривожне передчуття поразки. Природне довкілля в повісті «Убивство, про яке ніхто не хотів знати» виступає не тлом, а дійовою особою; влада межового простору над людиною містифікується прийомом навіювання. Індокси помежів'я часу (провесінь) і простору (лиса галява) «приростають» фантастичним образом «челюстів», пов'язаним зі скарбом Мазепи, і властивістю води бути носієм інформації. Суб'єктивоване тлумачення скарбу виявляє систему цінностей персонажів.

Межовий часопростір фокусує вектори можливого цілепокладання, представлені двома сюжетними лініями, сугеруючи ремінісценцію шабашу інстинктів і пошук самототожності в любові. Накопичення претензій до системи, де відсутня саморегуляція, породжує пошук порятунку на заборонених

шляхах. Мотив злочину і покарання зумовлює концентричність сюжетобудови, де локус перетворюється в сигнітивний простір випробування душі осмисленим переживанням подій і носія трансцендентної семіотики визрівання рішення і виroku героя собі, сакральність процесу виражають символи світла.

Творення державності А. Мороз пов'язує з локусом Дніпра як фатальної межі великої Руїни («Хоть»). Риси української ментальності простежено на прикладі трагічної постаті гетьмана Дорошенка. Межовим потрясінням розпочато відлік укладання життєписів, схожих на агіографії (Попович, Фридрикевич, кобзар, Мурашко), і розвінчання доль-декорацій персонажів із гіпертрофованим хапальним рефлексом булави. На тлі протистояння зовнішнім ворогам відтворюється настрій козацьких мас – відчуття безсмысловості боротьби за булаву, а не за українську державність.

Поєднати пласти часу конкретного і всезагального допомагають асоціативні зчеплення свідомості, породжуючи ілюзію максимального контакту минулого з сучасністю. Ефект тягlosti часу досягається інтенсивністю духовного життя особистості. До зображення персонажів притаєного типу застосовано сатиричні прийоми, а героїчно-козацьке світосприйняття увиразнює романтичний ліризм. Міфопоетика роману закодована у снах Дорошенка як підсвідоме очікування помилкового вибору. Символіка сновидіння репрезентує внутрішній конфлікт і сутність драми людини на перехресті історії.

Аксіологічну домінанту романів «Хоть» і «Притча про Мутанта» визначає архетип України. Любов у концепції героя перетворюється в різновид шукання гармонії світобудови. На помежів'ї завершується процес самотворення, осягається універсализм самореалізації. Конфліктні вузли зав'язані по-постмодерністськи: відкритому (шекспірівському) і прихованому буденністю (чеховському) додає семантичних відтінків конфлікт-дискусія. Конструюючи діалектичну модель вибору в конфлікті «мерехтіння зникань ідеалу», письменник поєднує різностильові засоби, у такий спосіб він досягає психологічно достовірного донесення ідеї самототожності, а майстерною зміною фокусу – стереоскопічного ефекту.

ВИСНОВКИ

Уперше критично переосмислено півстолітній творчий доробок А. Мороза в його цілісності, проаналізовано твори, написані в період перебудови й незалежності України, скориговано періодизацію творчості письменника. Ранній період (1958–1968 рр.) окреслив ідейно-тематичну проблематику творчих пошуків; «друге коло» (1969–1976 рр.) стало полігоном креативних ідей і сміливих експериментів у повістевому жанрі та притчі; 1977–1985 рр. – ревізійний період романів «переоцінки цінностей», з 1986 р. – постмодерністські пошуки. У результаті дослідження досягнуто роль межової ситуації як психологічної домінанти художнього світосприйняття прозаїка, що суттєво коригує рецептивну парадигму його творчого спадку.

Світогляд А. Мороза формувався в роки радянського тоталітаризму й ідеалізації реалій у постулатах соцреалізму, що не завадило митцеві прогнозувати неминучість краху системи. Його концептуальне тяжіння до катастрофізму і драми свободи вибору, зумовлене незабутнім воєнним помежів'ям і пошуком аксіологічного орієнтиру перевірки життєвих принципів, суголосьне світовідчуттю європейської літератури, однак канонами соцреалізму було приречене на втискання екзистенційних проблем у традиційні рамки теми виробничої сюжеттики, хоча письменникові не імпонували ні ідеальний герой, ані «роман-ілюстрування» та «роман перевиховання».

Визначивши межову ситуацію як психологічний пуант світовідчуття, отримано змогу розкодувати сутнісне ядро творчості А. Мороза, чий талант полягає у вмінні знаходити найпроблемніші вузли суспільно-особистісних стосунків і проектувати їх на світовідчуття героя-протагоніста. На приземленому виробничо-буденному фактажі митець оприявнює пасіонарний дух шістдесятництва, акцентує на його моральних пріоритетах (відповідальність за пошук щастя для всіх як основи суспільної гармонії, сенс буття – у творчій самореалізації). Внаслідок відображення напруженої внутрішньої роботи героя

відбувається переакцентування ваги внутрішнього конфлікту над зовнішнім, тому виразальне у творах епіка починає домінувати над зображальним.

Запуск доцентрових конфліктів здійснюється багатограними зовнішніми колізіями, котрі слугують соціалізації індивіда («Довга-довга хвилина»), активізації протестного мислення («Троє і одна»), самоідентифікації («Кіоскерка на перехресті»). Соцреалістичний код героїчного долання перешкод нівелюється внаслідок усвідомлення виробничих аварій як наслідку суспільно-економічного безладу, штурмівщини й окомиллювання, які ретранслюються в поезиці абсурду. Топос керівника-лицедія зведено до пізнаваного мінімуму: за позірною схематичністю його репрезентації – сатиричний образ влади, модифікованим геном виродження якої є підміна цінностей («Чужа кохана», «Легке завдання»). Топос «героя нашого часу» акумулює ознаки іншості: дивакуватість і дух сумніву віддзеркалюють народне бачення неординарних особистостей, які немов притягують до себе межові ситуації. Деідеалізація героя відбувається шляхом зосередження на ваганнях, прямолінійності, інтровертних утечах персонажа; важливі внутрішні зміни митець артикулює квантами рефлексій у модусі спогаду. А. Мороз тонко пов'язує виробничу сюжетику з мотивом блазня в країні абсурду, у презентації якого домінують духовні модуси внутрішньої свободи, істини, емоційного переживання. Він фокусує увагу на «горі з розуму» героїв-протагоністів, що виявляється у прагненні досконалості суспільно-особистісних стосунків, усвідомлюється як інакшість, сакральне юродство, результатом чого є добротворення, фанатична працелюбність, творчий пошук, вимушена втеча в себе та бунт («Ваш поїзд о дев'ятій»). Нездатність так званих «дурнів» до суспільних мутацій і самозбереження, їхня жертвовність мимоволі створюють у суспільстві ритми пасіонарності, де героям відведено роль моральних заручників дегуманізації.

Поетика межових ситуацій у прозі А. Мороза має ознаки притчевості з притаманними їй дихотоміями вибору (світло / морок, еманация / поглинання, джерело / висихання), уречевленими знаками буденності (пісок / бетон) та

алегоричними образами (образ рибальської сіті як алегорія світової несправедливості й приреченості). Імена персонажів містять номінативний код сутності характерів (Муза, Середенко, Яловий, Вертинський, Нужний тощо).

Психологічні вібрації тексту – у пошукові ідеалу й запереченні його реальної можливості у виробничих відносинах та родинних стосунках («Чужа кохана», «Товариші»), в оголенні вразливості романтичної ментальності українця і втраті державотворчих чинників («Хоть»). Прозаїк моделює колізію, яка змушує ідеал «розхитатися» у варіаціях внутрішнього самозаперечення, зближуючи світоглядно полярних персонажів і накладаючи штрихи посутніх відмінностей між ними за допомогою концептуальних тропів («Четверо на шляху»); у вільному нанизуванні параболічних мікросюжетів за формальною схожістю або контрастом виявляється моральна сутність феноменів маратівщини, «сліпої» праці, «людей без тіней» («Чужа кохана»). Психологічну насиченість образів створюють аналепсисні коливання до чистоти дитинства й максималізму юності. Синтез значущості миті межового вибору та легковажності повсякдення розхитує аксіологічну амплітуду творів («Троє і одна», «Довга-довга хвилина»). Умовні конфлікти візуалізують потенціал персонажів («Кіоскерка на перехресті»), потенційні загрози («Хоть») і страхи («Четверо на шляху»).

Вираження есхатологічних мотивів (аварія, блукання, втрата) домінує над підцензурним оптимістичним зображенням, сугерує трагічність абсурду («Чужа кохана», «Хоть»). Відтак межові випробування перетворюються в нескінченний ланцюг, персонажі навіть зізнаються собі в проведенні експериментів один над одним, тобто продукування межових ситуацій перестало бути привілеєм адміністративно-партійної структури («Сподіваної жду»). Висновок митця про паразитування різних рівнів авторитаризму на межових суспільно-виробничих ситуаціях був замахом на саму систему.

До поетикальних констант прозописьма митця варто віднести плідні експерименти з композицією: межові ситуації виконують структуротвірну функцію, трансформуючи духовні виміри часопросторової моделі художнього

світу поляризацією коливань психологічного маятника душі героя між фізичним виживанням, рівноцінним самозреченню, і самоідентифікацією. Сповідальні нарації потребують ретроспективного модусу, внаслідок чого відбувається поєднання змісту малоформатної епіки з глибинним зануренням у знакові моменти формування особистості. Задля реалізації креативних ідей митець вдається до сюжетної інверсії, застосовує концентричну побудову сюжету й обрамлення, змушуючи «дихати» позасюжетні елементи.

У творенні ситуацій морально-ціннісного вибору домінують два локуси – берег і будмайданчик. Образ берега продукує вибір ідентичності з народом, уособленим у стихії води (образ Дніпра), або вибір окремішності буття (відмежування), що тлумачиться як висихання джерела. Варіації образу – берег моря («25 сторінок однієї любові»), берег Дніпра («Четверо на шляху», «Убивство, про яке ніхто не хотів знати», «Хоть»), Дніпрова круча («Притча про Мутанта»), Шевченкова круча у Седневі («Троє і одна»), величальна гора («Кіоскерка на перехресті»), шлях до вершини («Сподіваної жду»). Локус провалля («Убивство...») містить код втрати ідентичності й ототожнюється зі смертю. До символів трансцендентного вибору належить образ могили як додаткової константи гармонізації світу.

Органічність порозуміння героїв А. Мороза з природою засвідчує ліричну грань таланту письменника. Окрім Дніпра, ідея ідентичності втілена в буденних образах українського пейзажу (тополі, вербова кора, дуб), акумульована у вишиванці («Кіоскерка на перехресті»), навіюється рефлексіями про власну відповідність талановитим витворам людських рук, зокрема, крісла («Сподіваної жду», «Притча про Мутанта») і килима («Легке завдання», «Хоть»). Сугестивно-метафоричний спосіб репрезентації дійсності (метафора світу як «руйновища», риболовної сіті чи напакованих людьми вагонів підземки), характерний для поезії, А. Мороз «защеплює» на повістевому й романному жанрах, підсилюючи емоційним чинником раціоналістичне бачення образів-ідей.

Локус будівельного майданчика генерує вибір мотивацій праці (суспільне благо / самозбагачення), що увиразнено образами піску, канави, порогу, бетону, плити тощо («Троє і одна», «Легке завдання», «Довга-довга хвилина», «Чужа кохана», «Сподіваної жду»). Локусом вибору Однорала є поріг нібито благополучної школи, у роботі якої окреслено дисонанс («Товариші»), Арсенова кардіологічна хвороба «осердечнює» це відчуття, стаючи рефреном помежів'я. Концептові руху і горіння А. Мороз протиставляє статичність речей і «плісняву» міщанства, поглибивши субстанційний конфлікт архетипними.

Метафора вибору життєвого шляху має традиційні маркери – шлях і стежка («Четверо на шляху»), що доповнені варіаціями плавання за течією і проти неї, руху колією за графіком, топтання стежки до крісла й перескакування з однієї трибуни на іншу. Дорожні аварії змодельовані як шарпання кермом: внутрішня дисгармонія є результатом зовнішнього конфлікту. Із контекстових дихотомій вирізняється мотив сліду на землі, який зводиться до творчої самовіддачі (концепт руху і горіння) та споживацтва (мотив духовної плісняви).

В останній період творчості митця моделювання світоглядно опозиційних таборів змінюється окремішністю індивіда, його «запитальною» сутністю; апробується самовикриття як духовних покручів, так і персонажів, близьких авторові. Фізично неповносправний Яровий, «поперечний» Дикий, екзистенційно самотні Дорошенко і Мутант увиразнюють риси «загубленої української людини» (М. Шлемкевич), яка прагне самоідентифікації.

Нюансувати душевний стан героя допомагає зміна способів нарації: авторське право делегується схильному до психоаналізу Задерію («Легке завдання», «Четверо на шляху»); сповідальність досягається залученням щоденника Ярового («Сподіваної жду»); самовикриття стає наслідком заломлення проблем крізь призму «врівноваженого» Золотка («Ваш поїзд о дев'ятій»). Співвідношення між думкою і дійсністю оприявлене чоловічим і жіночим поглядом: герой-протагоніст не може досягти повноти самореалізації

без емоційної складової як нареченої духа – душі. Із пошуку рис нареченої: емпатичності Марини Безверхої і «зграйності» Єфросинії, рішучості Ради і безкомпромісності Музи, жертвовності Марусини і педагогічного таланту Ніни Максимівни, філософської естетики Степаниди й енергії доброти Люди – формується образ української душі. Цей метаобраз космічної «ваги» України стає віссю обертання художнього світу А. Мороза. З іншого боку, втрата героїнями високого сенсу буття у світі («Ваш поїзд о дев'ятій») призводить до заперечення власного імені, що означає вибір шляху духовної анігіляції, де користоловство й егоїзм є ознаками субпасіонарності.

Психологічні портрети героїв створено за допомогою фізіономічних деталей, зведених до пізнаваного мінімуму: жарка брова Савки, плескатий лоб Марата, червоні в'язи Гуркала. У геліоцентричному ключі подано образи Надії та Люби, поляризуючи їм цілепокладання «чорних дірок» («Четверо на шляху»). Засобом характеротворення персонажів роману «Ваш поїзд о дев'ятій» є мова рук, навіюючи мотив життєвого багажу. Хапальний рефлекс булави визначає гетьманське «мискоборство», а широкий хрест Поповича стає символом свідомого офірування («Хоть»). Відбувається контамінація предметного і психологічного, внаслідок чого речі перетворюються на суб'єкт маніпуляцій. За реалістичними деталями символікою знаків продукується виражальний план.

В образо- й характеротворенні акцентовано художню деталь, яка відіграє не ситуативно-психологічну, а концептуальну роль. Перетікання деталі-символу з однієї сюжетної лінії в іншу, зокрема, образу хмар («25 сторінок однієї любові»), акцентує мрії, щоб згодом поляризувати героїв через суб'єктивацію Горового. На рівні художніх деталей відбувається перекодування цінностей Маратом і трансформування пантеїстичного погляду на споживацький («Чужа кохана»), вихолощення змісту духовних вартостей Савкою і Скарбієм («Легке завдання»).

Пейзаж у прозі А. Мороза є прогностичною психологічною проекцією головного героя («Чужа кохана»). Асоціативні порівняння героїв з реаліями

природи (будівельники – муравки, Кость – підбитий журавель) підкреслюють їхню духовну енергію; для шаржової подачі образів пристосуванців автор застосовує анімаційний принцип. Автор іронічно підійшов до арсеналу прийомів кіномистецтва, зокрема монументалізму, надаючи перевагу калейдоскопічності творення образу Максима Запорожця.

Художній час характеризується циклічністю повернень до межових ситуацій, або порогу вибору. Трагічність людського буття оприявнюється у схрещенні часів – вічного і проминального – з акцентом на відчутті часу ситуативного (межового), ліричний каданс слугує поетичній ідеалізації афекту («Хоть»), а імпресіоністичний потік виконує роль структуротвірного елемента. Асоціативні зчеплення аналепсисного плину свідомості («Довга-довга хвилина») психологічно насичують художній час візуальними, звуковими, колористично-термальними і тактильними маркерами («Чужа кохана», «Сподіваної жду»); часові стики відбуваються завдяки суб'єктивній асоціативності, вирізняючись відкритістю / закритістю. Поетика числа конденсує реалії часу («25 сторінок однієї любові», «Троє і одна», «Четверо на шляху»), виявляє намагання письменника гармонізувати світ і впорядкувати його проблеми.

Якщо «період ревізії» актуалізував концепцію вибору людини на перехресті загальнопсихологічної системи пристосування та ситуаційно-специфічну реакцію на проблему, то з 1986 р. екзистенційний стан героя зумовлений боротьбою реакцій двох типів – авантюрно-козацького і «відступу в себе». У перекодуванні з'являються мотиви інерції мислення, котрі вступають у конфлікт із тугою за ідеалом. Мотиви самотності й страху матеріалізуються у ворожості, простежені в уявних конфліктах, містифікаціях, гіперболізації, аксіологічних лакунах, найповніше розкриваючи образ як парадоксальну сув'язь божественного й інфернального завдяки саморефлексіям героя. Мотиви поведінки, приховані думки стають інструментом самовикриття і духовних покручів, і героїв, світоглядно близьких авторові, що дає підстави зробити висновок: А. Мороз усе творче

життя йшов до того, аби створити найскладніший образ у літературі – образ думки.

Притчові зустрічі добра і зла завершуються усвідомленням: амбівалентна позиція мимоволі перетворює індивіда на носія зла. А. Мороз створив роман-перевертень, де зовнішній конфлікт за допомогою образів-символів виражає важкий психологічний вибір сучасника («Притча про Мутанта»). Герой виступає суб'єктом творення тексту, об'єктом психологічних спостережень і суддею над собою. Творчі прийоми оголюються, відбувається дифузія автора з критиком, природна іронічність А. Мороза знаходить річище в постмодернізмі. Окрім сплаву родових конфліктів, письменник збагатив літературу конфліктом, котрий у дисертації визначено як «мерехтіння зникань ідеалу».

У порівняльно-літературознавчому аспекті виявлено спорідненість періоду розквіту поезики прози А. Мороза й Ч. Айтматова, В. Ліпатова, В. Распутіна, Ф. Нуриєє, а в пізній період – з Ж.-П. Сартром, А. Камю близькістю тем, мотивів, образів, світоглядних домінант. Дослідженню внутрішнього світу людини підпорядковано широкий спектр виражальних засобів і прийомів, серед яких домінують внутрішні монологи, потік думок, невластива пряма мова, асоціативність, психологічний паралелізм та ін.

Замовчування творів А. Мороза, які руйнували соцреалістичний канон рефлексивною свідомістю, є парадоксом нинішньої доби, що сформувала запит на важкостравний потік свідомості маргінесу соціуму. Болісна діалектика ідеалів та еволюція форм підтверджують важливість доробку прозаїка – одного з першопрохідців нової літературної течії. Підхід до творчої спадщини А. Мороза крізь призму межових ситуацій структурує сукупність художніх прийомів і засобів у неповторний стиль митця, визначає його гідне місце в літературній ієрархії, дає право стверджувати думку про торування ним шляху для екзистенційних творів сучасної української літератури й про реалізацію письменником у складних суспільних умовах прагнення виразити художню правду морального вибору і межового буття українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббаньяно Н. Мудрость философии и проблемы нашей жизни / Николо Аббаньяно / Пер. с итал. А. Л. Зорина. – СПб. : Алетейя, 1998. – 312 с.
2. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / Сергей Сергеевич Аверинцев; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1977. – 320 с.
3. Айтматов Ч. Буранний полустанок (И дольше века длится день) // Чингиз Торекулович Айтматов. Плаха. Буранний полустанок (И дольше века длится день) : Романы. – Днепропетровск : Промінь, 1989. – с. 287–558.
4. Айтматов Ч. Когда падают горы (Вечная невеста) / Чингиз Айтматов [Электронный ресурс] / Режим доступа : magazines.russ.ru/druzhba/2006/7/at3-pr.html
5. Айтматов Ч. Рябий Пес біжить краєм моря. Ранні журавлі. Білий пароплав : Повісті / Чингіз Айтматов. – К. : Молодь, 1979. – 288 с., іл. – (Б-ка худ. творів для підлітків та юнацтва «Джерело»).
6. Александрова Е. Минута без конца / Е. Александрова // Литературное обозрение. – 1973. – №9. – С. 26–27.
7. Андрусак І. Галина Тарасюк: «За бортом офіційного визнання зостався цілий пласт людиноцентричної літератури» / Іван Андрусак // Народне слово. – 2010. – №46–47, грудень. – С. 7.
8. Андрусак І. У літературний 2010-й вмістилося чимало пристрастей і капостей / Іван Андрусак // Народне слово. – 2011. – №1, січень. – С. 7.
9. Андрухович Ю. Перверзія : Роман / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2005. – 480 с.
10. Анисимова И. Магический кристалл: Тема труда в произведениях национальной прозы / И. Анисимова // Труд. –1970. – № 202 (15111), 30 августа. – С. 4.

11. Анцыферова Л. И. Психология повседневности: жизненный мир личности и «техники» ее бытия / Л. И. Анцыферова // Психологический журнал. – 1993. – №2. – С. 3–16.
12. Арушанов В. З. Цивилизационная теория Арнольда Тойнби и культурология / Виктор Зармаилович Арушанов [Электронный ресурс] / Режим доступа: armenia.ru/?p=2327. – Назва з екрана.
13. Бабій М. Хіба ж так у реальному житті? / Марія Бабій // Літературна Україна. – 1963. – 26 березня. – С. 3.
14. Баран Є. У полоні стереотипів та інші есеї / Євген Михайлович Баран. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2009. – 254 с.
15. Баранов В. Навіщо літературі сатиричні романи / Віктор Баранов // Літературна Україна. – 2013. – 21 березня. – С. 5.
16. Барт Р. S/Z: Бальзаковский текст: опыт прочтения / Ролан Барт / Пер. Г. К. Косикова. – 2-е изд., испр. – М. : УРСС, 2001. – 232 с.
17. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
18. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 290 с.
19. Бенюк О. Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття: автореф. дис.... канд. філос. наук: 09.00.08 / Олеся Бенюк. – К., 2014. – 16 с.
20. Бернадская Ю. С. Трансцендентное и его поэтическая интерпретация: автореф. дисс... канд. филос. наук: 09.00.01 / Ю. С. Бернадская [Электронный ресурс] / Режим доступа: www.dissercat.com/content/transtsendentnoe.
21. Бернадська Н. Крізь час / Ніна Бернадська // Літературна Україна. – 1984. – 20 грудня. – С. 4.
22. Бердяев Н. А. Свободный народ / Николай Александрович Бердяев // Родина. – 1990. – №1. – С. 8–9.
23. Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря / Николай Александрович Бердяев. – М. : Республика, 1995. – 167 с.

24. Бернштейн И. Жанровая структура современного романа / И. Бернштейн // Вопросы литературы. – 1976. – №2. – С. 133–163.
25. Бічуя Н. Из «записок про читання» / Ніна Бічуя // Літературна Україна. – 2012. – 29 листопада. – С. 5.
26. Блаватская Е. П. / Идеи Блаватской в литературе и искусстве / Елена Петровна Блаватская [Электронный ресурс] / Режим доступа: http://www.ru.wikipedia.org/wiki/Блаватская_Елена_Петровна.
27. Блинников Л. В. Великие философы : учебный словарь-справочник / Леонтий Васильевич Блинников. – 2-е изд., доп. – М. : Логос, 1999. – 432 с.
28. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр / Пер. с франц. Е. А. Самарской. – М. : Республика, 2006. – 268 с. – (Мыслители XX века).
29. Бочаров А. Г. Литература и время: из творческого опыта прозы 60 – 80-х годов / Анатолий Григорьевич Бочаров. – М. : Худож. лит., 1988. – 383 с.
30. Бочаров А. Г. Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе / Анатолий Григорьевич Бочаров. – М. : Худож. лит., 1977. – 368 с.
31. Бретано Ф. Происхождение нравственного сознания / Франц Бретано. Избранные работы. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – С. 115–135.
32. Брехт Б. О свободе писателей в Советском Союзе / Бертольд Брехт. О литературе. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – С. 273–275.
33. Брюгген В. Не по-писаному / Володимир Брюгген // Літературна Україна. – 1967. – 7 лютого. – С. 3.
34. Брюховецкий В. Испытание гласностью, или «Давайте говорить...» / Вячеслав Брюховецкий // Вопросы литературы. – 1987. – №3. – С. 83–111.
35. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
36. Бурляй Ю. Шлях у житті / Юрій Бурляй // Вечірній Київ. – 1960. – 25 лютого. – С. 3.

37. Быков В. В. Сотников / Василь Владимирович Быков. Повести / Пер. с белорус. – Днепропетровск : Промінь, 1987. – С. 302–448.

38. Вайнингер О. Пол и характер / Отто Вайнингер [Электронный ресурс] / Режим доступа: modernlib.ru/books/veyninger_otto/pol_i_harakter/read.

39. Вартанов Г. Сім кольорів райдуги: Роздуми про нову прозову серію / Григорій Вартанов // Літературна Україна. – 1967. – 24 жовтня. – С. 4.

40. Василишин О. «Україна! Це той Бог, до якого доростає душа...» / О. Василишин // Дивослово. – 2001. – №9. – С. 69–73.

41. Вердеревская Н. А. Русский роман 40-60-х годов XIX века (типология жанровых форм) / Н. А. Вердеревская. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1980. – 136 с.

42. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский [Вступ. сл. И. К. Горского; Сост., комм. В. В. Мочаловой]. – М. : Высш. школа, 1989. – 406 с. – (Классика литературной науки).

43. Виноградов В. В. Стилистика поэтической речи. Поэтика / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : АН СССР, 1963. – 255 с.

44. Вишня Остап. Вибране / Остап Вишня [Упор. і післямова А. С. Крижанівського; Худож. В. М. Гринько]. – К. : Молодь, 1989. – 206 с.; іл.

45. Вишня Остап. Табірний щоденник / Остап Вишня. Усмішки. – К. : Дніпро, 2001. – (Б-ка школяра). – С. 267–300.

46. Волгіна О. Письменником бути неможливо? / О. Волгіна // Для дому і сім'ї. – 2009. – 27 серпня. – С. 9.

47. Волинський К. Важливі питання творчої розмови / Кость Волинський // Літературна газета. – 1958. – 15 серпня. – С. 1, 3.

48. Вольнский К. Живая вода / Константин Вольнский // Литературная газета. – 1964. – 11 января. – С. 1–3.

49. Гаврилюк О. Роздуми про «зміст суцього» в новелі Володимира Винниченка «Момент» / Оксана Гаврилюк // Дивослово. – 2013. – №9. – С. 14–17.

50. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с.
51. Гайденко П. П. Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс Карл. Смысл и назначение истории. – М. : Изд-во полит. лит., 1991. – (Мыслители XX в.) – С. 5–27.
52. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4 т. / Георг-Вильгельм-Фридрих Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
53. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стил / Николай Константинович Гей. – М. : АН СССР, 1975. – 471 с.
54. Герои живут рядом // Правда Украины. – 1982. – 16 февраля. – С. 3.
55. Говорити про державність – одне, будувати державність – інше: Діалог Надії Світличної з Віталієм Дончиком // Слово і Час. – 2012. – №5. – С. 90–94.
56. Гоголь Н. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем / Николай Васильевич Гоголь. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – Харьков : Прапор, 1989. – С. 351–391.
57. Горбунова Е. К. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера / Е. К. Горбунова. – М. : Сов. писатель, 1963. – 508 с.
58. Горький Максим. Сказки об Италии: Рассказы / Максим Горький. – М. : Правда, 1980. – 446 с.
59. Грибоедов А. С. Горе от ума: Комедии: Драматические сцены: (1814–1828) / Александр Сергеевич Грибоедов [Ред. Б. Ф. Егоров и др.; Сост., авт. вступ. ст. и примеч. Я. С. Билинкис]. – Л. : Искусство, 1987. – 411 с.: портр. – (Б-ка русской драматургии).
60. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – 2-е вид., доп. – К. : Часопис. Критика, 2009. – 448 с.
61. Гурбанська А. І. Жанровий дискурс української повісті 60 – 80-х років ХХ ст.: Монографія / Антоніна Іванівна Гурбанська. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2008. – 374 с.

62. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії / Едмунд Гуссерль // Філософська думка. – 2002. – №3. – С. 134–149.

63. Гюго В. Собор Парижской богоматери / Виктор Гюго [Пер. с фр. Н. Коган, Предисл. и прим. С. Брахман; Ил. Г. Филипповского]. – М. : Правда, 1984. – 560 с., ил.

64. Даррида Ж. Эссе об имени / Жан Даррида [Пер. с франц. Н. А. Шматко]. – СПб. : Алетейя, 1998. – 190 с.

65. Дзюба І. Від схем до синтезів дійсності / Іван Дзюба // Вітчизна. – 1986. – №6. – С. 170–176.

66. Дзюба І. Деякі проблеми української культури / Іван Дзюба // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – №153. – С. 6.

67. Дзюба І. Звикання до апокаліпсису? / Іван Михайлович Дзюба. Із криниці літ: у 3 т. / Іван Дзюба – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007. – Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 360–370.

68. Дзюба І. Іван Чендей / Іван Михайлович Дзюба. Із криниці літ: у 3 т. / Іван Дзюба – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007. – Т. 3 : Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – С. 505–517.

69. Дзюба І. Ліна Костенко / Іван Михайлович Дзюба. Із криниці літ: у 3 т. / Іван Дзюба – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007. – Т. 3 : Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. – С. 534–546.

70. Дзюба І. Між культурою і політикою / Іван Михайлович Дзюба. – К. : Сфера, 1998. – 372 с.

71. Дзюба І. Фелікс Кривін. «Вещи. Животные. Люди» / Іван Михайлович Дзюба. Із криниці літ: у 3 т. / Іван Дзюба – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006–2007. Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 482–486.

72. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Ефим Семёнович Добин. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 431 с.

73. Довженко О. Поема про море / Олександр Довженко. Зачарована Десна. Поема про море: Кіноповісті / [Вступ. ст. В. В. Фашенка; Худож. В. Ю. Межевчук]. – Одеса : Маяк, 1984. – 160 с. іл. (Шкільна б-ка). – С. 63–160.
74. Дончик В. Анатолієві Морозу – 50 / Віталій Дончик // Літературна Україна. – 1978. – 31 січня. – С. 2.
75. Дончик В. Багатомірність/ Віталій Дончик // Літературна Україна. – 1982. – 28 січня. – С. 3.
76. Дончик В. Г. З потоку літ і літпоток / Віталій Григорович Дончик. – К. : Стилос, 2003. – 556 с.
77. Дончик В. Г. Істина – особистість: (Проза Павла Загребельного). Літературно-критичний нарис / Віталій Дончик. – К. : Рад. письменник, 1984. – 284 с.
78. Дончик В. Образ сучасника, образ доби / Віталій Дончик // Наука і культура: Україна. 1970. – К. : Знання, 1970. – С. 332–339.
79. Дончик В. Г. Поступ і суперечності // В. П. Агеєва, Л. С. Бойко, Д. Т. Вакуленко та ін. Діалектика художнього пошуку (Літературний процес 60 – 80-х років). – К. : Наукова думка, 1989. – С. 3–20.
80. Дончик В. Точка отсчета / Виталий Дончик // Литературная газета. – 1970. – 3 июня. – С. 6.
81. Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів : Свічадо, 2000. – 388 с.
82. Достоевский Ф. М. Идиот : Роман / Федор Михайлович Достоевский. Полн. собр. соч.: в 30 т. / [Текст подгот. И. А. Битюгова, Н. Н. Соломина]. – Л. : Наука, 1973. – Т. 8. – 511 с.
83. Дроздовський Д. Вивчення екзистенціалізму: компаративний аспект (на матеріалі новел «За мить щастя» та «Залізний острів» Олеся Гончара) / Дмитро Дроздовський // Дивослово. – 2012. – №9. – С. 28–33.
84. Дроздовський Д. Клепсидра зужитого часу Бруно Шульца / Дмитро Дроздовський // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – №264–265. – С. 337–345.

85. Эсалнек А. Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 459 с.
86. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева, А. Ровнер, В. Куклес; Ред. А. Егазаров. – М. : Локид-Миф, 2000. – 556 с.
87. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. труды / Виктор Максимович Жирмунский / [Вступ. ст. Д. С. Лихачева]. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
88. Жолдак Б. Спокуси: Фантастичні та інші історії / Богдан Олексійович Жолдак / [Ред. О. М. Григор'єв; Передм. М. Ю. Рябчука]. – К. : Рад. письменник, 1991. – 201 с. – (Перша книга прозаїка).
89. Жолдак Б. Яловичина (макабреска): Оповідання / Богдан Олексійович Жолдак. – К. : Рось, 1991. – 70 с.
90. Жулинський М. На шляху в європейський простір / Микола Жулинський // Слово і Час. – 2001. – №1. – С. 4–6.
91. Забужко О. Музей покинутих секретів: Роман / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.
92. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман / Оксана Стефанівна Забужко. – К. : Згода, 1996. – 141 с., іл.
93. Загребельний П. А. Гола душа (Сповідь перед диктофоном): Повість / Павло Архипович Загребельний. – К. : Преса України, 1992. – 153 с.
94. Загребельний П. День для прийдешнього / Павло Загребельний. – К. : Рад. письменник, 1964. – 386 с.
95. Загребельний П. А. Диво : Роман / Павло Архипович Загребельний. – Харків : Фоліо, 2006. – 636 с., іл. – (Серія «Література»).
96. Загребельний П. А. Тисячолітній Миколай : Роман / Павло Архипович Загребельний. – К. : Довіра, 1994. – 636 с.
97. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства : Роман / Павло Загребельний. – Харків : Фоліо, 2001. – 349 с.
98. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі) : Роман / Павло Архипович Загребельний. – К. : Дніпро, 1984. – (Серія «Романи й повісті»). – №7–8.

99. Захарчук І. Війна і слово: мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму / Ірина Василівна Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 346 с.
100. Зборовська Ніла. Шістдесятники // Слово і Час. – 1999. – №1. – С. 74–80.
101. Іваничук Р. Журавлиний крик : Роман / Роман Іваничук / [Худ.-іл. М. А. Карманова; худ.-оформ. А. С. Ленчик]. – Харків : Фоліо, 2006. – 382 с.
102. Ільницький М. Енергія слова. Літературно-критичні статті / Микола Ільницький. – К. : Рад. письменник, 1978. – 241 с.
103. Інгарден Р. Про пізнання художнього твору/ Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 139–161.
104. Казидуб М. У фокусі дослідження – сучасність: Книги наших земляків / Михайло Казидуб // Зоря Полтавщини – 1982. – 21 квітня. – С. 4.
105. Камю А. Бунтівна людина [“Hommerevolte”] / Альбер Камю. Вибрані твори : у 3 т. – Харків : Фоліо, 1997. – Т. 3 : Есеї. – С. 181–438.
106. Камю А. Творчество и свобода: сборник / Альбер Камю / Пер. с франц.; [Сост. и предисл. К. Долгова. Комм. В. Зенкина]. – М. : Радуга, 1990. – 608 с.
107. Кант И. Критика чистого разума / Иммануил Кант. Сочинения : в 6 т. / Под общ.ред. В. Ф. Асмуса и др. – М., 1963–1966. – Т. 4. – 478 с.
108. Кліпенгер Д. Інтертекстуальність (intertextuality): Енциклопедія постмодернізму / Девід Кліпенгер [Ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлор; пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – С. 171–172.
109. Клочек Г. Енергія художнього слова: Збірник статей / Григорій Дмитрович Клочек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – 448 с.
110. Кондратюк М. В. Український роман зв'язку часів: проблеми поетики / Марта Володимирівна Кондратюк: автореф. дис... канд. філол. наук. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
111. Констанкевич І. Розпад ідентичності й цілісність автобіографії : стратегії письма Віктора Петрова (В. Домонтовича) / Ірина Констанкевич // Spheres of Culture. – Volume VIII. – Lublin, 2014. – Р. 149–155.

112. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики / Нонна Копистянська // Слов'янські літератури: Доповіді на XI Міжнародному з'їзді славістів. – К. : Наук. думка, 1993. – С. 193–199.

113. Корабель дурнів продовжує своє плавання [Електронний ресурс] / Режим доступу: www.grani-t.com.ua/aboutnews/1612.

114. Коскін В. Ліна Костенко: «Я вже не стоятиму збоку!» / Володимир Коскін // Народне слово. – 2011. – №2, січень. – С. 7.

115. Костенко Л. Берестечко: історичний роман / Ліна Василівна Костенко / [Авт. післямов І. Дзюба, В. Панченко; іл. С. Якутовича]. – К. : Либідь, 2010. – 232 с.: іл.

116. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала (Лекція, прочитана в Національному університеті «Києво-Могилянська академія» 1 вересня 1999 р.) / Ліна Костенко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – Кн. 4. / Упор. В. Яременко. – К. : Аконіт, 2001. – С. 21–31.

117. Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Василівна Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с. – (Серія «Перлини сучасної літератури»).

118. Костенко Л. Казка про Мару / Ліна Василівна Костенко. Вітрила : Лірика. – К. : Рад. письменник, 1958. – С. 61–92.

119. Костенко Л. Маруся Чурай (історичний роман у віршах) / Ліна Василівна Костенко // Відлуння десятиліть. Українська література другої половини ХХ ст.: Навч. посібник / Упор. М. О. Сорока. – К. : Грамота, 2005. – С. 18–157. – (Серія «Шкільна бібліотека»).

120. Костенко Л. Неповторність : Вірші, поеми / Ліна Василівна Костенко. – К. : Молодь, 1982. – 224 с.

121. Костюченко В. Тяжіння правди / Василь Симоненко. На схрещених мечях: Вибрані твори [Передм. О. Гончара; Упор., післямова, ком. В. Костюченка]. – К. : Пульсари, 2004. – С. 356–365. – (Б-ка Шевченківського комітету).

122. Коцюбинська М. Новітні палімпсести (Кілька думок про феномен Василя Стуса) / Михайлина Коцюбинська // Філософська і соціологічна думка. – 1990. – №2. – С. 101.

123. Коцюбинський М. Тіні забутих предків / Михайло Михайлович Коцюбинський. – Харків : Фоліо, 2009. – 350 с. – (Серія «Українська класика»).

124. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : Проблеми естетики і поетики / Юрій Борисович Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.

125. Кульчицький О. Світовідчуття українців / Олександр Кульчицький // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 48–65.

126. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Лілія Лавринович // Слово і Час. – 2001. – №1. – С. 39–46.

127. Лапій М. «Природа, пропущена крізь призму людської особистості»: семантика й поетика модерністського пейзажу у прозі Івана Франка й молодомузівців / Марія Лапій // Spheres of Culture. – Volume 7. – Lublin, 2014. – P. 201–209.

128. Лауреати Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка: Розмова кореспондента РАТАУ з головою Комітету по державних преміях Української РСР імені Т. Г. Шевченка в галузі літератури, журналістики, мистецтва і архітектури при Раді міністрів УРСР письменником Павлом Загребельним // Літературна Україна. – 1982. – 11 березня. – С. 2.

129. Ленин В. И. Очередные задачи Советской власти / Владимир Ильич Ленин. Полн. собр. соч. – 5-е изд. – М. : Изд-во полит. лит., 1976. – Т. 36. – С. 165–208.

130. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность / Алексей Николаевич Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.

131. Липатов В. И это все о нем : Роман / Виль Липатов. – К. : Рад. школа, 1984. – 368 с.

132. Липатов В. Повесть без начала, сюжета и конца / Виль Липатов [Электронный ресурс] / Режим доступа: roeallib.ru/read/lipatov_vil/povest_bez_nachala_syugeta_i_contsa.html#20480

133. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина; Российская АН. – М. : Интелвак, 2001. – 785 с.

134. Логвиненко О. Втеча від власного спокою?... / О. Логвиненко // Молода гвардія. – 1985. – 18 вересня. – С. 4.

135. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 355 с.

136. Макаров А. М. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : Нариси з психології творчості / Анатолій Миколайович Макаров. – К. : Рад. письменник, 1990. – 285 с.

137. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Євген Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – 496 с, іл. – (Серія «AdFontes – До джерел»).

138. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / Мераб Мамардашвили. – 2-е изд., доп. – М. : Прогресс, 1992. – 414 с.

139. Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии / Мераб Мамардашвили. – М. : Аграф, 1998. – 320 с.

140. Марко В. П. Анатолій Мороз : Нарис творчості / Василь Петрович Марко. – К. : Рад. письменник. – 1988. – 207 с.

141. Марко В. П. Думкою осяяний світ / В. П. Марко // Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 1. – С. 5–14.

142. Марко В. Потужне світло думки / Василь Марко // Літературна Україна. – 2008. – 31 січня. – С. 6.

143. Марко В. П. Стежки до таїни слова: Літературознавчі й методичні студії: Навч. посіб. для студ. філол. спеціальностей / Василь Петрович Марко. – Кіровоград : Степ, 2007. – 264 с.

144. Марко В. П. У вимірах стилю (Літературно-критичний нарис) / Василь Петрович Марко. – К. : Дніпро, 1984. – 118 с. – (Бесіди про художню літературу).

145. Махиева Л. Х. Временная перспектива трансцендентного будущего: история и перспективы исследования / Л. Х. Махиева // Современные исследования социальных проблем [Электронный научный журнал]. – 2012. – №6(14) / Режим доступа: www.sisp.nkras.ru.

146. Мацевко-Бекерська Л. Наратологічні обрії сучасного літературознавства / Лідія Мацевко-Бекерська // Spheres of Culture. – Volume III. – Lublin, 2012. – Р. 23–36.

147. Мегела І. Корабель дурнів як алегорія нового ковчега [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://korekta.io.ua/3121896>. – Назва з екрана.

148. Медвідь В. Без гніву і пристрасті: есеї, мемуари, щоденники / В'ячеслав Медвідь. – К. : Грані-Т, 2009. – 400 с.

149. Мир философии. Книга для чтения : в 2 ч. – Ч. 1 : Исходные философские проблемы, понятия и принципы. – М. : Политиздат, 1991. – 572 с.

150. Михида С. П. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника : Монографія / Сергій Павлович Михида. – Кіровоград : Поліграф-Терція, 20012. – 352 с.

151. Мовчан П. Ключ розуміння: Есе, літературно-критичні статті / Павло Мовчан. – К. : Рад. письменник, 1990. – 357 с. – (Серія «Світ письменника»).

152. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна / Марія Моклиця // Слово і Час. – 2004. – №1. – С. 32–38.

153. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика: Монографія / Марія Моклиця. – Луцьк : РВВ ВДУ ім. Лесі Українки, 1998. – 295 с.

154. Монолатій Т. Інтертекстуальність як феномен і прийом сучасного літературознавства / Тетяна Монолатій // Spheres of Culture. – Volume III. – Lublin, 2012. – Р. 37–45.

155. Монтень М. Опыты: в 3 кн. / Мишель Монтень [Изд. подгот. А. С. Бобович и др.]. – 2-е изд. – М. : Наука, 1979. – Кн. 1–2. – 703 с.

156. Мороз А. Ваш поїзд о дев'ятій : Роман / Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 3. – С. 255–560.

157. Мороз А. Він буде з нами вічно / Анатолій Мороз // Літературна Україна. – 1982. – 11 березня. – С. 1.
158. Мороз А. 25 хвилин однієї любові : Повість / Анатолій Трохимович Мороз. – К. : Рад. письменник, 1960. – 240 с.
159. Мороз А. Довга-довга хвилина // Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 3. – С. 80–254.
160. Мороз А. Живи і прагни / Анатолій Мороз // Літературна Україна. – 1976. – 24 грудня. – С. 2,4.
161. Мороз А. Т. Кіоскерка на перехресті : Роман-притча / Анатолій Трохимович Мороз. – К. : Молодь, 1971. – 336 с.
162. Мороз А. Легке завдання: Повість / Анатолій Трохимович Мороз. Твори: у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 3. – С. 5–79.
163. Мороз А. Люди і мости / Анатолій Мороз // Літературна Україна. – 1975. – 14 жовтня. – С. 1–2.
164. Мороз А. Нас чекає робота / Анатолій Мороз // Літературна Україна. – 1980. – 30 грудня. – С. 1.
165. Мороз А. Т. Притча про Мутанта : Роман / Анатолій Трохимович Мороз. – К. : Молодь, 2008. – 239 с.
166. Мороз А. Про народність у літературі: Літературно-критичні нотатки // А. Мороз. – Вітчизна. – 1958. – №3. – С. 179–196; №4. – С. 172–185; №5. – С. 185–198.
167. Мороз А. Сам (рефлексія) / Анатолій Мороз / [Рукопис із архіву проф. В. П. Марка]. – 34 с.
168. Мороз А. Сподіваної жду : Роман // Анатолій Трохимович Мороз. – К. : Рад. письменник, 1990. – 330 с.
169. Мороз А. Товариші: Роман / Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 4–248.
170. Мороз А. Троє і одна : Повість / Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 1. – С. 287–508.

171. Мороз А. Убивство, про яке ніхто не хотів знати : Повість / Анатолій Мороз // Вітчизна. – 1997. – №7– 8. – С. 46–102.
172. Мороз А. Хоть: з життя гетьмана П. Дорошенка : Роман / Анатолій Мороз. – К. : Український центр духовної культури, 2002. – 520 с.
173. Мороз А. Четверо на шляху : Роман / Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 249–519.
174. Мороз А. Чужа кохана: Роман / Анатолій Трохимович Мороз. Твори : у 3 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 1. – С. 15–286.
175. Мукан А. Особливості експериментальної прози зрілого модернізму / Анна Мукан // Spheres of Culture. – Volume VIII. – Lublin, 2014. – P. 120–126.
176. Мукан В. Композиційні та змістові особливості поетики абсурду в драматургії / Володимир Мукан // Spheres of Culture. – Volume VIII. – Lublin, 2014. – P. 234–238.
177. Мушкетик Ю. Заступила чорна хмара... : Історичний нарис / Ю. Мушкетик. Суд : Оповідання [Передм. М. Жулинського] / Юрій Мушкетик. – К. : Генеза, 2004. – 352 с., іл.
178. Мушкетик Ю. Звичайна історія // Ю. Мушкетик. Селена : Повісті та оповідання / Юрій Михайлович Мушкетик. – К. : Рад. письменник, 1989. – с. 307–316.
179. Мушкетик Ю. М. Крапля крові : Роман / Юрій Михайлович Мушкетик. – К. : Рад. письменник, 1964. – 244 с.
180. Мушкетик Ю. Морок : Роман / Юрій Мушкетик [Ред. В. Коломієць; Худ. О. Яцун]. – К. : Укр. письменник, 2001. – 213 с.
181. Мушкетик Ю. Рубіж : Роман / Юрій Мушкетик [Худ. В. В. Терещенко]. – К. : Рад. письменник, 1984. – 462 с., іл.
182. Мушкетик Ю. Яса : Роман / Юрій Мушкетик [Післямова В. Смолія, іл. М. І. Компанець]. – К. : Рад. письменник, 1987. – 596 с., іл.
183. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму) : Монографія / Ігор Набитович. – Дрогобич–Люблін : Посвіт, 2008. – 600 с.

184. Наєнко М. К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література / Михайло Кузьмович Наєнко. – К. : Просвіта, 2000. – 221 с.
185. Наливайко Д. С. Трагічний гуманізм Альбера Камю // Альбер Камю. Вибрані твори / Пер. з фр. [Передм. Д. С. Наливайко; Худож. В. К. Александров]. – К. : Дніпро, 1991. – (Зарубіжна проза ХХ ст.). – С. 3–32.
186. Нарский И. С. Кант // Игорь Сергеевич Нарский. – М. : Мысль, 1976. – 207 с. со схем. – (Мыслители прошлого).
187. Наша найголовніша тема // Літературна Україна. – 1974. – 22 березня. – С. 2–3.
188. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. / Укл. В. В. Яременко, О. М. Сліпушко. – 2-е вид. – К. : Аконіт, 2006. – (Серія «Нові словники»). – Т. 2. – 926 с.; Т. 3 – 862 .
189. Образ русского дурака в фольклоре и литературе / [Электронный ресурс] / Режим доступа : procherkan.com/ru/publications 2012/04/11.
190. Панченко В. Українська версія соцреалізму / Володимир Панченко // Слово і Час. – 2011. – №7. – С. 23–26.
191. Панченко В. Шляхи пошуку / Володимир Панченко // Рік'1980 : Літературно-критичний огляд. – К. : Дніпро, 1981. – С. 76–88.
192. Пахльовська О. Українські шістдесятники : філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – №4. – С. 65–84.
193. Пачовський В. Сонце Руїни : Історична драма / Василь Пачовський. Зібрані твори: у 2 т. – Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто : Слово, 1984. – Т. 1: Поезії. – 743 с.
194. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы : Монография / Анатолий Григорьевич Погрибный. – К. : Вища школа, 1981. – 200 с.
195. Потебня О. Думка й мова (фрагмент) / Олександр Потебня // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 34–51.

196. Потебня О. Естетика і поетика слова : Збірник / Олександр Олександрович Потебня / Пер. з рос. [Упор., вступ. сл., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної]. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с. – (Пам'ятки естет. думки).
197. Полютін В. Перемога Левка Горового / В. Полютін // Прапор. – 1961. – №3. – С. 98–100.
198. Процюк С. Аналіз крові / Степан Процюк. – К. : Грані-Т, 2010. – 144 с. – (Серія «Deprofundis»).
199. Распутин В. Прощание с Матёрой // В. Распутин. Прощание с Матёрой. Живи и помни. Последний срок. Деньги для Марии: Повести / Валентин Григорьевич Распутин. – Кишинёв : Картя Молдовеняскэ, 1981. – С. 11–160.
200. Рильський М. Голова сільради / Максим Рильський. Зібрання творів: у 20 т. [Ред. Л. М. Новиченко та ін.] – К. : Наук. думка. – Т. 2 : Поезії. – С. 211–213.
201. Рильський М. Жага / Максим Тадейович Рильський. Вибрані твори : у 2 т. – К. : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2005. – Т. 1 : Вірші. Поеми. – с. 270–286.
202. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: Монографія / Петро Рихло. – Чернівці : Рута, 2005. – 584 с.
203. Родарі Д. Пригоди Цибуліно / Джанні 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. – (Серія «Лауреати Міжнар. премії ім. Г.-Х. Андерсена»).
204. Розанов В. В. Русский Нил / Василий Васильевич Розанов [Вступ. ст., комм. В. Сукаля] // Новый мир. – 1989. – №7. – С. 188–236.
205. Роттердамський Е. Похвала глупоті, або Похвальне слово Дурості, виголошене Еразмом Роттердамським. Домашні бесіди / Еразм Роттердамський / Перекл. з латин. В. Литвинова. – К. : Основи, 1993. – 319 с.
206. Руданський С. Співомовки, переклади та переспіви / Степан Руданський. – К. : Наук. думка, 1985. – 638 с. – (Б-ка української літератури).
207. Садковский В. Проблемы социалистической эпики / Вацлав Садковский // Вопросы литературы. – 1978. – №12. – С. 11–17.

208. Самарская Е. К. Жан Бодрийяр и его вселення знаков // Жан Бодрийяр. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М. : Республика, 2006. – (Мыслители XX в.). – С. 251–264.
209. Санов Л. С. Так хто ж переміг?.. (Полемічні нотатки) / Л. Санов // Радянське літературознавство. – 1975. – №8. – С. 35–42.
210. Саранчук В. Герої живуть серед нас / В. Саранчук // Дзержинець. – 1963. – 17 грудня. – С. 4.
211. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Жан-Поль Сартр. – К. : Основи, 1993. – 464 с.
212. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод. – М. : Политиздат, 1989. – (Библиотека атеист. лит.). – С. 319–349.
213. Світличний І. О. Людина приїздить на село...// І. Світличний. Серце для куль і для рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті [Переднє слово І. М. Дзюби] / Іван Світличний. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 377–416.
214. Семенчук І. Розмова про красу / Іван Семенчук // Київський комсомолець. – 1960. – №74 (619), 22 червня. – С. 4.
215. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Ростислав Семків // Слово і Час. – 2000. – №6. – С. 6–12.
216. Семків Р. Постмодернізм як дискусія та дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) / Р.Семків // Література плюс. – 1999. – №11–12. – С. 13–14.
217. Сєдакова О. Посередність як соціальна небезпека / Ольга Сєдакова // Дивослово. – 2010. – №7. – С. 60–63.
218. Симоненко В. Казка про Дурила // В. Симоненко. На схрещених мечях: Вибрані твори / [Передм. О. Гончара; Упор., післямова, ком. В. Костюченка] / Василь Симоненко. – К. : Пульсари, 2004. – (Б-ка Шевченківського комітету). – С. 199–205.

219. Симоненко В. Твори : у 2 т. / Василь Симоненко / [Упор. Г. П. Білоус, О. К. Вищенко]. – Черкаси : Брама–Україна, 2004. – Т.1 : Поезії. Казки. Байки. З неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи. – 424 с.
220. Синьоок Т. Пошук свого імені / Тетяна Синьоок // Літературна Україна. – 2014. – 23 січня. – С. 15.
221. Синявский А. (Абрам Терц). Что такое социалистический реализм? / Андрей Синявский // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. – М., 1990. – С. 54–70.
222. Сізова К. Портрет в українській літературі помежів'я XIX-XX століть : Від суб'єктивно-зображальних засад до психологізації / Ксенія Сізова // Дивослово. – 2013. – №4. – С. 47–50.
223. Слабошпицький М. Важлива? (другорядна?) дійова особа посттоталітарного суспільства : Погляд на сучасну прозу / Михайло Слабошпицький // Літературна Україна. – 2011. – 10 листопада. – С. 3–5.
224. Слабошпицький М. Тризе, або таємниця творчості / Михайло Слабошпицький // Київ. – 2004. – №7–8. – С. 147–156.
225. Словарь символов [Электронный ресурс] / Режим доступа: Web. 04.01.2014. <<http://www.i-ru/biblio/content.aspx?distid=40&worded=184348>>
226. Соколинська А. Жорстокий мораліст Олесь Ульяненко / Альона Соколинська // У знятому на плівку дні : Олесь Ульяненко у спогадах / Упор. Н. Степула. – К. : Укр. пріоритет, 2012. – С. 191–185.
227. Соловей Е. Українська філософська лірика : Навч. посіб. із спецкурсу / Елеонора Степанівна Соловей-Гончарик. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
228. Старицька-Черняхівська Л. М. Гетьман Дорошенко : П'єса на п'ять дій / Людмила Старицька-Черняхівська. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / [Вступ. ст., упор. Ю. М. Хорунжого]. – К. : Наук. думка, 2000. – С. 59–197.
229. Старицький М. Кармелюк : Історичний роман / Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1965. – 708 с.

230. Стус В. Твори : у 4 т. / Василь Семенович Стус. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 1. – 362 с.
231. Сычев Ю. В. Микросреда и личность. Философские и социологические аспекты / Ю. В. Сычев. – М. : Мысль, 1974. – 132 с.
232. Тарасюк Г. Янгол з України : Маленькі романи. Новели / Галина Тарасюк [Іл. Олесі Сандиги]. – К. : Либідь, 2006. – 426 с.
233. Тарнашинська Л. Виміри свободи: бунт як екзистенційна проблема шістдесятників / Людмила Тарнашинська // Spheres of Culture. – Volume 6. – Lublin, 2013. – Р. 64–76.
234. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
235. Терен В. Повістинка про Потворка : Повісті та оповідання. Для середн. шк. віку / Віктор Терен. – К. : Криниця, 2004. – 301 с.
236. Титаренко Т. М. Життєвий світ особистості : у межах і за межами буденності / Тетяна Михайлівна Титаренко. – К. : Либідь, 2003. – 376 с.
237. Толстой А. Н. Золотой ключик / Алексей Николаевич Толстой. Собр. соч. в 10 т. – М. : Гослитиздат, 1960. – Т. 8. – С. 263–315.
238. Топоров В. Н. Эней – человек судьбы / Владимир Николаевич Топоров. – М. : РАДИКС, 1993. – Ч. 1. – 208 с.
239. Трессидер Дж. Словарь символов / Джек Трессидер. – М. : Фаир–Пресс, 1999. – 448 с.
240. У знятому на плівку дні: Олесь Ульяненко у спогадах / Упор. Н. Степула. – К. : Укр. пріоритет, 2012. – 224 с.
241. Українка Леся. Товарищі на спомин / Леся Українка. Вибране : поезії, поеми, драматичні твори. – К. : Дніпро, 1977. – 636 с.
242. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Б. А. Успенский. Семиотика искусства / Борис Андреевич Успенский. – М. : Языки русской культуры, 1995. – (Язык. Семиотика. Культура). – С. 9–220.

243. Фащенко В. Но непременно действующие! / Василий Фащенко // Литературная газета. – 1973. – 17 октября. – С. 5.
244. Фащенко В. В. У глубинах людського буття : Етюди про психологізм літератури / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1983. – 279 с.
245. Фащенко В. У глибинах людського буття : Літературознавчі студії / Василь Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.
246. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 6-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1991. – 560 с.
247. Філософський енциклопедичний словник. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
248. Фрейд З. Психология бессознательного : Сборник произведений / Зигмунд Фрейд / Перевод [Сост., науч. ред., вступ. ст. М. Г. Ярошевский]. – М. : Просвещение, 1990. – 447 с.
249. Франко І. Захар Беркут / Іван Франко [Передм. А. М. Ліщинської]. – К. : Школа, 2009. – 224 с. : іл. – (Серія «Б-ка шкільної класики»).
250. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
251. Франко І. Мойсей / Іван Франко [Ред. Ю. Шевельов; худ. О. Кульчицька; оформ. І. Замша]. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1968. – 156 с.
252. Французские повести / Перевод [Пред. А. Зиминой; Ил. И. Больших]. – М. : Мол. гвардия, 1972. – 488 с.
253. Фромм Э. Искусство любить / Эрих Фромм // Философия любви. Ч. 2: Антология любви / Сост. А. А. Ивин. – М. : Политиздат, 1990. – С. 203–234.
254. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
255. Хамітов Н. Проблема людини та її меж: Навч. посіб. для студ. вузів / Назіп Хамітов, Світлана Крилова, Лариса Гармаш; НАНУ, Ін-т філос. ім. Г. Сковороди. – К. : Наук. думка, 2000. – 271 с.
256. Хархун В. «Два соцреалізми», або проблема інтерпретації «основного методу радянського мистецтва» / Валентина Хархун // Наукові записки. –

Вип. 85. – Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – С. 391–399.

257. Хархун В. Модифікація естетики соцреалізму в умовах «загроженої» літератури / Валентина Хархун [Електронний ресурс] / Режим доступу : pandlaweb.ru/text/78/090/3762.php.

258. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : автореф. дис... докт. філол. наук / Валентина Петрівна Хархун. – К., 2010. – 39 с.

259. Хархун В. Тоталітарне – радянське – соцреалістичне в дискурсивних практиках гуманістики / Валентина Хархун // Слово і Час. – 2010. – №1. – С. 27–46.

260. Харчук Р. Покоління постепохи. Проза / Роксана Харчук // Дивослово. – 1998. – №8. – С. 6–12.

261. Хемінгуей Е. Старий і море / Ернест Хемінгуей / [Пер. з англ. В. Митрофанова; Худож. М. Піщівка]. – К. : Дніпро, 1991. – 178 с., іл.

262. Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська // Людмила Старицька-Черняхівська. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / [Вступ. ст., упор. Ю. М. Хорунжого]. – К. : Наук. думка, 2000. – С. 5–34.

263. Хоткевич Г. Довбуш : Повість / Гнат Хоткевич [Іл. Г. В. Якутовича]. – К. : Дніпро, 1985. – 467 с.

264. Храмова В. До проблеми української ментальності / Вікторія Храмова // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 3–35.

265. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек / Михаил Борисович Храпченко. – 3-е изд. – М. : Сов. писатель, 1982. – 416 с.

266. Цимбалістий І. Родина і душа народу / І. Цимбалістий // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 66–96.

267. Чемерис В. Гетьман Дорошенко, або вольному – неволя: Із життєпису славетних / Валентин Чемерис // Березіль. – 2004. – №2. – С. 3–84.

268. Чендей І. Казка білого інею / Іван Михайлович Чендей. – Ужгород : Карпати, 1979. – 200 с.
269. Чендей І. Птахи полишають гнізда...: Повісті, роман / Іван Михайлович Чендей. – Ужгород : Карпати, 1984. – 599 с., іл., портр. – (Бібліотека «Карпати»).
270. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Лилия Валентиновна Чернец. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
271. Чехов А. П. Человек в футляре / Антон Павлович Чехов. Рассказы. Повести / А. П. Чехов. – М. : Дрофа, 2006. – с. 305–318.
272. Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы / Алексей Владимирович Чичерин. – 2-е изд. – М. : Сов. писатель, 1980. – 336 с.
273. Шамота М. Випадок з полемічної практики // М. Шамота. Випадки з практики: Статті / Микола Шамота. – К., 1957. – С. 20–26.
274. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко / Вступ. ст. О. Гончара. – К. : Дніпро, 1983. – 647 с., 1 л. портр.
275. Шевчук В. Вибрані твори : Роман-балада. Оповідання / Валерій Олександрович Шевчук / Передм. М. Жулинського. – К. : Дніпро, 1989. – 526 с.
276. Шевчук В. О. Національна ідея в Україні, зокрема національно-визвольна, та її подвижники: Історичний нарис / Валерій Олександрович Шевчук. – К. : МАУП, 2007. – (Б-ка журн. «Персонал») – 272 с.
277. Шевчук В. Око Прізви : Роман / Валерій Шевчук. – К. : Рад письменник, 1996. – 197 с.
278. Шеллинг Ф. В. Й. Об отношении изобразительных искусств к природе / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг. Сочинения : в 2 т. / Пер. с нем. [Сост.-ред. А.В. Гулыга]. – М. : Мысль, 1987. – (Философское наследие). – Т. 2. – С. 52–85.
279. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології / Юрій Шерех : у 3 т. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – 605 с.
280. Шкляр В. Ключ / Василь Шкляр. – Харків : Книжковий клуб, 2006. – 238 с.
281. Шкляр В. Чорний Ворон: Роман / Василь Миколайович Шкляр. – К. : Ярославів Вал, 2009. – 356 с.

282. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К. : Фенікс, 1992. – 168 с.
283. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М. : Языки славянской культуры. – 312 с.
284. Шопенгауэр А. О смерти // Артур Шопенгауэр. Под завесой жизни / А. Шопенгауэр. – Симферополь : Реноме, 2003. – (Интеллектуальная библиотека). – С. 69–122.
285. Шукшин В. М. До третьих петухов : Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума / В. М. Шукшин. До третьих петухов : Повести. Рассказы / Василий Макарович Шукшин. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 150–200.
286. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия / Р. Якобсон. Работы по поэтике : Переводы / Роман Якобсон / Сост. и общ. ред. М. П. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – С. 272–316.
287. Якобсон Р. О художественном реализме / Р. Якобсон. Работы по поэтике: Переводы / Роман Якобсон / Сост. и общ. ред. М. П. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – С. 387–393.
288. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М. : Изд-во полит. лит., 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.)
289. Adorno Th. Asthetische Theorie / Th. Adorno. – F-a- M., 1970. – 264 p.
290. Bart Join. The Literature of Replenishment // The Friday Book : Essay sand Other Nonfiction. G. P. Putman's Son's, 1984. – P. 203.
291. Baudriyard Jean. Fatal Strategies crustal revenge. – New York, 1990. – P. 81.
292. Clark Katarina. The Mutability of the Canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's "I dol'she vela dlitsia den" // Slavic Review, 1984. – № 43. – P. 573–587.
293. Clark Timothy J. The Painters of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. – New York, 1985. – P. 49.
294. Connerton Paul. How Modernity Forgets / Paul Connerton/ – Cambridge University Press, 2013. – 160 p.

295. Heim Michael. The Mataphysics of Virtual Reality. – New York, Oxford University Press, 1999. – 208 p.

296. Glowinski Michal. O intertekstualnosti, [w:] Idem / M. Glowinski. Prace wybrane, Tom Y: Intertekstualnosc, groteska, parabola. Szkice ogblne i interpretacje. – Krakow: Uniwersitas, 2000. – S. 5–34.