

МОДУС СЛІДУ В РОМАНІ А. МОРОЗА «ЧЕТВЕРО НА ШЛЯХУ»

Досліджується модус сліду в поетиці композиційної форми роману А. Мороза «Четверо на шляху». Аналізується групування персонажів за світобаченням та участю в конфлікті. Простежується творення автором різних видів образів: реалістичних, алегоричних, символічних.

Ключові слова: конфлікт, образ, сенс життя, творчість, слід.

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...» [6, 267–268]. За буденним нібито міркуванням простежується філософія буття людини у світі, вимальовується широке полотно людських доль, уподібнених стежкам, які об'єднує усвідомлення самототожності з народом, алегорією якого стає образ Дніпра. Авторським критерієм сенсу життя окремішнього є внесення творчої неповторності в буття суспільне. Ним і керуватимемося в аналізі образної організації роману. Публіцистичний пафос, притаманний як українській літературі періоду 60–80-х років, так і творам А. Мороза «другого кола» [4, 47], письменникові вдалося притлумити, як бачимо, розмовною інтонацією. Із контекстової дихотомії («гарні стежки» / «загидять») вирізняється мотив сліду людини на землі. Урешті-решт цей мотив досягне в романі апогею в протистоянні людини обставинам і набуде всесвітнього звучання в сонячності сліду одних персонажів і «чорних дірок» інших.

Головним учасником колізій, завдяки чому самоусвідомленню оприявнюються соціально-моральні конфлікти й філософськи узагальнюються людинознавчі спостереження, є Горовий, авторська симпатія до якого

незаперечна: «Горовий був поруч зі мною (чи в мені) усе моє життя. Бо він – до певної міри і я сам» [4, 156]. Несподівана смерть його шістнадцятилітньої доньки (від інсульту) змусила Горового озирнутися на власний слід із гірким розчаруванням. Мета, якою він як голова колись відсталого колгоспу керувався цілих двадцять років, – нагодувати народ – не витримує його власної критики у стані перегляду пріоритету цінностей, бо екзистенція людського буття вимагає духовних висот і реалізації творчого потенціалу, що довела своїм коротким життям Надія. Коли ж матеріальний добробут стає самоціллю, людина перетворюється на раба власних тваринних рефлексів (цей конфлікт знайшов психологічно тонке вираження в долях Кармазина і Гольки). Перед внутрішнім поглядом Горового, який шукає людей, що йдуть по Надійчиному сліду, проходять односельці, відкриваючись Леонтію Петровичу в його горі «ніби глибше, якоюсь гранню, на яку досі він не звертав уваги» [6, 377]. Одні, непоступливі в переконаннях, як завуч школи Арсен Однорал чи «скандальний» бригадир Тесленко, давали світло і тепло. Інші звикли, за законом самотяжіння, тільки поглинати. Так межова ситуація стає пуантом конфлікту ідеалів.

У геліоцентричному ключі подано образи доньки Горового та Люби. Надію репрезентовано її малюнками, щедро засіяними сонячним промінням, та «Світом» – її лебединою піснею, чия художня правда викликала катарсис. Навіть перші сліди доньчиних пальчиків на меблях запам'яталися Леонтію Петровичу як «зірчасті». Передчуття лиха приходить мовою знаків підсвідомого – мимовільною символікою малюнка, де сонце падає за обрїй швидкою кометою, та важким сном.

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» [6, 383]. Та прозаїк моделює колізію, «покликанням» якої є змушення «єдиного в собі ідеалу перейти у стан розладу й протилежності» [1, 213–214]. Порушення гармонії виявляється у роздвоєності вектора Любиних шукань себе – між Надійною духовною самоідентифікацією з народом («Ну, якщо ми з тобою, влившись у море, забудемо про свої джерела, то повисихаємо там зовсім») [6, 387] та почуттям до Лютого, чії руки

«відгороджують її від світу» [6, 389]. Зближення дівчини з Лютим, зумовлене статевим потягом, породжує одразу кілька конфліктів: витончений психологічний (Люба зізнається батькові: «Я його ненавиджу від самого початку за те, що люблю») [6, 456]; конфлікт-виклик дівчини традиціям побудови сім'ї, носієм яких у романі є старий Соловей; конфлікт сподівань Лютого, якого дратує не знаний йому духовний опір; внутрішній конфлікт надій Горового, для якого доля Любусі стала знаком власної долі, де «все мало бути високо, по-справжньому» [6, 363].

Ситуацією порогу перевіряє митець складність вибору життєвої стежки випускниці школи, стежачи за нею протягом року – фабульного часу твору. І в цьому параболічність сюжетних ліній Горовий – Люба і Левко – Марина Безверха (в першій повісті А. Мороза) [5], оскільки автор свідомий розмаїття ризиків самостійного вибору власної долі. Свідомо чи імпульсивно погодилась Люба стати дояркою, наскільки щирим був Горовий, вирішуючи таким чином майбутнє дівчини, яку називав другою донькою, – судити читачеві, позбавленому шансу порівняти Любусину стежку з планами Леонтія Петровича щодо власної доньки. Звісно, не про таку долю для своєї одиначки мріяла Оксана, але обидві сторони шукають компроміс, від якого виграла б загальна справа: Любуся очолить молодіжну бригаду на новому тваринницькому комплексі й отримає від колгоспу направлення на навчання.

В основі творення образу Любусі лежить оксюморон. Схожа на давню богиню, вона «ніби беззахисна й водночас владна у тій своїй беззахисності» [6, 297]. Люди тягнуться до її особливого сміху, проте з Лютим він лунав поблюзнірськи. За її «складними» очима половчанки і 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» [6, 362], «сама з наперсток» [6, 315], вона шукає когось великого – і знаходить Лютого, що видався їй «великий, як світ» [6, 317]. Хоча «ноша з неї була з пушинку», Лютий відчуває, що «крихітна вона лише зростом» [6, 319]. Тонке зіставлення засобів образотворення Лютого і Любусі назване В. Марком «концептуальністю тропів»

[4, 175], бо, порівнюючи Любу з «давньою богинею», а Лютого – зі «скульптурою античного бога», «автор тонко накладає на ці асоціації штрихи-антитези» [4, 175], де Лютий – лише форма, позбавлена життя, – скульптура з каменю, а дівчина – божество живе.

Концепція народження нової людини з високою душею і глибоким корінням, яка житиме «за законами краси», знайшла несподівану сюжетну розв'язку, де «висота» народження і рівень страждань мають буквально значення, – Любині пологи відбуваються на борту вертольота, бо внаслідок стихії Верем'я виявилось відрізанним від лікарень. Цікаво, що такий сюжетний хід підказала дійсність: в одній із газет письменник прочитав, як екіпаж гелікоптера прийшов на допомогу породіллі просто в небі. Утім, земляки А. Мороза досить часто пізнавали прототипів його героїв [2, 3].

Автентичним типом української ментальності є Любин батько, Марко Соловей, чия споглядальність зумовлена прагненням гармонійності буття у світі, а любов до всіх виявів життя є його сутністю: покласти шерсті горобцям на гніздо, настелити підлогу для Любусі, не втрутитись у філософське споглядання Горовим крони груші, обережно підготувати дружину до звістки, що донька при надії. Навіть у готовності попрощатися зі світом, поданий у народно-філософському ключі: «...з усіма тими веснянощами зливається душа, ніби їй хочеться перейти в довколишній світ, поєднатися з усім, зрівнятися лагідно і тихо» [6, 456].

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. Одного погляду на Дніпро дідові достатньо для відчуття тривкості на землі або гризот сумління, що донька вийшла заміж не по-людськи. Ототожнення світу з Дніпром і свого зв'язку з ним простежується у внутрішньому мовленні персонажа, органічного як буття, так і усвідомленню його конечності. Маркова щедрість душі – в радості, що «й інші люди побачать у кіно його синій дніпровський берег» [6, 291]. Незатишно почуваються, наближуючись до такої

аури незглибимої істини, люди без кореня. Кіношника охоплює сум'яття: «Подумав: нащо він перед цим дідом столітнім сповідається. Хіба його зачепить порошина? Гора, дуб. Ростає на віки, й позначитись на ньому може хіба що століття» [6, 293]. І в невластне прямому мовленні Лютого старий асоціативно зливається з неусвідомленим острахом перед родовим оберегом Солов'їв, саморобними ножицями. У систематиці символів кожна деталь набуває значущості, зокрема мітла в руках Солов'я під час останнього візиту Лютого.

Будучи втіленням української самототожності в її тягlostі, Марко відчувається відповідальним за зв'язок поколінь і за власну відповідність часові (епізод із настиланням підлоги по долівці). Енергія внутрішньої напруги 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») [6, 286], що філософськи звело б високий сенс протистояння Марка обставинам до фізичного виживання. Межова ситуація, коли кінь злякався грому і тягнуло Солов'я зубцями за возом аж до села, згадується йому під час насування бурі, коли Люба розірвала стосунки з Лютим. Таким чином у думанні Солов'я духовне самозбереження Люби як особистості рівнозначне виживанню фізичному.

Поетизуючи мудру розважливність Солов'я, що виявляється в турботі про майбутнє внука – «диво», що народжувалось білим світлом у голубіні Дніпра, глибокого ліризму у світовідчутті героя досягнуто ретардаціями споглядання, зігрітого душевним теплом. За скупими, на перший погляд, порівняннями (наведеним вище – кіношника, де дід викликає асоціацію зі столітнім дубом, та закодованого в царині духовності: «Солов'їха поглянула на старого так, ніби він був сам Господь Бог, в якого їй так хотілось повірити») [6, 519], відчувається психологічно глибинне прагнення наближення до ідеалу в аксіологічному вимірі цілісної природи й мудрої дієвості старого Солов'я.

Визначальною рисою для випробування характерів та ідей є символічна закоріненість їх у рідний ґрунт. Якщо Соловей асоціюється зі столітнім дубом, Любуся в роздумах її батька – з пагоном, Горовий – із горою, то «Світ»,

побачений юною мисткинею в зрізі виловленого в Дніпрі дубового пенька, потребує праці душі, яка вдихнула б йому нове життя, – жадання оновленого народу. Але є в романі й «криві» дерева та потворні пеньки. І люди без кореня. Душевне багатство одних зіштовхується з порожнечою інших. За узвичаєними прикметами (алкоголізмом, бійками, неробством) пустку душі розгледіти легше, ніж появу «чорної дірки» за невсипущою працездатністю Кармазина, оперативною продуктивністю Лютого чи лицедійством Ящука.

Умілий організатор і керівник бригад на будовах, красень інтелігентного виду, Лютий виявляється такою собі «зозулею», за якою давно полює карний розшук. Кохання, в його розумінні, зводиться до тілесного потягу, душевна ж робота лякає і виснажує новітнього донжуана. Над сенсом його життя розмірковує слідчий – і класифікує до категорії людей, «які мовби запрограмовані приносити іншим нещастя» [6, 256]. Аксиологічний вимір життя Лютого досягається прийомом літоти: «Малий заступив його (Лютого. – А.Ц.), ніби справді був його зменшеною часткою» [6, 376]. Супутником порожнечі душі стає страх втрати тимчасового балансу наповненості чимось: Малий заповнює себе горілкою, а Лютий – новими стосунками з жіноцтвом.

Знаками визрівання конфлікту стають нюансовані психологічні зміни у самовідчутті персонажа: відчуженість Лютого соняшниковому ланові, боязнь змаліти перед морем, а то й жест – пожбурена у Дніпро грудка – виражають дисгармонію героя зі світом і собою. У кінематографічно-фольклорному стоянні Лютого перед небом, полем і Дніпром оприявнюється стан героя, мов перед найвищим судом, коли «гострі зіниці густих сузір'їв – дивляться, зазирають тобі у душу», а в полі «вчувається безмежна відкритість, що манить, валить з ніг, якщо не маєш у собі чим її переважити. А там Дніпро і кручі. На кручі над морем уже не встоїш, якщо немає в тобі нічого для рівноваги» [6, 397]. У стоянні душі перед трьома стихіями закодовано всезагальні цінності – духовність, любов і зв'язок із народом. Звиклий жити весело, Лютий не задумується, що душевне тепло, отримане від жінок, він обмінює на мертву матерію – гроші, що матеріальною «щедрістю» неможливо компенсувати душевні драми, ним спровоковані. Яка

його стежка до Дніпра, чи не «загидив» берег ставленням до жінки? Доречна «чеховська» розв'язка: не притягнений до покарання за багатоженство, Лютий, мов горьківський Ларра, лишився сам на сам із чорною діркою власної душі.

За оцінюванням неформального лідера і яскравої особистості, у кого завжди «цифра справна» [6, 341], не одразу помітив Горовий присутнє в бригаді механізаторів Жукові, бо його заздрісність прихована за вимогою справедливості під час розподілу нової техніки, 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 – займаючись калимництвом. Однак, якщо відкинути категоричність авторських оцінок, наведених вище, опертям яких слугує світобачення Горового, і спробувати розставити акценти неупереджено, переконаємось, що красунчик Жук має прекрасні менеджерські дані: й колгоспна справа виконується бригадою вчасно, і забутий усіма приватний сектор має механізовану допомогу. Жук – це характер «людини-свята», що прагне вирватися з лещат буденності. Якщо поглянути на ситуацію його очима, то цілком закономірно виникає питання, чи демократичні методи правління Горового, який експериментує з Лигуном, довіривши йому «Кіровця». Переконаливіше було б, аби рішення приймалося колегіально (принагідно згадаймо сцену колгоспних зборів із першої повісті А. Мороза [5], де Марині Безверхій доручають єдиний на той час комбайн). Бажання Жука створити настрій колективного свята під час прополювання буряків Горовий не сприйняв через форму донесення ідеї, хоча схвалив інші – співи доярок, декламування віршів та змагання школярів за прапор, організовані Одноралом. Очевидно, внутрішня неприязнь до самотійності Жука виявляється в упередженому до нього ставленні, тому його шкірянка дратує, а уніформа Лигуна радує. Внутрішній спротив естетичному ідеалові Жука виливається в неприйняття його ідеалу морально-етичного. Чи винен Жук у тому, що радянська система виховувала молодь на кінострічках, де обов'язковим атрибутом «наших» героїв була куртка-шкірянка? Чи в тому, що пізніше молодь відривалась від свого

автентичного коріння, аби бути розпорошеною на одній шостій земної кулі – піднімати цілину, будувати БАМи, – їхала за романтикою, за можливістю героїчно перебороти труднощі, аби не почуватися винною перед старшим поколінням. Покидаючи колгосп, Жук таким чином бунтує проти чинної системи моральних заохочень. Його життєвий досвід не хоче змиритися з тим, що вчорашній пияк став героєм і йому 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» [6, 493]. Чи не є вона ще одним «зернятком конфліктного заряду» [9, 90], цього разу внутрішнього, бо й сам Горовий, можливо, усвідомлює: не знайшов ключика до Жука в системі координат, де особистість протиставлена соціуму. Саме в межовому для Горового стані набирає сили, лунає рефреном мотив сліду: «Скільки перероблено дурної роботи» [6, 366]. Стосунки Горового з Жуком художньо унаочнюють зародження такої риси, як повновладдя в представника сільської еліти. Ще тривожні нотки губляться в гущі щоденних проблем, ще свіжий спогад про морально-матеріальне заохочення пенсіонерів, активізованих для рятування хліба (як дякував Горовий особисто Василівні, вручаючи хустку), та недуга вже має перші прояви: молодий працьовитий Жук утікає із села. Якщо Анатолій Мороз показав витоки феномену, то Юрій Мушкетик розвінчав його в романі «Рубіж» [8].

Проривання буряків із плану буденного переходить у площину філософську і моральну. Письменник поглянув на людину в епоху НТР, коли мріялося вивільнити сільського працівника від монотонної фізичної праці. Прикметно, що в реалістичну картину органічно вплітаються як соціальні нашарування проблем (спів доярок – підвищення продуктивності, та парадоксальність ситуації в тому, що ріст надоїв автоматично означає ріст збитків від збиткової продукції), так і ліричний струмінь романтизації праці, природний для Арсена Однорала, щоб завершитись патетичним узагальненням сліду народу: «Потім перестало праявити сонце, угамувалася спрага й зникали з-перед очей клубки ядучої мошкарі. А потім виникло бажання, щоб сонце дужче розпеклося вогнем, й стала хоч і чорними круками мошкарня, наслалися непроглядні тумани й злі дощі, насунуло

хтозна-яке лихо, почувлася сила випробувати себе в ньому, перемогти й здобути щось незвичайне чи стати інакшим» [6, 474]. Підсвідоме воління бачити іншим народ, що пройшов етап виборювання долі й мусив піднятися над буденністю, – Арсенова мрія, невід’ємною складовою якої є межові випробування. Складається враження, що соцреалізм, у лещатах якого перебував автор, програмував особу на зовнішні конфлікти: їй неможливо реалізуватися творчо без героїчного додання перешкод, причому не тільки об’єктивного характеру: Надійка страждала не лише від перевтоми, але й від непорозумінь із учителями і власною матір’ю; кабінетна наука далека від вимог життя; архітектор-самородок Тесленко, працюючи над проектом, отримує копійки в порівнянні з шабашником Малим.

Душевне ніщо персонажа, прозваного Малим, – у зароблянні на горілку, в показній сміливості – затіяти бійку. Коли ж ситуація потребувала сміливості справжньої (перекрити заслінку на буровій), – Малий, «не будучи дурнем, не підставив своєї голови під полум’я» [6, 376] – втік, а двоє хлопців згоріли живцем. Мимоволі втягнений у діалог, Горовий вимушений дати оцінку вчинкові Малого: « Хто його знає, може, й дурень. (...) Може, це в тебе була єдина можливість увійти в людську пам'ять. І, може, твоє коротке життя було б тоді вартіснішим...» [6, 376]. Чи може стати помежів’я уроком для духовно спустошеної людини – питання риторичне.

Виробничі колізії Горового із начальником сільгоспуправління Іваном Ящуком досить типові. Ящук «нічого в житті не брав до серця й нічим не переймався. А для видимості якоїсь роботи знав наробити крику на всі голоси» [6, 380]. Гіркий сміх над владним Ящуком, чий стиль управління – лицедійство й батіг при цілковитій байдужості до справи: «догодити всім і кожному» з начальства, відверто демонструючи неповагу до підлеглих, прозваних «Альошами». Морального конфлікту з Ящуком уникнути неможливо: «Найгірше для Горового було те, що Ящук примушував його хитрувати, фальшивити, а Горовий найбільше боявся фальші й брехні перед самим собою» [6, 301]. Чесність митця має викривальний характер, адже вістря її спрямоване як проти Ящуківського стилю управління, так і проти терплячості близького авторові за світовідчуттям героя, що

цілих двадцять років покірно мовчав і лише смерть доньки змусила його до відкритого протистояння. Усвідомлення Горовим діяльності Ящука як такої, що «плямує дух наш» [6, 362], виводить соціально-виробничий конфлікт із латентного стану у відкриту форму, причому етична складова стає вирішальною.

Образ Ящука можна було б класифікувати як сатирично-пародійний, якби автор не поставив останньої крапки. Етичної. Егоїзм Ящука переходить усі моральні межі в прагненні маніпулювати навіть горем, пережитим Леонтієм Петровичем, собі на користь. І як не відчуті суголося викривального пафосу А. Мороза й рядків з «Некролога кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті» Василя Симоненка: «Прокляття вам, лукаві лицедії, / В яких би ви не шлялися чинах! / Ви убиваєте людську надію / Так само, як убили качана» [10, 224]. Концептуальна звукова дихотомія простежується на осі Горовий / Ящук: голова колгоспу «знав напам'ять звуки поля» [6, 495], а Ящук тільки «засмічує і спотворює звук» [6, 381], доводячи справу до безглуздя. Ланцюжок «засмічує-спотворює» логічно завершити концептуальним у образотворенні персонажів-«чорних дірок» словом – «загиджує». Таким чином образ Ящука доповнює галерею «репродукторів зі спотвореним звуком», зауважену нами в романі А. Мороза «Чужа кохана» [7], й логічно довершує художнє осмислення явища, започатковане О. Довженком у «Поемі про море» (порівняймо опис стилю байдужого керівництва: «Одне знає – кричить, як гучномовець») [3, 112].

Модус сліду, оприявлений у діалозі героїв одного ідеологічного табору – Горового і Задерія, конденсує присутнє в житті не лише Горового, Кармазина, Лютого і Жука – тих чотирьох, чії стежки винесені в назву роману, але стає моральним мірилом сенсу життя кожного з персонажів. Місію соціального оцінювання морально-етичної складової конфліктів автор делегував Горовому. Концептуальність тропів доносить авторську ідею психологічно глибоко, спонукаючи до розмислів, що реалізація особистості за будь-яких обставин залежить від її духу й готовності перемогти, передусім, власну інерцію життя. Роман «Четверо на шляху» не лише потверджує домінування духовних вимірів у соціально-моральних конфліктах часу, але й засвідчує зміну підходу до них

А. Мороза, що виявляється в загостренні латентних конфліктів у ситуаціях помежів'я та їх переході з прихованої форми у відкриту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. Т.1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
2. Герои живут рядом // Правда Украины. – 1982. – 16 февраля. – С. 3.
3. Довженко О.П. Поема про море / Олександр Довженко. Зачарована Десна. Поема про море: Кіноповіді / Вступ. стаття В.В. Фащенко; Худож. В.Ю. Межевчук. – Одеса: Маяк, 1984. – 160 с., іл. (Шкільна бібліотека).
4. Марко В.П. Анатолій Мороз: Нарис творчості / В.П. Марко. – К.: Рад. письменник. – 1988. – 207с.
5. Мороз А.Т. 25 сторінок однієї любові: Повість / А.Т. Мороз. – К.: Рад. письменник, 1960. – 240 с.
6. Мороз Анатолій. Четверо на шляху: Роман / А.Т. Мороз. Твори в 3-х томах. Т. 2. – К.: Дніпро, 1987. – с. 249 – 519.
7. Мороз Анатолій. Чужа кохана: Роман / А. Т. Мороз. Твори в 3-х томах. Т. 1. – К.: Дніпро, 1987. – с. 15 – 286.
8. Мушкетик Ю. М. Рубіж: Роман / Юрій Мушкетик; [Худож. В.В. Терещенко]. – К.: Рад. письменник, 1984. – 462 с., іл.
9. Погрибный А. Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К.: Вища школа. Изд-во при Киев. ун-та, 1981. – 200 с. – (Монографія).
10. Симоненко Василь. Твори. У 2 томах. – Т.1: Поезії. Казки. Байки. З неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи / Упоряд. Г.П. Білоус, О.К. Вищенко. – Черкаси: Брама – Україна, 2004. – 424 с.

А.П. ЦАРУК

[МОДУС СЛИДУ В РОМАНИ А. МОРОЗА «ЧЭТВЭРО НА ШЛЯХУ»]

Исследуется модус следа в поэтике композиционной формы романа А. Мороза «Четверо в пути». Анализируется группирование персонажей по

мировосприятию и участию в конфликте. Прослеживается создание автором разных видов образов: реалистических, аллегорических, символических.

Ключевые слова: конфликт, образ, смысл жизни, творчество, след.

A.TSARUK

[MODUS SLIDU V ROMANI A. MOROZA 'СТЕТВЕРО НА SHLYAHU']

The trace mode in the poetics of the composite form is investigated in the novel "Four in a way" by A.Moroz. Grouping of characters by attitude and participation in the conflict is analyzed. The process of creating different types of images by the author is traced: realistic, allegorical, and symbolical.

Keywords: conflict, image, meaning of life, creativity, trace.