ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГЛАДКОВА МАРИНА ВАЛЕРІЇВНА

УДК 821.161.2'06-3Дрозд.09"197/198"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

МОТИВНІ ДОМІНАНТИ В ПРОЗІ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ

035 Філологія
03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ М. В. Гладкова

Науковий керівник: Головко Людмила Григорівна, кандидат філологічних наук

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Гладкова М. В. Мотивні домінанти в прозі В. Дрозда 1970–1980-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Харків, 2023.

Українська література другої половини ХХ століття представлена іменами визначних митців, з-поміж яких необхідно назвати В. Дрозда (1939–2003). У дисертаційній роботі розглянуто праці, присвячені художній спадщині письменника, виділено основні аспекти поетики творів, на які звертали увагу науковці: ідейно-тематичний зміст, образна система, засоби комічного, міфо- й кінопоетика, автобіографізм, психологізм, інтертекстуальні зв'язки тощо. Виявлено, що попри активність вивчення спадщини епіка радянськими дослідниками (П. Антоненко, В. Брюгген, В. Брюховецький, Дж. Грабович, М. Жулинський, М. Кодак, С. Крижанівський, П. Майдаченко, М. Наєнко, П. Осадчук, Л. Санов, О. Світлицький, Г. Сивокінь, В. Фащенко, Н. Чорна та інші) та сучасними (С. Андрусів, О. Брайко, А. Гурбанська, Н. Дашко, О. Карпенко, О. Когут, О. Колодяжна, І. Кропивко, Н. Манюх, О. Муслієнко, О. Січкар, Л. Тарнашинська, Р. Ткаченко, А. Харченко, Л. Яшина та інші), на сьогодні відчувається потреба в поглибленому аналізі певних аспектів його творчості, зокрема мотивних домінант, які є важливими маркерами концепцій художніх текстів та індивідуального стилю автора.

У нашій праці з'ясовано, що наукового переосмислення заслуговує проза В. Дрозда періоду 1970–1980-х років, де ілюструється балансування в межах двох способів зображення дійсності – соцреалістичного та химерного – і врешті утверджується неповторний почерк письменника. Визначено, що таке роздвоєння авторського мислення, на нашу думку, зумовлено культурно-політичними умовами доби, що, незважаючи на певні ознаки деканонізації, все

одно прикметна догматичністю, цензурним режимом і заохоченням влади до кон'юнктурного прозописання, про яке В. Дрозд розкаже устами персонажа-Петруні в романі «Спектакль» (1985).

Об'єкт і предмет дослідження обумовили необхідність узагальнити напрацювання попередників й обґрунтувати власне тлумачення понять «мотив», «домінанта»; потребу визначитися з основними рисами соцреалізму та химерної прози, зі специфікою їхнього вираження в словесному мистецтві.

У літературознавстві досі немає стійкого уявлення про мотив, що засвідчують дослідження О. Бойченка, О. Веселовського, Л. Гармаш, Б. Гаспарова, С. Д. Горста, А. Дандеса, Ю. Коваліва, І. Костюк, Т. Кушнірової, Є. Мелетинського, В. Проппа, Б. Путілова, Г. Сивоконя, А. Тимченко, О. Фрейденберг, Дж. Шерман, В. Шкловського та інших. Науковці дискутують і щодо дефініції та особливостей цієї термінологічної одиниці, й про доцільність уживання самого поняття. З огляду на це зазначмо, що мотивом є значущий формально-змістовий елемент твору, що має тенденцію до повторюваності. У роботі систематизовано основні підходи до вивчення мотиву: семантичний, морфологічний, дихотомічний, структурно-семантичний, інтертекстуальний. Визначено, що полісемантичність та поліфункціональність мотиву уможливлює продуктивне літературознавче дослідження художнього цілого. Наприклад, у нашій роботі доведено зв'язок мотиву з авторським задумом, художнім мисленням В. Дрозда. Окрім поняття лейтмотиву, ми вважаємо за доцільне послуговуватися синонімічним словосполученням «мотивна домінанта», коли йдеться про ключовий компонент твору, через який прочитується концепція митця, особливості його ідіостилю.

Ю. Ковалів, С. Луцак, Р. Якобсон, Б. Ярхо та інші визначили, що домінанта – стрижневий елемент твору, ідіостилю письменника або ж цілого напряму, стильової епохи. Ця категорія може функціонувати на будь-яких макро- (жанровому, стильовому, композиційному) й мікро- (образному, мотивному, хронотопному, тематичному тощо) рівнях тексту та становити його ядро, підпорядковуючи собі інші складники. Важливою функцією домінанти є

диференціація, яка дає можливість розмежувати й виділити провідні компоненти окреслених площин.

Специфіка українського літературного процесу 1970–1980-х років передбачає вивчення ґенези, поетики та розуміння соцреалізму сучасними науковцями, який уважався панівним методом зображення дійсності в радянські часи. Спираючись на студії В. Агеєвої, О. Бодик, Є. Васильєва, Т. Гундорової, І. Захарчук, К. Кларк, Ю. Коваліва, М. Павлишина, А. Піш, Р. Робін, А. Терца, У. Федорів, В. Хархун, Т. Шарової та інших, ми виділили основні риси моделювання соцреалістичного тексту: наявність політичних (радянських) міфів, ідеологем, відхід від абстрактного, умовного зображення дійсності, обов'язковий поділ персонажів на позитивних та негативних (з ідеалізацією перших та демонізацією, знеособленням других), оспівування вождів, народного подвигу, пересічних людей (селянина, колгоспника, пролетаря, воїна тощо). Поетиці цих творів характерне утвердження простоти у викладі художнього матеріалу, тенденційність та детермінованість тематики, оскільки перевага надається висвітленню подій більшовицької революції 1917 року, ІІ світової війни, далекої минувшини з позиції боротьби пригнобленого народу з феодалізмом, і – неминуче – життя «ідеального» радянського суспільства, яке впевнено крокує до омріяного комунізму.

У роботі звернено увагу на рецепцію феномену химерної прози в українському літературознавстві (О. Вощенко, М. Жулинський, О. Журавська, Н. Кобилко, О. Ковальчук, А. Кравченко, Д. Куриленко, О. Муслієнко, М. Наєнко, М. Павлишин, Н. Пелешенко, С. Привалова, Я. Поліщук, В. Чайковська та інші), окреслено її жанрово-стильові особливості. З огляду на наукові розвідки дослідників, можна зауважити, що ця стильова течія, незважаючи на виникнення наприкінці 1950-х, набуває стрімкого розвитку в 1970-х роках, коли з'являється дилогія В. Земляка «Лебедина зграя». У дисертації ми, як і більшість літературознавців, зазначаємо, що химерна проза аналізованого періоду є реакцією на тоталітарну культуру з її провідним соцреалістичним способом зображення дійсності, при цьому залишаючись у її

семантичному полі. Характерними ознаками цього письма вважаємо специфіку часопростору (переплетіння реального та ірреального), своєрідну концепцію персонажа, наявність одивнених, казково-міфологічних образів (архетипів, символів, міфологем, метафор), різноманітний інструментарій комічного, за допомогою яких декодується підтекстовий авторський задум.

Спираючись на означений вище теоретико-методологічний комплекс, ми виділили мотивні домінанти прози В. Дрозда 1970–1980-х років: ідеологічної свідомості, стоїчної особистості, «екології душі» (для творів, у яких домінують риси соцреалізму); роздвоєння, маскування, метаморфози (для химерних художніх текстів). У відображенні названих домінант епік послуговується літературними засобами і прийомами контрасту, антитези, гіперболи, ретроспекції, психологізму; бінарними опозиціями («свій – чужий», «високе – низьке», «матеріальне – духовне», «місто – село», «раціональне – ірраціональне», «звірине – людське» та іншими), архетипами (Тіні, Матері, Дитини, Вогню, Лісу) тощо.

У романах соцреалістичної поетики – «Ритми життя» (1974), «Дорога до матері» (1978), «Земля під копитами» (1979), «Інна Сіверська, суддя» (1985) – В. Дрозд змальовує сильного і виняткового позитивного героя з акцентом на морально-етичні риси, романтизуючи його образ. У роботі доведено, що названі твори ідеологічно заангажовані різною мірою, що зумовлюється особливостями літературного процесу 1970–1980-х років. Письменник, незважаючи на яскраво виражені радянські міфи, намагається зберегти свободу авторського слова за допомогою показу особистості з наголосом на її мікросвіті та поєднання соціальної проблематики з філософською.

У документально-біографічній дилогії митця «Ритми життя», «Дорога до матері» про Софію Богомолець та її сина – видатного академіка Олександра Богомольця – наскрізним акцентом художнього втілення є ідеологічна свідомість, перш за все репрезентована в постаті «палкої» революціонерки. Окреслена домінанта названих романів реалізується в тісному зв’язку з

мотивами емансипації, вибору, ілюзії, жертовності; увиразнюється за допомогою соціального міфологізму, тюремної, тваринної, танаталогічної образності тощо.

Роман «Земля під копитами» присвячений зображенню Другої світової війни, зокрема осмисленню цієї теми через сприйняття жорстоких, трагічних подій українською матір'ю Галею Поночівною. Лейтмотив «екології душі» яскраво простежується на тлі мілітарного, кризового часопростору художнього світу. У втіленні домінантного мотиву автор послуговується зооморфними образами, біблійними алюзіями, бінарними опозиціями («патріотизм – колабораціонізм», «вірність – зрада», «стоїчність – слабкодухість»), які декодують категорії святості та гріховності, віддзеркалюючи внутрішні світи головної героїні та її антагоніста – зрадника Степана Шуляка.

Твір «Інна Сіверська, суддя» яскраво репрезентує модель загартованої духом героїні, яка розкривається за допомогою відповідних мотивів, як-от: фатуму, аскези, конфронтації, внутрішньої свободи, смиренності, мужності, безстрашшя. З'ясовано, що в романі важливого значення набуває актуальна для радянської літератури концепція позитивного персонажа, що певною мірою суголосна із засадами римського стоїцизму (Марк Аврелій, Сенека, Епіктет). Щоб увиразнити авторський задум художнього тексту, митець, ідеалізуючи героїню, уводить у сюжетну канву твору прихованого антагоніста, послуговується відомою колізією «право сили проти сили права» тощо.

Новаторство В. Дрозда повною мірою ілюструється його химерною прозою, у якій превалює ірраціональна модель світу. Найяскравішими зразками періоду 1970–1980-х років, за спостереженнями дослідників, є повість «Ирій» (1974), романи «Вовкулака (Самотній вовк)» (1982), «Спектакль» (1985). У цих творах епік у завуальованих, театралізованих формах наголошує на амбівалентній сутності людини. Він художньо втілює ідеї трансформації, множинності особистості (маскування, перетворення, роздвоєння), що вимушена вдаватися до передбачених стратегій поведінки, аби функціонувати в радянському соціальному середовищі.

Повість «Ирій» є одним із найвідоміших творів української літератури, який майстерно відображає традиції химерної прози. Автор, послуговуючись казково-міфологічними, ігровими елементами, репрезентує маскову модель поведінки персонажів (наприклад, Михайла Решета, Кузьми Перевесла та інших). Лейтмотив маски в художньому тексті втілено в прямому (персонажі-актори, маска-накладка та інші театральні образи) і в переносному значеннях (соціальне маскування, химерні метаморфози). Виявлено, що образ маски тут пов'язується з ознаками психологічних гнучкості та дорослішання героя.

У романі «Вовкулака (Самотній вовк)» В. Дрозд оригінально інтерпретує мотив метаморфози за допомогою міфологічних концепцій теріантропії та дводушництва, які персоніфікуються в героєві Андрієві Шишизі. У такий спосіб письменник акцентує увагу на співіснуванні в людині янгольського та демонічного начала (де останнє за певних обставин стає панівним), абсурдності радянського соціального світу з його негативними виявами – ієрархічністю, лицемірством, конформізмом, прислужництвом тощо. Відтворена внутрішня драма героя полягає в конфлікті між людиною та історичним часом, а втеча Андрія Шишиги до світу природи (архетип Лісу) символізує потяг до «незамаскованого» життя, у якому є місце виявам ірраціонального. Доведено, що роман «Вовкулака», увиразнюючи здобутки химерної стильової течії, вписує прозу митця у світовий контекст неоміфологічної літератури.

Із-поміж творів письменника вирізняється «Спектакль», у якому химерія не пов'язується з фольклорно-міфологічним тлом, а маркується сюжетно-композиційними прийомами. У художньому світі роману зображено роздвоєний мікросвіт героя Ярослава Петруні, який страждає через утрату цілісності особистості, неможливості гармонізувати матеріальне та духовне в житті. Лейтмотив «Спектаклю» увиразнюється авантюрно-пригодницькою мотивікою (зникнення, слідства, таємничості, інтриги), соціальним маскуванням, архетипами (Тіні, Матері, Дитини), часопросторовими зміщеннями, відкритим фіналом тощо.

У роботі з’ясовано, що два вияви творчості митця – химерний та соцреалістичний – мають закономірно різні мотивні домінанти, які сприяють розумінню концепцій та художнього мислення автора, увиразнюють своєрідність поетики героя в аналізованих текстах і відображають особливості літературного процесу другої половини ХХ століття. Виявлення та вивчення мотивних домінант прози В. Дрозда є перспективним дослідженням, адже сприяє ґрунтовному аналізу його доробку.

Ключові слова: літературознавство, мотив, домінанта, шістдесятництво, В. Дрозд, рецепція, поетика, соцреалізм, химерна проза, роман, міф, ірраціональна модель світу, архетип, образ-символ, психологізм.

ABSTRACT

Hladkova M. V. Motif dominants in V. Drozd's prose of 1970–1980s. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 035 Philology. – V. N. Karazin Kharkiv National University, 2023.

Ukrainian literature of the second half of the twentieth century is represented by the names of prominent artists, among which it is necessary to name V. Drozd (1939–2003). The thesis reveals the papers devoted to the writer's artistic heritage. It highlights the main aspects of the poetics of works that scientists paid attention to: ideological and thematic content, image system, means of comic, mythological, and cinematic poetics, autobiography, psychologism, intertextual connections, etc. It was found that despite the active study of the heritage of the epic by Soviet researchers (P. Antonenko, V. Briuhhen, V. Bryukhovetsky, J. Hrabovych, M. Zhulynsky, M. Kodak, S. Kryzhanivskyi, P. Maidachenko, M. Naienko, P. Osadchuk, L. Sanov, O. Svitlytsky, H. Syvokin, V. Fashchenko, N. Chorna, and others) and modern (S. Andrusiv, O. Braiko, A. Hurbanska, N. Dashko, O. Karpenko, O. Kohut, O. Kolodyazhna, I. Kropyvko, N. Manyukh, O. Muslienko, O. Sichkar, L. Tarnashynska, R. Tkachenko, A. Kharchenko, L. Yashina and others), today there is a need for an in-depth analysis of certain aspects of his work, in particular motif dominants, which are essential markers of the concepts of literary texts and the author's style.

In our paper, it was found out that V. Drozd's prose of the 1970s and 1980s deserves a scientific rethinking. It illustrates balancing within the two ways of depicting reality, namely socialistic realist and chimeric and finally establishes the writer's unique handwriting. It is determined that such a splitting of the author's thinking is due to the cultural and political conditions of the time, which, despite certain signs of decanonization, is still noteworthy by dogmatism, censorship and the encouragement of the authorities to the opportunistic prose writing, which V. Drozd will tell through the character-Petruni's lips in the novel «Spectacle» (1985).

The object and subject of the study lead to the comprehension of the literary concepts of the motif, dominant, as well as to trace the leading signs of socialist realism and bizarre prose, the specifics of their expression in verbal art.

There is still no stable idea of the motif in literary studies, as evidenced by the studies of O. Boichenko, O. Veselovsky, L. Garmash, B. Gasparov, S. D. Horst, A. Dandes, Yu. Kovaliv, I. Kostyuk, T. Kushnirova, Ye. Meletinsky, V. Propp, B. Putilov, H. Syvokin, A. Timchenko, O. Freudenberg, J. Sherman, V. Shklovsky and others. Scientists discuss both the definition and features of this terminological unit and the feasibility of using this concept. Given this, the motive is a significant formal content element of the work, which tends to be repetitive. The paper systematizes the main approaches to studying the motif: semantic, morphological, dichotomous, structural-semantic, intertextual. It is determined that the polysemantic nature and polyfunctionality of the motif make it possible to conduct productive literary research of the artistic whole. For example, our paper proves the connection of the motif with the V. Drozd's author's idea. In addition to the concept of a leitmotif, we consider it appropriate to use the synonymous term «motif dominant» when it comes to the key component of the work, through which the artist's concept, the features of his idiostyle are read out.

Yu. Kovaliv, S. Lutsak, R. Jacobson, B. Yarkho, and others determined that the artistic dominant is the core element of the work, the writer's idiostyle or the whole direction of the style era. This category can function at any macro (genre, style, composition) and micro (figurative, motive, chronotopic, thematic, etc.) levels of the text and form its core, subordinating other components to itself. An important function of the dominant is differentiation, which makes it possible to distinguish and highlight the leading components of the outlined planes.

The specificity of the Ukrainian literary process of the 1970s and 1980s involves the study of genesis, poetics and understanding of socialist realism by contemporary scholars, which was considered the dominant method of depicting reality in Soviet times. Based on the studios of V. Aheieva, O. Bodyk, Ye. Vasylieva, T. Hundorova, I. Zakharchuk, K. Clark, Yu. Kovaliv, M. Pavlyshyn, A. Pish, R. Robin, A. Terts,

U. Fedoriv, V. Kharkhun, T. Sharova and others, we identified the main features of modeling a socialist realist text: the presence of political (Soviet) myths, ideologies, departure from the abstract, conditional representation of reality, mandatory division of characters into positive and negative (with idealization of the first ones and demonization, depersonalization of the second ones), glorification of leaders, folk feats, ordinary people (a peasant, collective farmer, proletarian, warrior, etc.). The poetics of these works is characterized by the assertion of simplicity in the presentation of the artistic material, the tendency and determinism of the subject. Since preference is given to the coverage of the events of the Bolshevik revolution of 1917, the Second World War, the distant past from the standpoint of the struggle of the oppressed people against feudalism, and – inevitably – the life of the «ideal» Soviet society, which confidently steps towards cherished communism.

The paper draws attention to the reception of chimerical prose in Ukrainian literary studies (O. Voshchenko, M. Zhulynskyi, O. Zhuravska, N. Kobylko, O. Kovalchuk, A. Kravchenko, D. Kurylenko, O. Muslienko, M. Naienko, M. Pavlyshyn, N. Peleshenko, S. Pryvalova, Ya. Polishchuk, V. Tchaikovska, etc.), outlines its genre and style features. Given the researchers' scientific studies, it can be noted that this stylistic trend, despite the emergence in the late 1950s, acquired a rapid development in the 1970s, when V. Zemlyak's dilogy «Swan Flock» appeared. In the thesis, we agree with the opinions of most literary critics who write that the chimerical prose of the analyzed period is a reaction to the totalitarian culture with its leading socialist realist way of depicting reality while remaining in its semantic field. We consider the specific features of this writing to be the specificity of space-time (interweaving of the real and the unreal), a peculiar concept of the character, the presence of strange, fairy-tale-mythological images (archetypes, symbols, mythologems, metaphors), a diverse toolkit of the comic, with the help of which the subtextual author's idea is decoded.

Based on the above theoretical and methodological complex, we identified the motif dominants of V. Drozd's prose of the 1970s and 1980s: ideological consciousness, stoic personality, ecology of the soul (for works dominated by the features of socialist realism); splitting, masking, transformation (for chimerical artistic

texts). In the reflection of these dominants, the epic uses literary means and techniques of contrast, antithesis, hyperbole, retrospection, psychologism; binary oppositions («one's own» – «another's», «high – low», «material – spiritual», «city – village», «rational – irrational», «beast – human» and others), archetypes (Shadows, Mothers, Children, Fire, Forest), etc.

In the novels of socialist realist poetics, namely «Rhythms of Life» (1974), «The Road to the Mother» (1978), «The Land Under the Hooves» (1979), «Inna Siverska, the Judge» (1985), V. Drozd depicts a strong and exceptional positive character with an emphasis on moral and ethical features, romanticizing his image. The paper proves that these works are ideologically biased to varying degrees, which is due to the peculiarities of the literary process of the 1970s and 1980s. The writer, despite the pronounced Soviet mythologems, tries to preserve the freedom of the author's speech by demonstrating a personality with an emphasis on its microcosm and combining social problems with philosophical ones.

In the documentary-biographical dilogy of the artist «Rhythms of Life», «The Road to the Mother» about Sofia Bogomolets and her son – the outstanding academician Oleksandr Bogomolets – the ideological consciousness is a cross-cutting accent of the artistic embodiment, primarily represented in the figure of the «ardent» revolutionary. The outlined dominant of these novels is implemented in close connection with the motives of emancipation, choice, illusion, and sacrifice; it is expressed through social mythology, prison, animal, tanatalogical imagery, etc.

The novel «The Land Under the Hooves» is devoted to the depiction of the Second World War, particularly the comprehension of this topic through the perception of cruel, tragic events by the Ukrainian mother Halya Ponochivna. The leitmotif of the «ecology of the soul» can be clearly traced against the background of the military, crisis time-space of the artistic world. In the embodiment of the dominant motif, the author uses zoomorphic images, biblical allusions, binary oppositions («patriotism – collaborationism», «loyalty – betrayal», «stoicism – weak-mindedness»), which decode the categories of holiness and sinfulness, reflecting the inner worlds of the main character and her antagonist, namely the traitor Stepan Shulyak.

The work «Inna Siverska, the Judge» vividly represents the model of a spiritually tempered hero, which is revealed with the help of appropriate motifs, such as fate, asceticism, confrontation, inner freedom, humility, courage, and fearlessness. It was found out that the concept of a positive character relevant for the Soviet literature becomes important in the novel. It is consistent with the principles of Roman Stoicism (Marcus Aurelius, Seneca, Epictetus).To express the author's intention of the literary text, the artist, idealizing the hero, introduces a hidden antagonist into the plot, uses the well-known conflict of «the right of force against the power of law», etc.

V. Drozd's innovation is fully illustrated by his chimerical prose. The most striking examples of the period of the 1970s and 1980s, according to the observations of researchers, are the story «Iriy» (1974), the novels «Vovkulaka (Lone Wolf)» (1982), «Spectacle» (1985). In these works, the epic, like the modernists, emphasizes the ambivalent essence of human in veiled, theatrical forms. He artistically embodies the ideas of transformation, plurality of personality (masking, transformation, splitting), which is forced to resort to the envisaged behavior strategies to function in the Soviet social environment.

The story «Iriy» is one of the most famous works of Ukrainian literature, skillfully reflecting chimerical prose traditions. Using fairy-tale-mythological game elements, the author represents a masked model of the characters' behavior (for example, Mykhailo Resheto, Kuzma Pereveslo, and others). The leitmotif of the mask in the literary text is embodied in direct (characters-actors, mask-overlay, and other theatrical images) and figurative meanings (social masking, bizarre metamorphoses). It was found that the mask motif is associated with signs of psychological flexibility and maturation of the hero.

In the novel «Vovkulaka (The Lone Wolf)», V. Drozd originally interprets the idea of transformation with the help of mythological motifs of therianthropy and the concept of two souls which are personified in the hero Andrii Shyshyha. Thus, the writer focuses on the coexistence of the angelic and demonic principles in a person (where the latter becomes dominant under certain circumstances), the absurdity of the Soviet social world with its negative manifestations – hierarchy, hypocrisy, conformism,

servitude, etc. The recreated inner drama of the hero lies in the conflict between human and historical time, and the escape of Andriy Shyshiga to the natural world (the Forest archetype) symbolizes the attraction to an «unmasked» life, in which there is a place for manifestations of the irrational. It is proved that the novel «Vovkulaka», expressing the achievements of a chimerical style trend, fits the artist's prose into the world context of neo-mythological literature.

Among the writer's works, the «Spectacle» is distinguished, in which the chimeria is not associated with the folklore and mythological background but is marked by plot and composition techniques. In the artistic world of the novel, the split microcosm of the hero Yaroslav Petrunia is depicted. He suffers from the loss of the integrity of the individual, the inability to harmonize the material and spiritual in life. The leitmotif of the «Spectacle» is expressed by adventurous-adventure motifs (disappearance, investigation, mystery, intrigue), social masking, archetypes (Shadows, Mothers, Children), time-space displacements, an open ending, etc.

The paper found that two manifestations of creativity of the artist, namely chimerical and socialist realist ones, have naturally different motif dominants that contribute to the comprehension of the author's concept and artistic thinking, express the uniqueness of the hero's poetics in the analyzed texts, and reflect the peculiarities of the literary process of the second half of the twentieth century. The identification and study of the motif dominants of V. Drozd's prose is a promising study because it contributes to the substantiated analysis of his artistic heritage.

Key words: literary studies, motif, dominant, writers of the ’60s, V. Drozd, reception, poetics, social realism, chimerical prose, novel, myth, irrational model of the world, archetype, image-symbol, psychologism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Головко Л., Гладкова М. Міфопоетика повісті В. Дрозда «Ирій». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал.* 2018. № 3 (19). С. 63–66.
DOI: https://doi.org/10.24061/2411-6181.3.2018.60
URL: http://e-apsnim.bsmu.edu.ua/article/view/2411-6181.3.2018.60

   Особистий внесок здобувача: виявлення та інтерпретація в повісті «Ирій» В. Дрозда часопросторових моделей, образів і мотивів, ціннісно-смислових настанов, котрі тісно пов'язані з казково-міфологічною традицією.

2. Гладкова М. В. Рецепція роману «Вовкулака» В. Дрозда в оцінках літературознавців. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* 2021. № 1. С. 216–223.
DOI: https://doi.org/10.26661/2414-9594-2021-1-30
URL: http://journalsofznu.zp.ua/index.php/philology/article/view/2422/2315

3. Гладкова М. В. Мотив «екології душі» в романі В. Дрозда «Земля під копитами». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика.* 2022. № 1. Т. 33 (72). Ч. 2. С. 195–201.
DOI: https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.1-2/33
URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2022/1_2022/part_2/33.pdf

4. Гладкова М. В. Проза В. Дрозда 1970–1980-х років: до проблеми сприйняття літературознавцями. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 265–272.
DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.50
URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_1/50.pdf

5. Гладкова М. В. Художнє втілення стоїчних мотивів у романі В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 26. Т. 1. С. 261–267.
DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.1.50
URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/26/part_1/50.pdf

Статті, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Гладкова М. Художній час і простір у повісті «Ирій» В. Дрозда. *Матеріали доповідей X Регіональної студентської наукової конференції, 12 квітня 2017 р., Харків*: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 62–67.
7. Гладкова М. В. Мотив польоту в повісті «Ирій» В. Дрозда. *The XII International Science Conference «Current issues, achievements and prospects of Science and education»*, May 03–05, 2021, Athens, Greece. P. 197–199. URL: https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/05/XII-Conference-Current-issues-achievements-and-prospects-of-Science-and-education.pdf
8. Гладкова М. В. Інтерпретація есхатологічного міфу в повісті «Ирій» В. Дрозда. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends. Collection of scientific papers «ΛΌГОΣ» with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference, May 28.* Oxford–Vinnitsia: P. C. Publishing House & European Scientific Platform, 2021. Vol. 1. P. 230–231.
DOI: https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v1.73
URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/12943/11928

Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації

9. Гладкова М. В., Головко Л. Г. Мотив маски в повісті «Ирій» В. Дрозда. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 115–119.
URL: https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/11106/14872

Особистий внесок здобувача: аналіз способів реалізації мотиву маски, а також маскової моделі поведінки персонажів у повісті «Ирій» В. Дрозда.

ЗМІСТ

ВСТУП 20

РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 26

1.1. Соцреалістичний канон у творчості В. Дрозда 1970–1980-х років: проблеми інтерпретації 26

1.2. Химерна проза В. Дрозда 1970–1980-х років в оцінці критиків і літературознавців 36

Висновки до розділу 1 54

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ 56

2.1. Мотив літературного твору: до проблеми дефініції 56

2.2. Поняття «домінанта» в літературознавстві 65

2.3. Явище соцреалізму та його художні особливості 71

2.4. Жанрово-стильова специфіка химерної прози 79

Висновки до розділу 2 88

РОЗДІЛ 3. ІДЕОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ В ПРОЗІ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ 91

3.1. Ідеологічна свідомість у документально-біографічній прозі В. Дрозда (на матеріалі дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері») 91

3.2. Лейтмотив «екології душі» в романі В. Дрозда «Земля під копитами» 110

3.3. Реалізація комплексу стоїчних мотивів у романі В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя» 125

Висновки до розділу 3 139

РОЗДІЛ 4. КОНЦЕПЦІЯ ПЕРСОНАЖА В ХИМЕРНІЙ ПРОЗІ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ 143

4.1. Образ маски в повісті В. Дрозда «Ирій» 143

4.2. Міфомотив метаморфози в романі В. Дрозда «Вовкулака» 157

4.3. Мотивна домінанта роздвоєння особистості в романі В. Дрозда «Спектакль» 175

Висновки до розділу 4 192

ВИСНОВКИ 196

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 208

ДОДАТКИ 242

Додаток А 242

Додаток Б 245

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Володимир Дрозд (1939–2003) – відомий український письменник, який долучився до когорти шістдесятників, опублікувавши збірку оповідань «Люблю сині зорі» (1962). Із часом він утвердився як майстер середніх та великих епічних жанрів.

Особливий інтерес у літературознавців викликає проза В. Дрозда 1970–1980-х років, адже в цей період він перебуває в мистецькому пошуку й урешті утверджується як автор химерної прози. В окреслені десятиліття світ побачив його художні тексти, талановиті й різнопланові в аспектах форми та змісту: «Добра вість» (1971), «Ритми життя» (1974), «Ірій» (1974), «Дорога до матері» (1978), «Земля під копитами» (1979), «Три чарівні перлини» (1981), «Крик птаха в сутінках» (1982), «Балада про Сластьона» (1982), «Вовкулака (Самотній вовк)» (1982), «Інна Сіверська, суддя» (1985), «Спектакль» (1985) тощо.

Творча спадщина епіка 1970–1980-х років активно перебуває в площині досліджень як радянських (П. Антоненко, В. Брюгген, В. Брюховецький, Дж. Грабович, І. Дзюба, Н. Дзюбишина, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, В. Коваль, М. Кодак, П. Майдаченко, П. Осадчук, А. Погрібний, Л. Санов, Г. Сивокінь, С. Тримбач, В. Фащенко, Л. Федоровська), так і сучасних літературознавців (С. Андрусів, О. Брайко, А. Гурбанська, Н. Дашко, О. Карпенко, Н. Кобилко, О. Когут, О. Колодяжна, Т. Коноваленко, І. Кропивко, Н. Манюх, Н. Мисливець, О. Муслієнко, М. Павлишин, О. Січкар, О. Скобельська, Л. Тарнашинська, Р. Ткаченко, Н. Фенько, А. Харченко, Л. Яшина). Вони звернули увагу на проблемно-тематичний, ідейний зміст, образну систему, сюжетно-композиційну специфіку, міфопоетику, ігрове начало, психологізм та автобіографізм прози митця.

У спадщині письменника реалізуються дві художні тенденції: для однієї властиве домінування соцреалістичного канону, натомість в іншій яскраво виражені риси химерної стильової течії. Так С. Андрусів справедливо зазначає,

що всі його твори можна поділити на дві групи – «такі, що їх міг би написати „хтось інший”, і такі, що їх міг би написати тільки В. Дрозд» [7, с. 322].

В окреслених напрямах прозаїк працював паралельно, що зумовлено умовами доби. У зразках, де домінують соцреалістичні риси, він змальовує непересічних, сильних, ідеалізованих особистостей (романи «Добра вість», «Ритми життя», «Дорога до матері», «Інна Сіверська, суддя»), зображує окупаційну дійсність у період Другої світової війни (роман «Земля під копитами», оповідання «Навала»), висвітлює проблеми українського села (оповідання «Злодій», «Повернення Йоськи», «Кролик», «Колесо», «Сад», «Крик птаха в сутінках», нарис «Халеп’янські краєвиди», повісті «Люди на землі», «Що було, що буде», роман «Новосілля») тощо.

Новаторство В. Дрозда репрезентується в химерних творах, для яких характерні відсутність межі між реальним та умовним зображенням, використання елементів міфу, фольклору, яскравих метаморфоз, метафоризації, алогізмів, інструментарію комічного, зміщення часопросторових площин, маскова модель поведінки персонажів. Майстерними текстами аналізованого періоду є романи («Вовкулака (Самотній вовк)», «Спектакль»), повісті («Ирій», «Балада про Сластьона»), оповідання («Пігмаліон», «Замглай, або В’язка небилиць з давньої минувшини, колгоспним ковалем переказаних», «Три чарівні перлини», «Бабай», «Сонце», «Пори року») тощо. У цій прозі порушуються проблеми людської душі, як-от: конформізм, лицемірство, нівеляція, роздвоєння особистості, соціальне маскування.

Літературознавці С. Андрусів [7], О. Січкар [248; 249], А. Харченко [297; 300], Л. Яшина [317; 318; 319] та інші писали про мотиви творчості В. Дрозда. Незважаючи на це, на сьогодні відсутнє ґрунтовне дослідження, де наявний комплексний аналіз мотивних домінант його прози 1970–1980-х років. Отже, вивчення літературної спадщини письменника в цій площині є перспективним, адже уможливлює розкрити нові грані його художнього мислення й поетики названих творів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XVIII–XXI століть». Тему роботи затверджено на засіданнях кафедри історії української літератури (протокол № 4 від 15 листопада 2018 року), Ученої ради філологічного факультету (протокол № 4 від 23 листопада 2018 року) Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; на засіданні бюро Наукової ради НАН України (протокол № 1 від 11 червня 2019 року) Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка.

Мета дисертаційної роботи полягає в аналізі мотивних домінант прози В. Дрозда 1970–1980-х років і передбачає розв'язати такі **завдання**:

- дослідити рецепцію художніх творів В. Дрозда 1970–1980-х років у літературознавстві;
- окреслити значення філологічних понять мотиву та домінанти;
- визначити специфіку інтерпретації соцреалізму в сучасній науці;
- розглянути підходи дослідників до вивчення химерної прози, основні інструменти цієї стильової течії;
- визначити мотивні домінанти творів В. Дрозда 1970–1980-х років, що віддзеркалюють його авторське мислення, проаналізувати особливості їхнього втілення;
- з'ясувати оригінальне і канонічне в художніх текстах.

Об'єкт дослідження – твори В. Дрозда 1970–1980-х років: «Ритми життя», «Дорога до матері», «Ирій», «Вовкулака (Самотній вовк)», «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя», «Спектакль».

Предметом дисертації є мотивні домінанти прози В. Дрозда 1970–1980-х років.

Дослідження здійснено за допомогою **методів**, які уможливлюють цілісний підхід до вивчення предмета наукової роботи, як-от: мотивного аналізу (виокремлення й інтерпретація домінантних мотивів творів, їхнього художнього

втілення, тлумачення та функціонування, що дозволяє розкрити концепцію письменника, поетику характеротворення персонажів тощо), міфологічного (у з'ясуванні специфіки художнього світу в контексті міфопоетики), психоаналітичного (звернення до психологічних аспектів художніх текстів, розкриття внутрішнього світу героя), культурно-історичного (дослідження творів із залученням контексту доби), біографічного (уведення в аналіз щоденників, інтерв'ю В. Дрозда, моментів його життєпису для поглибленого розуміння реалізації поетики мотиву в його творчості), герменевтичного (виявлення оригінальних та традиційних елементів прози автора через інтерпретацію його текстів). Окрім вище названих спеціальних, у роботі було застосовано описово-аналітичний загальнонауковий метод (в опрацюванні теорії за темою дисертації).

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять праці радянських (П. Антоненко, В. Брюгген, В. Брюховецький, Дж. Грабович, І. Дзюба, Л. Донченко, М. Жулинський, М. Кодак, В. Коваль, Г. Клочек, П. Майдаченко, П. Осадчук, А. Погрібний, Л. Санов, Г. Сивокінь, В. Фащенко) та сучасних українських науковців (С. Андрусів, О. Брайко, А. Гурбанська, Н. Дашко, О. Карпенко, О. Колодій, О. Колодяжна, Р. Корогодський, І. Кропивко, Н. Манюх, О. Січкар, Р. Ткаченко, А. Харченко, Л. Яшина), у яких аналізується специфіка поетики творів В. Дрозда 1970–1980-х років, особливості його ідіостилю; розвідки, присвячені мотиву (О. Бойченко, О. Веселовський, Л. Гармаш, Б. Гаспаров, С. Д. Горст, А. Дандес, Ю. Ковалів, І. Костюк, Т. Кушнірова, Є. Мелетинський, В. Пропп, Б. Путілов, Г. Сивокінь, А. Тимченко, А. Ткаченко, О. Фрейденберг, Дж. Шерман, В. Шкловський), художній домінанті (О. Вощенко, Г. Головченко, Б. Іванюк, К. Коваленко, С. Луцак, Р. Якобсон, Б. Ярхо); роботи, у яких висвітлено проблему соцреалізму (В. Агеєва, Т. Гундорова, І. Захарчук, К. Кларк, Ю. Ковалів, М. Павлишин, А. Піш, Р. Робін, А. Терц, У. Федорів, В. Хархун, Т. Шарова), феномен химерної прози (О. Вощенко, М. Жулинський, О. Журавська, Н. Кобилко, А. Кравченко, Д. Куриленко, О. Муслієнко, Л. Новиченко, Н. Пелешенко, С. Привалова,

Я. Поліщук, О. Федотенко, В. Чайковська, Г. Штонь), а також праці з класичної (Сенека, Марк Аврелій, Епіктет), сучасної філософії (М. Дяченко, Н. Корабльова, С. Сєроштан, Н. Хамітов), соціології, психології та психоаналізу (Е. Берн, З. Фройд, Е. Фромм, К. Юнґ).

Наукова новизна полягає в тому, що в роботі:

- *виявлено* й *уточнено* мотивні домінанти прози В. Дрозда 1970–1980-х років;
- *уперше* комплексно *проаналізовано* твори митця в площині мотиву;
- *уперше* практично *доведено*, що за допомогою мотивів виразно простежується авторське мислення та ідейний задум письменника;
- *уперше* ґрунтовно досліджені аспекти поетики творів В. Дрозда з акцентом на з'ясуванні оригінальних (химерних) та канонічних (соцреалістичних) елементів;
- *уперше простежено* стратегії моделювання художнього світу в соцреалістичних романах митця;
- *уточнено* механізми естетичної опозиції епіка соцреалістичній доктрині;
- *увиразнено* зв'язок ідіостилю В. Дрозда з традиціями химерної прози;
- *поглиблено* інтерпретацію мотивів маски та роздвоєння авторської свідомості в українській літературі 1970–1980-х років.

Практичне значення отриманих результатів зумовлюється можливістю використовувати їх у викладанні історії української літератури ХХ століття, написанні підручників та посібників, монографій і статей філологічного профілю, у підготовці спецкурсів з обраної тематики тощо.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є одноосібним науковим дослідженням зі сформульованими теоретичними й практичними положеннями й висновками. Теорії, концепції та підходи, що належать іншим авторам, у роботі наводяться з відповідними посиланнями на джерело інформації. У друкованих працях, опублікованих у співавторстві, внесок здобувача такий: [37] – аналіз способів реалізації мотиву маски, а також маскової моделі поведінки персонажів у повісті «Ирій» В. Дрозда; [44] – виявлення та інтерпретація в повісті «Ирій»

В. Дрозда часопросторових моделей, образів і мотивів, ціннісно-смислових настанов, котрі тісно пов’язані з казково-міфологічною традицією.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та ключові ідеї дисертації було обговорено на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях у формі доповідей: X Міжнародна наукова конференція «Свобода в українській літературі: від свободи творчості до свободи сприйняття» (Харків, 12–13 жовтня 2017 року); Регіональна студентська наукова конференція (Харків, 12 квітня 2017 року); II Міжнародна наукова конференція «Кроненбергівські читання: Античність – Класика – Сучасність» (Харків, 3–4 жовтня 2019 року); Міжнародна науково-практична XI конференція «Короленківські читання» (Полтава, 11–12 листопада 2020 року); XII Міжнародна наукова конференція «Current issues, achievements and prospects of Science and education» (Афіни, 03–05 травня 2021 року); II Міжнародна науково-практична конференція «Theoretical and empirical scientific research: concept and trends» (Оксфорд – Вінниця, 28 травня 2021 року); VII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в сучасному полікультурному суспільстві» (Запоріжжя – Мелітополь, 12–13 травня 2023 року); на засіданні Харківського історико-філологічного товариства (26 листопада 2019 року; протокол № 202).

Публікації. За темою дослідження було опубліковано 9 наукових публікацій, 6 з яких у фахових виданнях України, 3 – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Зумовлені її темою та завданнями. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що нараховує 331 позицію, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 245 сторінок, із яких основного тексту – 191 сторінка.

РОЗДІЛ 1

РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Соцреалістичний канон у творчості В. Дрозда 1970–1980-х років: проблеми інтерпретації

У 1970–1980-ті роки письменник працює над документально-біографічною, воєнною тематикою, піднесенням образу радянської людини. В. Дрозд не завжди відчував свободу творчості, тому йому доводилося дотримуватися вимог тогочасної цензури: «Траплялося, і я писав „як усі". Переглядаючи мої тодішні книги, надибую вимушені „поплавки", інакше книги б елементарно не були надруковані» [75, с. 13].

Із-поміж літературних зразків автора, у яких значною мірою виражені ознаки соцреалістичної поетики, можна виділити романи «Ритми життя» (1974), «Дорога до матері» (1978), «Земля під копитами» (1979), «Інна Сіверська, суддя» (1985). О. Січкар відзначає, що «традиційна» [248, с. 6] проза В. Дрозда була написана «на злобу дня» [248, с. 6], тому поступається художнім текстам химерного плану. Попри це науковиця вважає, що такі твори зберігають актуальність проблематики, адже торкаються «загальнолюдських вічних питань, що в цілому пов'язані з екзистенцією людини» [248, с. 6]. Беручи до уваги погляди літературознавиці, зазначмо, що, незважаючи на ідеологічну заангажованість, аналізованим текстам властиве заглиблення у внутрішній світ героїв, зображення людини насамперед як індивідуальності, а вже потім – частини колективу.

У нашому дослідженні ми виділяємо два етапи вивчення спадщини письменника 1970–1980-х років – радянський (із 1970-х до 1990-х) і пострадянський (від 1990-х до сьогодні), кожен із яких має свою специфіку.

Документально-біографічна проза В. Дрозда прикметна дилогією «Ритми життя», «Дорога до матері», в основу сюжету якої покладено долі академіка

О. Богомольця і його матері Софії – народниці та революціонерки. Ці романи були вперше опубліковані на сторінках журналу «Вітчизна» (№ 1–2, 1974; № 4–5, 1978). Перший етап вивчення творів датований 1970–1980-ми роками і представлений розвідками критиків І. Дзюби [59], В. Здоровеги [106], М. Жулинського [89; 95; 98], М. Кодака [135], В. Марка [186], П. Осадчука [204], Т. Різниченко [223], Л. Санова [227], В. Фащенка [275].

Зазначмо, що І. Дзюба [59], В. Дончик [67], М. Жулинський [89; 95; 98], В. Здоровега [106], Л. Санов [226; 227] та інші високо оцінюють романи «Ритми життя» та «Дорога до матері». В. Дончик указує на те, що епік «послідовно й успішно опановує жанр художньої біографії» [67, с. 24]. У статті [106] В. Здоровега вивчає документалізм радянської літератури 1970-х років і називає «Ритми життя» самобутнім життєписом О. О. Богомольця [106, с. 133] П. Осадчук загалом дає схвальний відгук, проте зазначає, що «в деяких розділах немає достатньої внутрішньої напруги в розвитку дії, думки» [204, с. 152].

На ідейну спрямованість дилогії звертають увагу М. Жулинський [89], Л. Санов [226; 227]. Так, на думку М. Жулинського, що є традиційною для тогочасного літературознавства, у творі «Ритми життя» головна героїня доповнює «<…> художню концепцію людини нового комуністичного типу почувань і поведінки» [89, с. 124]. Л. Санов у науковій розвідці «На свої горизонти» (1979) пише, що в прозових зразках «Ритми життя», «Дорога до матері» автор майстерно зумів «відчути революційний пульс епохи» [226, с. 64].

Поетику характеротворення в дилогії митця вивчають І. Дзюба [59], М. Жулинський [95; 98], П. Осадчук [204], Л. Санов [226; 227], В. Фащенко [275] та інші. П. Осадчук досліджує образ «самовідданої революціонерки» [204, с. 151] та її родини. Софію Богомолець «без перебільшень можна назвати одним із найсильніших і найзворушливіших жіночих образів в українській прозі останніх років» [227, с. 2], – стверджує Л. Санов. В. Фащенко, автор монографії «У глибинах людського буття: етюди про психологізм літератури» (1981), констатує, що в романі «Дорога до матері» прозаїк тонко проникає в «психологію

борця» [275, с. 190] і розкриває «моральний максималізм» [275, с. 190] у характері головної героїні, її «безкорисливе служіння великій ідеї» [275, с. 192].

Дилогія В. Дрозда, на погляд М. Жулинського [95; 98], прикметна концентрацією на внутрішньому світі персонажів – Софії Богомолець та її сина, «революціонера в науці» [95, с. 22]. Дослідник пише, що концепції героїні властиві риси моральної та духовної чистоти, а саме вірність ідеї, безкомпромісність, мужність тощо [98, с. 138]. Також він зауважує, що письменник прагне не виходити за межі біографії Софії, проте «використовує кожну можливість для „включення" своєї фантазії» [98, с. 138].

І. Дзюба [59], М. Кодак [135], В. Марко [186], П. Осадчук [204], Т. Різниченко [223] та інші зосереджуються на вивченні композиційних елементів та жанрових особливостей романів «Ритми життя», «Дорога до матері» В. Дрозда. У монографії «Основа творчих шукань: художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі» В. Марко (1987) твердить, що дилогія має монтажну побудову, яка поєднується з традиційною композицією (поділ на частини, розділи, книги) [186, с. 65]. Л. Санов звертає увагу на емоційний характер оповіді та на функції внутрішніх монологів, промов, листів, щоденника Софії [226, с. 66–68]. О. Галич відзначає мозаїчність хронотопу, яку автор утілює при змалюванні родинної історії Богомольців: «Такий калейдоскоп подій у різній часовій ритміці створює, однак, цілісну картину життя» [27, с. 110].

У студії «Несходимі стежки минувшини» (1987) І. Дзюба окреслює наявність пригодницьких елементів [59, с. 108–109, 113] та авантюрних мотивів [59, с. 113], які є історико-біографічними фактами про Софію Богомолець, в аналізованих романах. Він пише, що в «Ритмах життя», «Дорозі до матері» відображається «високий моральний зміст двобою головної героїні з царатом та армією його шпиків і катів, структура максималістського духу, психологія стійкості й непримиренності» [59, с. 113]. М. Кодак [135, с. 2] виділяє засоби полемічності та психологічного портретування в дилогії.

Т. Різниченко вказує на характерні риси документально-біографічних романів митця: «епічний розмах» [223, с. 25], «монументальність форми» [223, с. 25], оптимістичний пафос, соціальна загостреність, поглиблений психологізм. Також вона зосереджує увагу на сюжетній специфіці, інтерпретації образу революційного Києва в прозових текстах.

Необхідно наголосити, що нова ґенерація науковців (із 1990-х і до сьогодні), зокрема С. Андрусів [7], Н. Семененко [234], Л. Тарнашинська [23], Р. Ткаченко [266] неоднозначно оцінює документально-біографічну спадщину епіка. Так С. Андрусів зауважує: «Усе написано неіндивідуалізованим словом підручника з історії із обов'язковими для літературного твору „художніми картинками"» [7, с. 322]. Л. Тарнашинська також підкреслює, що «Добра вість», «Ритми життя», «Дорога до матері» написані в «засхематизованому жанрі» [23, с. 9]. Проте О. Галич [29], Р. Ткаченко [266], Н. Семененко [234], О. Січкар [247; 248] висувають протилежні думки. У студії «Новаторство Володимира Дрозда в створенні роману-біографії» (2000) Н. Семененко [234] позитивно оцінює дилогію, спираючись на аналіз науковця Л. Санова [227].

О. Галич почав вивчати порушену тему в радянський період [27; 28], але його основні публікації з'являються пізніше. Літературознавець, досліджуючи жанрові особливості документально-біографічної прози українських письменників у працях [29; 31], констатує, що В. Дрозд при написанні романів «Ритми життя», «Дорога до матері» використав рідкісні архівні матеріали та спогади людей про родину Богомольців, і це дозволило йому створити правдиві «портрети» [28; с. 21] двох поколінь цієї родини. Науковець називає художній зразок «Ритми життя» одним із найкращих творів такого жанру та виділяє його особливості: психологізація героя, інтерес до моральної проблематики, інтелектуальність наративних структур, використання умовних прийомів [29] тощо.

Предметом дисертації О. Січкар [248] є психологізм (утілений через життєву позицію персонажів, сни, спогади тощо) в доробку епіка. Науковиця пише, що в «традиційних» [248, с. 14] текстах психологізм у В. Дрозда є інструментом для

реалістичного зображення дійсності [248, с. 14]. Вона звертає увагу на те, що у творах такого плану («Інна Сіверська, суддя», «Молохви», «Новосілля», «Дорога до матері», «Земля під копитами») епік «порушує важливі питання екзистенції людини» [248, с. 9].

У сучасному літературознавстві якісно новою студією, яка вивчає «Ритми життя», є стаття Р. Ткаченка [266]. Так він відстоює думку про те, що в цьому романі митець реалізує художній код шістдесятництва «під кригою радянської ідеології» [266, с. 105], для якого характерна репрезентація «національних, гуманістичних ідей, культурництво» [266, с. 105], асоціативно-психологічний спосіб організації сюжету [266, с. 103]. Науковець зазначає, що В. Дрозд поєднує категорії свідомого і несвідомого, «вимушені зовнішні мотиви і органічні внутрішні, тенденційність і художність» [266, с. 105], проте незамінною в його творі залишається «віра у суверенність людського “я”» [266, с. 105].

Отже, із 1970-х до 1990-х років критики І. Дзюба, М. Жулинський, В. Марко, Т. Різниченко, Л. Санов, В. Фащенко та інші традиційно для радянського літературознавства акцентують увагу на художній цінності дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» В. Дрозда, аналізують її ідейну спрямованість, образну систему, композиційні особливості тощо. Із 1990-х років і до сьогодні дослідники С. Андрусів, О. Січкар, Л. Тарнашинська, Р. Ткаченко та інші обстоюють протилежні погляди щодо названих прозових текстів. Так С. Андрусів, Л. Тарнашинська відзначають у них ідеологічну заангажованість, а тоді й відсутність авторського новаторства. О. Січкар, Р. Ткаченко зосереджуються на вивченні жанрової специфіки та елементів психологізму, автобіографізму в романах митця.

У романі «Земля під копитами» (1979) В. Дрозд звертається до подій Другої світової війни, зображуючи особливості психіки людей, що вимушені долати мілітарні перипетії та виживати в межових ситуаціях. Уперше його було надруковано в журналі «Дніпро» 1979 року (№ 10), а в 1981 році у видавництві

«Молодь» вийшла однойменна книга [72], яка також уміщує повість автора «Що було, що буде».

Перший етап вивчення твору датується з 1980-го до 1990-х років, що засвідчується працями А. Дімарова [72], В. Дончика [65], М. Жулинського [98], В. Москальця [193], М. Наєнка [196], О. Світлицького [231], М. Слабошпицького [65]. Художній текст був високо оцінений: свідченням цього є премія імені А. Головка, яку майстер здобув 1981 року. У 1987 році за романом В. Дрозда «Земля під копитами» було поставлено однойменну п'єсу у Волинському театрі імені Т. Шевченка, де він продемонстрував свій талант як драматург та органічно поєднав «епічність подій минулої війни і психологізм у зображенні внутрішнього світу героїв <…>» [307, с. 7], – пише Д. Шлапак.

Критики А. Дімаров [72], В. Дончик [65], М. Жулинський [98], В. Москалець [193], М. Наєнко [196], Н. Чорна [303] та інші зосереджують увагу на образній системі роману. У газеті «Деснянська правда» (1980) було опубліковано позитивну рецензію В. Москальця «Через сніги до сонця» [193] на твір В. Дрозда «Земля під копитами». Автор пише про особливості групування персонажів та підкреслює, що письменник зобразив незнищенну силу духу людей, які «опинилися під п'ятою фашизму» [193, с. 4]. В. Дончик та М. Слабошпицький відзначають типовість головної героїні – української матері, яка гідно пройшла крізь жахи війни [65, с. 22]. М. Наєнко підкреслює, що образ Галі Поночівни належить до тих, «які перед лицем небезпек не зрадили ні себе, ні землі, ні народу» [196, с. 124]. Вона, за ствердженнями М. Жулинського [98], є втіленням народної правди та моралі. В. Агеєва пише, що митець змальовує матір, героїзм якої не відзначений титулами та нагородами [2, с. 223]. На погляд Н. Чорної, Галя рятує не тільки дітей, а й «майбутнє свого народу» [303, с. 23].

У розвідці «Сила утвердження» (1981) О. Світлицький наголошує на тому, що в цьому романі зображено дві провідні сили – вірність та зраду [231, с. 11], які персоніфікуються в головних персонажах. Він окреслює ідейний задум твору, що, на його думку, розкривається через антагоніста – запроданця Степана

Шуляка: «Дрозд таврує зрадництво, розвінчує його ницість, мертвотність, його хижу суть» [231, с. 11].

До розгляду особливостей поетики художнього тексту звертаються літературознавці В. Агеєва [2], В. Дончик [65], М. Жулинський [98], М. Слабошпицький [65], Н. Чорна [303]. В. Дончик, М. Слабошпицький виділяють такі характерні ознаки цього роману: епічні узагальнення, посилені соціально-психологічним аналізом героїв, символізм, народність [65, с. 22]. О. Світлицький у рецензії «Сила утвердження» (1981) відзначає інші художні особливості «Землі під копитами»: трагічність ситуацій, переконливість авторської правди [231, с. 11] тощо. М. Жулинський пише, що письменник використовує засоби символізму, народного мистецтва; також звертає увагу на національну репрезентацію в персонажів міцного зв'язку із рідною землею [98, с. 145]. У студії «З досвіду сучасної воєнної прози: (спроба порівняльного аналізу)» (1985) Н. Чорна виділяє спільні та відмінні риси творів «Земля під копитами» (1979) В. Дрозда та «Усвятські шоломоносці» (1977) Є. Носова [303, с. 23–24]. Літературознавиця відзначає, що особливостями стилю аналізованих романів є історичні асоціації, оповідні, народно-речитативні інтонації, засоби фольклорної поетики [303, с. 24].

Варто зазначити, що В. Агеєва [2], М. Жулинський [98] аналізують стильові ознаки роману «Земля під копитами» В. Дрозда. На думку М. Жулинського, вони виражені через конотацію слів, епітети, прислів'я й відзначає важливість монологічного вираження думок персонажів та їхніх почуттів [98, с. 144]. У статті «Нові виміри воєнної теми» [2], уміщеній у монографії «Діалектика художнього пошуку» (1989), В. Агеєва пише, що в прозовому зразкові письменник використовує прийом контрасту, фольклорну поетику. Авторка студії звертає увагу на лірико-психологічну оповідь та на відсутність масштабного зображення історичних подій [2, с. 223]. Сучасна дослідниця Н. Зборовська також стверджує, що стильовою особливістю творчості В. Дрозда є ліризм, що наближає її «до поетичності» [105, с. 32].

Слід підкреслити, що з 1990-х років і до сьогодні аналіз літературного зразка представлений у поодиноких наукових розвідках С. Андрусів [7], І. Кропивко [157], О. Січкар [246; 248], які здебільшого звертають увагу на специфіку характеротворення персонажів. Роман «Земля під копитами» вирізняється з-поміж інших творів В. Дрозда зображенням війни [7, с. 325], – зазначає С. Андрусів. Вона звертає увагу на його поетику, концепцію життя і людини [7, с. 325].

О. Січкар вивчає жанрово-стильові особливості доробку письменника та поділяє його прозові зразки, як і С. Андрусів, на химерні та «традиційні», тобто «реалістичні» [246; 248]. Науковиця вважає, що роман «Земля під копитами» не належить до жодної з наведених категорій, мотивуючи це специфікою характеротворення персонажа: «Проста українська жінка на тлі війни – образ реальний і водночас легендарний, який уособлює не просто жінку, а незнищенну матір, переповнену любов'ю не тільки до своїх дітей, але й до людства в цілому» [246]. Авторка також звертається до розкриття психологізму в характері антагоніста Степана Шуляка, де, на її думку, митець спочатку ілюструє мотивацію влади (за теорією А. Адлера) [248, с. 9], а потім, за К. Франклом, «екзистенційний вакуум» [248, с. 9] особистості.

І. Кропивко [157] пише про специфіку функціонування другорядних персонажів прозового тексту, поділяє їх на категорії «мирних» [157] і «зрадників» [157], які є дієвими або статичними. Персонажі другого плану, за її спостереженнями, виконують композиційну та сюжетотвірну функції. Вона вважає, що дитячим образам роману бракує цілісності: «Досить скупими мазками окреслений тип дитини в окупації» [157]. Зазначмо, що І. Кропивко після В. Агеєвої [2], М. Жулинського [98] акцентує увагу на особливостях наративу в романі «Земля під копитами» й відзначає, що письменник послуговується прийомами контрасту, зіставлення, авторського резюмування, що посилюють експресивність оповіді [157].

Отже, у радянському (В. Агеєва, В. Дончик, М. Жулинський, М. Наєнко, О. Світлицький, М. Слабошпицький Н. Чорна) та сучасному (С. Андрусів,

І. Кропивко, О. Січкар) літературознавстві рецепція названого художнього тексту В. Дрозда представлена невеликою низкою статей та критичних відгуків. Вектор уваги дослідників обох періодів (1980–ті та з 1990-х років до сьогодні) скерований на особливості оповіді, використання фольклорних елементів, психологізму, сюжетно-тематичну спрямованість, поетику характеротворення персонажів.

Роман «Інна Сіверська, суддя» вперше був опублікований у журналі «Київ» (№ 1–2) 1985 року. Згодом його надрукувало видавництво «Радянський письменник» однією книгою з химерним твором В. Дрозда «Спектакль» [80]. У цьому літературному тексті змальовується життєва історія справедливої юристки – «радянської Феміди», пріоритетом для якої є громадянський обов'язок, а не особисте щастя.

Перший етап вивчення твору охоплює період із 1985-го до 1990-х років і прикметний розвідками В. Брюггена [17], Л. Донченко [63], М. Жулинського [91], Л. Федоровської [281]. Авторами рецензії на художній зразок, котрий уміщений у виданні [80], є М. Дубіна та Ю. Мушкетик. Вони окреслюють ідейно-тематичну спрямованість роману. Л. Федоровська пише, що ідея прозового тексту полягає в утвердженні сили правди та щирості життя [281, с. 8].

Дослідники Л. Донченко [63], М. Дубіна [80], М. Жулинський [91], С. Крижанівський [156], Ю. Мушкетик [80], Л. Федоровська [281] та інші аналізують образ головної героїні, традиційно наголошуючи на тому, що письменник надає перевагу актуальному персонажеві доби. Так М. Дубіна, Ю. Мушкетик зазначають, що Інна Сіверська «бореться з порушниками радянських законів» [80, с. 2] і стоїть «на сторожі добра» [80, с. 2]. Героїня твору, за ствердженням Л. Федоровської, «не лише професійний хист, а й зранену душу свою зважилась покласти на терези справедливості» [281, с. 8]. У рецензії «Виміри її життя» (1985) [63] Л. Донченко відзначає психологізм як засіб характеротворення в романі. М. Жулинський також пише, що передусім В. Дрозд прагнув розкрити образ народної жінки-

судді та її внутрішній світ [91, с. 127]. С. Крижанівський відзначає, що важливим засобом характеротворення є ідеалізація в змалюванні Сіверської, і це, на його думку, протиставляє її іншим персонажам [156, с. 2].

Критики Л. Донченко [63], М. Жулинський [91], Л. Федоровська [281] та інші одностайно називають персонажа Антона Верету антагоністом в аналізованому художньому тексті. Герой, на їхню думку, насамперед є негативним через конформізм. В. Брюгген пише, що персонаж утілює проблему соціальної мімікрії [17, с. 167]. У розвідці «І за себе, і за цю людину» (1986) М. Жулинський стверджує, що в романі «Інна Сіверська, суддя» за допомогою антагоніста письменник розкриває різні форми «морального збайдужіння» [91, с. 128].

М. Дубіна [80], М. Жулинський [91], Ю. Мушкетик [80] порівнюють роман «Інна Сіверська, суддя» із «Спектаклем» В. Дрозда, зазначаючи, що в цих творах прозаїк порушує проблему духовного розвитку людини [80]. М. Жулинський указує на тематично-стильову спрямованість літературних текстів та пише про те, що Сіверська – позитивна героїня, натомість Петруня є неоднозначним персонажем [91, с. 126].

Зв’язки між художніми зразками майстра також засвідчують Л. Донченко [63] та В. Брюгген [17]. Так Л. Донченко [63] пише, що в романі «Інна Сіверська, суддя» наявні символічні алюзії на «Самотнього вовка (Вовкулака)» В. Дрозда, наприклад, образи вовчої шуби та звіра, що злякався головної героїні. В. Брюгген уважає, що названі тексти споріднюють «соціальна загостреність, наступальність громадянської позиції <…>» [17, с. 166].

Л. Донченко виділяє кінематографічні риси у творі «Інна Сіверська, суддя»: монтажна композиція, мізансцени, драматизм [63, с. 5]. Вона аналізує внутрішній конфлікт прозового тексту та особливості його сюжету: «<…> історія життя героїні ретельно виписана через ретроспективний план її пам’яті» [63, с. 5]. Зазначмо, що дослідниця продовжує звертатися до окреслених аспектів у статті [64]. В. Брюгген [17, с. 165–166] відзначає серйозність манери

оповіді та характеризує проблематику твору, яка, на його думку, пов’язується з авторською репрезентацією психологічних колізій.

Отже, у сучасному літературознавстві (із 1990-х років і до сьогодні) інтерес до вивчення роману обмежується науковими студіями С. Андрусів [7], Л. Донченко [64], О. Січкар [246; 248]. С. Андрусів критично зазначає, що об’єктом зображення у В. Дрозда є «невсипуща сила радянської юриспруденції» [7, с. 322].

Розглядаючи втілення концепції персонажа в тексті «Інна Сіверська, суддя», О. Січкар уважає, що письменник розкриває характер сильної, самовідданої юристки відповідно до власної життєвої позиції: він, за її спостереженнями, «завжди виступав проти економічно-кримінальних операцій, спрямованих на особисте збагачення» [246]. У статті «Духовний стоїцизм жінки у романі Володимира Дрозда „Інна Сіверська, суддя”» [64], уміщеній у монографії «Художні моделі національної ідентичності» (2014), Л. Донченко також зосереджується на аналізі концепції головної героїні, зауважуючи, що автор наділяє її образ стоїчними рисами характеру.

Варто підкреслити, що радянські науковці В. Брюгген, М. Дубіна, М. Жулинський, Л. Федоровська вивчають художню концепцію роману, проблематику, образну систему, інтертекстуальні зв’язки в літературній спадщині В. Дрозда тощо. Праці сучасної літературознавиці О. Січкар свідчать про її дослідницьку зацікавленість в аспекті психологічного інструментарію твору «Інна Сіверська, суддя». Л. Донченко відзначає філософську (стоїчну) модель у характеротворенні головної героїні.

1.2. Химерна проза В. Дрозда 1970–1980-х років в оцінці критиків і літературознавців

У химерній прозі В. Дрозд виявив себе як автор одивненого й неповторного текстосвіту. Як відомо, радянську естетику він намагався оживити мистецькою уявою, розхитуючи усталені принципи зображення засобами міфотворчості й фольклору. Ми погоджуємося з думкою науковця Р. Корогодського, який стверджує, що химерні художні тексти В. Дрозда та інших шістдесятників –

протест до літературного стилю, де панував «рожевощокий» колективно свідомий герой [147, с. 135].

Зазначмо, що рецепція химерної прози В. Дрозда, на відміну від тієї, де домінують риси соцреалістичного канону, представлена великою кількістю праць і в радянському, і в сучасному літературознавстві. З-поміж текстів епіка періоду 1970–1980-х років, на наше переконання, необхідно виокремити повість «Ирій» (1974), романи «Вовкулака (Самотній вовк)» (1982), «Спектакль» (1985), у яких він апелює до вічних буттєвих цінностей, досліджує амбівалентність людської душі, концепцію соціального маскування тощо.

Твір В. Дрозда «Ирій» [73], що повідомляє про мрійливого школяра Михайла Решета, читач побачив 1974 року. Історія його видання була складною, адже стиль тексту відверто суперечив рисам соцреалістичної доктрини. С. Андрусів зазначає, що «Ирій» свого часу не мав «зеленої вулиці» [7, с. 323] та йшов до читача шість років із моменту написання [7, с. 323]. Незважаючи на це, повість високо оцінили сучасні науковці і вона правомірно вважатиметься одним із найзнаковіших зразків химерної прози в українській літературі другої половини XX століття.

У радянські часи (середина 1970-х – початок 1990-х років) до вивчення прозового тексту зверталися В. Брюховецький [18; 19], Н. Дзюбишина [60], В. Дончик [67], М. Жулинський [90; 97], М. Ільницький [108; 109; 110], В. Коваль [130], А. Кравченко [153], П. Майдаченко [177], Н. Олійник [201], М. Рудь [224], Г. Сивокінь [241], Л. Федоровська [279] та інші.

Перші критичні статті загалом свідчать про позитивне сприйняття повісті «Ирій» В. Дрозда. Так М. Рудь у вступній статті «Дорога в дивосвіт» [224], уміщеній у збірці художніх текстів письменника [73], відзначає, що він шукає власний метод, який «<…> передбачає гармонійне поєднання елементів фантастики, поетичної вигадки та життєвої правди» [224, с. 3–4]. Автор студії «Духовні параметри героя» (1977) М. Жулинський зауважує: «цікаво, свіжо, навіть незвично для нашої літератури „заговорив” Володимир Дрозд у повісті „Ирій” про гостру проблему „замулення” душі й помислів

людини» [90, с. 142–143].

М. Жулинський [90; 97], А. Кравченко [153], П. Майдаченко [177], Н. Олійник [201], Г. Сивокінь [241] при аналізі твору зосереджуються на його жанрово-стильових особливостях. Наприклад, на думку Н. Олійник [201], це лірична повість, що містить фантастичні, реальні, сатиричні, ліричні елементи, зв'язки між якими керуються «рухом авторського погляду» [201, с. 53]. А. Кравченко пише про ліричність оповіді, стилістичну поліфонію, «багатство умовних засобів» у творі В. Дрозда [153, с. 57]. У статті «Яка ж виходить перспектива творчості?» (1980) М. Жулинський стверджує, що аналізований текст за поетикальними особливостями перегукується з автобіографією митця «Як я народився» [97, с. 29]. Г. Сивокінь відзначає стильову спорідненість «Ирію» з химерними романами О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» та В. Земляка «Лебедина зграя» [241, с. 220–221].

В. Брюховецький [18; 19], В. Дончик [67], М. Рудь [224], Л. Федоровська [279] та інші закономірно розглядають систему персонажів та ідейно-художню концепцію повісті, ураховуючи основні засади радянської ідеології.

Предметом аналізу В. Брюховецького [18], М. Ільницького [110], Г. Сивоконя [241] та інших є композиційна специфіка твору. Так В. Брюховецький зазначає, що архітектоніка «Ирію» двопланова – це події конкретні, реальні й ті, що описані химерно [18, с. 206]. М. Ільницький підкреслює, що провідну формотвірну роль у літературному тексті виконує образ міста [110, с. 143]. Г. Сивокінь досліджує символіку Ирію: «<…> Це неспокій. Бо як з Пакуля тягло нашого героя до Ирію, так потім він прагне „в ирій" до Пакуля. Ніби пуповиною єднається те й друге героєм, оповідачем, а то й самим автором» [241, с. 223].

До літературознавчих зацікавлень В. Брюховецького [18; 19], Н. Дзюбишиної [60], В. Дончика [67], М. Жулинського [90; 97], М. Ільницького [109; 110], А. Кравченка [153], П. Майдаченка [177], М. Рудя [224], Л. Федоровської [279] належать художні особливості повісті.

Зокрема, дослідники виокремлюють химерію, гіперболізацію, відзначають широке використання фольклорних елементів (небилиці, нісенітниці, легенди, переказу, казки тощо), засобів комічного (гумору, іронії, сатири, сарказму, парадоксу, гротеску), які, з одного боку, сприяють оригінальності зображення, а з іншого – викриттю негативних суспільних явищ у творі «Ирій». М. Рудь зауважує, що художній світ цього тексту живлять «дитяча уява та барвистий, часом парадоксальний, алогічний, як на перший погляд, світ казкових образів» [224, с. 4]. В. Брюховецький підкреслює, що всі «химери» не є авторськими «вигадками» [18, с. 206], а мають зв'язки з усною народною творчістю або давньою літературою [18, с. 206], які В. Дрозд майстерно обігрує в повісті «Ирій». Н. Дзюбишина в студії «Коли нам смішно» [60] (1985) зосереджує увагу на аналізі прийому «відкритої іронії» в принципах характеротворення повісті [60].

У статті «Поетика умовності у прозі В. Дрозда» П. Майдаченко відзначає естетичну та ідейну спорідненість повістей В. Дрозда «Ирій», «Самотній вовк», «Балада про Сластьона» й констатує, що вони становлять оригінальний етап у творчості прозаїка [177, с. 15]. Літературознавець називає художню умовність В. Дрозда «своєрідною» [177, с. 17] та «химерно-примхливою» [177, с. 17]. Визначаючи «Ирій» повістю-кокаланом, дослідник пише, що в ній наявні «випадки свідомого порушення логіки і узвичаєних словесних зв'язків і предметних рядів» [177, с. 16]. Поряд із кокаланами П. Майдаченко виділяє наявність «неококаланів» [177, с. 16] – «засобів, що більше тяжіють не до сатири, а до морально-етичних проблем, тому вони є показовішими» [177, с. 16].

Важливо зазначити, що з 1990-х років посилився інтерес науковців до творчості В. Дрозда, яка репрезентує химерну стильову течію. С. Андрусів [7], А. Гурбанська [55; 56], Н. Кобилко [124; 126], Т. Коноваленко [143], О. Січкар [246; 248], Л. Тарнашинська [23; 256; 258], А. Харченко [297; 299], Л. Яшина [317; 318; 319; 320] зосереджуються на вивченні міфопоетики його прози, у такий спосіб заперечуючи твердження радянських науковців про панування ідеологічної площини в повісті «Ирій». Т. Коноваленко посутньо

пише, що художня умовність у прозі автора є своєрідною «опозицією до реалізму (соцреалізму)» [143, с. 205]. А. Гурбанська переконливо доводить, що названий твір є реакцією на «виробничу прозу» [56, с. 89] з її художнім моделюванням канонічного для соцреалізму образу людини. Науковиця виділяє риси фольклорно-фантастичної поетики, що притаманні химерній творчості митця: небилиця, міфообраз, міфометафора, алегорія, травестія, легенда, сказання [55, с. 206].

У статті [7], уміщеній у підручнику «Історія української літератури XX століття» (1998), С. Андрусів пише, що художня умовність митця прикметна для «традицій національної „химерії" та демонології – і літературної, і фольклорної» [7, с. 325]. Також вона наголошує, що власне душа, суперечливий внутрішній світ людини, є головним об'єктом дослідження у творах В. Дрозда («Маслини», «Семирозум», «Ирій», «Катастрофа», «Спектакль», «Листя землі» тощо).

О. Січкар стверджує, що для стилю химерної прози митця характерні потік свідомості, внутрішні монологи, алюзійність та іронічність [248, с. 10]. З-поміж таких художніх текстів, на її думку, вирізняється повість «Ирій», «яку написано в кращих традиціях пригодницького казково-фантастичного жанру» [248, с. 7]. Літературознавиця підкреслює, що в ній наявні ознаки карнавальності та сміхової культури, прикметні для творчості Ф. Рабле і М. Гоголя [248, с. 7].

Однією з ґрунтовних наукових праць літературної спадщини автора є дисертаційна робота Л. Яшиної з теми «Міфопоетика епіки В. Дрозда» (1999), основні положення якої висвітлені в авторефераті [317], статтях [318; 320; 321], монографії [319]. Предметом детального вивчення дослідниці є міфологічні сюжети, образи прози В. Дрозда, їхні функціональні та естетичні особливості у структурі творів «Ирій», «Вовкулака», «Листя землі», «Злий дух. Із житієм». Л. Яшина наголошує на тому, що «Ирій» – яскравий зразок химерної прози, поетиці якого властиві елементи сатири, міфу та фольклору, що «<…> спрямовані на розвінчання жадоби накопичення та міщанських поглядів на життя» [317, с. 8]. Вона звертає увагу на семантику заголовка повісті, образи

Михайла Решета, його матері. Як і П. Майдаченко [177], Л. Яшина відзначає, що в прозовому тексті широко використовуються кокалани [317, с. 9]. У статті [320] літературознавиця вивчає міфологічно-фольклорне підґрунтя «опозиції добро – зло» [320, с. 103] у творах епіка («Ірій», «Вовкулака», «Листя землі», «Злий дух. Із житієм»), що, на її думку, «втілено як на сюжетно-предметному, так і образно-тропеїчному рівнях» [320, с. 107].

С. Андрусів [7], Н. Кобилко [124; 126], О. Січкар [246; 248], Л. Тарнашинська [23; 256; 258], Л. Яшина [317; 318] в аспекті міфопоетичного аналізу зосереджуються на часопросторовій специфіці «Ірію». Химерну прозу майстра, за спостереженнями С. Андрусів [7], О. Січкар [246], Л. Тарнашинської [256] та інших, об'єднує «пакульський світ» [7, с. 323]. Л. Тарнишинська [256, с. 75, 78–81] зазначає, що особливістю ідіостилю епіка є створення власної «Йокнапатофи» (У. Фолкнер), яка втілюється ним за допомогою «топосу малої батьківщини» [256, с. 80].

Мотив шляху як провідний елемент міфологічного хронотопу в «Ірії» є предметом кількох розвідок. Образ дороги в повісті інтерпретується Л. Яшиною [317, с. 9; 318, с. 195–196], Н. Кобилко [124, с. 8–9, 14; 126, с. 74], Т. Коноваленко [143, с. 206] та іншими науковцями як просторовий елемент сюжету і як символічне втілення ідеї повернення героя до самого себе, свого коріння, до природного в людині тощо.

Проблема жанрово-стильової своєрідності творів В. Дрозда порушується в роботах Т. Денисової [58], О. Ковальчука [131], О. Січкар [246] та інших. О. Січкар уважає прозу автора багатожанровою, різностильовою, що різниться в ідейно-тематичному плані. Важливо відзначити, що літературознавці Т. Денисова [58], О. Ковальчук [131] пропонують оригінальні підходи до вивчення повісті «Ірій». Наприклад, О. Ковальчук аналізує художній текст у парадигмі необарокових тенденцій (театр абсурду, прийом маски, метаморфози тощо) [131, с. 56, 60]. Т. Денисова вважає твір за поетикою одним із перших зразків постмодерного напряму в українській літературі [58, с. 26].

Особливості втілення елементів комічного в спадщині епіка аналізують А. Гурбанська [55; 56], Т. Коноваленко [143] А. Харченко [297; 298; 299] та інші. Предметом дисертації А. Харченко (2008), основні положення якого презентовано в авторефераті [297] та статтях [298; 299; 300], є іронія як стильовий компонент прози В. Дрозда. За її спостереженнями, цей художній засіб, конотуючись мотивом гри, є близьким до «романтичної іронії» [297, с. 15], яка визначається дослідницею як основа його творчості [297, с. 15].

Зазначмо, що С. Андрусів [7], О. Січкар [246; 248], Л. Тарнашинська [258] А. Харченко [297; 299] та інші вивчають автобіографічні елементи прози В. Дрозда, проте ґрунтовно цей аспект як домінанту ідіостилю митця першою розглядає Н. Манюх [179; 180; 182; 183; 184]. Дослідниця доходить висновку, що в химерних текстах епіка («Ирій», «Вовкулака», «Катастрофа», «Спектакль», «Балада про Сластьона» тощо) автобіографізм виявляється на рівні підтексту [179, с. 83, 86].

А. Гурбанська [56], Н. Манюх [179; 180; 182; 185], Л. Тарнашинська [258] та інші пишуть про поетику характеротворення в прозі митця. В авторефераті дисертації [182] Н. Манюх наголошує на тому, що в химерних творах В. Дрозда головним героєм є тип рефлектуючої особистості. Засобами моделювання образів в «Ирії» та інших художніх текстах письменника, на думку літературознавиці, є портрет, хронотоп, антропоніми тощо [182]. А. Гурбанська зауважує, що в названому творі автор «рельєфно» [56, с. 87] змалював образи персонажів: Михайла Решета, матері, дядька Дениса, тітки Дори та інших. Вона відзначає психологізм як важливу рису характеротворення в «Ирії», що яскраво виявляється за допомогою мовлення героїв і опису їхнього темпераменту, соціальних зв’язків тощо [56, с. 87].

Сучасні літературознавці аналізують інтермедіальні засоби у творі В. Дрозда. Наприклад, Н. Кобилко вивчає кольористику «Ирію» [123, с. 41–42]; О. Брайко у статті [14] звертає увагу на те, що в прозовому тексті митець при моделюванні хронотопу послуговується засобами кінопоетики («оптична мозаїка» [14, с. 54],

«глибина кадру» [14, с. 54], «монтажний стик» [14, с. 54], «зміна горизонтального ракурсу» [14, с. 54], «вертикальний монтаж» [14, с. 54] тощо).

Химерна творчість майстра стала об'єктом досліджень із компаративістики, зокрема, В. Зотова, Т. Коноваленко, Л. Копєйцева та інші порівнюють поетику В. Дрозда зі світовою художньою спадщиною магічного реалізму (Ґ. Ґарсіа Маркес, С. Рушді), що суголосні, на їхню думку, осмисленням філософських категорій, використанням елементів міфу і фольклору тощо [107, с. 76–79; 141; 143].

Отже, рецепцію повісті «Ирій» В. Дрозда можна поділити на два етапи: радянський (друга половина 1970-х – кінець 1980-х років) та пострадянський (1990-ті роки – до сьогодні). Критики першого періоду переважно аналізують твір крізь ідеологічну площину. Також В. Брюховецький, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, П. Майдаченко, Н. Олійник, М. Рудь, Г. Сивокінь, Л. Федоровська та інші звертають увагу на композиційні, жанрово-стильові особливості художнього тексту, використання елементів фольклору, засобів комічного тощо. Відзначмо, що представники обох етапів дослідження «Ирію» пишуть про його оригінальність, що виявляється в поєдннанні фантастичних та реалістичних площин. Із 1990-х років і до сьогодні повість вивчають в аспекті міфопоетичного аналізу (А. Гурбанська, Н. Кобилко, Т. Коноваленко, О. Січкар, Л. Тарнашинська, А. Харченко, Л. Яшина та інші). Сучасні дослідники не погоджуються з думками радянських, відзначаючи опозиційність твору до соцреалістичного канону. Окрім цього, у парадигмі міфопоетичних досліджень вони пишуть про автобіографічний (С. Андрусів, Н. Манюх, А. Харченко та інші), філософський і психологічний дискурси (А. Гурбанська, О. Карпенко, Т. Коноваленко, Л. Копєйцева, О. Січкар, Л. Яшина), інтермедіальні засоби (О. Брайко, Н. Кобилко) у прозі В. Дрозда.

Роман «Вовкулака (Самотній вовк)» – самобутній зразок химерної прози митця в українській літературі ХХ століття, у якому він репрезентує власний погляд на проблеми соціального маскування, перевертництва. Читач уперше побачив цей твір 1982 року в журналі «Вітчизна» (№ 3) [79] під заголовком

«Самотній вовк». С. Андрусів [7, с. 322–323] відзначає, що через заборони цензури роман було опубліковано аж через дванадцять років після написання.

Із 1982-го до 1990-х років до вивчення роману «Вовкулака» В. Дрозда звертаються критики П. Антоненко [9], М. Жулинський [96; 98], А. Кравченко [151], І. Кравченко [155], П. Майдаченко [177], В. Мельник [190], В. Панченко [207], С. Тримбач [269], В. Фащенко [273]. Загалом вони позитивно оцінили твір, відзначивши оригінальність змісту і форми.

П. Антоненко [9], М. Жулинський [96; 98], В. Мельник [190], В. Панченко [207] та інші розглядають ідейно-тематичну спрямованість художнього тексту митця. В. Мельник стверджує, що для «Вовкулаки» і прози автора загалом прикметні теми «душевної корозії, сповзання в егоцентризм, аморальності молодої людини» [190, с. 111]. П. Антоненко [9] вважає, що центральним об’єктом зображення в романі є боротьба добра і зла. У статті «Яким корінням живе дерево?» [98], уміщеній у монографії «Наближення» (1986), М. Жулинський пропонує розглядати його як розгорнуту метафору «про духовну і моральну ницість людини» [98, с. 157], зміст якої В. Дрозд «розкриває у символічній умовності реальних і фантастичних колізій» [98, с. 157].

У колі наукових зацікавлень П. Майдаченка [177], В. Фащенка [273] та інших – специфіка жанрової форми твору «Вовкулака». Так В. Фащенко класифікує його як «сатиру-засторогу» [273, с. 159]. П. Майдаченко називає роман пародією на літературу неомістицизму [177, с. 19].

До аналізу елементів поетики художнього тексту прозаїка звертаються С. Тримбач [269], В. Фащенко [273] та інші. Так С. Тримбач відстоює думку про те, що в ньому немає прийомів стилізації, умовності та алегорії, натомість автор послуговується міфологічною образністю: «ми змушені всерйоз переживати перевтілення героя у вовкулаку, всерйоз вірити в імовірність цього» [269, с. 138]. В. Фащенко в монографії «Герой і слово» (1986) доходить висновку, що домінантою поетики роману є принцип одноголосся: «реальний світ ми бачимо очима одного персонажа, який наче згодився протягом трьох діб оголити свою

душу» [273, с. 157].

М. Жулинський [96, с. 77; 98, с. 156–158], А. Кравченко [151, с. 198], В. Мельник [190, с. 112] уважають пристосуванство, міщанство, аморальність, егоїзм, самоізоляцію головними проблемами твору В. Дрозда. На специфіку характеротворення в художньому світі митця звертають увагу літературознавці П. Антоненко [9], М. Жулинський [96; 98], В. Коваль [130], П. Майдаченко [177], В. Мельник [190], В. Панченко [207], які зазначають, що герой у нього масштабний, «<…> діапазону справді найобширнішого, як і художні засоби, якими він відтворюється» [130, с. 155]. Критики вважають, що при образотворенні Андрія Шишиги письменник послуговується сарказмом, сатирою, пародією, гротеском, гіперболізацією тощо.

Предметом дослідницького аналізу М. Жулинського [96; 98], І. Кравченка [155], В. Мельника [190], Г. Сивоконя [242] є система персонажів химерної прози В. Дрозда в соціально-психологічному й філософському аспектах. Г. Сивокінь з'ясовує, що у творах «Вовкулака (Самотній вовк)», «Ирій», «Спектакль» тощо письменник досліджує характери кар'єристів «так званого маргінального типу» [242, с. 2]. І. Кравченко також розглядає «трагедію» [155, с. 145] маргінала в романі В. Дрозда, яка, на думку літературознавця, полягає в тому, що персонаж «обрубує» [155, с. 145] своє сільське коріння, живучи в місті [155, с. 145]. У статті «Герой і його життєва позиція» (1983) В. Мельник підкреслює, що митець переконливо змальовує образ «мініатюрного ніцшеанця» [190, с. 112] Андрія Шишиги, «навально агресивного пристосуванця не лише в діях, а й перспективних його помислах, захланних мріях» [190, с. 111].

У кінці 1990-х та в 2000-х роках А. Гурбанська [55], О. Карпенко [115; 116], О. Колодій (Когут) [138], О. Січкар [246; 248], Н. Фенько [283], А. Харченко [297], Л. Яшина [317; 319; 320; 321] зосереджуються на вивченні міфопоетики роману «Вовкулака». Сучасні науковці після П. Майдаченка [177] та В. Фащенка [273] продовжують звертатися до аналізу жанрової специфіки названого тексту. О. Колодій (Когут) [138] визначає жанр «Вовкулаки»

В. Дрозда як притчу. Н. Дашко [57], О. Ільїна [111] пропонують розглядати його як необароковий, де превалює «алогічна» [111, с. 52] і театралізована [57, с. 280] картина світу.

О. Брайко зосереджується на питанні будови твору. На його думку, роман «Вовкулака» має монтажну композицію, яку увиразнюють «просторові динамічні фрагменти» [16, с. 35], що розкривають «<…> архетипну модель диявольської одержимості, гріховного переступу й покари, <…> застосовну до перипетій реалістичної дії» [16, с. 35].

У кількох наукових розвідках О. Когут (Колодій) [134], О. Січкар [248], Н. Фенько [283], А. Харченко [297; 300], Л. Яшиної [317; 318; 319; 321] представлений аналіз мотивіки в прозі митця. А. Харченко виділяє лейтмотиви його творчості – автобіографічний, іронічний, мотив гри [297, с. 7–14]. О. Когут (Колодій) відзначає, що персонажі роману «Вовкулака» є моделями, які діють у сконструйованих ситуаціях за певною схемою відповідно до авторської гри [134, с. 124–125]. Науковиця виокремлює два типи художньої театральності, що реалізуються в текстах В. Дрозда та Т. Пулатова, – саморозкриття і самозміни – і дотримується думки про те, що роман «Вовкулака» репрезентує другий її вид [134, с. 119]. Л. Тарнашинська виділяє лейтмотив маски [256, с. 78] у текстах митця, який, на її думку, розгортає ідеї соціальної мімікрії і зради людини самій собі.

У розвідці «„Продав би душу оптом, на усі віки…” (інтерпретація міфу про вовкулаку в сучасній українській прозі)» (1999) Н. Фенько [283], порівнюючи твір В. Дрозда з повістю В. Шевчука «Сповідь», виділяє чотири етапи перетворення людини на вовка, художньо втілені письменниками: прокляття, перетворення, випробування й звільнення від прокляття. Мотив перетворення, на думку дослідниці, репрезентовано у В. Дрозда композиційним колом, яким «<…> безупинно рухаються провина і кара» [283, с. 67]

Предметом вивчення літературознавиць О. Карпенко [116], О. Колодяжної [139], Н. Манюх [179; 181; 182; 185], О. Січкар [248], Л. Тарнашинської [23; 258], Н. Фенько [283], А. Харченко [297], Л. Яшиної [317;

321; 320] є система персонажів твору. О. Січкар відзначає, що В. Дрозд у романі подає «промовистий психологічний портрет» [248, с. 11] маргінала. Н. Манюх звертає увагу на такі засоби характеротворення у творі: мовлення, портретні характеристики, інстинктивні рухи [181, с. 216–217]. А. Харченко вважає, що головний герой у романі «Вовкулака» є нігілістичним та наділеним іронією [297, с. 9]. Н. Фенько виділяє засоби характеротворення образу перевертня: роздвоєння особистості, лицедійство, самотність у світі людей, руйнація душі тощо [283, с. 70]. Л. Яшина класифікує його як межовий [317, с. 10], що є відображенням «екстремального індивідуалізму» [317, с. 10]. О. Карпенко в статті [116] відзначає, що особистість Андрія Шишиги роздвоюється на «Я та маски» [116, с. 55]. Вона виділяє такі маски героя в романі: «довірена особа» [116, с. 55], «коханець» [116, с. 55], «товариш» [116, с. 55].

У 2000-х роках посилився інтерес до вивчення екзистенційного підґрунтя прози митця, зокрема, до цієї теми звертається О. Колодяжна [139], Н. Манюх [180; 182], Н. Пелешенко [212], О. Січкар [248], Л. Тарнашинська [23; 258], Л. Яшина [317; 320; 321] та інші літературознавці. Н. Пелешенко [212], досліджуючи ванітативний (абсурдності існування людини) мотив в українській літературі 1960–1980-х років, пише, що в прозі В. Дрозда цього періоду «відчитуються програмні положення філософії екзистенціалізму <…>» [212, с. 57]. Науковиця пише про екзистенційні риси в його творчості, – вихід за власні межі, або трансцендування [212, с. 57]. О. Січкар наголошує на тому, що автор химерного роману моделює межові ситуації, кризові чинники, що впливають на долю особистості [248, с. 13], тобто заглиблюється в минуле, щоб об’єктивніше зобразити причини відчуженості героя Андрія Шишиги [248, с. 11].

Предметом дослідницької уваги О. Брайка [14; 16], Н. Дашко [57], О. Колодяжної [139], О. Карпенко [115; 116], М. Павлишина [205], О. Січкар [246; 248] є специфіка часопросторових моделей у творчості В. Дрозда. У монографії «Канон та іконостатс» (1997) М. Павлишин зосереджується на топосі Пакуля, що згадується в багатьох романах і повістях прозаїка («Спектакль», «Ирій», «Вовкулака», «Листя землі» та інших), і є

важливим для з'ясування специфіки ідіостилю епіка [205, с. 279]. Він припускає, що ця лексема походить від поліського діалектизму «покуль», що означає «поки». Автор уважає, що топонім Пакуль символізує «кінець тривання теперішнього» [205, с. 279], конкретизуючи це тлумачення в текстах письменника: «в „Ирії" – це прагнення вирватися з села в місто, у „Вовкулаці" – вийти з рядових посадовців у начальство <…>» [205, с. 279].

У статті «Місто як світ абсурду в романі „Вовкулака" В. Дрозда» (2010) Н. Дашко відзначає оригінальну семантизацію та символізацію хронотопу, а також психологізацію особистого простору головного героя [57, с. 276]. Авторка розвідки звертається до аналізу хронотопів тексту «Вовкулака» і констатує, що бінарна опозиція «місто – село» набуває «аксіологічно-смислових параметрів морально-вітального протиставлення: місто символізує зло, смерть (духовну і фізичну), образ села у творах В. Дрозда є втіленням гармонійного світу <…>» [57, с. 281].

Отже, рецепція роману «Вовкулака (Самотній вовк)» В. Дрозда має два етапи в літературознавстві. Перший тривав із 1982-го до 1990-х років і представлений низкою статей П. Антоненка, М. Жулинського, А. Кравченка, П. Майдаченка, В. Мельника, В. Панченка, Г. Сивоконя, С. Тримбача, В. Фащенка. Критики відзначили оригінальну будову твору, актуальність проблематики, особливості жанрової форми і концепції персонажа. Другий етап вивчення прозового тексту – 1990-ті роки і до сьогодні – засвідчує, що увага до нього значно посилилася. О. Брайко, А. Гурбанська, Н. Дашко, О. Карпенко, О. Колодій (Когут), О. Колодяжна, Н. Манюх, М. Павлишин, О. Січкар, Л. Тарнашинська, Н. Фенько, А. Харченко, Л. Яшина розвивають здобутки попередників і, у зв'язку з появою перспективних методик аналізу тексту, зосереджують увагу на нових аспектах. Наприклад, вони розглядають твір митця крізь призму міфопоетики, у контексті якої досліджують образну систему, часопросторові площини, інтермедіальність, психологізм, екзистенціалізм тощо.

У химерній прозі В. Дрозда окреме місце посідає роман «Спектакль» (1985) [80], де зображується літературне й приватне життя

персонажа Ярослава Петруні, який поступається духовним призначенням заради зовнішнього благополуччя. Перший етап вивчення роману тривав із 1985-го до 1990-х років і представлений розвідками В. Брюггена [17], В. Брюховецького [20], Дж. Грабовича [50], В. Дончика [66], М. Жулинського [91; 96], Г. Клочека [122], А. Кравченка [151], С. Крижанівського [156], П. Майдаченка [177], М. Павлишина [205], А. Погрібного [214; 215], Г. Сивоконя [240; 241; 242; 243], В. Фащенка [273; 274], Л. Федоровської [280; 281] та інших. Зазначмо, що загалом радянські критики неоднозначно оцінили «Спектакль» через специфіку авторської концепції героя та наративної манери: одні вбачали в ній оригінальність, інші ж – недолік у зв'язку з відходом від традиції реалістичного (соцреалістичного) зображення, якому властива еклектичність («перевитрата будівельного матеріалу» [122, с. 92]).

Важливо наголосити, що поява художнього зразка була резонансною: 12 грудня 1985 року на сторінках газети «Літературна Україна» між В. Брюховецьким та А. Погрібним розгорнулася полеміка під назвою «Дві думки про роман „Спектакль" В. Дрозда». У статті «Себе чи для себе?» В. Брюховецький пише про те, що самовиправдання Ярослава Петруні «звучать нав'язливо» [20, с. 6], а сам митець схиляє читача симпатизувати йому, адже цей персонаж порівняно з іншими (Маргаритою, Бермутом, Ксенею) є більш позитивним та психологічно вмотивованим, проте, за спостереженнями літературознавця, «інфаркт совісті» [20, с. 6] у романі є штучним: «Винен увесь світ, але не Петруня!» [20, с. 6]. А. Погрібний у праці «Це запізніле Петрунине прозріння» [215], на противагу В. Брюховецькому, уважає «Спектакль» одним із найкращих творів 1985 року: «<…> річ глибоко-проблемна, сповнена вагомих уроків, художньо винахідлива й <…> симптоматична, своєчасна» [215, с. 6].

Зазначмо, що В. Брюгген [17], Дж. Грабович [50], М. Жулинський [91; 96], Г. Клочек [122], А. Кравченко [151], Г. Сивокінь [240], Л. Федоровська [280; 281] також звертають увагу на характер Ярослава Петруні, у такий спосіб

долучаючись до дискусії, котра велася між В. Брюховецьким та А. Погрібним. А. Кравченко наголошує на тому, що «Образ гендляра від мистецтва, майстра пустопорожнього скоропису виріс, як кажуть, не на пустому місці» [151, с. 185]. Г. Клочек, автор монографії «У світлі вічних критеріїв» (1989) [122], пише: «Ярослав Петруня – продукт всіх тих негативних соціально-економічних умов, які сформувалися в застійний період» [122, с. 81]. У статті «І за себе, і за ту людину» (1986) М. Жулинський акцентує на рисах характеру Ярослава Петруні, які, на його переконання, викриває митець: конформізм, егоцентризм, дволикість [91, с. 128]. Л. Федоровська аналізує образ Ярослава Петруні й зазначає, що автор змальовує внутрішній світ персонажа в романі за допомогою розкриття психологічних комплексів «селюка» [280, с. 4; 281, с. 28] й «нувориша од літератури» [280, с. 4; 281, с. 28]. Г. Сивокінь [241, с. 348–350], В. Фащенко доходять висновку, що головний герой «Спектаклю» «пережив моральний струс, а не зіграв його» [274, с. 167] і зник із царини трафаретної літератури, написавши психологічний роман-сповідь про себе [273, с. 128]. Отже, дослідники заперечують думки В. Брюховецького [20], М. Жулинського [91], Г. Клочека [122], Л. Федоровської [280; 281] та інших критиків, котрі стверджували про принципову неможливість персонажа Петруні змінитися. У монографії «Від аналізу до прогнозу» (1990) Г. Сивокінь заглиблюється в мікрокосм головного персонажа [241, с. 347–359], пишучи про автобіографічність його образу [241, с. 348–349].

Критики В. Брюгген [17], Дж. Грабович [50], С. Крижанівський [156] розглядають поетику характеротворення роману «Спектакль» під кутом порівняльного аналізу в межах творчості В. Дрозда. С. Крижанівський уважає, що «Спектакль» в художньому плані значно перевершує роман «Інна Сіверська, суддя» за змалюванням «ситуацій і характерів» [156, с. 2]. У науковій студії «Життя без репетицій» (1987) В. Брюгген підкреслює, що Ярослав Петруня подібний до вовка з однойменного твору В. Дрозда, проте він не самотній, а серед «дрібненьких шакалів» [17, с. 168] – Бермута, Маргарити та інших.

Про ідейно-тематичний зміст роману «Спектакль» пишуть Дж. Грабович [50], М. Жулинський [96], Л. Новиченко [199], В. Панченко [209], Г. Сивокінь [243] Л. Федоровська [281]. Л. Новиченко вважає, що предметом зображення у творі В. Дрозда є «чесність письменника перед літературою і життям» [199, с. 1]. У статті «Спокусливі сап'янці, або художній самоаналіз» (1986) [243] Г. Сивокінь, аналізуючи прозу 1980-х років, відзначає, що тема «Спектаклю» розкривається в історико-аналітичному, соціальному ракурсах [243, с. 122]. Роман сприймається як «художньо-психологічне дослідження природи соціального небуття» [281, с. 30], – уважає Л. Федоровська.

Радянські літературознавці М. Жулинський [96], П. Майдаченко [177], С. Погрібний [214; 215], Г. Сивокінь [240; 242; 243] досліджують проблематику роману «Спектакль» В. Дрозда. А. Погрібний звертає увагу на те, що саме В. Дрозд уперше репрезентував проблему «продукування творів для обміну на комфорт» [214, с. 14]. У студії «Мовою правди» (1986) С. Андрусів ґрунтовно висвітлює проблеми названого художнього тексту, як-от: моральні орієнтири автора, пропаганда, запроданство, література на замовлення, штампи у письменництві та інші [8, с. 144–153].

Увага дослідників зосереджена на стильовій поліфонії роману «Спектакль». Г. Клочек називає твір еклектичним та визначає в ньому пародійно-детективні, іронічно-сатиричні, химерні, лірично-споглядальні елементи [122, с. 86].

Дж. Грабович [50], М. Жулинський [91; 96], Г. Сивокінь [240; 241; 242; 243], В. Фащенко [273; 274] розглядають композиційні особливості тексту. С. Андрусів зазначає про використання в «Спектаклі» засобів іронії, сатири, гіперболізації [8, с. 144]; вона пише, що роман є самоіронією на сучасну белетристику [8, с. 145]. М. Жулинський відзначає композиційний прийом показової демонстрації у творі [91, с. 128]. В. Фащенко в монографії «Герой і слово: проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років» (1986) підкреслює, що В. Дрозд застосовує прийом зміщення часових форм і цим досягає «живої оповіді» [273, с. 123–124]. Митець конструює «сюжети в

сюжетах» [241, с. 350], – відзначає Г. Сивокінь. Дж. Грабович аналізує фабулу, сюжетно-композиційні особливості художнього тексту: концентричні кола, пов'язані з підзаголовками в частинах роману, концептуальні ключі [17, с. 100–101], що приводять до одного запитання: «Коли ж авторство стало облудою?» [17, с. 101].

Другий етап вивчення роману «Спектакль» триває з 1990-х років і до сьогодні. У цей час з'являються перспективні розвідки С. Андрусів [7], О. Брайка [14; 16], О. Колодяжної [139], М. Колупаєвої [140], Н. Манюх [179; 180; 182; 183; 184; 185], Н. Мисливець [191], Н. Семененко [235], О. Січкар [249] А. Харченко [297; 300].

У фокусі дослідницьких інтересів Н. Мисливець [191], Н. Семененко [235], О. Січкар [246] – особливості жанрової форми й стилю «Спектаклю» В. Дрозда. Н. Семененко визначає цей художній текст як роман-роздум, роман-іронію [235, с. 173]. Н. Мисливець виділяє такі характерні риси поетики твору: театралізація, химерні перипетії, метаморфози, герої-двійники, багатоголосся [191, с. 34]. М. Колупаєва [140] вивчає особливості наратії роману «Спектакль» та трилогії Є. Гуцала («Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет»). Основними рисами творчості В. Дрозда й, зокрема «Спектаклю», дослідниця вважає використання різних наративних стратегій, філософічність, інтелектуальність, психологізм, міфологічне підґрунтя, химерність [140].

Предметом сучасних наукових розвідок С. Андрусів [7], Н. Манюх [179; 183; 184], Л. Тарнашинської [23, с. 11] є риси автобіографізму в спадщині В. Дрозда. С. Андрусів констатує, що біографія прозаїка репрезентується в його творах як «продуктивний літературний прийом» [7, с. 323] та «стійкий архетип» [7, с. 323]. Науковиця пише, що за роздвоєною постаттю Ярослава Петруні (роман «Спектакль») на «чиновника» [7, с. 323] та «талановитого літератора» [7, с. 323] відчитується особистість В. Дрозда. Саме геопсихічний чинник та мотив «нещасливого дитинства» [184, с. 55–56], на думку Н. Манюх, є важливими аспектами поетики характеротворення в текстах митця [179, с. 84].

Літературознавиці С. Андрусів [7, с. 323], Н. Колодяжна [139], Н. Манюх [182, с. 8], О. Січкар [248; 249], А. Харченко [297, с. 8] звертаються до аналізу головного персонажа роману «Спектакль» В. Дрозда, зосереджуючись на психологічних аспектах характеротворення.

Мотив гри в прозі митця інтерпретують О. Січкар [248; 249], А. Харченко [300] та інші. У статті (2008) А. Харченко зазначає, що «театральний мотив» тематично пов'язується з ігровим аспектом, іронією та самоіронією [300, с. 287]. Дослідниця вважає, що персонаж Ярослав Петруня грається в літературу та іронізує з високого мистецтва [300, с. 283].

О. Брайко пише про художні засоби та прийоми кінопоетики, реалізовані в романі «Спектакль», зокрема нагромадження зорових образів [16, с. 35], візуальну метафору [16, с. 36], монтаж (ритмічний, паралельний [16, с. 37–38]), використання уявних образів [16, с. 37], деталізацію об'єктів [14, с. 55], наративну візуалізацію художнього часопростору [14, с. 55] тощо. Сучасні літературознавиці О. Колодяжна [139], О. Січкар [249] аналізують хронотоп літературного тексту «Спектакль». О. Січкар виділяє характерні риси його часопростору: хронотопні колажі, метафоризація часу та простору, темпоральна подорож [249, с. 275–276]. Предметом дослідження О. Колодяжної є специфіка образу міста у творах В. Дрозда та вплив цього топосу на долю героїв [139]. Вона зауважує, що в «Спектаклі» письменник відтворює взаємозв'язки соціального статусу персонажа та місця його проживання: Пакуль – Терехівка – Київ [139].

Отже, роману В. Дрозда «Спектакль» присвячена чимала кількість праць і в радянському, і в сучасному літературознавстві. З огляду на подану рецепцію, можемо виокремити два етапи його дослідження: радянський (1985–1990-ті роки) та пострадянський (із 1990-х і до сьогодні). Критики першого періоду (В. Брюгген, В. Брюховецький, Дж. Грабович, М. Жулинський, Г. Клочек, М. Павлишин, А. Погрібний, Г. Сивокінь, В. Фащенко) зосереджують увагу на концепції героя, композиційних, оповідно-стильових особливостях, проблематиці художнього тексту тощо. Науковці другого періоду (С. Андрусів, О. Брайко, Н. Колодяжна, М. Колупаєва, Н. Манюх, Н. Мисливець,

Н. Семененко, О. Січкар, А. Харченко) пишуть про автобіографізм, психологізм у поетиці характеротворення головного персонажа, жанрову специфіку, часопросторові моделі, інтермедіальність, зокрема риси кінопоетики у творі тощо.

Висновки до розділу 1

Дослідивши науково-критичні розвідки доробку В. Дрозда 1970–1980-х років, уважаємо за потрібне виділити два етапи звернення до його спадщини – радянський (із 1970-х до 1990-х) і пострадянський (із 1990-х і до сьогодні). Критики, порівняно із сучасними дослідниками, виявляли значний інтерес до вивчення творів, де яскраво втілюються риси соцреалістичного канону, наприклад, «Ритми життя», «Дорога до матері», «Інна Сіверська, суддя», «Земля під копитами». У них письменник, як і в химерних жанрах, надає перевагу змалюванню людини як індивідуальності, що вирізняється у світі посередностей.

У період із 1970-х до 1990-х років названі прозові зразки аналізували В. Агеєва, В. Брюгген, П. Варгатюк, І. Дзюба, Л. Донченко, В. Дончик, М. Жулинський, С. Крижанівський, Л. Маляренко, В. Москалець, М. Наєнко, Т. Різниченко, Л. Санов, О. Світлицький, М. Слабошпицький, І. Тарасенко, С. Тримбач, В. Фащенко, Н. Чорна та інші. Вони звернули увагу на проблемно-тематичний, ідейний зміст, образну систему, сюжетно-композиційну специфіку, стиль оповіді у творах тощо.

Із 1990-х років і до сьогодні рецепція доробку епіка, у якому домінують риси соцреалістичної поетики, представлена невеликою низкою статей С. Андрусів, О. Галича, І. Кропивко, О. Січкар, Л. Тарнашинської, Р. Ткаченка та інших. Сучасні студії згаданих авторів свідчать про зміщення акцентів літературознавців у бік вивчення особливостей характеротворення, наративних стратегій, психологічного інструментарію, філософського підґрунтя, реалізації коду шістдесятництва у творчості майстра тощо.

Твори «Ирій», «Вовкулака (Самотній вовк)», «Спектакль» та інші є відомими зразками химерної прози В. Дрозда 1970–1980-х років. Розглянувши наукові студії, присвячені спадщині митця, можемо стверджувати, що радянські

дослідники прагнуть вписати його химерні твори в межі соцреалістичного канону. Із середини 1970-х до 1990-х років у колі досліджень В. Брюггена, В. Брюховецького, Дж. Грабовича, М. Жулинського, М. Ільницького, Г. Клочека, В. Коваля, П. Майдаченка, В. Мельника, Н. Олійник, А. Погрібного, М. Рудя, Г. Сивоконя, В. Фащенка, Л. Федоровської та інших перебували жанрово-стильові особливості, ідейно-тематичне спрямування, концепція героя, проблематика химерної прози В. Дрозда тощо.

Літературознавці пострадянського періоду (із 1990-х років і до сьогодні), навпаки, наголошують на оригінальності поетики автора, у якій маніфестується естетична опозиція до соцреалістичних догм. С. Андрусів, О. Брайко, А. Гурбанська, Н. Дашко, О. Карпенко, Н. Кобилко, О. Когут, Н. Колодяжна, Н. Манюх, М. Павлишин, Н. Семененко, О. Січкар, Н. Фенько, А. Харченко, Л. Яшина та інші, беручи до уваги здобутки попередників та водночас актуальні методики, розглядають прозу письменника крізь призму міфопоетичного аналізу, автобіографізму, інтермедіальності, філософсько-психологічних концептів.

До інтерпретації мотивіки прозової спадщини В. Дрозда зверталися О. Когут, О. Січкар, Л. Тарнашинська, Н. Фенько, А. Харченко, Л. Яшина та інші, проте на сьогодні відсутня ґрунтовна розвідка щодо окресленої проблеми. Отже, незважаючи на те, що твори «Ритми життя», «Дорога до матері», «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя», «Ирій», «Вовкулака» (Самотній вовк)», «Спектакль» перебували у фокусі інтересів і радянських, і сучасних учених, ця розвідка засвідчує, що дослідження художнього світу майстра є перспективним, зокрема в аспекті реалізації та специфіки мотивних домінант. Уважаємо, що такий підхід забезпечить ґрунтовне прочитання написаного В. Дроздом, адже дозволить краще зрозуміти глибинні мотиви та ідеї, які письменник втілив у творах (виявлення авторських кодів, концептуальних сенсів, специфіки конструювання образів, культурно-історичного контексту тощо).

Основні положення цього розділу викладено в публікаціях автора [39; 40]

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Мотив літературного твору: до проблеми дефініції

Філологічний термін «мотив» (від лат. motus – рух) запозичено з теорії музичного мистецтва, де він означає найпростішу одиницю мелодії та повтори певних гармонійних елементів. У довідковій літературі [168, с. 78; 169, с. 469; 166, с. 347] відзначено, що мотивом є формально-змістовий компонент, який описує тему в лірриці або становить неподільну смислову одиницю, що є частиною сюжету (фабули) в епічних, драматичних текстах, як-от: мотив патріотизму, жертовності, зради тощо. Мотиви відіграють знакову роль у структурі твору, у контексті спадщини письменника. Феноменальною функцією мотивів є те, що вони типологічно споріднюють літературні праці різних авторів та стильових епох [235, с. 553].

Поняття мотиву набуває поширення в гуманітаристиці з кінця XIX століття, стаючи об’єктом аналізу фольклорних наративів, і з того часу активно досліджується. Так О. Веселовський, вивчаючи народну творчість, звертає увагу на повторювані елементи в її сюжетах і визначає мотив як найпростішу (неподільну) оповідну одиницю тексту [22, с. 305]. Учений пише про схематизм [22, с. 301] мотиву та вважає, що він формулюється коротким реченням, яке найточніше передає суть твору, наприклад: «хтось викрадає сонце» [22, с. 301], «хмари не дають дощу» [22, с. 301], «викрадення нареченої» [22, с. 305] тощо (переклад. – наш. – М. Г.). Такі речення є семантично цілісними та фактично зредукованими сюжетами, які відповідно можна розгорнути. Американський дослідник С. Томпсон є автором ґрунтовної шеститомної роботи «Motif-Index of Folk-Literature» (1928) [331], де він зібрав і класифікував усі можливі види мотивів казок різних народів. Ця робота вважається міжнародним ключем для відкриття традиційних сюжетів у класичній літературі.

О. Фрейденберг, як прибічниця семантичного підходу [286, с. 223–226], вважає, що мотив є «дієвою формою персонажа» [286, с. 224], та наводить приклади, де мотив боротьби персоніфікується та актуалізується образом воїна, мотив їжі – образом кухаря, мотив сонця – мандрівником тощо [286, с. 224]. Також літературознавиця виділяє протилежні мотиви-метафори у фольклорно-міфологічних творах [286, с. 225–226], як-от: неба – пекла, спуску – підйому, царя – раба тощо.

Варто наголосити, що твердження О. Веселовського (семантична теорія) про мотив було переглянуте в 1920-ті роки, коли з'явився морфологічний підхід до вивчення цього поняття. Однією з найвідоміших праць XX століття, присвячених фольклористиці, є «Морфологія казки» (1928) В. Проппа, у якій учений розглядає специфіку сюжетів, мотивів та образів чарівної казки. Він заперечує [327, с. 12–14] одночленність та повторюваність мотиву, висунуту О. Веселовським, уважаючи, що ті оповідні одиниці, про які писав науковець, можна поділити на кілька менших. У монографії В. Пропп замість поняття «мотив» уживає термін «функція» [327, с. 20], під якою розуміє редукцію змісту твору до невеликих форм. Автор монографії пише про динамічність «функцій», уважаючи, що вони визначаються вчинками дійових осіб [327, с. 21]. Він виділяє 31 «функцію» [327, с. 25–65], як-от: антагоніст чинить зло герою чи його родині, герой залишає дім, реагує на дії дарувальника, герой здобуває перемогу, одружується, стає царем тощо. Також необхідно відзначити, що В. Пропп, на відміну від О. Веселовського, не виводить мотив за межі одного художнього твору, тобто його сюжетобудови. Отже, під мотивом він розумів розповідну одиницю конкретного тексту, яка, рухаючи сюжетом, умотивовує дії персонажів.

Зазначмо, що американський фольклорист А. Дандес у студіях «From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales» (1962) [322], «Structural Typology in North American Indian Folktales» (1963) [323] є прибічником дихотомічної концепції вивчення мотиву, за якою у творах існують основний, узагальнений мотив (інваріант), що має властивість повторюватися в текстах, а також його різні реальні вияви (семантичні варіанти), які розгортаються в індивідуальні

сюжети. У нашій роботі ми спираємося на це положення дослідника. Він, послуговуючись термінологією американського лінгвіста та антрополога К. Пайка, у розробці своєї теорії вживає поняття мотивема, або емічний мотив, де поєднуються етичний (абстрактний) мотив і аломотив (матеріально виражена одиниця) [323, с. 96; 122]. Мотивема в його розумінні – інваріант, аломотив – варіант розвитку мотиву в певному сюжеті твору [323, с. 96; 122]. Дослідник пише: «Мотивемні слоти можуть бути заповнені різними мотивами, а конкретні альтернативні мотиви для будь-якого мотивемного слота можуть бути позначені як аломотиви» [323, с. 122] (переклад. – наш. – М. Г.). Пояснюючи свої твердження за допомогою мовознавчих аналогій, А. Дандес пише, що аломотиви мають таке ж відношення до мотивеми, як алофони до фонеми та аломорфи до морфеми [322, с. 96]. Наявність мотиву у творі зумовлює нанизування до загального контексту суми значень; ці значення попередньо задані й містяться в самому мотиві [260, с. 83], – також підкреслює українська літературознавиця А. Тимченко.

У статті «Семантична організація міфологічної оповіді та проблема створення семіотичного покажчика мотивів і сюжетів» (1983) [189] Є. Мелетинський вивчає аналізоване поняття як структурно-семантичну єдність інваріанта та варіанта, у такий спосіб синтезуючи семантичну, морфологічну і дихотомічну теорії мотиву. Науковець уважає мотив «одноактним мікросюжетом» [189, с. 118], структура якого може бути уподібнена до речення (судження), де предикат грає провідну роль: «Дія в мотиві є предикатом, від котрого залежать аргументи-актанти (агенс, пацієнс тощо). Від предикату залежить їхнє число і характер» [189, с. 117–118] (переклад. – наш. – М. Г.). Наведемо приклад мотивної структури за Є. Мелетинським: ворон (суб’єкт дії – агенс) добуває (головна частина мотиву – предикат) світло (об’єкт дії – пацієнс) [189, с. 121]. Дослідник виводить закони сюжетів, котрі пов’язані з мікросюжетами-мотивами: додавання однорідних мотивів, дзеркальне інвертування вихідного мотиву, негативний паралелізм, метафоричне (метонімічне) трансформування вихідного мотиву, ідентифікація, драматизація,

ступінчастість, вичленування нових мотивів шляхом конкретизації старих [189, с. 121–125].

У роботі «Про теорію прози» (1929) В. Шкловський пише про мотив як про тематичний елемент сюжету, що має свою передісторію та реалізується як фінальний елемент фабули [330, с. 53]. Він уважає, що певна семантична невідповідність у структурі мотиву, наприклад, «дія та протидія» [330, с. 53] споріднює мотив із тропом і каламбуром [330, с. 53]. Відзначмо, що В. Шкловський заперечує теорію етнографічної школи, зокрема Дж. Джекобса [330, с. 18] та О. Веселовського [330, с. 18–22], про закони сюжетотворення та походження мотивів.

В інтертекстуальних наукових розвідках вивчають не тільки зміст мотивів, але й способи їхньої кореляції, комбінування, оскільки новизну підходу визначає не стільки сам елемент, як його інтерпретація [271]. Відтак додаймо, що мотив нерідко є предметом дослідження з погляду індивідуальної творчості, де його вивчення розширюється до сфери світогляду та психології митця.

Інтертекстуальний підхід до названого поняття був висунутий засновником мотивного аналізу Б. Гаспаровим [33] у 1990-х роках. Дослідник стверджує, що єдиною ознакою, яка відрізняє мотив від інших літературознавчих понять, є його повторюваність [33, с. 30]. «При цьому в ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова пляма – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, барва, звук тощо» [33, с. 30] (переклад. – наш. – М. Г.), – пише науковець.

Учений послуговується поняттям «лейтмотив», під яким розуміє одиницю, яка повторюється в текстах безліч разів, при цьому кожний раз розгортаючись по-різному [33, с. 30]. У нашій роботі поряд із лейтмотивом уживаємо синонімічні поняття: «мотивна домінанта», «домінантний мотив», «провідний мотив». Лейтмотив може комбінуватися з іншими темами, ідеями, мотивами, що сприяє глибшому розкриттю авторської концепції.

Б. Гаспаров з’ясовує, що категорія мотиву «переходить» у текст, який є ширшим поняттям, ніж твір. Він зазначає, що твір – структуроване утворення з

початком і кінцем, що має інтенцію та завершеність [33, с. 283–285]. Своєю чергою, текст виходить за межі твору, вступає в діалог з іншими текстами, має здатність знаходити нові смисли – соціокультурні, історичні тощо [33, с. 283–285]. Саме в тексті, а не у творі, на думку дослідника, необхідно відшуковувати мотиви. Погоджуємося з Б. Гаспаровим, де він пише, що характеристики мотиву «<…> виростають кожного разу заново, у процесі самого аналізу, і змінюються з кожним новим кроком, з кожною зміною загальної смислової тканини» [33, с. 301] (переклад. – наш. – М. Г.), залежно від того, до яких контекстів творчості письменника звертається літературознавець. Л. Гармаш зауважує, що «розмитість» [32, с. 12] мотиву зумовлена тим, що він може існувати в будь-якій формі художнього тексту, і саме така особливість робить цю одиницю «незамінним інструментом інтертекстуального аналізу, де вона розглядається в межах системи „текст – смисл”» [32, с. 12] (переклад. – наш. – М. Г.)

Зазначмо, що категорія мотиву не ізольована: вона завжди взаємодіє з іншими компонентами художнього тексту, і разом вони визначають його формально-змістову специфіку. Погоджуємося з Г. Сивоконем, автором статті про мотив, уміщеній в «Українській літературній енциклопедії», який уважає, що мотив корелюється з «ідейно-художніми домінантами твору чи творчості письменника» [271]. С. Новіков пише, що імагологічна функція мотиву підкреслює його глибинний зв’язок з образом літературного тексту [200, с. 79]. Мотив, за спостереженнями автора, є одним із ключових засобів розкриття образу, оскільки допомагає відображати характер героя, його мікросвіт, сприяє відтворенню взаємодії з іншими персонажами та образами.

Сенс мотиву, резюмує Ю. Ковалів, залишається нейтральним, доки не втілиться у фабулі [168, с. 78]. Науковець наголошує на полісемантичній природі цього елемента: «За формою відображення змісту, що має для виконавця особливе значення, мотивами можуть бути почуття, переживання, уявлення, думки, поняття, ідеї, інтереси» [168, с. 78], спрямовані на досягнення конкретної авторської стратегії. А. Тимченко підкреслює, що мотив у літературних текстах є тим компонентом, який не лише повторюється і має варіації [260, с. 83], а й

може концентрувати уявлення про певне явище або дію [260, с. 83]. Вона пише про основні характеристики мотиву – предикативність, структурна та семантична багатогранність і належність до сюжетно-тематичного рівня твору [260, с. 83].

Варто зазначити, що питання ототожнення (або неототожнення) категорій мотиву і теми є досі вельми дискусійним. В «An Encyclopedia of Mythology and Folklore» (2008) [329], що була видана друком за редакцією американської письменниці та науковиці Дж. Шерман, акцентовано, що мотиви є домінантними ідеями або темами в літературі [329, с. 319]. Для пояснення цього тлумачення наводяться приклади з казки «Попелюшка», такі, як хрещена фея та черевичок, що є складниками сюжету й трапляються в інших фольклорних зразках [329, с. 319]. М. Моклиця також розглядає мотив і як найменший елемент сюжету, і побічну тему твору [192, с. 175]. Автори-укладачі «Літературознавчого словника-довідника» (2007) Р. Гром'як та Ю. Ковалів [169, с. 469] концентруються на ліричному мотиві, який вони прирівнюють до теми віршового твору. Такі мотиви, на їхню думку, служать динамізацією внутрішнього стану персонажа [169, с. 469]. А. Ткаченко звертає увагу на проблему визначення мотиву, зазначаючи, що часто це поняття зіставляється з темою, проблемою, образом або символом художнього тексту [265, с. 173] у зв'язку з невизначеністю його меж. Т. Кушнірова пише: «У порівнянні з темою, що є відносно постійною, мотив здатен видозмінюватись, трансформуватись, поєднуватись з іншими мотивами. Така надзвичайна гнучкість мотиву, його здатність до різноманітних модифікацій дає можливість авторові динамізувати сюжет, підкреслювати ті чи інші смисли твору, відзначати грані характерів персонажів, показувати їх еволюцію тощо» [164]. С. Д. Горст спеціалізується на вивченні кореляції художніх тем та мотивів. Визначивши спільні та відмінні риси цих понять, він підкреслює, що розташування, розподіл, повторення і варіювання тем і мотивів утворюють складну систему зв'язків, яка є невід'ємною частиною текстової структури [325, с. 573]. Зазначмо, що в нашій роботі ми розрізнюємо поняття «тема» і «мотив».

А. Ткаченко пропонує замінити термін «мотив», що використовується при аналізі драматичних, епічних творів, поняттям «кліше» [265, с. 173]; наприклад, замість сюжетних мотивів уживати «сюжетні кліше» [265, с. 173]. Водночас, уважає літературознавець, «мотив» треба залишити лише для безсюжетних ліричних текстів у зв'язку з музичним походженням цього терміна [265, с. 173]. Із поглядом А. Ткаченка погоджуються О. Орлов й О. Орлова [203, с. 42], зазначаючи, що поняття «мотив» доцільніше залучати до аналізу лірики, у якій фабула позбавлена виразності. На думку А. Дандеса, термін «мотив» міг би продовжувати функціонувати у фольклористиці та літературознавстві, але як «етична» (абстрактна) одиниця, подібна до фону або морфу в мовознавстві [322, с. 96]. Натомість науковець пропонує вживати термін «мотивема» («мотивемний аналіз») [322, с. 96].

Актуальною для сучасного літературознавства є студія І. Костюк [149], яка вивчає проблему співвіднесеності понять «мотив», «концепт», «міфологема» [149, с. 405–415]. Науковиця зазначає, що ці компоненти часто ототожнюються, і відстоює думку про те, що їх треба розмежовувати [149, с. 409], бо вони вербалізуються у творах за допомогою власних характерних критеріїв і функцій. За І. Костюк, для того, щоб доцільно послуговуватися терміном «мотив», не сплутавши з іншими, треба «пам'ятати про його складові» [149, с. 409]: дії, мотивації суб'єктів (героїв), образну систему твору тощо. М. Акішина [5] також пише про порушену проблему, з'ясовуючи кореляцію концепту та мотиву, спільних та відмінних векторів між ними. Погоджуємося з дослідницею, яка зазначає, що через низку мотивів можуть виявлятися різні концепти, і навпаки, один концепт зазвичай виражається в кількох (або багатьох) мотивах [5, с. 12]. Цікавим спостереженням М. Акішиної є те, що мотиви можуть бути прихованими, і їхня ідентифікація можлива лише за наявності певної підготовки реципієнта, тоді як концепти легше впізнати, оскільки вони мають універсальні та культурні значення [5, с. 12].

До специфіки функціональних та типологічних особливостей мотиву звертаються О. Бойченко [166], М. Заоборна [100], Ю. Ковалів [168],

Л. Коробко [146], Т. Кушнірова [164], С. Новіков [200], Б. Путилов [221], Г. Сивокінь [271], А. Тимченко [260; 261; 262] та інші. Б. Путилов пише, що специфічними рисами мотиву є динамічність, варіативність, самостійність, розкладність, «формульний характер» [221, с. 144] тощо. К. Палій стверджує, що стильова і жанротвірна функції є основними для категорії мотиву [206, с. 102]. У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» О. Бойченко [166, с. 347–348] виділяє фольклорні, міфологічні та власне літературні мотиви. Г. Сивокінь резюмує, що певні мотиви мають фольклорне походження, і це вказує на їхню національну особливість, але також є мотиви, які спільні для різних національних літератур [271]. Ю. Ковалів пише про різновиди художнього мотиву, як-от: основний, другорядний, стійкий, статичний, динамічний, аналогічний, запозичений, індивідуальний, «логічно істотний» (причиново-хронологічний), «неістотний» тощо [168, с. 78]. Деякі дослідники, зокрема Р. Петч, класифікують мотиви (основні, рамкові, побічні), ураховуючи композицію твору [166, с. 347]. Т. Кушнірова, наводячи типологію мотивів, зауважує, що в літературознавстві треба виділяти як фабульний, так і сюжений мотиви (а не один із них), оскільки ці одиниці втілюються на відповідних рівнях твору [164].

А. Тимченко в дисертації [261] концентрується на різновидах та специфіці функціонування ліричних мотивів (на матеріалі поезії В. Свідзінського). Питання структури мотиву ґрунтовно висвітлене в розвідках авторки, яка доцільно зазначає, що в сучасному літературознавстві цей аспект є малодослідженим. Дослідниця пропонує «трихотомічну модель» [262, с. 6; 261, с. 8–9], де виділяє такі складники мотиву: ядро (культурний код), тіло («нарощення» [262, с. 7; 261, с. 9], яких мотив набуває в певному тексті), мотивне поле (сума зв’язків мотиву з компонентами літературного твору, у тому числі – з іншими мотивами) [262, с. 6–7; 261, с. 8–9]. Ця модель, за А. Тимченко, дозволяє не тільки описати смислові аспекти та семантику мотиву, але й відстежити зв’язки, систему та засоби сполучення мотивів у межах тексту [260, с. 84].

Є. Дмитренко розглядає поняття «система мотивів» [61, с. 167] як одне з ключових понять теорії мотиву. Окрім цього, вона пише про мотивний ряд, під яким розуміє «сукупність варіантів одного мотиву, що трапляються в одному чи кількох творах» [61, с. 168] письменника. Своєю чергою, мотивні ряди в художніх текстах, зазначає Є. Дмитренко, утворюють мотивний комплекс, який дає можливість осягнути авторський концептуальний смисл [61, с. 168]. У мотивному комплексі мотиви можуть вступати в порівняльні (мотиви щастя, радості, кохання) та опозиційні (мотиви кохання – страждання, життя – смерті, ілюзії – реальності) зв'язки [61, с. 168].

Зазначмо, що для аналізу мотивних домінант художнього твору вагомим аспектом є літературне мотивування, яке тлумачиться у двох варіантах: як обґрунтування появи мотиву (мотивного ряду, комплексу, системи тощо), що рухають фабулою і сюжетом; а також у поясненні дій героя, специфіки його мікросвіту, мовлення, портрету. Певні мотиви можуть бути зумисне приховані автором або, навпаки, акцентовані для відповідності соціальним стандартам; відтак персонаж репрезентує себе крізь певну соціальну роль, незалежно від того, чи це відповідає його (або авторським) переконанням і характеру [169, с. 469].

Отже, питання художнього мотиву є дискусійним у літературознавстві, про що свідчать наукові розвідки О. Веселовського, Б. Гаспарова, С. Д. Горста, А. Дандеса, Ю. Коваліва, Л. Коробко, І. Костюк, Т. Кушнірової, Є. Мелетинського, М. Моклиці, К. Палій, Р. Пархоменко, В. Проппа, Г. Сивоконя, А. Тимченко, А. Ткаченка, Дж. Шерман, В. Шкловського. Спільною рисою поняття, яка об'єднує погляди дослідників на цю проблему, є повторюваність мотиву. У такий спосіб можна підбити підсумки, що мотив – значущий, повторюваний компонент прозового та віршового твору, що втілюється і в його змістові, й у формі. Він має сюжетотвірний потенціал в епосі та драмі. Аналізована одиниця є важливим засобом у конструюванні художнього образу та втіленні індивідуальної концепції митця. У мотивній організації виявляється стиль автора, традиційне та індивідуально авторське в ньому.

2.2. Поняття «домінанта» в літературознавстві

Поняття «домінанта» (лат. dominans, dominantis – панівний) уживається як у мовознавстві, так і в літературознавстві, де (у ширшому значенні) слугує для виділення основних жанрів та стильових течій, що є характерними для певного напряму та періоду [169, с. 206; 167, с. 295; 148, с. 29]; також домінанта (у вужчому сенсі) указує на специфіку елементів індивідуального стилю, що переважають у творчій спадщині митця (наприклад, мотивів, ритміко-метричних конструкцій, алюзій, непрямих висловлювань, іронії тощо) [169, с. 206; 167, с. 295].

У XX столітті аналізований термін повною мірою обґрунтував структураліст Р. Якобсон: «Домінанту можна визначити як фокусувальний компонент художнього твору: вона керує, визначає та трансформує інші компоненти. Домінанта забезпечує інтегрованість структури» [314, с. 56] (переклад. – наш. – М. Г.). Стаття Б. Ярхо [315, с. 64–65] присвячена методиці пошуку домінанти в художньому тексті, яку науковець розглядає в тісному зв’язку з поняттями ідеї, концепції та мотиву. Важливою думкою Б. Ярхо є те, що домінанта характеризує частотність проявів поетикальних засобів твору [315, с. 64–65].

Погоджуємося з твердженням Ю. Коваліва, який відзначає, що в художньому тексті домінанта визначає концептуальні принципи автора [167, с. 295]. Дослідник з’ясовує різне функціональне навантаження аналізованого терміна, виокремлюючи композиційні, стилістичні, стильові домінанти творів літератури. Так композиційна домінанта пов’язує структурні елементи будови тексту залежно від його жанрової основи (у вірші головним є вираження переживань, у прозі – фабула) [167, с. 295]. Стилістична домінанта, на думку вченого, може втілюватися в будь-якому елементі прозового або ліричного твору, що набуває визначального характеру. Науковець пише, що це, наприклад, може ілюструватися в монологічному мовленні, тропах (метафора, симфора, метонімія тощо), риторичних фігурах та інших стилістичних засобах [167, с. 295; 168, с. 432]. У літературознавчому словнику за редакцією Г. Білик (2021) зазначено, що

домінанта – це «найяскравіша ознака індивідуального стилю письменника» чи певного твору як системи [148, с. 29].

В українському літературознавстві найбільш ґрунтовно аналізоване поняття вивчає С. Луцак у докторській дисертації «Художня домінанта: категоріальний статус і поліфункціональна природа (на матеріалі української літератури на межі XIX–XX століть)» (2010), основні положення якої висвітлені в авторефераті [174], монографії [170], статтях [170; 171; 172; 173; 175; та інших]. Науковиця розглядає домінанту як ключовий концепт («конструктивну закономірність» [175, с. 122]), що забезпечує структурування та взаємозв'язок усіх елементів художньо-естетичного матеріалу в літературі. Зауважмо, що вона аналізує художню домінанту крізь призму мультидисциплінарності (у зв'язках із мовознавством, мистецтвознавством, психофізіологією тощо). У роботі С. Луцак спирається на новітні методи синергетики, когнітивістики, засади рецептивно-комунікативного підходу, розглядаючи закономірності динамічної рівноваги між складниками цілісності твору, що визначають його естетичний ефект [174, с. 9, 11, 14, 18, 38]. Г. Клочек також уважає, що художня домінанта є одним із засобів формування цілісності твору, гармонізації його компонентів [121, с. 4].

С. Луцак наголошує на тому, що розгляд поняття «домінанта» в діахронічному аспекті дозволяє виявити, що воно має семантику «дії» [173, с. 70], яка базується на бінарних, контрастних протиставленнях. Згідно з цим положенням, домінанта має специфічну функцію – «скеровувати діалектичний процес розгортання та сприймання художнього сенсу» [173, с. 70].

У творах О. Кобилянської, О. Олеся, В. Стефаника, Л. Українки, І. Франка та інших митців С. Луцак аналізує концептуальну роль домінанти в організації літературних форми і змісту, підвищенні художньо-естетичного рівня текстів у періоди пошуку авторами нових виражальних засобів [174, с. 20; 24–29, 31–34]. Звертаючись до вивчення специфіки мотивних домінант в українській літературі кінця XIX–XX століть, С. Луцак виокремлює «феномен масок», двійництво, амбівалентність [174, с. 25–27, 35–36] героїв, які виявляються, на її думку,

«згідно з міфологічною традицією – на різних рівнях художньої цілісності» [174, с. 25].

У статті «Художня домінанта як показник „стратегії" тексту (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століття)» (2007) [174] С. Луцак аналізує рецептивну функцію домінанти, у межах якої розглядає лейтмотиви та оповідні форми твору як прояви авторської стратегії. Так літературознавиця вважає, що художня домінанта – «не просто лейтмотивний образ чи якась його головна ознака. Вона становить собою маркер „наративної стратегії", який дозволяє втримувати думку реципієнта і у моменти прямого акцентування найголовнішого, і тоді, коли ідея немовби „пливе" у тексті, тобто не є матеріально вираженою» [174, с. 121]. Звертаючи увагу на провідні формально-змістові чинники в хронотопі літературного твору, вона пише, що за допомогою художньої домінанти авторська суб'єктивна стратегія може бути виражена в лейтмотивній конотації часопростору [173, с. 75].

Теоретико-практичне обґрунтування аспекту стильової домінанти здійснюється в роботах Н. Головченко [45], В. Кахній [119], К. Коваленко [128], С. Луцак [170; 173; 174; 175], І. Чернової [302], Н. Шумило [319], Н. Яцківа [316]. С. Луцак пише, що завдяки «домінанті стильової епохи» [173, с. 77] (що апріорі містить програму письменника), провідні образи, жанрові, фабульні, часопросторові моделі утворюють формально-змістову основу тексту [173, с. 77]. Сукупність компонентів цієї основи уможливлює авторові точніше виразити думку, пізнати об'єкт художнього зображення, зважаючи на всі їхні суперечності [173, с. 77–78]. Н. Головченко вважає, що стильова константа (характерна ознака стилю) і стильова домінанта (основний принцип побудови тексту) є визначальними елементами в структурно-стильовому аналізі літературного твору [45, с. 193–194]. Вона пише, що стильова домінанта близька до поняття архітектоніки та є універсальним принципом стилетворення [45, с. 193]. Стильова домінанта, на думку науковиці, реалізується в будь-якому елементі твору або у зв'язках між ними (композиційні особливості, художні образи, засоби їхнього втілення, символи тощо [45, с. 192]).

К. Коваленко відзначає, що певні художні напрями й течії характерні набором своїх стильових домінант, а виявлення їхньої специфіки (форм вираження, динаміки тощо) «допомагає з'ясувати особливості мистецького індивідуального стилю в його змінності та зв'язках з літературним процесом» [128, с. 98]. На прикладі творчості давньогрецького трагіка Есхіла В. Кахній [119, с. 66–70] доводить, що стильовими домінантами можуть слугувати мотиви (міфологічні, історичні, автобіографічні, релігійні, філософські тощо), перевага конкретних тем у творчості автора (долі, бога та інших) тощо.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001) Б. Іванюк зосереджується на вивченні жанрової домінанти, під якою він розуміє як визначальну жанрову рису твору, так і його концепцію загалом [166, с. 199]. Також учений звертає увагу на реалізацію названого поняття у фольклорних текстах. Так суттєвого значення, як пише Б. Іванюк, має жанрова домінанта у фольклорі з притаманною йому варіативністю, яка може спричинити контамінацію творів, що належать як до споріднених, так і до різних жанрів [166, с. 199]. У цій ситуації первісні жанрові ознаки стають ключовими для жанрової домінанти, «яка попри всі діахронічні зміни, що відбуваються з твором, надає йому доцентрової усталеності художнього цілого» [166, с. 199]. С. Луцак відстоює думку про те, що формування жанрової домінанти відбувається через кілька етапів заперечень, неорганічних для письменника або традиційних для його часу жанрів, як наслідок «домінуюча проблема інтенсифікується, поступово трансформуючись у новий тип художнього висловлювання» [173, с. 73]. Додаймо, що також на специфіці жанрових домінант зосереджуються у своїх розвідках О. Вощенко [24], О. Горлова [47]. Так О. Горлова вважає, що жанровою домінантою може слугувати авторська «зосередженість на психологічних мотивуваннях людських дій» [47, с. 101]. За О. Вощенко, жанрова домінанта диференціює споріднені жанри літератури [24, с. 16]. Дослідниця обґрунтовує цю думку, з'ясовуючи названу концепцію в химерній прозі, яка, межуючи з притчевими, фольклорно-міфологічними, інтелектуальними

творами, відрізняється від них. Вона доходить висновку, що визначальними рисами (жанровими домінантами) химерної прози є синтез умовності та елементів комічного (карнавалізація, пародія, гротеск, іронія тощо) [24, с. 16–17, 20].

Г. Корицька [145], Т. Посадна [218], А. Скляр [250], Т. Урись [272] вивчають специфіку функціонування та різновиди естетичних (художньо-естетичних) домінант у літературних творах. У дисертації [250] А. Скляр вивчає художньо-естетичні домінанти в українській драматургії 1990-х років. Вона визначає аналізоване поняття як сукупність провідних естетичних категорій, що відображають парадигму епохи, у яку було створено твір [250, с. 218–219]. Авторка доходить висновку, що домінантами драм Ю. Антиповича, В. Дергача, П. Марусика, Г. Штоня, Н. Фурси є піднесено-героїчні елементи [250, с. 5, 73–77, 108, 221]. Водночас, спираючись на аналіз п'єс І. Бондаря-Терещенка, О. Ірванця, Л. Демської, К. Демчук, Н. Неждапої, Л. Чупіс та інших, А. Скляр виокремлює «антиестетичні» екзистенціальні домінанти, як-от: зображення дисгармонійного, деформаційного, потворного, абсурдного світу тощо [250, с. 6, 192, 213, 216, 221]. Виявлення художньо-естетичних домінант, на думку науковиці, сприятиме продуктивній характеристиці етапів розвитку національних та світової літератур [250, с. 221]. С. Луцак уважає, що процес трансформації «історіологічних домінант» [173, с. 79] відбувається на різних рівнях творів: жанру, композиції, часопростору, стилю автора. Відтак «історіологічні домінанти» [173, с. 79] можуть бути змінені або перетворені на цих рівнях, що впливає на сприйняття тексту та його художнє вираження.

Г. Корицька [145], Т. Урись [272] із-поміж естетичних домінант виділяють українські архетипи (наприклад, Роду, Світового дерева, Дому, Матері тощо [272, с. 97–99; 145, с. 85–88]). На їхню думку, ці образи в поетичних і прозових зразках літератури «є тими домінантами, що оприявнюють національну ідентичність автора в його творах на текстуальному рівні» [272, с. 99]. Додаймо також, що К. Путівцева [220] аналізує образні домінанти на матеріалі текстів зарубіжної літератури, зокрема Едуарда Ґліссана. Тож за

допомогою цих компонентів можна прослідкувати, як утілюються погляди автора, його задум [220, с. 171].

О. Кузьменко [161] звертає увагу на «смислові» домінанти у фольклорі, присвяченому Другій світовій війні. Вона з'ясовує, що такою домінантою є концепт туги (суму, жалю, журби), який прочитується крізь символічні образи (серце, стежка, сльози, могила), «ядерні мотиви» [161, с. 22] (туга за Батьківщиною, родиною, ностальгія), «мотивеми» [161, с. 22] (прощання, передбачення, тяжка служба, смерть) тощо [161, с. 6, 7–8, 10–11, 14–16, 19–21]. Зазначмо, що в контексті роману І. Роздобудько «Прилетіла ластівочка» Л. Горболіс також аналізує реалізацію «смислової» домінанти [46, с. 12–15].

До вивчення ідейних, ідейно-тематичних домінант звертається З. Савченко [225], під якими вона мислить поняття, суголосні з лейтмотивними ідеями й темами в аналізованих творах літератури. Деякі літературознавці у студіях розглядають специфіку втілення домінанти на мікрорівнях художнього тексту. Наприклад, С. Негодяєва [197, с. 81–86], досліджуючи романи П. Мирного «Повія», П. Мирного та І. Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», виокремлює різновид домінанти поетики характеротворення – «проблему ідентичності героїв» [197, с. 85]. Важливо наголосити, що А. Тимченко в українському літературознавстві актуалізує поняття «мотивна домінанта» [261, с. 9]. Авторка роботи з'ясовує специфіку мотивних домінант у структурі поезій В. Свідзинського, з-поміж яких виокремлює такі, як сад, «рух до несвідомого» [261, с. 11], тиша, таїна, мовчання, минуле [261, с. 9–13].

Отже, художня домінанта є важливим елементом твору, стилю, течії, напряму тощо. Вона підпорядковує собі інші формально-змістові складники тексту, формує їхню цілісність, узгоджує їх; характеризує певну особливість ідіостилю автора, яка переважає за частотністю проявів, виконує диференційну функцію в літературі. Дослідники виділяють стильові, стилістичні, жанрові, естетичні та інші домінанти.

2.3. Явище соцреалізму та його художні особливості

Соцреалізм – напрям і «художній метод», що започаткований у СРСР у 1930-х роках, головною метою якого була пропаганда ідей комунізму та підтримка тоталітарного режиму країни. Специфікою соцреалізму є пріоритетність зображення позитивних сторін панівної ідеології та соціалістичного будівництва, зосередження на героїзації суспільної діяльності, спроба втілити ідеалізовану картину буття максимально зрозумілою широкому загалові. 23 квітня 1932 року згідно з постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» було ухвалене рішення про створення Спілки радянських письменників з метою уніфікації літературних течій та груп. Також тоталітарна влада на чолі з Й. Сталіним організувала відповідний комітет, головне завдання якого полягало в «пошуку» нового літературного стилю, що згодом назвали «соціалістичним реалізмом». Творчими ідеологами соцреалізму називають М. Горького, якого проголосили засновником, О. Жданова, А. Луначарського та інших. Сформована теорія наперед визначала специфіку літературного методу, тож митці були вимушені керуватися готовими схемами для конструювання образу художнього світу з провідним принципом «правдивого історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку» [166, с. 538].

В українській літературі поетика соцреалізму більшою або меншою мірою втілюється у творчості А. Головка, О. Гончара, К. Гордієнка, О. Довженка, В. Дрозда, М. Зарудного, О. Корнійчука, І. Кочерги, І. Муратова, Ю. Смолича, В. Собка, В. Сосюри, М. Стельмаха, П. Тичини, М. Рильського та інших.

Уже в 1950-х роках у зв’язку зі смертю Й. Сталіна стають можливими певні зміни в соцреалістичному каноні, які зрештою тривають до розпаду Радянського Союзу. Громадяни УРСР, як пише Ю. Каганов [114], переважно мали дві моделі поведінки: одну для публічного життя, а іншу – для приватного. У соціумі вони грали роль прихильників радянської ідеології, відкидаючи буржуазні цінності та підтримуючи політику влади [114, с. 346]. Але в повсякденному житті більшість людей зосереджувалася на особистому та сприймала «будівництво комунізму»

«як обов'язковий спектакль, який треба просто перечекати до кінця» [114, с. 346].

До вивчення генези соцреалізму, реалізації соцреалістичних міфів та ідеологем, стратегій і принципів їхнього функціонування в художніх текстах звертаються В. Агеєва [3], О. Бодик [13], Є. Васильєв [30], Т. Гундорова [52; 53; 54], М. Довіна [62], І. Захарчук [101; 102; 103; 104], Ю. Ковалів [129], К. Кларк [324], Н. Ксьондзик [158; 159; 160], Н. Мазепа [176], О. Омельчук [202], М. Павлишин [205], В. Панченко [208], А. Піш [326], Р. Робін [328], О. Сінченко [245], А. Терц (Синявський) [259], В. Хархун [292; 293; 294; 295; 296], У. Федорів [276; 277; 278], Т. Шарова [304] та інші. Ю. Ковалів у роботі «„Соцреалізм" – глухий кут історії літератури» (2009) зауважує, що окреслений період є драматичною сторінкою в українському словесному мистецтві, яке все ж зуміло зберегти самобутність в умовах «чужорідних ідеологічних модифікацій та отруйних квазітеорій» [129, с. 41]. Дослідник наголошує, що в ході аналізу творчості письменників цієї доби головним критерієм має бути об'єктивний історизм, який запобігає формуванню літературних міфів, що зумовлює усвідомлення соцреалізму «як штучного, декретованого компартією напряму, котрий нагадує художньо-політичного кентавра» [129, с. 41].

Літературознавці зосереджуються на питанні предтечі аналізованого напряму. Так О. Омельчук [202] вивчає вплив Спілки селянських письменників «Плуг» (1922–1932) на літературу соціалістичного реалізму. Автор констатує, що названий метод був завжди пов'язаний з ідеологемами рустикальності на кожному етапі свого розвитку [202, с. 52]. Літературу «плужан» у цьому процесі не можна недооцінити, уважає дослідник, оскільки вона відіграла важливу роль у зміцненні ортодоксальних форм соцреалізму [202, с. 52]. О. Сінченко також відзначає, що «тяжіння до рафінованої пролетарської культури переросло в поняття культури соціалістичної, в якій головним завданням було плекання нового ментального конструкту – позакласової людини» [245].

В. Ленін порівнював літературу з «коліщатком і ґвинтиком загально-пролетарської справи», що має служити пропагандистській машині. Н. Мазепа

пише, що «У марксистській теорії існувала чітка позиція щодо „змісту” і „форми” мистецького твору. <…> сама ця теорія була абсурдною: зміст, як відомо, уважався завжди в теоретиків соцреалізму первинним, а форма вторинною. Тому „формаліст” залишався персоною підозрілою, ледь не ворожою» [176, с. 44]. За спостереженнями Н. Ксьондзик [159], мова творів соцреалізму відзначалась такими основними рисами: авторитарний монологізм; виражена оцінковість із яскравим поділом на негативне та позитивне, що не давало можливості для використання «півтонів» [159, с. 163]; застосування усталених штампів та кліше, які зумовлювали «магічність» [159, с. 163] та ритуальність, що призводило до збідніння художньої мови; невідповідність між сказаним та дійсним, що породжувало антиправдивість та безвідповідальність митців, які приховували свої справжні почуття та думки за державною риторикою; імперативність та нормативність, що перешкоджали здоровому діалогу між автором та читачем [159, с. 163–164].

Є. Васильєв, один із авторів підручника «Теорія літератури» (2001) [30], зазначає, що в соцреалістичних творах обов’язковими аспектами є нормативність матеріалу (наприклад, мотив «дружби народів», образи Леніна, Сталіна, комуністичні міфи), догматичність в інтерпретації дійсності (історичний оптимізм, трудовий ентузіазм, зображення «ворога» чи «шкідника» тощо), утіленні художніх засобів (простота і доступність мови) [30, с. 436–437].

Американська літературознавиця К. Кларк [324] досліджує ритуальні схеми соцреалізму, фокусуючись на концепції «головного сюжету» («master plot»). На її переконання, такий сюжет є константою, визначним елементом, який об’єднує романи сталінського і постсталінського періоду, та втілює основні ідеологічні засади радянської літератури [324, с. 5]. Науковиця вважає, що ці схеми та образи є відображенням основних ідеологічних принципів тоталітарного суспільства, зокрема таких, як колективізм, класова боротьба та індивідуальна жертовність на користь держави тощо. А. Терц (Синявський) у статті «Що таке соціалістичний реалізм?» (1957) пише: «<…> кожен твір соціалістичного реалізму ще до своєї появи забезпечений щасливим фіналом, на

шляху до якого зазвичай розгортається дія. Цей фінал може бути сумним для героя, що наражається на небезпеку в боротьбі за комунізм. Тим не менш він завжди радісний з точки зору надособистої мети, і автор від свого імені чи вустами вмираючого героя не забуває висловити тверду впевненість у <…> кінцевій перемозі» [259, с. 21] (переклад. – наш. – М. Г.).

Т. Гундорова доводить, що соцреалізм є формою кітчу через свою низьку художню якість, яка зумовлюється масовістю, поверховістю, уніфікацією, відсутністю творчої індивідуальності, ідеологічною спрямованістю тощо [52, с. 217].

Провідним компонентом поетики соцреалізму є міфотворчість – проєкція на твір міфів та образів, які були створені й розповсюджені радянською владою, її пропагандистами з метою формування ідеологічного світогляду в суспільстві. Тому в соцреалізмі змістовна основа творів базувалася на міфології «нової ери», з певними центральними елементами (наприклад, жовтневий переворот, який іменували «великою» революцією, сакралізація вождів тощо) [169, с. 636], а також бінарних опозиціях, абсолютизації архетипу колективу та ідеалізації догматів соціалістичної системи [169, с. 636]. У монографії «The personality cult of Stalin in Soviet posters, 1929–1953: Archetypes, inventions and fabrications» [326] австралійська науковиця А. Піш вивчає форми репрезентації постаті вождя в радянському суспільстві (культ особи, архетипи Воїна та Спасителя тощо), специфіку його втілення в соцреалізмі. Вона пише, що в тоталітарному світі «сталінська ідеологія сама перекроїла поняття правди та реальності» [326, с. 95] (переклад. – наш. – М. Г.). Також дослідниця зауважує, що методичний вислів «у своєму революційному розвитку» натякає на справжнє ядро соцреалізму, де «Реальність мала бути відображена крізь призму більшовицької революції та сформована з метою виховання робітничого класу. Іншими словами, соцреалізм бере за художній об’єкт не життя, яким воно є, а життя, яким воно повинно бути (або буде) – кінцевий результат та задоволення процесів, які вже тривають» [326, с. 94–95] (переклад. – наш. – М. Г.).

Одним із основних засобів утілення офіційних державних міфів, резюмує О. Філатова, у соцреалістичних творах є використання бінарних опозицій, як-от: правда (робітничо-селянська) – неправда (буржуазна), вчора (злиденне) – завтра (прекрасне), індивідуальне (негативне) – колективне (позитивне) [284, с. 285] тощо. У літературних текстах соцреалізму наявний вияв міфології, де парадоксально травестіюються християнські мотиви (месія – В. Ленін, царство Боже – комунізм, інквізиція – сталінські репресії тощо) [166, с. 539] – «Не Христос воскрес – робітничий клас» (П. Тичина). У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001) Ю. Попов уважає, що біблійні алюзії, обігрування релігійних мотивів і образів (аскетичний герой, архетип Матері тощо) письменниками-соцреалістами свідчить про «прагнення хоча б від протилежного поповнити духовний вакуум нової літератури» [166, с. 539].

В. Агеєва [3], О. Філатова [326], Т. Шарова [304] вивчають специфіку авторського мислення, що простежується в соцреалістичних творах. Так В. Агеєва аналізує творчість М. Рильського періоду українського соцреалізму в контексті психоаналізу. Вона дотримується думки про те, що в поетичних текстах митця можна відчитати «патологічну атмосферу страху» [3, с. 17] перед загрозою смерті, механізми виживання в нелюдських умовах та інші прояви тоталітарної реальності, яка приховувалася за багатослівним оптимізмом радянської пропаганди. Т. Шарова в дисертації, основні положення якої висвітлено в авторефераті [304], аналізує «поетику художнього компромісу» та принципи літературного конформізму в письменників-соцреалістів (на матеріалі творчості К. Гордієнка).

Осмислення функціонування соцреалізму як канону представлене в розвідках М. Павлишина [205], У. Федорів [278], В. Хархун [295]. М. Павлишин підкреслює: «Літературна канонізація в Радянському Союзі набирає форм, які в дечому нагадують канонізацію церковного святого. Письменник (особотекст!) посідає місце в серії собі подібних особотекстів, яку більш корисно розглядати не як канон, а як іконостас» [205, с. 191]. В. Хархун досліджує соцреалістичний канон у межах національних літератур (української, литовської, киргизької

тощо) як колонізаторську практику радянської держави, у якій «всесоюзне» мистецтво було вимушене наслідувати панівне – російське [295, с. 12–13]. У. Федорів вивчає механізми канону та процеси його деканонізації, домінанти соцреалізму на проблемно-тематичному, жанровому, образно-типологічному та поетикальному рівнях у творчості О. Гончара, Н. Забіли, А. Малишка, Ю. Мушкетика, В. Сосюри, П. Тичини та інших.

О. Бодик [13], Є. Васильєв [30], Т. Гундорова [52; 53; 54], Ю. Ковалів [129], Н. Ксьондзик [158], В. Панченко [208], Ю. Попов [166], Р. Робін [328], В. Хархун [295] пишуть про феномен і сутність категорії естетичного в поетиці соцреалізму, вербалізуючи неоднакові погляди на цю проблему. Французько-канадська науковиця Р. Робін [328] принципово вважає соцреалізм «неможливою естетикою» через те, що він не може існувати як самодостатнє мистецтво, оскільки служить тоталітарній ідеології. Дослідниця доходить висновку, що соцреалізм має меті заблокувати будь-яку невизначеність, можливості інтерпретації, оскільки цей метод спрямований на контроль історичного вектора, де майбутнє заздалегідь відоме, а минуле переосмислюється з позиції початкового часу – Жовтня [328, с. 74]. Ю. Попов стверджує, що соцреалізм – «<…> еклектичний, естетично трухлявий, але ідеологічно строгий метод» [166, с. 542]. Соцреалістичне мистецтво мотивується ідеологією, яка спонукає до створення нових естетичних категорій, щоб відобразити зміни в радянському суспільстві та побудові нового світу. Ці категорії є важливими «барометрами політичної коректності» [295, с. 10], тому естетика в соцреалізмі розглядається як інструмент культурної політики [295, с. 10], – підкреслює В. Хархун.

У контексті окресленого вище питання літературознавці зосереджуються на тому, що соцреалістична поетика ввібрала в себе елементи попередніх епох, зокрема класицизму (сувора нормативність, держава як абсолют, перевага розумового над чуттєвим тощо), реалізму, у радянському літературознавстві – «критичного реалізму» (соціальність, історизм, типізація характеру, а також «принципова неіронічність, яка служить однією з основних прикмет тоталітарної

свідомості» [53, с. 15]), неоромантизму (міф про нову красу [53, с. 17–18]), авангардизму (тенденція масового мистецтва, конструювання нової реальності), постмодернізму [13, с. 34] тощо. У студії «Соцреалізм: між модерном і авангардом» (2008) Т. Гундорова підсумовує своє дослідження тим, що аналізоване поняття має корені не лише в політичних та ідеологічних аспектах, але він також використовує можливості різних естетичних систем [53, с. 21]. У певному сенсі цей феномен, на думку науковиці, може розглядатися як синтез різних естетичних тенденцій, що не були реалізованими в інших напрямах [53, с. 21].

Питання поетики позитивного героя в радянській літературі представлене в роботах Є. Васильєва [30], К. Кларк [324], А. Терца (Синявського) [259], В. Хархун [294], У. Федорів [276; 278] та інших. Є. Васильєв пише: «Соціалістичний реалізм, що створює численних позитивних героїв, ідеалізує та нівелює людину, спрощує її, малюючи без якихось суттєвих внутрішніх суперечностей <…>» [30, с. 436]. В. Хархун уважає, що концепція позитивного героя в літературі є важливою формулою для моделювання тоталітарного проєкту влади. Такий герой має три основні проєкції: утілює «мобілізаційну сутність соцреалізму» [294, с. 58]; символізує стверджувальне начало – соціалістичний ідеал; репрезентує «прогресивізм» [294, с. 58] радянської країни. При створенні позитивного героя, як зазначає науковиця, автори використовують два прийоми: доповнення та контрасту. «Героїзація радянської людини забезпечувала формування колективної ідентичності нового зразка, яка мала посилити денаціоналізацію та утвердження „homo sovieticus”», – пише У. Федорів [276, с. 212].

Отже, основними елементами соцреалістичної міфології є герої, які відображали ідеали та цінності радянського суспільства. Із-поміж них – образи революціонерів, комуністів, воїнів, пролетарів, колгоспників та інших, що були зображені як будівничі прогресивного суспільства та переможці в боротьбі з ворогами радянської держави. Такі образи нерідко транслювали ідею того, що держава потребує постійної боротьби та мобілізації громадської сили.

У. Федорів [278] вивчає літературні типи радянських героїв (воїна, робітника, партійця, селянина, дитини) та їхні функціональні особливості в тексті. Так, наприклад, герой-воїн є «засобом» утвердження мілітарної радянської стратегії з її міфом про колективну загрозу та виняткову роль радянського бійця [278, с. 10].

О. Бодик вивчає феномен історизації в літературі соцреалізму, де факти минулого подаються в полі вульгаризованої марксистсько-ленінської концепції. У цій моделі історія функціонує лише як тло для сучасного життя, підлаштовуючись під панівний канон [13, с. 31]. Окреслена проблематика, пише автор студії, перетворювала літературу «на своєрідний історичний маскарад, в якому могли як завгодно мінятися маски, тобто дійові персонажі та обставини» [13, с. 30–31].

Однією з центральних тем літератури соцреалізму є онтологія Другої світової війни, де боротьба проти фашизму була репрезентована як рятівна місія не лише людей Радянського Союзу, а і Європи від нацистів, що сприяло утвердженню тоталітарного міфу про військову славу та переконання в безумовній перемозі комунізму. І. Захарчук у монографії [101] та статтях [102; 103] досліджує мілітарну парадигму літератури соцреалізму, що конструюється за допомогою мотивів очікування загрози з боку ворога, «мирного життя як бою» [103, с. 60], подвигу, переваги радянської ідентичності; міфологем великої та справедливої армії, матері-батьківщини, батька Сталіна, держави-родини, героїв-комісарів, політруків, солдатів; демонізації ворога; бінарної опозиції «ми – вони» в ідеологічному тлумаченні [103, с. 55–57] тощо. У студії «Друга світова війна: досвід історії – досвід літератури» (2007) науковиця з’ясовує, що в рецепції українських митців репрезентуються різні мілітарні стратегії: імперська (О. Гончар), «українська совєтська» [102, с. 24] (О. Довженко), антиколоніальна (І. Багряний), авантюрно-пригодницька (У. Самчук), інтелектуальна (Ю. Косач), що засвідчує існування як ідеологічних, так і альтернативних канонів у межах одного часового періоду [102, с. 24].

Необхідно наголосити, що хоча активний розвиток соцреалізму припадає на 1930–1950-ті роки, цей метод продовжує диктувати зображення художньої дійсності й у наступні десятиліття. У монографії «Діалектика художнього пошуку» (1989) В. Дончик відзначив: «70-ті та початок 80-х років ще п'ятиліття тому визначалися як „період розвинутого соціалізму", потім – „період всебічного вдосконалення" цього ж, „зрілого", соціалізму, і вже в наші дні – як „час застою"» [66, с. 3]. Для української культури цей час був складним (відбувалися «тихі репресії» [112, с. 11], покінчили життя самогубством Г. Тютюнник, В. Близнець та інші), хоча й не однорідним: у першій його половині спостерігався значно сильніший ідеологічний тиск, який згодом почав послаблюватися [112, с. 9]. Важливо додати, що тоді українське письменство мало значні виклики, коли були встановлені стереотипні уявлення про «ворожу» [112, с. 11] художню умовність, вільні асоціації та абстрактні образи. Опановувати художній простір за межами загальноприйнятих схем митцям було дуже складно і відбувався цей процес «не завжди безкарно» [112, с. 11].

Отже, з огляду на проаналізовані наукові праці, можемо узагальнити, що основними рисами соцреалізму в літературі є такі: «реалістичне» авторське мислення, під яким тлумачиться зображення життя радянської людини або містифікація історичних подій, які вписуються в межі канону; змалювання позитивного героя носієм знакових рис комуністичної ідеології; літературний конформізм; ідейність художнього тексту, а саме його призначення для політичної пропаганди, підтримки, оспівування партії та вождя, народного подвигу тощо.

2.4. Жанрово-стильова специфіка химерної прози

Своєрідна манера письма, що відома в сучасному літературознавстві під назвою «химерна проза», насамперед відрізняється посиленою увагою до елементів міфу та фольклору, розмиттям меж між реальним та ірреальним зображенням, яскравими фантасмагоріями. Окреслений підхід до змалювання дійсності дозволяє авторам інтерпретувати філософські, соціально-побутові та інші мотиви за допомогою непересічних героїв та оригінальних образів.

Започаткування цієї стильової течії та її назви традиційно приписується О. Ільченкові («Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», 1958), а становлення – В. Землякові («Лебедина зграя», 1971). Відомими представниками химерної прози варто також назвати Є. Гуцала («Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий», «Приватне життя феномена», «Парад планет»), В. Дрозда («Ирій», «Вовкулака», «Злий дух. Із житієм», «Сонце», «Пігмаліон», «Білий кінь Шептало», «Листя землі», «Катастрофа», «Спектакль»), П. Загребельного («Левине серце», «Вигнання з раю»).

До вивчення джерел химерної літератури, її жанрово-стильових, поетикальних і типологічних особливостей звертаються О. Вощенко [24; 25], М. Жулинський [92], О. Журавська [99], О. Карпова [117], Н. Кобилко [123; 124; 125; 126; 127], О. Колодій [137; 138], А. Кравченко [151; 152; 153; 154], Д. Куриленко [162; 163], Л. Лавринович [165], П. Майдаченко [177], О. Муслієнко [194], Л. Новиченко [198], М. Павлишин [205], Н. Пелешенко [211; 212; 213], Я. Поліщук [217], В. Чайковська [301], О. Федотенко [282], Г. Штонь [309] та інші.

Зазначмо, що в радянському літературознавстві явище химерної прози було сприйнято закономірно неоднозначно, бо такий вияв творчості не відповідав усталеним вимогам «життєподібного» зображення. У монографії «Людина як міра часу» (1979) М. Жулинський окреслює специфіку химерності як «„знесення” видових і жанрових меж» [92, с. 192]. А. Кравченко пише, що завдяки творам О. Ільченка, В. Дрозда, П. Загребельного, Р. Іваничука, В. Земляка можна виокремити нову стильову течію в українській літературі, названу «химерною прозою» [153, с. 57]. Незважаючи на відзначену оригінальність авторського підходу, критик усе ж дотримується погляду про те, що химерний роман є «експериментом» [151, с. 201] лірико-романтичної традиції, «якому не судилося значно розширити поле її застосування, залучити до неї орбіти нові, гостросучасні значення, реалії нового бачення світу» [151, с. 201]. Г. Штонь у статті «Поглиблення народності» [309], уміщеній

у монографії «Діалектика художнього пошуку» (1989), уважає, як і А. Кравченко, що химерний роман не є самостійним утворенням, а виокремився з лірико-романтичної течії, де «помітно вплинув на стильову барву української „сільської прози", породивши в ній ціле суцвіття „усміхнених" творів <…>» [309, с. 151].

Сучасна літературознавиця В. Чайковська з'ясовує історію становлення терміна «химерна проза», де підкреслює, що свого часу й він не вписувався в межі соцреалістичного канону, тому в критиці з кінця 1950-х–1970-х років більшою мірою вживалися поняття, що характеризують химерну поетику: «умовність», «фольклоризм», «фольклорна типізація» тощо [301, с. 79]. Додаймо, що радянські літературознавці (М. Жулинський [92], Л. Новиченко [198], А. Кравченко [151; 152; 153; 154], Г. Штонь [309] та інші), аналізуючи такі твори, переважно акцентували увагу на їхньому фольклорному підґрунті, адже саме воно дало можливість тогочасним дослідникам детермінувати нові тенденції в літературі. Так, наприклад, А. Кравченко зауважує, що «народнопоетичне світовідчуття, стилістика фольклорних жанрів накладає відчутний відбиток на багато романів» [152, с. 180]. Л. Новиченко відзначає, що такі повісті та романи прикметні фольклорно-фантастичними елементами (казкою, легендою, сказанням), гумором та іноді елегійністю [198, с. 137]. М. Жулинський, з одного боку, пише про логічність появи й розвитку химерної прози, а з іншого – намагається (як і згадані радянські критики) «вписати» її в межі канону, зазначивши, що «динамічне оновлення системи художнього освоєння дійсності – в естетичній природі методу соцреалізму» [92, с. 194]. Зазначмо, що поряд із фольклорними джерелами химерної прози треба назвати літературні: М. Гоголь «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Ніс», Е. Т. Гофман «Життєва історія кота Мура», Г. Квітка-Основ'яненко «Конотопська відьма», І. Котляревський «Енеїда», Л. Українка «Лісова пісня», Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», М. Сервантес «Дон Кіхот» та інші.

Важливо зауважити, що вже з 1990-х років літературознавці очікувано зміщують акценти при аналізі художніх текстів митців химерної течії:

«Концепція людини в творчості Василя Земляка <…> не замикається, скажімо, на національному типі чи характері <…>. Це, загалом, концепція гуманності, доброти, співчуття аж до тієї міри, за якою починається протест, спричинена необхідністю боротьба» [112, с. 339].

Якщо радянські науковці здебільшого вписують химерні романи в межі умовної, фольклорно-міфологічної прози (М. Жулинський [92], А. Кравченко [151; 152; 153; 154], П. Майдаченко [177]), то деякі сучасні відносять її до літератури готично-притчевої (М. Барабаш [11]), алегорично-притчевої (О. Колодій (Когут) [137; 138]), інтелектуальної (А. Горнятко-Шумилович [48], Н. Козачук (Синицька) [136]) тощо. Окреслену проблему дослідила О. Вощенко [24], визначивши жанрову домінанту химерної прози. Ми погоджуємося з науковицею, яка доводить, що хоча химерні твори мають спільні характеристики з міфологічною, психологічною, параболічною (притчевою), інтелектуальною прозою, вони формують самостійне жанрове утворення, яке визначається умовністю («непрямим зображенням» [24, с. 17]) та інструментарієм комічного [24, с. 16–17] (карнавалізацією, гумором, іронією, пародією, гротеском, запереченням трагічного пафосу [24, с. 18–20]).

Уважаємо за потрібне також зазначити, що поняття «химерність» не тотожне «фентезі» та «фантастиці». За нашими спостереженнями, особливістю хронотопу химерних творів є те, що дія відбувається як у теперішньому (Є. Гуцало, В. Дрозд), так і в минулому часі (В. Земляк, О. Ільченко), у які інкорпоруються казково-міфологічні образи, що можуть мати оригінальне «осучаснене» трактування, як, наприклад, у «Вовкулаці», «Спектаклі» В. Дрозда. Жанру фентезі, як правило, властиве конструювання альтернативного, ірреального світу з тими ж фолькорними образами (відьом, вовкулак, ельфів, гоблінів тощо), у якому діють свої закони; фантастика ж завжди відображає події далекого майбутього, надреальні людські чи машинні можливості у (реальному або ж постапокаліптичному) світі внаслідок науково-технічного прогресу.

Отже, еклектичність химерних творів зумовлює чимало інтерпретацій щодо їхніх жанрово-стильових особливостей. І радянські, і сучасні дослідники при аналізі химерної прози послуговуються як термінами «стильова течія», так і «химерний жанр». У літературознавстві досі немає одностайної думки про те, які ознаки треба вважати визначальними, конститутивними для «химерності». А. Кравченко зауважує, що 1970–1980-ті роки особливі репрезентацією двох типів авторського мислення, а саме життєподібного та умовного [151, с. 176], до якого і належить химерна проза. Він наголошує, що суттєвою ознакою романів і повістей Р. Іваничука, В. Дрозда, В. Шевчука є «зміщення реальних життєвих пропорцій з метою прояснення авторської думки, ідеї, що лежить у підтексті» [151, с. 201]. Зазначмо, що з-поміж засобів, за допомогою яких конструюється умовний художній світ, варто назвати гіперболу, гротеск, алегорію, символ тощо [168, с. 514]. М. Жулинський посутньо відзначає, що в химерній літературі відчувається «активна» роль автора, трансформація сюжетних подій через його індивідуальне сприйняття та оцінки [92, с. 193].. В. Чайковська теж наголошує на наявності іронічного, «всюдисущого» [301, с. 80] наратора. Визначальними рисами химерних творів, за її спостереженнями, є хронологічна неоднорідність, гра з часопростором, композиційна розкутість, романтичний пафос, гротескова зміна оповіді – від комічної до ліричної, драматичної тощо [301, с. 80].

Дослідження [162] Д. Куриленко присвячене вивченню жанрово-стильової поліфонії творів В. Земляка та О. Ільченка. Літературознавиця доходить висновку, що в химерному романі синтезуються безліч жанрів, найпоказовішими з-поміж яких є казка, пісня, фентезі [162, с. 181]. С. Привалова вказує на те, що химерна проза має такі основні жанрово-стильові ознаки: поєднання реального та умовно-фантастичного, яке базується на фольклорі та створює умовність у подіях, образах тощо; стилістична різноманітність, що зумовлюється специфікою манери наратора; наявність інтелектуально-філософських елементів; багатство мовних форм [219, с. 80]. Н. Кобилко, навпаки, вважає, що тільки пародійність та умовність можуть слугувати характерними ознаками

химерної прози поряд з іншими (гумором, іронією, сатирою тощо), які науковиця окреслює як другорядні [125, с. 22]. На матеріалі творів В. Дрозда «Вовкулака (Самотній вовк)», «Дім на горі» В. Шевчука О. Колодій [137] з'ясовує, що химерним текстам притаманна алегоричність та притчевість («притчева двомірність» [137, с. 143]).

О. Муслієнко, аналізуючи повість В. Дрозда «Ирій», доходить висновку, що структурі химерного твору властивий абсурд, який функціонує в поетиці за допомогою прийомів парадоксу, гротеску, антиномії, оксиморону, алогізму, на рівні естетичних моделей «карнавальної культури середньовіччя» [194, с. 269], деструкції звичних мисленнєвих форм [194, с. 266, 269–270] тощо.

У розвідці «Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури» (2006) Я. Поліщук пише, що химерна проза зазнала еволюції, адже її представники починали з комічного обігрування історичних подій (О. Ільченко, В. Земляк), а згодом перейшли до осмислення сучасності (В. Дрозд, Є. Гуцало, В. Шевчук), «балансуючи на межі дозволеного» [217, с. 24]. Звертаючись до аналізу романів О. Ільченка («Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця») та Є. Гуцала («Позичений чоловік»), М. Павлишин, автор монографії «Канон та іконостас» (1997) [205], відшуковує в них риси соцреалізму. Відтак доходить висновку, що химерна проза є оригінальним явищем із погляду форми, але ідеологічною за змістом, та вписується в межі канону [205, с. 110–111]. Проте в нашому дослідженні ми також погоджуємося із сучасними дослідниками О. Вощенко [24; 25], О. Колодій [137; 138], О. Муслієнко [194], Н. Пелешенко [211], Я. Поліщуком [217], С. Приваловою [219] та іншими, які наголошують на опозиційності названих підходів. Так Н. Пелешенко зазначає, що в сучасному літературознавстві вже «<…> аксіоматичною стала думка про те, що український химерний роман, як і поетичне кіно, почали розхитування радянських ідеологічних догм» [211, с. 308]. Окреслену проблему ґрунтовно дослідила О. Вощенко в дисертації [25]. Авторка роботи доводить, що химерна проза є визначальним прикладом контрдискурсивності, що системно підриває догми соцреалізму [25, с. 6–7].

У студії виявлено, що це відбувається за допомогою карнавальних, пародійних, гротескових стратегій, які декодують патерни соцреалістичного дискурсу шляхом висміювання [25, с. 6–7].

Хоча химерна проза в деяких аспектах є близьким явищем до латиноамериканського магічного реалізму (Ж. Амаду, Р. Бастіос, Х. Борхес, Х. Кортасар, Г. Маркес), разом із тим вона має відмінні риси, оскільки ґрунтується на етнічному українському колориті. Компаративний аналіз окресленого явища в українському літературознавстві представлений розвідками А. Горнятко-Шумилович [49], В. Зотової [107], Т. Коноваленко [141; 142; 143], які пишуть про авторські концепції, образи, поетикальні риси творів В. Дрозда, В. Шевчука, С. Рушді, Г. Маркеса та інших митців. Ми погоджуємося з В. Чайковською, яка зауважує, що накладання на химерну прозу іншої семантики, як-от: «магічна», «параболічна» (притчева) або «карнавальна» [301, с. 82] – є хибним підходом, оскільки тут не враховується національна специфіка словесного мистецтва [301, с. 82]. Авторка студії наголошує, що подібні явища, наявні в латино-американській та інших літературах, сягають корінням власних традицій, тому доцільно проводити лише типологічні паралелі [301, с. 82].

Деякі дослідники, зокрема О. Карпова [117], О. Ковальчук [131], Д. Куриленко [162], Н. Пелешенко [211], О. Юрчук [313], убачають спорідненість химерної прози з естетикою бароко. Н. Пелешенко резюмує, що химерну прозу і барокову літературу єднають прийоми антитези, гротеску, фантастичне зображення дійсності, ускладненість художньої форми тощо [211, с. 308]. О. Юрчук в авторефераті дисертації виділяє необарокового героя в химерних творах [313, с. 9], прийоми психологізму, контрастного зображення, потяг до ірреального і містичного, емблематичності, звернення до християнської образності тощо [313, с. 9, 16]. Химерна література ґрунтується на формах театральності, що віддзеркалюють традиції барокової культури та тенденцію до змішування родових характеристик [162, с. 4], – пише Д. Куриленко. О. Карпова на матеріалі творчості О. Ільченка та В. Шевчука з’ясовує, що демонічні образи в химерних творах (відьма, чорт, смерть, домовик,

чаклун та інші) є засобом увиразнення зв’язку не тільки з народно-міфологічною культурою, а й українською бароковою традицією [117, с. 177–179].

Т. Денисова [58], Л. Лавринович [165], М. Павлишин [205], Н. Пелешенко [213], Р. Семків [236] відстоюють думку, що в химерній прозі 1970–1980-х років наявні елементи постмодерної поетики. Т. Денисова називає повість «Ирій» В. Дрозда одним із перших українських постмодерних творів [58, с. 26]. М. Павлишин, аналізуючи роман В. Шевчука «Дім на горі», пише, що він яскраво виражається через постмодерне прочитання, насамперед в іронічному обігруванні «колоніальних» міфів [205, с. 219–220]. Н. Пелешенко підкреслює, що жанрово-стильові особливості химерної прози створюють широке поле для їхнього потрактування. На матеріалі роману «Лебедина зграя» В. Земляка вона з’ясовує, що химерна проза має елементи романної гри, у яких відтворюється поетика постмодернізму, а саме імітація та комбінування [213, с. 317–318]. Така авторська гра, на її думку, полягає в перестановці та з’єднанні готових елементів тексту за певними правилами [213, с. 317–318]. Л. Лавринович пише, що химерний роман, зокрема трилогію Є. Гуцала «Позичений чоловік», можна розглядати як постмодерний текст, що має такі ознаки: відсутність чіткої позиції автора, амбівалентний, маргінальний герой, прийоми гри та іронії, алюзії, ремінісценції, пародіювання соціальних стереотипів тощо [165]. Окреслені аспекти дозволили Л. Лавринович дійти висновку про те, що химерна проза з погляду поетики і стилю є попередницею національної літератури постмодернізму [165].

Як відомо, у химерній прозі може бути наявна авторська модифікація фольклорно-міфологічних образів, символів, мотивів, сюжетів тощо. Незважаючи на це, фольклорним творам властива простота сюжету, канонічність форми та змісту, натомість у химерних текстах простежується ускладнена композиція, стильова еклектичність, інтелектуальна, філософська проблематика. На наш погляд, автори таких творів використовують міф, фольклор як вихідну точку для створення химерного твору, звідси переосмислення народних переказів, легенд, казок, небилиць тощо, що передбачає обов’язковий

дослідницький інтерес до контексту химерної прози при аналізі художнього світу конкретного письменника.

О. Федотенко розглядає специфіку втілення казкових елементів (сюжетів, мотивів, образів, «ініціальних», «медіальних», «фінальних» [282] формул, нісенітниць, постійних епітетів, імен персонажів тощо) у химерних романах О. Ільченка, П. Загребельного, Р. Федорова, які, за спостереженнями науковиці, підпорядковані розкриттю художньої концепції та характерів персонажів [282]. До окресленого аспекту аналізу також звертається Д. Куриленко в студії «Фокус казки як складник твору О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу…» (2015) [163].

Специфіку часопростору химерних романів вивчають Н. Кобилко [124], О. Журавська [99]. О. Журавська [99], визначає, що в химерній прозі є два основні типи хронотопу – реальний та ірреальний – і аналізує способи їхнього втілення на матеріалі творів Є. Гуцала, В. Земляка, О. Ільченка. Н. Кобилко [124] зосереджується на аналізі міфологеми дороги, що, як вона доводить, є ключовим компонентом не тільки в моделюванні авторського художнього світу, а й важливим аспектом для розуміння поетики характеротворення героїв, їхнього особистого часопростору.

Зазначмо, що тенденції химерної прози продовжують розвиватися в літературі XXI століття, про що свідчать твори з фольклорно-міфологічними елементами О. Захарченко («Брат-і-сестра»), Д. Корній («Зозулята зими»), М. Смагіної («Волковиці»), Г. Пагутяк («Слуга з Добромиля», «Королівство») В. Шкляра («Кров кажана») та інших сучасних письменників [305; 308].

Отже, химерна проза – своєрідне жанрово-стильове утворення в українській літературі другої половини XX століття, що характерне поєднанням реального та ірреального зображення, зміщенням часопросторових площин, використанням засобів міфології, фольклору, широким інструментарієм комічного тощо. На сьогодні в науці залишається дискусійним питання щодо того, як класифікувати химерну прозу та які її риси вважати визначальними.

Висновки до розділу 2

Теоретико-методологічне підґрунтя цієї дисертації становлять питання художніх категорій мотиву і домінанти, а також осмислення феноменів соцреалізму та химерної прози в українському словесному мистецтві.

У літературознавстві (О. Бойченко, О. Веселовський, Л. Гармаш, Б. Гаспаров, С. Д. Горст, А. Дандес, Ю. Ковалів, І. Костюк, Т. Кушнірова, Є. Мелетинський, В. Пропп, Б. Путілов, Г. Сивокінь, А. Тимченко, О. Фрейденберг, Дж. Шерман, В. Шкловський та інші) досі немає однозначної думки щодо визначення категорії мотиву та доцільності вживання цього поняття. З огляду на розглянуті студії, вважаємо що мотивом є повторюваний і значущий компонент, що виявляється як у змісті, так і формі твору. Акцентуємо увагу на важливості цієї одиниці для художнього світу, що, втілюючись у ньому, вступає у зв’язки з іншими мотивами, а також категоріями теми, ідеї, образу, архетипу, міфологеми, концепту тощо.

Можемо виділити основні теорії вивчення аналізованого поняття: семантичну (О. Веселовський, О. Фрейденберг), морфологічну (В. Пропп), структурно-семантичну (Є. Мелетинський), дихотомічну (А. Дандес), тематичну (В. Шкловський), інтертекстуальну (Б. Гаспаров). Зазначмо, що в нашому аналізі ми спираємося на підходи А. Дандеса (специфіка реалізації аналізованої одиниці), О. Фрейденберг (функція персоніфікації мотивів) Г. Сивоконя (роль мотиву в декодуванні ідеї твору) та інших.

Поліфункціональність і полісемантичність мотиву створюють широке поле для його аналізу. Це дозволяє нам у цьому дослідженні зосередитись на значенні мотиву (мотивної домінанти) у втіленні авторської концепції та розкритті образів. У творі характер персонажа моделюється, зокрема, і за допомогою мотивів, які зумовлюють його вчинки та духовні колізії. Отже, мотивна домінанта є особливим елементом художнього світу письменника, адже за її допомогою виявляється стиль автора.

Домінанта – міждисциплінарний термін широкого значення. У літературознавстві під нею тлумачиться стрижневий елемент твору, стилю,

методу, напряму тощо. Можна виокремити основні типи художніх домінант, залежно від специфіки та масштабу їхнього функціонування: естетичні, стильові, жанрові, композиційні, стилістичні, «смислові» тощо. Спираючись на погляди Г. Клочека, Ю. Коваліва, С. Луцак, А. Тимченко, Р. Якобсона, Б. Ярхо та інших науковців, надалі вважаємо, що художня домінанта – це визначний компонент ідіостилю та концепції автора, що, формуючи цілісність твору та диференціюючи його складники, виражається на рівнях змісту і форми.

Штучно створений радянською державою у 1930-х роках «метод» і напрям «соцреалізм» став вагомим інструментом пропаганди тоталітарного режиму, що використовував літературу для формування «нового» світогляду серед населення, спрямованого на підтримку ідеології та партії. Проаналізувавши праці В. Агеєвої, О. Бодик, Є. Васильєва, Т. Гундорової, І. Захарчук, К. Кларк, А. Піш, Р. Робін, А. Терца, У. Федорів, В. Хархун, ми приєднуємося до думки, що поетику соцреалістичної творчості становлять соціальні міфи, схематичні сюжети, візуальні образи, мотиви (комуністичної свідомості, перемоги, боротьби, винятковості радянської людини тощо), концепції (позитивного героя, демонізації ворога), ідеологізовані хронотопи та бінарні опозиції («ми – вони», «свій – чужий», «пролетарій – буржуй», «Радянський Союз – Європа» тощо), архетипи (Вождя, Героя, Спасителя, Матері-держави та інші), містифікації історичних подій тощо.

Химерна проза – складне та поліфонічне жанрово-стильове утворення, що втілює синтез умовності та реальності, комічного та ліричного зображення. У науці досі немає одностайного погляду на окреслену проблему. При аналізі химерних творів і радянські літературознавці (М. Жулинський, А. Кравченко, П. Майдаченко, Л. Новиченко), й сучасні (О. Вощенко, Д. Куриленко, Н. Кобилко, Л. Лавринович, Н. Пелешенко, Я. Поліщук) послуговуються термінами як «стильова течія», так і «химерний жанр».

Слідом за науковцями О. Вощенко, О. Колодій, О. Муслієнко, Н. Пелешенко, Я. Поліщука, С. Привалової та інших, зауважмо, що важливим аспектом цієї літератури, є контрдискурсивність форми, організована за театральними

законами, карнавальними, пародійними, гротесковими стратегіями. Доходимо висновку, що, хоча химерна проза модифікує фольклорні джерела та певною мірою спирається на творчість попередників, вона є унікальним явищем в українському словесному мистецтві другої половини XX століття. Конститутивними ознаками цього письма вважаємо специфіку хронотопу з властивим йому двосвіттям, одивнені образи (архетипи, символи, міфологеми, метафори), засоби комічного, за допомогою чого – обов'язково – декодується прихована, часто алегорична, авторська ідея. Твори Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Земляка, О. Ільченка, В. Шевчука та інших письменників химерної течії засвідчують розширення меж художнього світу, дають можливість реципієнтам сформувати інше, «нежиттєподібне» уявлення про літературу окресленого періоду.

Отже, на нашу думку, викладене розуміння теоретичних понять сприятиме виявленню ще не розкритих граней мистецької спадщини В. Дрозда в ході аналізу мотивних домінант його прози 1970–1980 років.

РОЗДІЛ 3

ІДЕОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ В ПРОЗІ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ

3.1. Ідеологічна свідомість у документально-біографічній прозі В. Дрозда (на матеріалі дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері»)

Парадигма українського словесного мистецтва другої половини XX століття характерна зверненням до тоталітарних догм та спробами їхнього обігрування в контрдискурсивних практиках. В. Дончик [66], звертаючи увагу на специфіку літературного процесу 1950–1980-х років, пояснює його стильову неоднорідність. Науковець пише, що для періоду «застою» були характерні «обмеження творчих свобод, заохочення „парадного багатописання" та кон'юнктурщини, зниження художньої і соціальної відповідальності митців» [66, с. 13]. Г. Касьянов називає цей етап в історії культури України «ренесансом сталінізму» [118, с. 88], підкреслюючи, що «Офіційні ідеологічні догми канонізувалися, взагалі державна ідеологія набувала рис релігійного культу, <…> агресивної нетерпимості до інакодумців <…>» [118, с. 180].

Унаслідок несприятливих для творчої індивідуальності умов чимало авторів почали писати документально-біографічну, історичну прозу. Цю особливість в українській літературі окресленого періоду засвідчують романи і повісті Н. Бічуї, В. Близнеця, А. Дімарова, В. Дрозда, П. Загребельного, Р. Іваничука, Л. Костенко, Ю. Мушкетика, О. Гончара, М. Стельмаха, Р. Федоріва, І. Чендея та інших. Для прози В. Дрозда, що репрезентує метод соціалістичного реалізму, характерний культ сильної особистості, а саме романтичне возвеличення образу мужньої та нескореної, колективно свідомої людини. Такими героями епік зображає революціонерів у творах «Добра вість» (1971), «Ритми життя» (1974), «Дорога до матері» (1978).

В основу сюжету документально-біографічної дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» покладено життєвий шлях революціонерки Софії Богомолець та її всесвітньо відомого сина – академіка, основоположника

української патофізіології Олександра Богомольця. У романах письменник подає детальну історію цієї родини, що охоплює широкий часовий проміжок 1880–1945-х років. Зазначмо, що дилогія має подвійну хроніку: одні частини присвячуються головній героїні, інші – її сину. У нашій роботі ми більшою мірою зосереджуємося на аспектах, що стосуються постаті Софії Богомолець (Прісецької), адже вважаємо, що її образ становить найбільший інтерес у дослідженні авторського втілення мотиву ідеологічної свідомості.

Перший розділ художнього тексту «1880. Табельні дні» [78, с. 4–38], який є його експозицією, відтворює портрети дворянської родини Прісецьких: Софії, її батька Миколи Максимовича, матері Софії Семенівни, брата Івана, старшої сестри Ольги та молодшої «Мізі» [78, с. 15] – Марії. Щоб показати погляди юної Софії, письменник розкриває стосунки з Миколою Максимовичем. Порушена проблема батьків і дітей у цій частині твору дозволяє В. Дрозду втілити соціально-політичні міркування людей різних поколінь. Так відставний підпоручик Прісецький змальований митцем як патріархальна людина, яка шанує царя і закони Російської імперії, а сенс свого і чужого життя вбачає в тому, щоб «посильно прислужившись престолові, народити та виростити собі подібних» [78, с. 15]. Власні діти в картині світу цього персонажа є нігілістами та душевно хворою молоддю, яка виношує примарно-хибні, зрадницькі, далекі від життя соціалістичні погляди. За допомогою промовистих діалогів у романі вербалізовано конфлікт Софії з батьком, де обидва завзято і непохитно відстоюють свої принципи:

– «<…> За високу честь називатися російським громадянином я проливав кров у воєнних кампаніях, і я не дозволю політичним шарлатанам, якщо навіть це моя дочка, тенденційно паплюжити державну ідею стомільйонного народу!

– <…> Високу честь зватися російським громадянином дарували і дарують, тату, не воєнні кампанії, а свинцеві рудники Сибіру й тюремні централи» [78, с. 29]. У романі ідеологічне протистояння між Софією та Миколою Максимовичем утілюється за допомогою бінарних опозицій, характерних для

поетики соцреалізму: «старе – нове», «патріархальне – прогресивне», «царське – революційне» тощо.

Показовим елементом у дилогії є наратив про те, що соціалістичні переконання дітей Прісецьких сформувалися під впливом їхньої матері, яка мріяла про революцію, але часом навіть собі боялася зізнатися в цьому. Так у творі соціалізм асоціюється зі світлом, розумністю, природністю, а монархізм відповідно до панівного канону – із темрявою, недалекістю, штучністю, і саме тому дворянка Софія Семенівна, виховуючи дітей, розказувала про «емансипації, еволюції, революції» [78, с. 17], «аби не виросли вони пустоголовими, чванькуватими ляльками, а завжди залишалися людьми» [78, с. 17]. Тут простежується певний символізм і механізм пропаганди в хронології: мати виношувала абстрактні народницькі ідеї, а дочка, як представниця нового покоління, боровшись, матеріалізувала їх у життя.

Додаймо, що крізь призму родинних образів уможливлюється символічний показ різного сприйняття ідеології й політичного режиму у свідомості людини: батько – авторитарність, непохитність, статичність; мати – нейтралітет, мрійливість, гнучкість; дитина – бунтарство, непримиренність, динамічність.

Зазначмо, що й клішований заголовок до першої книги «Ритми життя», і численні згадки цього словосполучення з його варіаціями [78, с. 63, 64, 103, 104, 109, 112 та інші] на сторінках роману символічно втілюють ідею динамічного, революційного життя, зокрема віру в прогресивне, щасливе і чесне майбутнє (яке у творі суголосне із соціалістичним), «у його відважну правоту» [78, с. 104]. Погоджуємося з Т. Гундоровою, яка пише, що у творах такого ідейного спрямування соціалізм утверджується «<…> як остаточний сенс буття на землі, і оптимізм стає основним модусом кітчу соцреалізму» [52, с. 171].

Уважаємо за потрібне підкреслити, що постать Софії Богомолець і вся її біографія – проєкт соціальної міфотворчості В. Дрозда в дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері», де він із позиції панівного канону тлумачить документально-історичні матеріали, коли зображає громадянський шлях революціонерки, її характер тощо. Образ жінки, незважаючи на її утопічні й часом абсурдні для

реципієнта роздуми та дії, є традиційно позитивним для радянської літератури: це нова людина свого часу, діяльна, емансипована, готова віддати все заради боротьби за омріяне соціалістичне майбутнє. У вступній статті до двотомного видання автор пише: «Я схилявся перед безмежною здатністю Софії Богомолець до самопожертви в ім'я ідеалу, в ім'я щастя народного, як вона його розуміла <…>» [75, с. 27]. В. Хархун [294] вивчає образ позитивного героя як формулу соцреалістичного тексту, що «<…> кодифікує сутність соцреалізму як ідеологічно трансформованої естетичної практики, спрямованої на формування совєтського антропологічного проекту» [294, с. 62].

Дієвість героїні автор зображає в наративах про її очільництво в «Південноросійському робітничому союзі», народницько-соціалістичну пропагандистську роботу в кубанських селах, серед молоді Києва, утечу з тюрми, протестах серед ув'язнених тощо. Проте варто зазначити, що тут переважає сюжет зі внутрішньою динамікою дій: основний зміст дилогії становлять сни та монологи (переживання, роздуми, спогади, уявні листи до коханого тощо). З одного боку, таке подання матеріалу зумовлюється авторським баченням художнього світу, його стилем, а з іншого – логічно корелюється з біографією жінки, активна революційна діяльність якої була відносно короткою – із 1878 до 1881 року, після котрого вона відбувала покарання по в'язницях, на сибірській каторзі.

Закономірно, що порівняно з попередніми роками, які засвідчують активний розвиток соцреалізму, у період з 1950 до 1970-х років революційна тематика в українській літературі представлена відносно невеликою кількістю епічних і драматичних художніх текстів, де оспівуються борці з царським режимом і громадянська війна: О. Гончар «Таврія» (1952), «Перекоп» (1957), М. Стельмах «Кров людська – не водиця» (1957), Ю. Смолич «Мир хатам, війна палацам» (1959), «Реве та стогне Дніпр широкий» (1960), М. Зарудний «Ніч та полум'я» (1958), «Сині роси» (1968), «Вірність» (1971), І. Муратов «Нейтральна зона» (1970), К. Гордієнко «Буймир» (1975) та інші.

Видатний науковець ХХ століття Е. Фромм розкриває поняття соціального характеру, уважаючи, що від нього залежить формування ідеології та культури [289, с. 283]. Він аналізує психологічні механізми у свідомості й підсвідомості людей, що, на його думку, призводять до утвердження авторитарних і тоталітарних режимів. Так учений пише про потяги індивіда, які виявляються в прагненнях розчинитися у великому колективному цілому, стати частиною чогось більшого, ніж він сам. Е. Фромм уважає, що в такій стратегії поведінки особистість відчуває причетність до могутності і слави політичної сили, у яку вірить, але водночас – «Людина цілком зрікається свого «я» <…>, знаходить нову впевненість і гордість у причетності до тієї сили, до якої тепер може себе зараховувати» [289, с. 157].

Характерною рисою тоталітарної антропологічної системи є посунення гендерних особливостей на другий план, викривлене ставлення до фемінності, сім'ї, відтак панування колективного над індивідуальним. Уже на початку розвитку сюжету роману автор утілює емансипований світогляд героїні, що доходить крайніх виявів, де вона спочатку відкидає в собі жіночність, а потім – материнство. Так Софія гнівиться, коли її чоловік Олександр Богомолець звертає увагу на зовнішню красу: «Ненавиджу, коли мене мають за цяцьку, приємну для ока» [78, с. 32]. Жінка не хоче приймати своєї вагітності, бо, за її переконаннями, цей стан заважає вести пропагандистську діяльність. Вона займає неприродню гендерну позицію, коли немовби конкурує з коханим, дорікаючи: «<…> ти сьогодні поїдеш вершити серйозні революційні справи, об'єднувати, організовувати, переправляти через кордон літературу, а я залишаюся їсти сири, яблука, відварне м'ясо, аби не розгодувати дитину, багато ходити і – головне – забути про все, чим жила досі <…>» [78, с. 33].

У поетиці характеротворення героїні прочитується символ вогню. Зазначмо, що «Праукраїнці вважали вогонь первісною матерією чоловічої статі, що, поєднавшись із Даною, утворила Землю та всі речі на ній» [87, с. 141]. За допомогою цього архетипу, на нашу думку, у романі передається авторська інтенція зобразити Софію Богомолець жінкою, чистою духом, що має нестримну

чоловічу енергію, революційні пориви. На рівні художніх засобів це простежується в епітетах («полум'яна революціонерка» [78, с. 117]), портретних деталях («палаючі очі» [78, с. 208]). Вогонь у творі протиставляється штучності та жіночому началу, коли героїня поринає в спогадах (прийом ретроспекції) у дитинство, згадуючи, що любила їздити на коні, милуватися нічним багаттям, гратися з сільськими дітьми в козаків та гайдамак, а не бавитися з набитими ватою в красивих сукнях ляльками [78, с. 276].

Протягом розвитку сюжету Софія Богомолець переживає внутрішній конфлікт між материнськими та революційними почуттями. Урешті вона надала перевагу вірності соціалістично-народницькій ідеї, самопожертві замість чоловіка та сина, бо можливості скасування тюремного вироку, помилування на каторзі, загалом вибору на користь особистого в уявленнях цього заангажованого персонажа є слабкістю та ницістю. К. Юнґ пише про внутрішню структурну зміну особистості з її головною формою – одержимістю, що реалізується в нав'язливих переконаннях, ідіосинкразіях, «упертих» планах тощо [312, с. 161–162]. Він уважає, що одержимість під впливом аніми (вияви фемінного) та анімуса (прояви маскулінного) зумовлює домінування рис протилежної статі (у чоловіка – жіночих, у жінки – чоловічих): «Обидві постаті втрачають у стані одержимості свій шарм і свою цінність, які їм властиві тільки у відвернутому від світу (інтровертивному) стані, тобто тоді, коли вони є мостом до несвідомого [312, с. 163–164]. Відтак психоаналітик доходить висновку, що превалювання архетипу батька – як суми усталених поглядів – «відіграє велику роль у жіночих аргументах. Яким би привітним не був і охочим не був її ерос, усе ж коли вона спонукувана анімусом, то її не похитне жодна логіка світу» [311, с. 31].

Часом автор зображає, як героїня ностальгує за сім'єю, проте любові на відстані для неї достатньо, і жінка відкидає сентименти; її колективістська свідомість бере гору над особистісною: «Я так хочу жити, Олександре, і бути щасливою, і ростити нашу дитину, так хочу! Але не ціною зради себе і наших спільних ідеалів» [78, с. 202]. Самовизначення Богомолець у творі ілюструється

лаконічно-патетичною реплікою: «– Я не матір, я – революціонерка!..» [78, с. 262].

Як люди соціалістичних переконань, Олександри Богомольці (чоловік та син) шанують вибір Софії на користь ідеї, не засуджують, не вважають його зрадницьким, а навпаки – возвеличують її страдницьку жертву. Син у художньому світі дилогії зображений таким, що вихований вдячним матері за революційну боротьбу та настанови, якими вона встигла поділитися під час його поїздки до сибірської каторги. Незважаючи на те, що жінка власне відмовилася від дитини та нагородила її слабким здоров'ям (бо ходила вагітна і народжувала в тюрмі), а згодом – туберкульозом під час побачень в Усть-Карі, спогади про матір в Олександра Олександровича Богомольця овіяні безмежною любов'ю, теплом і захопленням. Щоб підкреслити це, В. Дрозд уводить у композицію твору вставний (документальний) елемент – спогади академіка: «Десять років дійсно каторжного режиму не могли зломити волі цієї дуже тендітної жінки, не убили в ній віру (пам'ятаєте її променисті, що світилися якимось внутрішнім світлом, очі?) в кінцеву перемогу соціалізму, не викликали ні на хвилину жалкування за життям, відданим ідеї» [78, с. 388–389]. Відтак уважаємо за потрібне погодитися з Р. Ткаченком, який звертає увагу на символічне наповнення образу головної героїні: «Постать матері у творі – це образ аніми, власної душі академіка Олександра Богомольця» [266, с. 104].

У дилогії монархізм асоціюється зі всім мертвотним, злиденним, закляклим і протиставляється більшовизму, який символізує повнокровне, сите життя в прогресивному русі. Найприкметніше це виявляється у контрастному сприйнятті часопростору головною героїнею та – через роки – її сином. Щоб наголосити на цьому, епік послуговується натуралістичними пейзажами, коли, наприклад, змальовує поїздку Софії Богомолець в дореволюційний Київ: «<…> на забагнючених хідниках тулилися до глухих парканів, виставляючи на людські очі свою бідність, старість чи каліцтво, жебраки; бездомні пси, понуривши голови і косуючи увсібіч голодними зацькованими очиськами, перебігали вулицею <…>» [78, с. 79–80]. Софія не дожила до революції, але її

найзаповітніша мрія про те, що син буде свідком нового історичного часу, здійснилася. Автор змальовує це через естетизовану зовнішню дію – більшовицьку перемогу над «біляками» [78, с. 108], з урочистим, сповненим пафосу, співанням пролетарського гімну («Богомолець помітив, що ступає в лад пісні, а уста нашіптують: „Повстаньте, гнані і голодні…”. Повстали! І немає у світі сили, яка б згасила бойовий ентузіазм голодних і гнаних вчора. Тут теж діють непереможні закони життя. Нові ритми епохи, революційні ритми» [78, с. 109]).

Жовтнева революція 1917 року, з якої почався розквіт більшовизму, стала ключовим епізодом тоталітарного міфу про прийдешній «новий» світ, що утілювався на рівнях історії та політики, мистецтва тощо. З. Фройд зауважує: «Попри те, що практичний марксизм немилосердно викорінив усі ідеалістичні системи та ілюзії, він сам перетворився на ілюзію, не менш сумнівну й безпідставну, ніж усі попередні» [288, с. 549]. У кожному космогонічному міфі обов’язковим компонентом є знакова подія, що символізує створення нового світу, де в контексті радянського суспільства революцію сприймають як межу між минулим та «світлим майбутнім» та центр поляризації топосу на радянський та антирадянський устрої [62, с. 88]. Тому в соцреалістичному тексті ідеологізований хронотоп є ключовим інструментом моделювання історичної реальності, що втілюється за допомогою бінарних опозицій, зокрема категорій сакрального та профанного, де сакральним є події та образи в межах ідеології, а профанним – усе те, що асоціюється зі світом буржуазного [62, с. 88], – пише М. Довіна.

Уважаємо, що в ейфорії Олександра Богомольця, спричиненій утвердженням більшовизму, утілюється соцреалістична догма про «естетичне» змалювання боротьби за соціалізм. Персонаж навіть вважає, що «Відчуття краси (думки, художнього твору, творчості)» [78, с. 109] посилилися в нього внаслідок історичних зрушень. Своєрідним є й ідеологічне сприйняття [78, с. 115] революції в героя, у свідомості якого музика, природа (біологія) і соціалістичні почування є взаємопов’язаними, взаємозалежними категоріями, що

доповнюють, розкривають одне одного. О. Андрієнко переконливо доводить: «Парадокс дії соціального міфу на людську свідомість полягає в тому, що він не декларує відверто свою штучність, а, навпаки, ховається за маскою абсолютної природності» [6].

Також варто звернути увагу на те, що в романі неодноразово згадуються титани світової культури – Ф. Шопен, Т. Шевченко, творчість яких автор тлумачить з погляду панівного канону. У широкому сенсі (контекст дилогії) можемо розглядати це явище як інструмент радянської пропаганди, що цінувала митців, надбання яких можна було вписати в межі «соціальності». У вузькому – цей елемент прочитується як засіб характеротворення. Така «переоцінка» [78, с. 122] художніх зразків є авторським способом показати джерела натхнення на революційну боротьбу в Олександра Богомольця, його освіченість і любов до прекрасного, а також вивищити та ідеалізувати цей непримиренний з царським режимом образ.

Відзначмо, що єдиним спадком для малого Сашка від матері є книга «Кобзар» Т. Шевченка, обгорнена тюремною тканиною з вишитими волошками, яку Софія подарувала синові під час побачень на каторзі. За допомогою цієї художньої деталі В. Дрозд глибше розкриває родинну драму Богомольців, нерозривний духовний зв’язок матері та сина, ідею продовження буття матері в дитині: «Матір – це материнська любов, моє пережиття і моя таємниця» [312, с. 126] (К. Юнг). Л. Санов, аналізуючи роман, пише, що в ньому оспівується безсмертність матері та непереможність людського життя [227, с. 2]. Зрештою, своєю долею Софія вплинула на успішне майбутнє Олександра Богомольця, який ще в дитинстві та юності страждав від клейма «син каторжанки» [78, с. 102], але з приходом більшовицької влади став високошанованою людиною в суспільстві.

На сторінках роману художньо втілюється мотив культу вождя, що є одним із складників тоталітарної антропології. Спираючись на працю дослідниці В. Хархун [293, с. 3–12], яка розглядає специфіку втілення канону ленініани у творчості українських письменників із 1920-х до 1980-х років, зауважмо, що в дилогії В. Дрозда пропагується метафізична думка про відкриття Леніна в собі,

відтворюється соцреалістична модель – учитель (вождь, влада) – учень (людина, народ). Наприклад, побувавши в мавзолеї (актуалізація культу мертвого вождя), учений надихається біографією Леніна, доходить висновку, що постать того вплинула на його світогляд та спосіб життя [78, с. 169].

Одними з концептуально важливих поетикальних засобів у дилогії, що визначають у ній колективну міфотворчість радянських письменників, є гасловість, використання численних ідеологічних маркерів, які розгортаються в мікронаративи: «темні лиця робітників» [78, с. 58], «тінь імператорського орла» [78, с. 58], «охоронники самодержавства» [78, с. 69], «хвиля революційного оновлення» [78, с. 104], «твердиня самодержавства» [78, с. 362], «чаша народного горя» [78, с. 366], «кровопиці народні» [78, с. 347], «загальне добро» [78, с. 353], «самопожертва в ім'я суспільного ідеалу» [78, с. 353] тощо. Т. Гундорова пише: «Знаки служать метонімічними образами-кодами певного типу характерів, подій і ситуацій, які клішуються і повторюються з тексту в текст» [52, с. 170–171]. Також додаймо, що ідейне наповнення твору (думка про перемогу над царською владою) увиразнюється за допомогою ненависно-піднесених фантазій персонажів, зокрема чоловіка Софії – Олександра Михайловича Богомольця, який мріє «бачити, як завалюється, ламається, падає трьохсотлітня імперія Романових, як плавляться срібні царські вензелі і згоряють на вуличних вогнищах хижі, двоголові орли, – о, це найбільше щастя – дожити!» [78, с. 394].

Мотив ілюзії яскраво персоніфікується в образі молодшої дочки Прісецьких Марії, що чи не найбільше з усіх персонажів романтизує революцію, корелюючи її зі закоханістю в соціаліста-народника Павла Іванова. Так у максималістській картині світу героїні люди поділяються на хороших і поганих – щирих революціонерів і лицемірних контрреволюціонерів. Двадцятирічна дівчина наївно вірить, що вона лише в передпокої свого буття, «а справжнє життя постане разом із Революцією, з покликом революційних сурм земля вбереться у квіт, люди знімуть свої маски, що на них викарбувала жорстокість та егоїзм, егоїстична епоха <…>» [78, с. 23].

Домінанта ідеологічної свідомості у творі конотується християнською образністю, фразеологією («тайна вечеря» [78, с. 150], «ікони» [78, с. 151], «віруючі очі» [78, с. 208], «хресний шлях» [78, с. 286], «вмиваю руки» [78, с. 326] тощо), інтерпретація яких є однією з провідних рис соцреалістичної прози В. Дрозда. У світогляді Софії втілюються опозиційні образи, що співвідносяться зі злом (царська епоха) і добром (революція та соціалізм): «Але її щасливі провидіння, її радості грунтувалися на тім переконанні, що за людяного соціального клімату усе лихе, від чорта, поволі вивітриться з людської душі, а залишиться – і допоки світу – лише те, що від світлокрилого янгола» [78, с. 72].

Як відомо, марксистсько-ленінська ідеологія утверджує атеїзм, викривляє і підмінює семантику біблійних понять (пекло – монархізм, рай – комунізм, Бог – вождь, Божа матір – Вітчизна, релігія – наука, святий – революціонер тощо). Ідея «заміщення» царства Божого людським є вигідним механізмом для керування народом у політичній системі радянської держави. Віра героїні Софії Богомолець у те, що Божого царства не існує, а постане «людське» [78, с. 137], ілюструє названий соціальний міф. Зазначмо також, що автор немовби канонізує образ революціонерки та її однодумців у дилогії, зображаючи їх святими мучениками, що, творячи вільний і справедливий світ, ведуть народ до омріяного майбутнього – «раю на землі».

Софія Богомолець, Марія Ковалевська, Єлизавета Ковальська та інші революціонери в художньому світі дилогії В. Дрозда зображені винятковим, самовідданим і пристрасним поколінням борців, «яке не мало поки що подібного собі в історії людства» [78, с. 392]. У своїй позиції жертви монархічної системи Софія Богомолець вивищується до героїчної особистості, яка в художніх творах маркує гордість та самозабуття. Такий персонаж пишається своєю причетністю до надособистого та байдужий до власної самобутності.

Значна увага в дилогії приділена розкриттю тюремного образу, який тісно пов’язаний з ідеологічною свідомістю головної героїні, що підтверджує своїм вибором вірність ідеї. Свідома відмова Софії Богомолець від виходу на свободу мотивована тим, що революціонерка, не визнаючи тогочасної влади, заперечує

будь-які можливості амністії: «– А ти запитав мене, чи хочу я царської милості? Якби я прагнула їхнього прощення, я давно була б вільна!» [78, с. 383]. У її уявних листах до чоловіка, на нашу думку, простежується парадоксальна ідеологема, де героїня зізнається, що поборола інстинкт самозбереження [78, с. 187], коли жандармський капітан Судейкін пропонував посприяти її визволенню.

Автор уводить у сюжетну канву твору пригодницькі епізоди, пов'язані зі втечею політичних каторжанок, наголошуючи, що для героїні в'язниця страшна та болісна бездіяльністю. Динамічний контраст внутрішніх станів, зокрема роздвоєння особистості на межі божевілля, яскраво відтворюється з метою показу важких випробувань, яких зазнає героїня заради відстоювання політичних ідей. Наприклад, коли Софію Богомолець упіймали жандарми, в один момент вона зневірилась, «зробила тіло мертвим, покірним чужій волі» [78, с. 284], а в інший – жінкою оволодіває шалене бажання жити («Уже зв'язана, вона тяглася до вікна і сміялася в злі, наполохані обличчя наглядачів – той сміх був страшний» [78, с. 285]). Як зауважує К. Юнґ, «Проявлені у стані афекту риси характеру навіть самому схвильованому здаються чужими; у цьому стані також мимовільно прориваються приховані змісти. Що сильніший якийсь афект, то більше він наближається до хворобливого, тобто такого стану, в якому автономні і часто все ще несвідомі змісти витісняють Я-свідомість» [312, с. 356–357].

Щоб підкреслити героїзм і нескореність Софії Богомолець, ціну її самопожертви на благо народу і революції, автор уводить у романний текст натуралістичні описи тюремного інтер'єру: «Там є грати на крихітних, брудних вікнах <…>, там є вогкі, червоні від роздушених блощиць стіни камер, там є тюремна баланда – дві просини в пісній воді, там є карцер, кам'яний мішок, стіни якого вкриті кригою <…>» [78, с. 316]. Натуралістичність тюремного простору також маркується образами пацюків, яких героїня має немовби за домашніх тварин.

Ув'язнення в одиночній камері для жінки є одним із найбільших життєвих випробувань, але відчуття причетності до колективу роблять її сильнішою.

З одного боку, замкнений простір обмежує індивідуальний світ Софії Богомолець, а з іншого – сприяє її духовному зв'язку з однодумцями. Е. Фромм пише: «<…> монах у своїй келії, що вірить у Бога, чи політичний в'язень, який почувається одним цілим з іншими поборниками – вони не самотні в моральному сенсі» [289, с. 31]. Аби розрадити дні в каторжній неволі, жінка подумки спілкується зі чоловіком, що в композиції твору ілюструється як своєрідне листування. Р. Ткаченко високо оцінює названі елементи, називаючи їх «справжніми шедеврами поезії в прозі» [266, с. 104]. О. Січкар убачає в цих епізодах паралелізм з біографією В. Дрозда: «Так само, як і автор роману три роки зі своєю дружиною, зустрічалась Софія кожного дня зі своїм чоловіком – очима на сонці <…>» [247].

Замкнений простір камери символічно розширюється, коли жінка неодноразово в спогадах переноситься, аби не зламатися психологічно, в родинний сад у Климовім – туди, де вона по-справжньому була щаслива. Як відомо, він є символом Едему, ідилії, гармонії. У творі цей топос, на нашу думку, репрезентує контраст вільного – каторжного життя. За допомогою нюхових образів автор занурює читача в різні світи героїні, підкреслюючи, що воля має солодкий запах квітів – «бузкових пахощів» [78, с. 350], а тюрма – «<…> гнилий, погрібний, могильний дух, настояний на смороді параш і перекислої капусти <…>» [78, с. 329].

У дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» своєрідно осмислюється філософська категорія свободи. За допомогою образу тварини тут розкриваються аксіологічні орієнтири революціонера, який має бути вільним і необтяженим, як степовий дикий кінь. Додаймо, що символ коня є лейтмотивним у творчості В. Дрозда (оповідання «Білий кінь Шептало», «Кінь Шептало на молочарні», роман «Земля під копитами» тощо).

Письменник у досліджуваному романі послуговується прийомом міфологізму, що є характерною особливістю його авторського стилю. Так це репрезентується в поетичних рефлексіях героїні: вона фантазує, як після смерті обернеться на ластівку й полине до вікна свого сина: «<…> ластівки – це душі

померлих людей, які за життя не робили зла іншим людям, а робили добро, і щовесни вони повертають з того світу, щоб натішитися світом земним» [78, с. 326]. Як відомо, архетип птаха асоціюється зі свободою, духом, звільненням від тілесних тягарів. В українській народній традиції ластівка дуже шанується: вона уособлює жіночність, світло та щастя. У такий спосіб можемо говорити про підсвідомий порив Богомолець до гармонії, якої вона не змогла досягти, а тому мріє про неї. Уважаємо, що аналізований композиційний епізод важливий, адже він маркує код національної культури. Зазначмо також, що сни Софії про волю, яку вона пов'язує з просторами луків та польотом, дарують їй щасливе, але коротке забуття. У новелі М. Хвильового «Ластівка», уміщеній у збірці «Сині етюди» (1923), як і у творі В. Дрозда, за допомогою образу-символу пташки відтворено дисгармонійний внутрішній світ приреченої особистості, яка перебуває в замкненому просторі.

Суперечливість буття Софії Богомолець увиразнюється поетикою оксюморону та парадоксу, за допомогою яких утілюється думка про те, що людина може бути вільною в тюрмі: «Я вільна, як ніколи досі, хоч я й у клітці. Неволя, власне – це страх; коли ж страху в серці немає, коли людина не підігрує своїм катам, вона вільна» [78, с. 210]. У такий спосіб автор пропагує ідею про те, що сильна духом особистість може стати внутрішньо незалежною за будь-яких обставин. Водночас у світогляді героїні транслюється протилежне уявлення – зняття відповідальності за свою долю та вчинки через заперечення Христа (тоталітарна пропаганда атеїзму): «Коли б і справді існував бог, творець світу, він мусив би змилостивитися над нами і подарувати нам волю чи якусь іншу радість <…>» [78, с. 331]. Відзначмо, що атеїстичні мотиви порушено також у документально-біографічному творі письменника «Добра вість», де в основу сюжету покладено історію життя соціал-демократа.

У тюремних наративах В. Дрозд підкреслює красу жертви Софії Богомолець, надає рис стійкості, незламності, фанатичності, підносить її образ до вершини духовної чистоти, порівнюючи з «богинею совісті» [78, с. 384] та ілюструючи цю думку промовистим портретом: «У довгій сірій спідниці, у кофті і хустці – усе з

тюремної тканини, ніби висічена із сірого граніту; лише виразні волошкові очі на стражденному обличчі. Яке прекрасне обличчя!» [78, с. 384]. Т. Гундорова вважає, що «візуальний кітч, а саме плакатність і монументальність зорових образів–картин, виконує роль ідеологічних кодів і стає чи не основним образотворчим принципом <…>» [52, с. 180] у соцреалізмі. Порівняння Софії з великомученицею також утілюється набожними висловленнями няні Олександра Богомольця – представниці простого люду, яка високо оцінює жертву, що заради нього покладена. Так няня виховує малого хлопчика, щоб він не соромився своєї матері, а цінував її подвиг: «Усі знають, за що твоя мати на хресному шляху – за правду… для всіх… від жалю до нас, простих…» [78, с. 286]. Неймовірну велич духу героїні автор підкреслює, коли вона на каторзі зустрічається з коханим після 10-річної розлуки, стримуючи емоції, щоб не показати слабкості перед жандармами. У цьому епізоді й загалом у всьому творі В. Дрозд пропагує думку про те, що Софія Богомолець сильніша характером, ніж персонажі-чоловіки: «– Не треба, Олександрику, не треба. Хай не бачать вони наших сліз. Усе добре – ми зустрілися» [78, с. 382].

У рецепції Богомольця автор, як творець соціального міфу, не просто надає каторжній жертві привабливих рис, а й малює її культовий портрет: «– Вона була прекрасна навіть смертельно хвора, в занесеному снігами сарайчику, одягнута в тюремне дрантя. Великі сині очі на блідому одухотвореному обличчі і по-дитячому повні губи <…>» [78, с. 120].

У. Федорів, І. Захарчук та інші літературознавці вивчають специфіку зображення ворогів у соцреалістичних текстах. Так у статті І. Захарчук [102] значна увага наділена розкриттю функцій тваринної метафорики в образах антагоністів героїв. У. Федорів [277] виділяє основні стратегії зображення образу ворога в поетиці соцреалізму: демонізація, знеособлення, поділ персонажів на «своїх» та «чужих» тощо. Спираючись на праці дослідниць, уважаємо за потрібне звернутися до цього аспекту літературного аналізу у творі В. Дрозда. У другій частині дилогії «Дорога до матері» епік підкреслює, що боротьба Софії з царизмом не закінчується ув’язненням, продовжуючись у протистоянні

жандармам. За допомогою мовлення персонажа з використанням зооморфної метафорики образи її ворогів знижено: «пси в жандармських шинелях» [78, с. 321], «жандармські пси» [78, с. 326], «царські пси» [78, с. 343], «шолудива вівчарка з погонами» [78, с. 326] тощо. Автор використовує символ собаки, вживаючи його в негативному значенні, вкладає значення зла, хижості, недоброзичливості, підлабузництва, які персоніфікує в характерах жандармів. У такий спосіб можемо говорити про посилення антитези «Софія Богомолець – вороги», утілення бінарних опозицій: «людина – тварина», «свій – чужий», «гордість – підлабузництво» тощо. Зазначмо також, що у світогляді головної героїні російський імператор іменується «головним псом у царській короні» [78, с. 326]. Автор зумисне не називає його імені, адже знеособлення ворога є одним із найвпливовіших елементів політичної пропаганди.

Окрім образу собаки, епік звертається ще до одного зооморфного символу, уводячи в сюжетну канву твору наратив Софії Богомолець про те, що з-поміж каторжан заведено називати котом підступного капітана Ніколіна, тим самим підкреслюючи хитрість і небезпечність його натури. У словнику знаків української етнокультури зазначено, що, за народними традиціями, ця тварина небезпечна, «<…> бо стоїть на межі двох світів – реального і потойбічного: на неї обертаються відьми; кіт створений Богом, однак усе-таки „нечистий”, бо колись з’їв чорта» [88, с. 287–288].

У художньому світі дилогії В. Дрозда використано характерні прийоми його ідіостилю – театральність і мотив маски. У творі ці засоби вводяться, на нашу думку, щоб підкреслити штучність існування жандармів, хибність життєвого шляху монархістів, які немовби грають роль у ляльковому театрі царя. Головна героїня, що, за соцреалістичною концепцією, є втіленням живого і справжнього у романі, деіндивідуалізує тюремників: «Затягнена в мундир лялька підвела очі, несподівано яскраві, світло-коричневі, схожі на мідні, з позолотою, ґудзики мундира» [78, с. 328]. Погоджуємося з І. Захарчук, яка пише про кореляцію «ворог – герой» у соцреалістичному тексті, що відповідно втілюється опозицією норми та патології [102, с. 16].

Зазначмо, що образ Софії Богомолець, її підкреслена «святість» та жертовність протиставляються не тільки жандармам та іншим прихильникам царського режиму, а й «чужим» серед «своїх», що були «за соціалізм, але з рахунком у банку, куховарками і хатніми робітницями» [78, с. 126].

Дилогія прикметна багатоголоссям: автору вдалося майстерно прописати протилежні ідеологічні (монархічні та революційні) погляди персонажів у монологічних та діалогічних репліках. Так прибічник царського режиму, тюремний лікар, допомогу якого яро відкидає Софія Богомолець, сперечаючись, указує їй на даремність страждань, самопожертви. Цей персонаж намагається пояснити героїні, що вона живе утопічними мріями: «Ви все вигадали – і світ, і народ, і майбутнє. Людину вигадали, Софіє Миколаївно, янгольські крильця їй домалювали <…>» [78, с. 372]. На нашу думку, слова лікаря дисонують з поглядами жінки, певною мірою розвінчують міф соціалістичної революції, коли виголошується реалістичний сценарій майбутнього: «Серед людей рівності ніколи не було і не буде. Поміняються лише господарі, пастухи, а череда залишиться чередою» [78, с. 336–337]. «Комуністична держава – це не що інше, як абсолютна монархія, у якій немає підданих, а лише кріпаки» [312, с. 169], – влучно пише К. Юнг.

Домінанта ідеологічної свідомості в прозовому тексті конотується мотивами революційного фанатизму, гордості й непримиренності, що персоніфікуються в образі Софії Богомолець. Безрозсудна одержимість ідеєю героїні найяскравіше розкривається, за нашими спостереженнями, через її свідомий вибір ролі жертви, а отже, і смерті. В. Дрозд не раз наголошує на тому, що жінка, маючи змогу отримати помилування, завжди відмовляється від нього. Навіть важкохвора на туберкульоз у холодному карцері, вона не приймає допомоги лікаря, який хоче посприяти її переведенню на поселення. Е. Фромм наголошує: «самопожертва вказує на найвищий ступінь підпорядкування особистості чомусь вищому, а не ствердження власного психічного та морального „я”» [289, с. 266]. Фанатична віра в соціалізм Богомолець, на нашу думку, маркується не тільки фізичною, а й ментальною недугою, тому монархісти Микола Прісецький, жандарми, лікар

сприймають поведінку жінки як неадекватну. Окрім цього, одним із виявів мотиву революційного фанатизму є підтвердження віри Софії в соціалізм протестами у в'язниці, а саме голодовкою, що визначається в контексті твору як самокатування.

Побудова соціалістичного (комуністичного) суспільства є одним із основних механізмів пропаганди радянської держави. Автор неодноразово просуває цю ідеологему в образі головної героїні, гіперболізуючи її місію: «Не покориться Софія Богомолець, до останнього подиху буде вірна своїм ідеалам, – отже, народ її вартий майбутнього, а ідеали її житимуть у людських серцях» [78, с. 381]. Спираючись на думку Е. Фромма [289, с. 157], зазначмо, що в змальованих епіком уявленнях революціонерки вбачаються тенденції морального мазохізму, адже індивідуальна сутність героїні підпорядкована тому цілому, у якому розчинилося її Я: «Ніби поклали на її худенькі жіночі плечі земну кулю і сказали: неси! Донесеш – існувати життю на планеті, падеш під вагою – і все згине з тобою <…>» [78, с. 381–382]. Під поняттям «мазохістської перверзії» [289, с. 149] визначається феномен психіки людини, що полягає в отриманні насолоди від страждань, фізичних або моральних. Людина з такими нахилами, на думку соціального психолога, позбавлена сумнівів щодо сенсу життя, правильності її громадянського вибору [289, с. 157]. Так жінка промовляє малому Сашкові: «– Розумієш, синку, я і мої товариші знайшли своє щастя в жертві задля майбутніх поколінь. Це велике, але трудне щастя» [78, с. 401].

У розділі «1892. Прощання з матір'ю» [78, с. 388–409], сповненого трагічного пафосу, змальовується смерть Софії Богомолець як форма протесту, підкреслюється велич і ціна її самопожертви. В. Хархун пише: «„Жертовна" смерть – це перший аксіологічний знак, який отримує ціннісний вимір у тоталітарній онтології» [292, с. 51]. Зазначмо, що свідомий вибір жінки померти у В. Дрозда героїзується. Самопожертва Богомолець та інших революціонерів зміцнила ідеологічні погляди пролетарської маси, і через смерть ці постаті отримали шанс увіковічнитися в історії. «У тоталітарному світі смерть перверсовано: вона перетворена на безсмертя» [292, с. 52], – відзначає В. Хархун.

Окрім мотиву жертовної смерті, художній світ дилогії насичений танатологічними образами, які підкреслюють трагедію ідеологічного (монархічного та народницько-соціалістичного) протистояння: «Бувають епохи, коли люди живуть ніби на кладовищі, на могилах п'ють і їдять, люблять, народжують <…>» [78, с. 300]. Протягом усього тексту автор утілює антитезу «живий – мертвий», що є чи не основним стилістичним прийомом аналізованого твору: «Живі – в кайданах. Мертві – на так званій волі» [78, с. 299].

Концептуально тотожним до дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» є роман В. Дрозда «Добра вість» (1971) [71] про революціонера з крем'яним характером Ювеналія Мельникова (1868–1900), який пропагував марксизм серед українських робітничих мас. У цих документально-біографічних текстах письменник показує схожі долі та світогляди головних героїв (пропагандистська діяльність серед простолюду, ув'язнення в Лук'янівській тюрмі Києва, захворювання на туберкульоз, непорушність переконань до самої смерті тощо). У романі «Добра вість» наявні соцреалістичні маркери, які споріднюють аналізовані твори письменника: романтизація революції, ідея превалювання колективного над особистим, возвеличення образу альтруїстичної особистості, що бореться за «світле» майбутнє, стратегія знеособлення ворога, прийоми ідеалізації, контрасту тощо.

Заголовок тексту декодує ідеологему про те, що революціонер, образ якого конкретизується Ювеналієм Мельниковим – святий поводир, який відкриває засліпленому народові очі на краще (за авторською концепцією – післяреволюційне) життя: «Ми, братове, зібралися, щоб навчитись боротися за те щасливе й вільне майбутнє. А потім ми навчимо інших. Так добра вість поширіться між людей і розбудить їхні душі…» [71, с. 82].

Епік актуалізує філософську опозицію «стоїцизм – гедонізм», що втілюється в образах Ювеналія та його дядька. Так головний герой відокремлюється від дворянського родинного гнізда, фактично зрікаючись його, аби боротися за права робітників. Йому чужі уявлення дядька, який стверджує, що «життя вимірюється сумою одержаних задоволень за хвилину існування на цій грішній

землі…» [71, с. 129]. У художньому світі твору Ювеналій Мельников змальований безстрашним, загартованим духом чоловіком, який у відстоюванні своїх переконань, революційній боротьбі не зупиняється ані перед холодом, голодом, тюрмою, ані перед смертю. У фіналі роману, який подано у формі «Новел в документах» [71, с. 174–186], В. Дрозд, як і в дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» актуалізує мотив смерті, якою підтверджуються соціально-політичні переконання головного героя.

Отже, домінанта ідеологічної свідомості в документально-біографічній дилогії митця «Ритми життя», «Дорога до матері» визначається мотивами емансипації, пропаганди, ілюзії, вибору, гордості, непокори, непримиренності, ув'язнення, жертовності, незламності, фанатизму, смерті тощо. Розкриття окреслених мотивів здійснюється за допомогою бінарних опозицій, прийомів (соціального міфологізму, багатоголосся, маски, гіперболи, градації, антитези, ретроспекції та інших), образності (тваринної, тюремної, танаталогічної) тощо.

3.2. Лейтмотив «екології душі» в романі В. Дрозда «Земля під копитами»

Тема «людини і зброї» є злободенною в міжнародній спільноті, нікого не залишаючи індиферентним від найдавніших часів до сьогодення. Митці другої половини XX століття осмислюють мілітарний модус не тільки в соціально-політичній, а й індивідуально-психологічній площинах художнього світу [36, с. 195]. На думку дослідників М. Жулинського [93], Л. Тарнашинської [255], головною тенденцією розвитку української літератури 1960–1980-х років є поглиблення психологізму та створення нових форм художнього мислення [93, с. 126; 255, с. 5]. Л. Тарнашинська пише про активізацію «внутрішнього простору» у творчості шістдесятників [255, с. 5]. Окреслені аспекти репрезентуються в романі В. Дрозда «Земля під копитами» (1979) [72].

Літературознавиці С. Андрусів [7] та Н. Манюх [180] відзначають, що у прозі письменника порушується проблема «екології душі». Незважаючи на це, на сьогодні відсутні ґрунтовні розвідки, що висвітлюють специфіку втілення цього мотиву в спадщині автора.

Названа формально-змістова одиниця реалізується в багатьох творах В. Дрозда, як-от: «Балада про Сластьона», «Вовкулака (Самотній вовк)», «Дорога до матері», «Злий дух. Із житієм», «Інна Сіверська. Суддя», «Музей живого письменника», «Іскаріот», «Навала», «Ритми життя», «Спектакль» тощо. На нашу думку, саме кризовий часопростір війни в «Землі під копитами» є тією площиною, де митець найвиразніше втілює мотивну домінанту «екології душі». Акцентуємо, що це єдиний роман на воєнну тему в доробку епіка, у якому він, порушуючи проблему чистоти мікрокосму людини, майстерно досліджує характери в межових ситуаціях. С. Андрусів пише, що «В. Дрозд ставить у своїх художніх текстах проблему екології душі, часто занедбаної до такої межі, коли вона вже не здатна самоочиститися» [7, с. 324].

З аналізованим поняттям «екологія душі» ми пов'язуємо осмислення філософсько-теологічної категорії чистоти, бінарних опозицій: «високе – низьке», «святе – гріховне», «вірність – зрада», «стоїчність – слабкодухість», взаємозв'язків людини зі зовнішнім світом, котрі впливають на формування її психічного стану, аналізу ціннісних орієнтирів у персонажів під впливом хронотопу війни, зокрема онтології вибору (патріотизму чи колабораціонізму) тощо [36, с. 196]. «Тлумачення психіки як духу цілком можливе. Отже, якщо в індивіді відбувається щось психічне і що він сприймає як належне собі, то це є його власним духом» [312, с. 270], – зазначає К. Юнґ.

Заголовок та епіграф прозового зразка, що є сильними позиціями тексту, письменник запозичує з героїчної поеми «Слово про Ігорів похід». Названі елементи є маркерами, котрі зосереджують читача на мілітарній темі твору: «Чорна земля під копитами кістьми була засіяна, а кров'ю полита» [72, с. 3]. У такий спосіб у «Землі під копитами» простежується авторське бачення нелюдської жорстокості війни, яке конструюється, зважаючи на історичні матеріали 1941–1945-х років та життєвий досвід митця.

Символічність заголовка розкривається вже на перших сторінках роману, коли антигуманне ставлення до простої людини розкривається через порівняння з робочим, безправним конем [36, с. 196]. Так В. Дрозд подає жахливу картину

запряжених у полі селянок, яких поліцаї змусили працювати замість тварин: «– Но, дівки, но! Косю-косю! Добре іржете, треба сказать старості, щоб менше вівса давав!.. – оскалився під копою Федько Самостріл» [72, с. 3].

В основу сюжету роману покладена розповідь про долі українців під час німецької окупації. Письменник утілює ідею антеїзму, репрезентуючи в художньому тексті кільцеву композицію, адже обирає початковою та кінцевою точкою дії ціннісний орієнтир для головних персонажів – їхнє рідне село Микуличі, розташоване на дніпровських кручах. Герої, які були вимушені втікати від гітлерівців, прагнуть перестати переховуватися в землянках, окопах і повернутися на свою землю. Вони тяжіють до зруйнованого війною дому, незважаючи на ризик потрапити в полон до німецької колони чи померти від кулі ворога. Навіть колаборант Шуляк, боячись суду червоноармійців та односельчан, мріє побачити малу батьківщину попри те, що на ваги покладено його життя: «Переночував у скирті і ще день скрадався ярами. Тут уже не поспішав, завидна у Микуличі не заявишся: «Ось і я, вішайте, будь ласка…» [72, с. 141].

Спираючись на праці дослідників із соціальної міфології (О. Андрієнка [6], І. Захарчук [101; 102; 103; 104] В. Хархун [294; 295; 296] та інших), зазначмо, що в романі В. Дрозда спосіб розкриття лейтмотиву «екології душі» пов’язаний з інструментарієм соціалістичного реалізму, який здебільшого виявляється в історичному оптимізмі та принципах характеротворення [36, с. 196]. Одним з яскравих епізодів, який ілюструє ці ознаки, є те, що віддана своєму народу героїня Галя Поночівна, гідно пройшовши через усі випробування, спричинені фашизмом, непохитно вірить у світле майбутнє [36, с. 196]. Вона повертається в Микуличі та разом із синами лагодить свій дім: «І така певність пройняла її, наче в завтрашній світ заглянула. Буде ще на згорьованій їхній землі життя живе. Буде хліб і до хліба. Будуть люди сміятися і співати. І кохати будуть, і дітей родити» [72, с. 140].

Також наголосимо на тому, що характерною рисою, котра репрезентує соціалістичний реалізм у воєнній прозі та в аналізованому романі митця зокрема,

є «зображення дихотомної моделі ворог – герой» [102, с. 16], де поліцаї, забродиі позбавлені будь-яких привабливих рис («поперед себе жінок і дітей гнали, від стріл затуляючись» [72, с. 99]), а головний персонаж (Галя) є носієм загальнобуттєвої моралі та водночас ідеологічної правди. Зауважимо, що митець не транслює ідеї возвеличення комуністичної партії та її вождя, оспівування загальнонародного подвигу, разом із тим відсутня і критика режиму, помилок влади, що спричинили окупацію, що свідчить про зміни акцентів у мілітарному дискурсі 1970–1980-х років. Також у художньому тексті «Земля під копитами» немає детальних описів баталій, масштабного зображення зіткнень радянських солдатів з фашистами (порівняймо з романом «Вир» Г. Тютюнника, опублікованим у 1959–1962 роках). Відтак підсумуємо, що В. Дрозд концентрується власне на внутрішньому світі персонажів (чистої або ж заплямленої совісті, системі цінностей тощо) [36, с. 196].

Письменник, як і О. Довженко, який висвітлив ревізійну версію війни в кіноповісті «Україна в огні» (1966), обирає художнім простором українське село (вияв національної ідентичності) та більшою мірою акцентує увагу на важливості роду, а не колективу [36, с. 196]. Підтвердимо цю тезу словами зі вступної статті В. Дрозда до двотомного видання своїх творів, де він зазначає, що героїчні вчинки селянки Галі Поночівни «на певному відрізкові історії осмислюються нею не в філософських категоріях, а в живих, реальних, звичних для неї поняттях – своїх дітей, свого села, своєї хати» [75, с. 30]. М. Жулинський у статті «Яким корінням живе дерево?» (1986) також пише: «За образом Поночівни – внутрішня правда, правда характеру. І навіть якщо „одіссея” Поночівни іноді видається нагромадженням максимальних фізичних і психологічних „перевантажень”, дійсність в романі відображена в реальних зв’язках і уява письменника виявлялась в площинах правди життя» [98, с. 143]. Варто наголосити, що в автобіографічній повісті-шоу «Музей живого письменника» епік відзначає, що показує своє моральне обличчя в образах персонажів – Галі Поночівни («Земля під копитами»), Софії Богомолець («Дорога до матері»), Михайла Решета («Ирій») та інших [76].

Автор традиційно для літератури соцреалізму розмежовує образи персонажів на позитивних (Галя Поночівна, її діти, дід Лавруня, баба Марійка, Надя, Антон та інші) та негативних (Степан Шуляк, Федько Самостріл, Дев'ятка, Тось, Курт, Фросина тощо), які відповідно є уособленням духовності (ті, хто вірні Батьківщині) та бездушності (зрадники) [36, с. 196–197]. М. Жулинський зауважує: «Нема меж пізнання характеру, але кожна епоха формує суспільну концепцію людини, яка втілюється в системі образів, в художньому характері» [98, с. 139].

Галя Поночівна змальована сильною та чесною жінкою, яка вимушена виховувати та «піднімати» малих дітей без чоловіка Данила, адже він пішов на фронт – воювати в складі Радянської армії проти фашистів, які чинили свавілля в їхньому рідному селі: «А в мене тільки й лишилося, що душа та трійко дітей» [72, с. 27]. Для словесного мистецтва періоду 1960–1980-х років є актуальним зображення образів нескорених жінок та знедолених дітей, політичних зрадників під час Другої світової війни (романи А. Дімарова «Постріли Уляни Кащук», В. Земляка «Зелені млини», Б. Тимошенка «Зваба», новели Є. Гуцала, Г. Тютюнника та інші). У науковій студії «Космос душі і земні турботи» (1985) М. Наєнко пише, що головна героїня виявила «неабияку стійкість і душевну висоту в протиборстві з захмелілим од крові фашизмом» [196, с. 124–125]. В оповіданні «Навала», уміщеному в збірці «Ніч у вересні» (1980) [77], В. Дрозд також звертається до проблеми окупації у воєнний період, утілюючи мотив духовної чистоти. Так у сюжетну канву твору автор уводить образ матері Зіньки, концептуально тотожний до характеру Галі Поночівни. Героїня апелює до поняття незаплямованого сумління, що в її картині світу суголосне з патріотизмом та нескореністю. Вона засуджує дезертирів, запроданців: «Он у степу, чуєш, і обойми є, і до обойми, там люди умирають, бо у них совість є і розуміння життя є, іди до них, а не на той берег поглядай!» [77, с. 26]. Доречним є погляд літературознавиці О. Січкар, яка доводить, що митець часто змальовує жінок, морально сильніших за чоловіків [248, с. 8].

Духовним вектором для Галі є сім'я та дім [36, с. 197]. Вона не боїться ризикувати, дати відсіч поліцаям, які захопили владу в Микуличах, бо знає, на чиєму боці правда: «Озирайтеся ви тепер, чорти зелені! Ондечки уже гримить…» [72, с. 4]. В. Дрозд возвеличує її образ як сміливої людини, яка з гідністю переживає події війни, відмовляючись коритися колаборантам. Випробування, що випали на долю Поночівни, зображені за допомогою стилістичного прийому висхідної градації, що сприяє відтворенню емоційної напруги персонажа: конфлікти з поліцаями, примусова робота на полях, ув'язнення в льоху, хвороба молодшої дитини, утримання селян окупантами в микулицькій школі, розстріл та інші. Попри все це, героїня не підкорилася обставинам і вижила навіть тоді, коли дивилася в очі смерті. Жінка виявила неабияку стійкість характеру, стрибнула в яму для розстріляних, перш ніж куля німця влучить у неї, вибралася із-під мертвих тіл та повернулася в рідні Микуличі:

«– Звідки ти, Галю?!

– З того світу, бабо…» [72, с. 47].

Ідея чистого сумління в романі «Земля під копитами» наскрізно пов'язується з категорією стоїчності. Мотиви стоїцизму, зокрема й боротьби зі страхом смерті, простежуються у творчості багатьох митців ХХ століття. Наприклад, у вірші-медитації В. Стуса «Господи, гніву пречистого» відтворено образ нескореного ліричного героя: «Де не стоятиму – вистою» [253]. Прозаїк в образі оповідача наголошує на тому, що жінка вижила, бо заслужила, не втратила надію на перемогу. За допомогою антитез В. Дрозд репрезентує моральну силу героїні: «<…> де інші плачуть, вона регочеться» [72, с. 6]; «Вона вірила і дожила. Були й такі, що стомилися вірити, опустили руки і душею опустилися. Але дерево живе, поки живий хоч один корінчик у землі» [72, с. 93]. Галя, рефлексуючи, мотивує себе не опускати руки, програмує позитивні думки, які, за авторською концепцією, утілюються в реальному часопросторі твору. Філософія Поночівни вербалізується наступними рядками: «Бо не для смерті, не для сліз душа людини створена, а для життя й радості» [72, с. 101]. Так у романі наголошується на тому,

що людина має право на життя, доки бореться, «бо інакше б не жила, а лягла серед дороги в оце ось місиво закрижавіле і вмерла» [72, с. 101].

Одним із засобів утілення мотиву духовної чистоти в письменника є образ Галі Поночівни в аспекті її материнства [36, с. 197]. Прозаїк апелює до названого архетипу (К. Юнг), який є важливим для всіх культур та асоціюється з пошаною, праведністю, жертовністю, авторитетністю: «У нашім раї на землі Нічого кращого немає, Як тая мати молодая З своїм дитяточком малим» [306] (Т. Шевченко). Традиція возвеличення образу жінки-матері наскрізно пов'язана з шануванням Богородиці. В українській літературі (Т. Шевченко «У нашім раї на землі», М. Хвильовий «Я (Романтика)», П. Тичина «Скорбна мати» тощо) часто проводяться символічні паралелі між «сущою» та Божою матерями:

«І перед нею помолюся,

Мов перед образом святим

Тієї матері святої,

Що в мир наш Бога принесла…» [306].

У творі митець неодноразово вживає епітет «іконна» [72, с. 121, 142], що посилює ідеалізованість цієї героїні. «Іконність» Галі як матері, на нашу думку, стоїть поза межами ідеології, адже цей образ-символ є загальнобуттєвим. Поночівна жертвує собою заради синів, прагне їх уберегти від гітлерівців [36, с. 197]. Епік відтворює образ жінки, яка в жодному випадку не повинна померти, адже на неї покладено важливу місію – оберігати та виростити дітей, за якими майбутнє сім'ї: «І німецька навала – скороминуща, але її треба перебути, і не так їй самій, як щоб перебули цю навалу і залишилися жити її сини, бо вони продовжать після лихоліття їхній з Данилом рід» [72, с. 11–12]. Дитячі образи в романі репрезентують безгрішні, не спокушені життям душі, найбільшу цінність для батьків. Сашко, Телесик, Андрійко не можуть усвідомити жаху, що випав на їхні долі, бо не стикалися до цього з виявами зла.

Через образ чоловіка Антона, який утратив дітей, автор стверджує, що така модель життя позбавлена сенсу, оскільки вона не має майбутнього: «Ось цьому

чоловікові написано – без дітей і жінки доживать, а їй [Галі] – дітками заквітчаній» [72, с. 130]. У художньому тексті німецька запроданка Фросина, розуміючи важливість збереження національного коріння, відмовляється мати дітей від лейтенанта Курта: «тягатись тягалася, а родити від німця боялася» [72, с. 71]. В. Дрозд утверджує думку про те, що діти є зв'язком між поколіннями. Поки вони є, існуватиме рід та народ: «Фашист – він хоче нас із корінням з цієї землі вирвать, щоб жодної парості не лишилося, щоб і ймення нашого в пам'яті не зосталося. А поки діти будуть, доти і ми будемо» [72, с. 129].

Головній героїні вдалося вберегти синів, і це, за авторською концепцією, є для неї найвищою життєвою нагородою. Звернімо увагу на те, що прозаїк утілює тему війни крізь призму батьківства в першій частині триптиха «Фашизм» (1981) [81, с. 137]. М. Жулинський відзначає філософічність наративу в цьому оповіданні [93, с. 126]. Так у центрі сюжету покладено епізод із життя оповідача в повоєнний час. Відвідуючи польське місто Освенцім, де був один із відомих таборів смерті, персонаж заглиблюється в сумні рефлексії, уявляє, що його трирічна донька могла стати жертвою нацистів, якщо б народилася в той період. Наскрізним елементом, який підсилює ідейно-тематичний зміст цього твору, є художня деталь – маленький черевичок, що нагадує взуття дитини героя, виставлений на показ, як музейний експонат: «<…> він лежить зверху, шкіряний, посірілий від часу, моршкуватий <…>. І раптом часові площини змістилися. Я почувався батьком, над дитиною якої висне смертельна небезпека» [81, с. 137].

В авторській характеристиці героїні як громадянки вбачається актуалізація соцреалістичного міфу з його «агресивністю до чужого світу» [103, с. 60]. Письменник послідовно розкриває образ жінки, змальовує її муки й непохитність віри в ідею перемоги, у правоту свого народу, навіть тоді, коли стражданням, здавалося б, нема кінця. О. Світлицький у рецензії «Сила утвердження» (1981) зазначає, що в романі «Земля під копитами» письменник ретельно досліджує воєнні події та створює художню дійсність, яка «не завжди еквівалентна дійсності, але завжди переконлива» [231, с. 11].

Чистота совісті Галі, її учинків розкривається не тільки стосовно дітей, а й партизанок Гутихи, Надійки, діда Лавруні, Антона [36, с. 198]. Жінка апелює поняттями добро і зло, прагне допомагати людям, які не скорилися перед окупантом: захистити діда Лавруню, поділитися їжею, молоком з іншими дітьми, віддати чоботи Наді тощо. Разом із цим Поночівна нещадна і до зовнішніх, й до внутрішніх ворогів: «Лютість така в серці була, і не тільки на Фросю, а й на всіх тих людців, які шкіру міняють, як одежу. І нашим. І вашим» [72, с. 138].

Образ Галі подекуди спрощується, прирівнюється до типових за допомогою мовлення, насиченого просторічними вкрапленнями з прокльонами: «<…> покручі, перевертні, продажні шкури, щоб вас сира земля не прийняла, щоб на вас усі муки людські з усього світу, щоб ваші матері не діждалися були вас на світ родить» [72, с. 104]; «Зарізяки, душі проклятущі! Щоб ви вже гарячки напилися, як ви кров нашу п’єте! Щоб ви здихали на день по сто разів, щоб ваші кістки викинуло з того світу!» [72, с. 16]. Такий контраст чеснот, притаманний характеру персонажа, на нашу думку, розкриває синкретизм темного та світлого, прикметний для Я кожної людини, та вказує на непримиренність, простоту та щирість образу героїні [36, с. 198]. Відзначмо також, що піднесена мова соцреалізму, з її декларативними діалогами та монологами, нерідко переходила в просторіччя саме у зв’язку з об’єктом зображення – пересічним громадянином, цілісність свідомості якого протиставлялась рефлексії та роздвоєності, притаманних інтелігентам, індивідуалістам [166, с. 539].

Митець в образах жінок актуалізує бінарні опозиції: «високе – низьке», «брудне – чисте», «святе – гріховне». Показовим є епізод, коли німецьку запроданку Фросину спіймали селяни та вчинили самосуд, і головна героїня відмовилася їй допомогти: «Поночівна обійшла її, як зачумлену, а в яру довго мила і терла травою руки» [72, с. 4].

За В. Агеєвою [2], М. Жулинським [98], уважаємо, що основним стилістичним засобом у творі, що увиразнює домінанту «екології душі», розкриває образи персонажів та втілює авторську концепцію, є принцип контрасту, який яскраво репрезентується антитезою Галя Поночівна – Степан

Конюш. М. Жулинський влучно зазначає: «Два образи – втілення добра і зла, любові і ненависті, віри і безнадії, життя і смерті» [98, с. 140].

Зазначмо, що дослідники скеровують вектор уваги на характер героїні, побіжно пишучи про образ сільського старости Степана Конюша, на прізвисько Шуляк, або взагалі оминаючи цей аспект аналізу. Ми відстоюємо думку про те, що його слід назвати другим головним персонажем роману, адже письменник уводить у сюжетну канву дві лінії – жінки-матері та її антагоніста, що оприявнює знаковий для воєнної літератури конфлікт між героїнею та ворогом. Сам В. Дрозд наголошує, що образ зрадника та поліцая – далеко не другорядний, відтак стверджує: «Виголошуючи високі слова про народ, не забуваймо, що в народі нашому були і є не лише Ганни Поночівни, а й Шуляки» [75, с. 30]. Варто наголосити, що через названі образи в романі репрезентуються бінарні опозиції: «високе – низьке», «патріотизм – колабораціонізм», «вірність – зрада», «святе – гріховне», «духовне – матеріальне», «стоїчність – слабкодухість» тощо.

Як і О. Світлицький [231, с. 11], уважаємо, що гостроти протистояння характерів Поночівни та Степана Конюша надають факти із минулого, коли вони були закоханою парою, але Шуляк покинув дівчину, обравши придане багатої селянки Устини [36, с. 198]. Зрадливий характер персонажа в романній дії набирає обертів: спочатку він невірний жінці, а потім – Батьківщині, тобто «свій» стає внутрішнім ворогом.

В. Дрозд дотримується соцреалістичної поетики характеротворення, змальовуючи образ Степана досить типово, з яскраво вираженими негативними рисами: він нечистий душею (уособлює зло), не має нічого святого в серці, на відміну від Галі Поночівни. О. Січкар указує, що постать цієї героїні «набуває ще більшої іконописності, коли поряд опиняється Шуляк» [248, с. 9]. За спостереженнями В. Хархун, у соцреалістичних творах утілюється маніхейська філософія про дуальність світу (часто – у порівнянні ідеологічних поглядів протагоніста та «негативного» персонажа – буржуя, провокатора, ледаря тощо) [294, с. 61].

Німецький капітан призначив чоловіка сільським старостою. Степан змальований бездушною та злою людиною, характер якої В. Дрозд переважно розкриває через дії та монологи. Він знущається з односельців, отримуючи від цього задоволення: ув'язнює їх у льоху, підписує розстріли, відправляє молодь працювати в Німеччину. Бездушним людям, на думку філософа-просвітника Ж. Ламетрі, подобаються погані вчинки. Мислитель наголошує на існуванні категорії щастя, яка не пов'язана з чеснотою, а навпаки – поєднується зі злочином [85, с. 28].

Звернімося до ономастичного виміру твору, а саме до тлумачення прізвиська Шуляк. У тлумачному словнику є два визначення цьому слову: 1. «Те саме, що шуліка». 2. «Віл з опущеними рогами» [4, с. 560]. На наш погляд, ці два значення репрезентують різні сторони характеру поліцая Степана: перше вказує на хижість та жорстокість у ставленні до микуличан, а друге – на пристосуванство, підлабузництво до німецьких службовців [36, с. 198]. Звернімо увагу на те, що соціальний міфологічний код утілюється через прізвисько цього персонажа, бо для радянської літератури характерне надання зооморфічних рис ворогам [102, с. 19–20].

Митець розкриває філософсько-психологічні причини зради колабораціоніста, яка є виявом «забрудненої душі». У письменника вчинки Степана тлумачаться однозначно негативно: вони не підлягають виправданню. У романі вмотивовується запроданство Шуляка бажанням угамувати великі амбіції, а саме отримати впливовість і владу, бути кращим та багатшим, ніж інші селяни, страхом втратити матеріальні блага. Навіть почуття від батьківства в старости егоїстичні та марнославні: «Народяться нові Конюші, і – живи, Степан, у віках!» [72, с. 109].

Шуляку байдуже, якій владі коритися, де жити, його життєва філософія така: «Батьківщина в людини там, де їй ситно і тепло, і де в неї не цілять з кулеметів» [72, с. 70]. Автор через образ поліцая засуджує явище соціальної мімікрії, або ж конформізму. До цієї проблеми, яка є одним із способів увиразнення мотиву «екології душі», митець прямо чи опосередковано

звертається в художніх текстах: «Добра вість», «Дорога до матері», «Балада про Сластьона», «Катастрофа», «Ритми життя», «Самотній вовк (Вовкулака)», «Інна Сіверська. Суддя», «Спектакль» та інших. Аналізуючи романи української літератури 1970–1980-х років, М. Наєнко влучно підкреслює: «Корозія душі – це чи не найнебезпечніша хвороба людського життя загалом» [196, с. 125].

Протягом розвитку сюжету Степан Шуляк розуміє, що радянська влада візьме гору над гітлерівською [36, 199]. Він усвідомлює крах своєї «кар'єри», відтак залишається самотнім, нарощує агресію та врешті відмежовує себе і від радянських людей, і від фашистів: «Він ненавидів уже і німців, і більшовиків, він усіх ненавидів і усіх продав би і в роздріб, аби лише хто пообіцяв сите існування до старості й смерті в його новім домі» [72, с. 76]. Як відомо, у психології та філософії відчуження пов'язується з роздвоєнням душі, що декодує відмову індивіда від себе справжнього, втрату його цілісного Я, і це нерідко призводить до психічних проблем та навіть смерті.

Одним із способів розкриття образу Степана Конюша є протиставлення, яке автор твору реалізує через взаємини антагоніста з дідом Лаврунею. Названий персонаж уособлює високоморальну людину, є, як і жінка-матір, протилежністю Шуляку: він змальований національно свідомим чоловіком, який вірить у Бога, шанує традиції народу та не боїться вмирати, бо його совість незаплямована: «Нікуди я зі свого двору не піду, хлопче. Хоч ти мене вбий! Бо тут мій пуп закопаний, тут і помру» [72, с. 56]. Лаврун, як і Галя Поночівна, не боїться окупантів. Він намагається протистояти, коли німці руйнують його хату: «Несподівано ціпок зблиснув у його [Лавруні] руках і впав колінчатим руків'ям на голову солдата, що підпалював» [72, с. 57]. В образі діда митець утверджує думку про те, що немає гіршої влади, ніж фашистська: «Дорогий спасителю, пошли господи! Лаяв я, боже, совітську власть, прости мені, боже. Бо це вже не люди, а сущі чорти сіли на наші шиї!» [72, с. 10].

З огидою дивиться на Конюша дід Лаврун та інші свідомі селяни. Так цей персонаж – репрезентант народної мудрості – відмовляється визнавати владу німця на своїй землі та вимовляє жорсткі слова Шуляку: «Дивлюсь я на ваш двір

і думаю: ой великий буде клуб із цієї хати, і місце веселе вибрали» [72, с. 10]. Тому І. Кропивко [157] характеризує діда Лавруню як народного пророка, адже протягом розвитку сюжету виявляється, що на місці маєтку Степана дійсно побудовано клуб, де юне покоління танцює, підшукуючи собі пару: «Молоді у світлиці ряснішало, ніби вона самостійно росла попід лавками, мало він їх у Німеччину відправляв, ох, мало, треба було з колиски – і у вагон…» [72, с. 143].

Автор у творі, осмислюючи образ ворога, утілює мотив покарання, що неминуче чекає на Степана: «А йому, Конюшу, і на звичайному сільському кладовищі місця не буде, ворони та собаки кістки розтягнуть» [72, с. 69]. За допомогою використання біблійної алюзії в основній частині твору В. Дрозд виголошує вирок Степану Шуляку, душа якого, як і євангельського Юди, не має права на прощення: «А платити треба, і плата висока – все життя тутешнє і потойбічне. Бо чорт уже на душу чигає, бо продав ти її давним-давно за тридцять срібляків і кров'ю розписався <…>» [72, с. 116]. Герой Лавруня передрікає долю Шуляка: «Ні в що, Степане, здорово не влюбляйся, бо скоро споганіє <…>. Та це що, а прийде година – і вірьовці радий будеш. Тоді і ти помилку свого іудиного життя зрозумієш» [72, с. 27]. До образу Юди автор також звертається в оповіданні «Іскаріот», де утверджує думку про те, що душа зрадника принципово не може бути прощенною, упокоєною внаслідок великого гріха.

Отже, В. Дрозд, на нашу думку, розгортаючи мотив «екології душі», актуалізує біблійні образи: зрадник Шуляк – Понтій Пілат та Юда, «іконна» Галя Поночівна – Божа Матір, мудрий дід Лавруня – узагальнений образ нескореного пророка. Такі паралелі дозволяють майстру поглибити контрастне зображення, апелювати до вічних духовних цінностей у мікрокосмі людини, розкрити хибні та правильні орієнтири, що формують долю особистості. В. Антофійчук зазначає: «Українська література завжди, навіть у найтрагічніші моменти історії підтримувала й розвивала християнські ідеї (період насильного тотального атеїзму не виняток, хоч тоді це робилося завуальовано)» [10, с. 52].

У романі мотив «екології душі» увиразнюється через осмислення категорії гріха: вороги радянського народу (поліцаї, забороди, німецькі повії тощо)

у В. Дрозда є безбожниками, які не заслуговують на покаяння. До них часто застосовуються відповідні епітети: «чорти зелені» [72, с. 4], «бісова жінка» [72, с. 7], «сущі чорти» [72, с. 10], «проклятуща твоя душа» [72, с. 57], «гітлеряка проклята» [72, с. 57] та інші.

Поліцаї в картині світу «Землі під копитами» – ниці люди, що обрали не той життєвий шлях, вони зраджують і прибічників радянської влади, і в кризових ситуаціях одне одного: «Ні, Степане. Ти до мне не тулися <…>. Біжи своєю дорогою, я – своєю, ти на мене лише тінь кидаєш…» [72, с. 113]. За зовнішнє, примарне благополуччя й недбання про власну духовність чоловік жорстоко розплачується: В. Дрозд зображає стани персонажа, що межують із психозом, манією переслідування: «Степан <…> побіг під кручу, за гриви колючої дерези. Боявся, що після танку молодіж почне розходитися, побачить його, а там такі гіцелі, що не відіб'єшся, стриножать» [72, с. 144].

Бездушність як нерозвиненість душі, чуттєвості нерідко тягне за собою невизначеність у сфері ціннісних орієнтацій, неприйняття себе та інших. Внутрішній світ Шуляка роздвоюється: персонаж постійно рефлексує, думає то вимолити прощення в микуличан за зраду, то мріє, щоб влада німця остаточно встановилася в Україні: «Люди відхідливі, простять, і живи, Степане Конюш, плодися. Швидко протверезів, бо не могло такого бути» [72, с. 143]. За Аврелієм Августином, людина, яка не пізнала істини, метається, у неї блудить душа, «<…> світло для неї затьмарюється, і вона вже більше не розпізнає правди» [232, с. 60–61].

Дисгармонійна, двоїста натура Шуляка яскраво репрезентується у відносинах із Галею Поночівною: «Якби можна було все повернути назад і почати спочатку! Він інакше б жив. Хоч, звісно, і перед Галею винен, зводив зі світу, як міг, заздрив, що вона легко, безгрішно ходить по землі, вічний докір йому, шпичак, колючка в душу» [72, с. 49]. Степан заздрить героїні, бо усвідомлює, що жінка морально сильніша, ніж він. Персонаж то ностальгує за їхніми стосунками, то яро бажає Поночівниної смерті: «Якби не викинув у сніг пістолета, коли

більшовики підходили, натиснув би на гащетку і всадив у це обличчя всі кулі, що є на світі, – так заздрив і ненавидів у ці хвилини» [72, с. 142].

Важливо розглянути розв'язку роману, котра підсилює концептуальний зміст художнього тексту [36, с. 199]. Митець у цій частині твору, наслідуючи соцреалістичну мораль, показує, що на кожну людину чекає покарання за її помилки. Він інтерпретує картину раю – пекла на землі, у центрі якої розміщує головних героїв твору [36, с. 200]. Так сюжетна лінія Галі закінчується ідилічним наративом, де щаслива жінка, переживши німецьку навалу, зображена у своїй теплій хаті «заквітчаною» дітьми: «Галя Поночівна сиділа на лежанці, у білій сорочці, з розпущеним волоссям і ськала в голові середульшого свого. Менший спав, згорнувшись біля матері бубликом, а старший читав на печі <…>» [72, с. 142].

Долю Степана митець зображує діаметрально протилежною до Галиної [36, с. 200]. Шуляк, як заблукала душа, розплачується за гріхопадіння: втрачає дім, його озлоблена дружина Ліза за найближчої нагоди втікає до радянського табору з малим сином на руках [36, с. 200]. Конюш ходить по селах у пошуках свого місця у світі, якого так і не знаходить [36, с. 200]. Самотність та неприйняття зрадника суспільством, за В. Дроздом, є гіршою карою, ніж смерть, для лихої і слабкодухої людини: «Не повісишся, пане старосто, кишка тонка, будеш сопти, поки дають сопти, поки за глитавку не схопили» [72, с. 145]. У фіналі роману він, як звір, що «ненавидить дух людей» [72, с. 144], тікає до балки: «Шуляк втяг голову в плечі і сковзнув у яр» [72, с. 145]. Звернімо увагу на те, що кінець сюжетної лінії, присвяченої Степанові, перегукується з химерним художнім текстом митця «Вовкулака (Самотній вовк)» [79], де головний персонаж Андрій Шишига – представник «хвороби», що дістала авторську назву «вовкодухість», як і Степан Конюш, не змігши подолати темні потяги особистості, утік зі світу людей до простору лісу [36, с. 200].

Отже, провідний мотив «екології душі» має важливе концептуальне значення в романі «Земля під копитами» В. Дрозда [36, с. 200]. Утілення цієї формально-змістової одиниці дало змогу митцю викласти авторське бачення на проблему

окупації українських земель у період Другої світової війни, репрезентувати бінарні опозиційні: «високе – низьке», «вірність – зрада», «патріотизм – колабораціонізм», «стоїчність – слабкодухість», «матеріальне – духовне», – які декодують духовні вияви святості та гріховності. Відтак зазначмо, що письменник через кризовий часопростір і межові ситуації в ньому розкриває завісу людської душі, осмислює хибні та правильні орієнтири, що впливають на долю особистості [36, с. 200], апелює до вічних цінностей її у мікрокосмі. Концептуального значення в тексті набуває міфологема матері як уособлення стійкості, безстрашшя, духовності українського народу.

3.3. Реалізація комплексу стоїчних мотивів у романі В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя»

З-поміж художніх текстів В. Дрозда варто виокремити роман «Інна Сіверська, суддя», у картині світу якого, на наше переконання, письменник заклав концепцію загартованого духом персонажа та втілив мотиви, суголосні з провідними засадами класичного стоїцизму. Л. Донченко зауважила, що для В. Дрозда важливо виявляти активну авторську позицію борця [64, с. 140–141], та відзначила наявність стоїчних рис у характеротворенні головної героїні роману «Інна Сіверська, суддя» (1985). Попри це, на сьогодні відчувається потреба в ґрунтовному дослідженні цієї проблеми.

З огляду на дослідницьку літературу [6; 278; 284; 294; 295; 304], можемо стверджувати, що в романі «Інна Сіверська, суддя» В. Дрозд реалізував деякі постулати комуністичної ідеології: раціоналізм, любов до Батьківщини, принцип рівності людей, жертовність і стійкість заради реалізації суспільної ідеї, обмеження матеріальних благ, засудження бажання наживитися тощо. Уважаємо, що окреслені нами вектори створюють паралелі між радянською міфосистемою та класичним стоїцизмом, який не є строго детермінованим, за винятком концепції про фатум. «Естетика стоїцизму <…> на різних витках розвитку світової культурницької думки віднаходить своє інтертекстуальне потрактування <…>» [222, с. 171], – пише О. Рарицький.

Також варто додати, що деякі принципи стоїків (фаталізм, дихотомія контролю, погляд на конфронтацію тощо), утілені в художньому тексті «Інна Сіверська, суддя», не пов'язуються з панівною на той час доктриною, що свідчить про наявність оригінального власне авторського слова митця, який інтерпретує образ стоїчного персонажа. Фактичним підтвердженням щодо обізнаності В. Дрозда у філософії римського стоїцизму є сторінки з його химерного роману «Спектакль» [80], що вийшов однією книгою з аналізованим нами твором, де головний персонаж – письменник Ярослав Петруня (своєрідний прототип В. Дрозда) захоплюється відомою працею Сенеки «Моральні листи до Луцілія» [237].

Предметом нашого підрозділу є дослідження комплексу стоїчних мотивів у романі автора «Інна Сіверська, суддя», що зумовлює вивчити теоретичні поняття класичної Стої. Як відомо, стоїцизм – філософський напрям, що зародився III століття в Давній Греції (Афіни) еллінської доби. Його зачинателем прийнято вважати мислителя Зенона. Традиційно науковці виділяють три періоди Стої: античний (Зенон, Клеанф, Хрісіпп), середній (Панецій, Посідоній), римський, або пізній (Сенека, Епіктет, Марк Аврелій) [120, с. 51]. Зазначмо, що праці грецьких стоїків збереглися лише фрагментарно, тому римський стоїцизм найбільше розвинувся й популяризувався у філософії [41]. Етика стоїцизму раціоналістична: «Космос для стоїків є одухотворене і розумно улаштоване ціле» [291, с. 60]. Логос (першооснова, що визначає гармонію світу) у їхньому уявленні – наслідувати людську природу, тобто «жити розумно і доброчинно» [83, с. 22]. Марк Аврелій уважає, що треба прямувати «<…> за природою, і своєю власною, і суспільною, адже в них обох – одна дорога» [1, с. 50].

Стоїки вивчали антагонізм добра і зла у виявах людської душі. Поняття совісті, чесноти та справедливості є ключовими в моральному вченні Сенеки, Епіктета, Марка Аврелія та інших [41, с. 262]. Стоїчна етика виділяє дії належні (пов'язані з чеснотою) та неналежні (утілюють порок). Наприклад, належні вчинки – поважати Батьківщину, батьків, друзів тощо. Марк Аврелій уважав, що

тільки від людини залежать її вади і чесноти [41, с. 262]. Також, як відомо, стоїчна етика зробила великий внесок у міжнародне право, розвинувши ідею рівності кожного перед законом [41, с. 262]. На думку філософів, щоб стати сильною, особистість повинна культивувати в собі такі якості, як: мужність і волелюбність, поміркованість і справедливість, розумність і стриманість у бажаннях, серйозність і твердість у судженнях тощо: «Будь немов та круча, яку раз у раз б'ють хвилі, а вона, знай, стоїть, і довкола неї влягаються кипучі води» [1, с. 48]. За вченням Епіктета, достойна людина – це «<…> активний суб'єкт пізнання і практичної дії. Розум спонукає її до морального самовдосконалення, благочинства, творіння добра» [84, с. 57], упорядкування духовного життя, до боротьби зі страхом, журбою, заздрощами, корисливістю, жадібністю, неприязністю, розбещеністю, нестриманістю тощо [84, с. 57]. Стоїки вважали, що треба виховувати витримку, стійкість до того, на що неможливо вплинути, адже доля (фатум) є вищою за бажання людини, рухає її життям: «Того, хто хоче, доля веде, хто не хоче – тягне» [120, с. 51]; «Усі ми – на прив'язі в долі» [238, с. 130].

Римська Стоя проголошує ідею збереження незворушності й внутрішньої свободи, що наскрізно втілюється у світогляді Епіктета [84; 86]. Провідне положення його переконань узагальнив М. Дяченко в статті «Етична парадигма давньоримських стоїків» (2016): «Прийняти світ таким, яким він є, усвідомити необхідність вселенського порядку і діяти в гармонії з ним – важлива умова духовно вільного життя» [83, с. 25].

Сучасні наукові студії (С. Грабовський [51], О. Рарицький [222], Л. Тарнашинська [257], О. Ткачук [267] та інші) свідчать про зацікавленість утілення філософії стоїцизму в літературній творчості, зокрема В. Забаштанського, В. Підпалого, В. Стуса, І. Франка.

У моноцентричному романі В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя» реалізується комплекс стоїчних мотивів: фатуму, жертовності, аскези, конфронтації, незламності, твердості, смиренності, мудрості, внутрішньої свободи,

безстрашшя, рефлексії. Ці мотиви слугують для розкриття поетики характеротворення героїні, ідейного змісту художнього тексту тощо [41, с. 263].

На нашу думку, письменник обирає оригінальний об'єкт зображення. М. Жулинський доречно відзначає, що тема правосуддя, до якої звертається В. Дрозд, малодосліджена в українській літературі [98, с. 163]. У заголовку твору одразу номінується основна риса в образі Інни Сіверської – її професія. Зазначмо, що ще з часів античності поняття справедливості, суду й закону традиційно пов'язуються з жіночим образом (богиня Феміда, або Юстиція).

Образ судді в прозовому тексті позначений маркерами соціальної міфології. Автор змальовує життєвий шлях сильної, проте самотньої жінки, для якої особисте є другорядним, а громадське – першочерговим: «<…> тягни вона родинного плуга, хіба б змогла сповна віддаватися роботі?» [80, с. 26]. Він зосереджується на актуальній для радянської літератури позитивній героїні, яка є вірною комуністичним ідеалам: «– Сувора у суді, бо я там – не тільки я, а й закон державний уособлюю <…>» [80, с. 6]. В. Хархун вивчає особливості тоталітарної антропології, утілені в словесному мистецтві, й пише: «Позитивний герой асоціюється з активністю (він діє, бореться, переживає, мріє) <…>» [294, с. 58].

Цим образом В. Дрозд пропагує людину, яку виховало тогочасне суспільство і яка водночас має бути прикладом для наслідування. У романі головна героїня твору є символом справедливого, непідкупного судочинства, «радянської Юстиції», яка зразково (і подекуди перебільшено) персоніфікує словосполучення «право судити». Вона позиціонує себе народною суддею, яка не має права на помилку [41, с. 263]. У розкритті цієї тези митець проводить яскраву паралель, де на професію юристки покладена відповідальність лікаря, який орудує «скальпелем закону» [80, с. 29], що «у невмілих чи нечесних руках більш небезпечний, аніж скальпель хірургічний» [80, с. 29].

Інна змальована ідеальною громадянкою, яка шанує Вітчизну та морально-етичні настанови державної системи. Вона дотримується основоположної правової доктрини про рівність перед законом кожного громадянина,

незважаючи на його соціальний статус. Суддя і собі не дозволяє зловживати можливостями високої посади, наприклад, брати хабарі чи користуватися товарами «для начальства» [80, с. 104]. Адже, за радянською ідеологією, людина повинна відрізнятися від іншої не соціальним статусом, а чеснотами. Промовистим є епізод, коли Сіверська відмовляє вагітній жінці брата «дістати» дефіцитну фінську коляску: «Я не зможу цього зробити, Соломіє, не маю права. <…> Та й, пробач мені, але я вважаю, що дитина непогано почуватиметься і в нашій, вітчизняній колясці» [80, с. 104].

Жанрова форма моноцентричного роману вимагає, щоб усі його сюжетні події пов'язувалися з головним персонажем. За В. Брюггеном [17], уважаємо, що другорядні образи (Соломія, Аліна, Андрій Житник, Антон Верета, Горський, матір, Надійка, Соломія, Ян та інші) слугують для повнішого розкриття специфіки образу Інни Сіверської. Вона тверда і переконлива в судженнях, емансипована, є протилежністю до матері, яка шанує традиції роду. Прозаїк неодноразово обирає жінок головними героїнями та висвітлює їхні долі з акцентом на сильних, стоїчних проявах особистості: «Парость» (1966), «Ритми життя» (1974), «Люди на землі» (1976), «Дорога до матері» (1978), «Земля під копитами» (1979) та інші.

Письменник гіперболізує риси характеру Сіверської, зображаючи її максималісткою і в судженнях, і в діях (В. Брюгген [17], Л. Донченко [63]). Так, наприклад, вона принципово не оминає справи завідуючого базою міськторгу Дібровного, якого притягує до відповідальності за три зрубані сосни [80, с. 111–115]. Окреслена характеристика маркує радянський міф про моральну винятковість людини. Зазначмо, що героїня протягом розвитку сюжету, як істинна слуга закону, культивує в собі три стоїчні чесноти: справедливість, безпристрасність (філософське – атараксія), поміркованість – та поводиться стримано на засіданнях, як би важко їй не було залишатися незворушною і спокійною суддею. Та все ж автор зображає ситуації, коли жінка через свій максималізм не може контролювати емоції. Вона не витримує нахабства Дібровного, який приходить сваритися через вирок: «Самочинство, як і всі інші

порушення нашої соціалістичної моралі, викликають у моїй душі гнів, і зробити з собою я нічого не можу, такою мене виховала Радянська влада» [80, с. 113]. «У міфопроекті совєтської цивілізації, скерованому на пропаганду нової картини світу, статус тоталітарної людини означений унікальністю й винятковістю – це нова людина» [294, с. 57], – наголошує В. Хархун. Так автор зображає народну суддю контрастно до всіх персонажів: вивищує цей образ над усіма іншими в художньому тексті, показуючи стійкий, мудрий і сміливий характер жінки, яка є не лише взірцем відчайдушної боротьби зі злочинністю, а й прикладом наслідування для інших у принциповості, самовідданості, справедливості.

Стоїки вважали, що зі здоров'ям тіла пов'язується благополуччя душі. Це положення суголосне гаслу «У здоровому тілі – здоровий дух», що активно пропагувалося в радянський час. Героїня В. Дрозда, як «справжня комсомолка», змальована ідеальною не лише з позицій духовності та громадської діяльності: вона гарна і зовнішньо, захоплюється фізичними вправами та прогулянками на свіжому повітрі. Митець підкреслює привабливість тридцятидвохрічної Інни портретними описами: «спортивна фігура, приємний сміх, приємний голос (коли не за суддівським столом), молода хода <…>» [80, с. 32].

Якщо для радянської ідеології характерна теорія про те, що людина визначає свою долю, то вчення Стої наголошує на її невідворотності, яка є вищою за наміри людини (фаталізм), у цьому полягає «жорсткий детермінізм стоїцизму» [83, с. 21]. В. Дрозд, на нашу думку, репрезентує названий стоїчний принцип, мотивуючи цим вибір Інни на користь суддівства. У сюжет твору покладена ретроспектива, де змальовується чисте кохання дівчини і латвійського поета Яна (інтернаціональний код; некерованість, емоційність натури Інни). Героїня притлумила свої почуття після вбивства хлопця: «– До побачення… – сумно сказала Інна Сіверська, суддя, тому юному дівчиськові, що плакало, <…> жило більше емоціями, ніж розумом» [80, с. 17]. Як відомо, римські стоїки вважали, що досягнути внутрішньої рівноваги можна, залишаючись «безпристрасним, незворушним до всього, що відбувається» [83, с. 23].

У В. Дрозда жінка – стоїчний образ, що яка вирішує, що трагічна подія сформувала і визначила її нове покликання. Героїня обирає такий шлях, прагнучи очистити суспільство від злочинності, жертвою якої став її коханий. У цій характеристиці актуалізується моральна настанова Сенеки про те, що стоїк «вправі прийняти свою долю тільки в тому випадку, коли вона збігається з чеснотою» [291, с. 61], а в іншому разі він повинен «мужньо відсторонитися від світу і увійти в стан безпристрасності (апатії) <…>» [291, с. 61]. Отже, за допомогою ретроспекцій глибше розкривається образ стоїчної людини, яка усвідомлює необхідність служити закону.

Висока суддівська посада передбачає раціональність, об'єктивність та самовіддане служіння державі [41, с. 264]. Для Марка Аврелія, як і потім для класицизму, радянської міфосистеми, найвища мета людини – працювати на благо Батьківщини: «<…> для розумної істоти благо – це суспільство» [1, с. 54]. У філософській праці «Наодинці із собою» (II ст. н. е), композиційно оформленій у вигляді роздумів, він виділяє істинні (суспільна діяльність, справедливість, правда, розсудливість, мужність, скромність) та примарні цінності (схвалення загалу, влада, марнославство, багатство, насолода) [1, с. 35–38, 50, 57] у житті людини. Так імператор-філософ навчає людину: «Бережи себе простим, добрим, бездоганним, статечним, невишуканим, другом праведності, <…>, відважним у гожих ділах. <…> Життя коротке, і на земному віку буває один-єдиний плід: честиве налаштування й суспільні діла» [1, с. 62].

Вершитель правосуддя повинен бути стоїчно урівноваженим, щоб справедливо виконувати посадові обов'язки, а отже, приглушувати емоції та зберігати спокій, виваженість навіть у надскладних ситуаціях. Така професія є перманентно важкою, адже кожна особистість схильна до почуттів. Ця ідея пропагується в актуалізації опозиції «раціональне – ірраціональне», коли героїня Сіверська намагається старанно відповідати вимогам, які висуваються перед суддею. Її зовнішня безпристрасність в залі суду показово увиразнюється за допомогою промовистих портретів, портретних деталей: «Жоден м'яз не

здригнувся. Ніби вилита з гіпсу на віки вічні» [80, с. 153]. Відтак зазначмо, що в романі чітко окреслені особливості та труднощі роботи представниці закону.

На нашу думку, у змалюванні життєвого шляху юристки митець загострює конфлікт «особисте – суспільне», з якою тісно пов'язаний мотив жертовності [41, с. 264]. Ця змістова одиниця актуалізується через вибір персонажем професії та гендерний аспект: Сіверська має маскулінний характер і намагається притлумлювати почуття, бажання мати чоловіка, дітей, щоби бути об'єктивною і неупередженою в системі юстиції: «Суддя не має права на емоції» [80, с. 193]. У романі відображено свідому відмову від щастя мати родину заради кар'єри, яку героїня підносить до великої місії та смислу свого буття. М. Жулинський відзначає: «<…> робота захоплює Інну до самопожертви; вона затята в своїй цілеспрямованості пошуку істини, до віднайдення правдивого висновку» [98, с. 162].

Щоб відтворити жертовність персонажа, епік застосовує прийом зрощення із соціальною маскою [41, с. 264]. Підтвердженням цієї думки є промовистий діалог героїні з матір'ю: «Ти, дочко, коли й спиш, то сурова з обличчя. Ніби і в сні – за столом отим своїм, за яким – судиш. Ніби і в сні того свого обличчя не знімаєш» [80, с. 6]. У такий спосіб, на нашу думку, В. Дрозд актуалізує радянське уявлення про людину як про «зручну» частину системи соціалізму. З одного боку, це відображає міф про важливість кожного громадянина, а з іншого – сприяє показу загрози втрати людиною індивідуальності [41, с. 264].

Сіверська обрала існування в раціональній, кар'єристичній сфері, щоб уникнути страждань від утрати, від спогадів про минуле. Її прихований індивідуальний світ письменник деталізує за допомогою опису інтер'єру кімнати, утілюючи літературний прийом непрямого психологізму. Аби мати душевну рівновагу, жінка підмінює життєві цінності. Так юристка веде «душевні» розмови з в'язнями колонії, заглиблюється в їхні проблеми, виховуючи їх, щоб заповнити внутрішню порожнечу через нездійснене материнство. Незважаючи на такий спосіб змальованого життя, наратор не засуджує героїню, навпаки – умотивовує її вчинки протягом усієї сюжетної лінії.

Інна Сіверська визначає себе «душевною суддею» [80, с. 7], котра намагається покращити суспільство, караючи злочинців та вказуючи їм правильний шлях. Наприклад, прагне зберегти сім'ї, що перебувають на порозі розлучення. Прикметним є те, що суддя однаково ставиться і до тих, хто переступив межу закону, і до порядних громадян, у чому вбачаємо реалізацію радянського міфу про суспільну рівність. Жінка вважає своїм обов'язком долучитися до виправлення правопорушників, що, як відомо, суголосне з комуністичною доктриною про можливість і необхідність духовного перевиховання людини, наприклад, порівняймо з концепцією твору «Педагогічна поема» А. Макаренка. Концепція Сенеки також передбачає «досягнення людиною <…> морального ідеалу і поширенні його в суспільстві через виховання інших» [291, с. 61].

Одним із засобів конструювання образу героїні є мотив аскези, який у романі асоціюється з поняттям стриманої, а значить – сильної особистості, що не піддається спокусам світу заради об'єктивності в суддівстві, а також духовного зростання. Марк Аврелій пише: «І навіть якщо достойній людині не вірять інші, що вона живе просто, шанобливо і спокійно, вона ні на кого з них не досаджує і не звертає зі своєї дороги, яка веде до життєвого призначення, куди треба прийти чистим, спокійним, легким <…>» [1, с. 40].

Аскетизм як оригінальна риса в характеротворенні персонажа є маркером його індивідуалізації та сприяє ідеалізації образу Інни Сіверської (автор утілює думку про винятковість героїні, її духовну розвиненість і чистоту). Це виявляється через наративи про усамітненість жінки у квартирі курортного містечка Лиственен (часопростір дії роману), відмову мати особисте життя, коштовні предмети, стримування себе в розвагах тощо. Окреслені характеристики суголосні і з радянською ідеологією, яка пропагує здатність до обмежень та відкидає вияви буржуазності, і зі стоїчною. В останній філософській праці «Моральні листи до Луцілія» [237] (лист CVIII) Сенека зауважує, що досягти ідеалу, духовного очищення можна через аскезу, яка полягає у свободі розуму від думок про насолоду, скромному харчуванні, обмеженні побутових

речей. Мислитель спонукає до особистісного розвитку й виховання інших. Він засуджує бажання накопичення й закликає не втрачати почуття міри: «Виступай проти жадоби, виступай проти розкоші, а коли відчуєш, що справа рухається вперед, що тобі вдалося зачепити слухачів за живе – насідай ще завзятіше» [237]. Також додаймо, що мотив аскези, який послідовно виявляється в аналізованій романістиці В Дрозда («Добра вість», «Дорога до матері»), є важливим засобом характеротворення головних персонажів як носіїв так званої марксистської етики, що запозичила деякі настанови з попередніх, зокрема й античних, світоглядних систем.

Як і В. Дрозд, Ю. Мушкетик у художньо-історичній повісті «Суд над Сенекою» (1978) утверджує ідеологічно правильну думку про справедливу судову систему Радянського Союзу. Автор на відомому прикладі з біографії мислителя показує, що радянська людина набагато більше захищена законом, ніж антична. Зазначмо, що у В. Дрозда стоїчні мотиви виражені імпліцитно в концепції персонажа жінки-судді, а у В. Мушкетика – експліцитно: у творі прозаїк показує знання біографії та праць найвідомішого римського стоїка. Він розкриває образ філософа, возвеличуючи та актуалізуючи його ідеї: «А засіяні Сенекою зерна буйно зійшли по всій землі, хліб його мудрості люди споживають і нині» [195, с. 30]. Отже, на нашу думку, повість «Суд над Сенекою» та роман «Інна Сіверська, суддя» свідчать про зацікавленість стоїчною філософією митців української літератури в 1970–1980-х роках.

У художньому тексті «Інна Сіверська, суддя» трудові будні зразкової юристки висвітлюються одноманітно: справи, пов’язані з розлученнями, грабіжництвом, зловживанням службовими обов’язками в посадовців тощо [41, с. 265]. У такий спосіб письменник відтворює життя людини в системі закону, яка, з одного боку, передбачає обмеженість, рутинність дій, а з іншого – захищеність і відчуття звичності ситуацій і простору, у якому перебуває героїня [41, с. 265]. Митець заперечує думку про те, що судді важко стати жертвою злочинця, чим додає динаміки в розвиткові сюжету. Так у творі наявний композиційний прийом листування, що сприяє розгортанню детективної історії.

Жінка отримує послання від закоханого в неї Ростислава Горського, який удає з себе військовослужбовця, щоб їй сподобатися, але насправді виявляється в'язнем колонії. За допомогою показу дитинства чоловіка автор натякає на те, що розпещеність, ситість, батьківська вседозволеність є руйнівними аспектами в житті. Так у романі наявна антитеза Інна Сіверська – Ростик: героїня виховувалася стримано і суворо, а отже, згідно з етикою соціалізму, стала достойною громадянкою, на відміну від Горського [41, с. 265].

Почуття самотності робить жінку, яка досі передбачала наперед кожний свій крок, вразливою та провокує до необдуманих учинків [41, с. 265]. Вона не тільки пише незнайомцю, а й ділиться найсокровеннішим – бажанням мати особисте щастя: «Боже, скільки ще в ній, Інні Сіверській, ординарного, бабського! Ніби й бореться щосили з ним, бабським, а побороти його не може» [80, с. 20].

Провівши власне розслідування, жінка дізнається, хто такий Горський. Детективним елементом, який викриває його, є художня деталь – фотокартка, за якою Сіверська розуміє, що чоловік живе не в її містечку Листвені. Згодом суддя розуміє, що на дії Горського впливає злодій Антон Верета, справу якого вона веде [41]. На нашу думку, наявність прихованого антагоніста ускладнює сюжет роману і робить його цікавішим для реципієнта. Антигерой є алегоричним образом «жука-короїда» [80, с. 20, 185, 202], тобто типу людини, яка «під добропорядною маскою» [80, с. 185] уособлює прикрите суспільне зло. М. Жулинський, аналізуючи цього персонажа, зазначає: «Його тактика ґрунтується на хитромудрому маскуванні власних правопорушень, завдяки маневруванню радянськими законами, які, зрозуміло, Верета не хоче порушувати» [98, с. 164].

Злочинець намагався вплинути на суддю та хід розслідування по-різному (залякування, звинувачення героїні в стосунках з одруженим чоловіком, вплив на неї через Горського, шантаж тощо). Усе це вивело Інну Сіверську зі стану спокою і безпристрасності. Урешті мета Антона Верети була досягнута: дискредитування судді, яка більше не може залишатися стриманою через вир негативних емоцій, а отже, утрачає право судити [41, с. 265].

За допомогою опозиції «герой – антигерой» В. Дрозд утілює стоїчну ідею про дихотомію контролю (недотичну до комуністичної). Так стоїк відрізняє, що йому підвладне, а що ні, не втручається в ситуацію, яку не може змінити, приймаючи її [41, с. 265]. Сіверська вирішила не продовжувати пряму конфронтацію, адже відчула, що через емоції втратила можливість об'єктивно оцінювати дії злочинця, отже, і керувати його справою. Розуміння цього стало для неї причиною зробити самовідвід (утілення мотиву смиренності) у процесі Антона Верети. Через монолог [80, с. 200–201] Інни в суді реалізується одне з провідних стоїчних уявлень, котре полягає в свободі говорити та вчиняти так, як того вимагає духовне начало. Героїня промовляє: «А поки що совість не дозволяє мені продовжувати розгляд справи, вдаючи, ніби нічого не сталося» [80, с. 200].

У філософських «Діалогах» [238] Сенека зауважує: «Свобода – в тому, щоб піднятися духом над усіма кривдами; <…> щоб увільнитися від усього зовнішнього, – інакше все своє життя тремтітимемо перед чиїмось язиком, чиїмось сміхом» [238, с. 175]. Жінка обирає шлях духовної конфронтації, стоїчної боротьби, адже її протистояння набуває філософського сенсу: «з неправдою можна боротися тільки правдою. Так вимагає наш моральний закон, так мене навчили учителі мої» [80, с. 201]. У такий спосіб Сіверська перемагає: «Інна бачила, як зблід Верета, як спадала з нього личина – його неприродна, нежива усмішка» [80, с. 202]. Зазначмо, що найкраща помста для стоїка – не бути схожим на ворога («Найкращий захист – не уподібнюватися» (Марк Аврелій)) [1, с. 58]. За допомогою цього ключового епізоду з антагоністом у творі маркуються мотиви справедливості, чесності, мудрості, смиренності й водночас боротьби, а також модель стоїчного персонажа, який завжди з гідністю приймає удари фатуму. Отже, окреслені мотиви та настанови дозволяють автору передати шляхетність характеру головної героїні, її морально-етичні та філософські принципи.

Як відомо, безстрашшя (перед долею, смертю, зловмисником тощо) тісно пов'язується із концепцією стоїцизму [41, с. 265]. Зазначмо, що стоїки вважають боягузтво найбільшою людською вадою [41, с. 265]. Звідси виходить уявлення

про те, що страх – це очікування зла. Ці положення, на нашу думку, В. Дрозд актуалізує в романі «Інна Сіверська, суддя». Найяскравіше вони виявляються в епізодах, де героїні погрожує завербований антагоністом злочинець, на прізвисько Аква. Так у творі втілюється інтерпретація загальновідомої колізії «право сили проти сили права». Про можливий напад Акви Сіверську попереджає міська поліція, колеги-юристи, проте вона нехтує засторогами, показуючи сміливість і принциповість характеру: «Акви страшні, поки їх бояться. Як і вовки» [80, с. 205]. На нашу думку, стоїчне переконання, в основі якого – непохитність у боротьбі за ідею, споріднюється з пафосом соціалізму.

Протистояння судді та злочинця увиразнюється в опозиції «звірине–людське»: «На чім ґрунтується зверхність отаких, як Аква? Навіть не на силі, грубій, тваринній, ні. На повній відсутності совісті» [80, с. 204]. Так письменник апелює до ідеї [41, с. 266], де безсовісна людина прирівнюється до хижака, що стоїть за межею гуманного світу й відповідно закону: «У вас є совість, а у мене її нема, ніби промовляють до людей ці крижані очі, і через те я дужчий од вас, бо можу усе собі дозволити, а ви – не можете, совість ваша не дозволить» [80, с. 204]. Суддя принципово не показує страх перед потенційним кривдником, який діє підступно, а отже, є внутрішньо слабкою й поневоленою людиною. У такий спосіб митець реалізує стоїчні мотиви безстрашшя, незламності та свободи особистості у виборі й діях. Наприклад, цю авторську філософію можна спостерігати в динамічному фрагменті сюжету, коли беззахисна Інна Сіверська йде парковою вулицею назустріч злодію й умисно не звертає з дороги, адже, на думку героїні, тільки смілива людина може бути вільною і чесною й «почуватися господарем життя» [80, с. 120].

У художньому світі твору В. Дрозд утверджує ідеалістичну думку про те, що добро завжди перемагає зло, показуючи, як героїню захищає персонаж Кесар: «Аква зблід і спробував вивільнитися, але марно» [80, с. 206]. У цьому епізоді також убачається апелювання до соціального міфу про можливість перевиховання особистості (в образі колишнього в’язня Кесаря, який, змінившись, став на бік добра, тобто закону і моралі радянського суспільства).

Розв'язкою конфлікту є усвідомлення героїнею того, що її життя не може обмежуватися кар'єрою, а тому – й обов'язком перед державою. Імовірно, трансформація переконань Інни Сіверської протягом романної дії віддзеркалює зміни в суспільній свідомості. Погляд про те, що загальне (колективне, громадське) не мусить превалювати над особистим, а має гармонійно поєднуватися з ним, характерний для радянської літератури другої половини XX століття, коли й було написано художній текст В. Дрозда (прикладом на підтвердження цієї тези може також слугувати «Дикий мед» Л. Первомайського).

Прозаїк інтерпретує вище згаданий філософський принцип у мотиві рефлексії. Так він реалізує концепцію, за якою людина керується не лише холодним розумом, а й почуттями. Сіверська постійно обмірковує події життя й урешті приймає свою жіночність. Для героїні ця трансформація свідомості є визначальною й слугує своєрідним відродженням: «Інна відчула в своїй руці тепло дитячої долоньки, і тепло те розлилося по всьому тілу, втамовуючи болі і живлячи душевні рани» [80, с. 204]. Стоїки вважають, що в кінці кожного етапу світ (у письменника – мікросвіт персонажа) відновлюється знову [41, с. 266]. Так відкритий фінал роману натякає, що попереду на персонажа чекають позитивні зміни: «Бо передчувала, вірила: мине час – і вікна її квартири світитимуть їй назустріч живим світлом любові…» [80, с. 208]. Зазначмо, що більшість творів прозаїка мають оптимістичну розв'язку, у якій утілюється думка про краще майбутнє («Земля під копитами», «Що було, що буде», «Спектакль», «Ирій» та інші).

Цей аналіз засвідчує, що стоїчні мотиви (фатуму, жертовності, аскези, незламності, конфронтації, внутрішньої свободи, безстрашшя тощо) є визначальними в розкритті ідейного задуму моноцентричного роману «Інна Сіверська, суддя». На нашу думку, В. Дрозд творить модель особистості, що суголосна з уявленнями про сильну людину в класичному стоїцизмі (Сенека, Марк Аврелій, Епіктет). У тексті утверджується авторська концепція, за якою тільки вольова, високоморальна людина має право на щастя, гармонію і відтак – на свободу вибору.

Разом із тим варто додати, що стоїчні риси дієвого, принципового максималіста, який керується законами суспільства, реалізовані в образі головної героїні Інни Сіверської, пов'язуються з поетикою соцреалізму, зокрема, з актуалізацією позитивного персонажа.

Висновки до розділу 3

Утілення об'єкта ідеологічної свідомості в прозі В. Дрозда 1970–1980-х років яскраво простежується на матеріалі дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері», романів «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя». Усі ці твори об'єднує наявність сильної та нескореної позитивної героїні, яку письменник романтизує та ідеалізує.

У мистецькій спадщині письменника окресленого періоду важливого значення набуває поетика соцреалізму, що зумовлюється специфікою літературного процесу другої половини XX століття. Окрім цього, ми простежили, що в аналізованих романах, хоч і меншою мірою, проте звучить незаангажоване слово В. Дрозда, а саме ті художні аспекти, які широко втілюються в його химерній прозі (концепції роздвоєння, маскування, філософічність, надання переваги змалюванню людини як особистості, що вирізняється з-поміж колективної маси, лірична тональність тощо).

У документально-біографічній дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» йдеться про академіка О. Богомольця та його матір – соціалістку-народницю Софію з «палким» маскулінним характером. Підкреслюємо, що історичні події тлумачаться епіком із позиції радянської естетики, отже, В. Дрозд у цих романах бере на себе роль співтворця соціального міфу.

У художніх текстах домінанта ідеологічної свідомості найяскравіше персоніфікується в образі головної героїні – «нової» людини свого часу, розкриваючись у мотивному комплексі: емансипації, вибору, пропаганди, жертовності, ілюзії, гордості, ув'язнення, революційного фанатизму, непокори, непримиренності, смерті. Окреслені мотиви маркуються за допомогою бінарних опозицій, прикметних для соцреалістичного методу, наприклад: «старе – нове», «патріархальне – прогресивне», «царське – революційне» тощо; групування

персонажів виключно на позитивних (соціалісти-народники) та негативних (монархісти), прийомів і засобів (багатоголосся, ретроспекції, градації, гіперболи, маски), тюремної, християнської, танаталогічної образності тощо. Усе це дозволило автору художньо розкрити ідею утвердження революційної «правди», змалювати велич героїні Софії Богомолець, підкресливши її страдницьку жертву на благо соціалістичного майбутнього народу.

У романі «Земля під копитами» В. Дрозд удається до осмислення мілітарної теми, зображаючи період окупації української землі німецькими фашистами. Оскільки автор акцентує увагу на індивідуально-психологічному ракурсі бачення героїв, мотивною домінантою твору є «екологія душі». Ця концепція є однією з визначних рис ідіостилю митця, проте саме кризовий часопростір Другої світової війни з межовими ситуаціями в романі «Земля під копитами» є тією площиною, де, як ми виявили, найяскравіше втілюється аналізований лейтмотив. «Екологія душі» в прозовому тексті пов’язується з осмисленням категорій святості та гріховності, маркує хибні та правильні життєві орієнтири, що віддзеркалюється в образах Галі Поночівни та її антагоніста Степана Шуляка. Названа формально-змістова одиниця конотується за допомогою біблійних алюзій та образів (Божа Матір, Понтій Пілат, Юда, пророк, чорт, душа, мотиви зради, покарання), прийому контрасту, бінарних опозицій тощо.

Хоча текстосвіт В. Дрозда здебільшого побудовано за принципами поетики соцреалізму (історичний оптимізм, специфіка моделювання позитивних персонажів та ворогів), разом із тим за допомогою «іконного» образу сільської матері Галі Поночівни письменник актуалізує національний код, наголошуючи на тому, що для українця найважливішими цінностями є рід та дім (прояви індивідуального), а громадянські обов’язки – вторинними (прояв колективного). Отже, у романі «Земля під копитами» за допомогою розгортання мотивної домінанти «екології душі» простежується авторське розуміння В. Дрозда, де викладено його рецепцію війни, у чомусь суголосною із концепцією О. Довженка.

Оригінальним за тематикою є моноцентричний роман В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя», що зображає сильну жінку в системі юстиції. На наше переконання, при моделюванні художнього образу твору епік послуговується двома світоглядними системами – комуністичною доктриною та класичним стоїцизмом (праці М. Аврелія, Епіктета, Сенеки), які мають спільні та протилежні елементи. Протягом розвитку сюжету роману митець розкриває питання, чому саме Інна Сіверська має право судити, з'ясовує причини її самотності та вибору на користь громадянського, а не особистого.

Жінка змальована позитивною, свідомою героїнею, людиною праці, яка неухильно дотримується законів радянської держави, нехтуючи перевагами професії в суспільстві. У романі наявні постулати і принципи стоїчної філософії (фаталізм, дихотомія контролю, стоїчна боротьба тощо), котрі суперечать етиці комуністичної міфосистеми, а отже, є маркерами авторського слова В. Дрозда.

Ідейний задум прозового тексту втілюється за допомогою комплексу стоїчних мотивів, персоніфікованих в образі юристки: фатуму, жертовності, аскези, конфронтації, незламності, твердості, смиренності, мудрості, внутрішньої свободи, безстрашшя, рефлексії тощо. Доходимо висновку, що за допомогою провідних мотивів письменник актуалізує риси стоїчного героя в українській літературі, утверджує думку про те, що лише загартована духом людина може бути по-справжньому вільною і мати право на щастя. Важливим компонентом сюжету твору є і його розв'язка, яка суголосна як із філософським принципом про гармонійне життя людини відповідно до її індивідуальної природи, так і зі зміною поглядів у суспільній свідомості другої половини 1980-х років, де декодується переконання, що колективне не повинне домінувати над особистим, а має лише злагоджено поєднуватися з ним.

Жіночі образи романістики соцреалістичного спрямування В. Дрозда об'єднує сповнене пафосу протистояння, властиве ідеологічному канону, (у «Ритмах життя», «Дорозі до матері» – монархічній системі, у «Землі під копитами» – фашистам, в «Інні Сіверській, судді» – правопорушникам), котре часто конкретизується антагоністичною парою (Софія Богомолець – капітан

Ніколін, Галя Поночівна – Степан Шуляк, Інна Сіверська – Антон Верета), переживання травматичного досвіду: для Софії Богомолець («Ритми життя», «Дорога до матері») у характеротворенні це дорівнює фізичній смерті і, відповідно до художніх настанов соцреалізму, конотує уславлення безсмертного революційного подвигу, для Галини («Земля під копитами») уособлює утвердження архетипу Матері, берегині, захисниці роду, а для Інни Сіверської стає поштовхом до змін у життєвих пріоритетах, а кризові ситуації, пов'язані зі злочинністю, слугують виявленню рис стоїчної нескореності, чистоти, чесності й – згодом – прийняттям у собі жіночності.

Отже, мотивними домінантами прози В. Дрозда 1970–1980 років, у якій значною мірою виражені риси соцреалістичної поетики, є ідеологічна свідомість, «екологія душі» та стоїцизм, що, персоніфікуючись в образах головних героїв, стають ключем до розуміння його авторської концепції.

Основні положення цього розділу викладено в публікаціях автора [41; 36]

РОЗДІЛ 4
КОНЦЕПЦІЯ ПЕРСОНАЖА
В ХИМЕРНІЙ ПРОЗІ В. ДРОЗДА 1970–1980-х РОКІВ

4.1. Образ маски в повісті В. Дрозда «Ирій»

На противагу соціалістичному реалізму, який відзначився догматичністю у відтворенні художньої дійсності, химерна проза В. Дрозда стала своєрідним виявом мистецької індивідуальності: «Моя опозиція своєму часові не політична, а швидше естетична (плюс етична). І це єдина, варта усього життя людського, опозиція. Бо інакше змінюються лише деталі, а конструкція світу залишається непорушною. Майже завжди чисто політична опозиція – ті ж державці, лише навиворіт…» [68, с. 128], – підкреслює В. Дрозд у своєму щоденнику.

У химерних текстах автора за допомогою прийомів удаваності, прихованості, гри з масками підтекстово порушено проблему свободу творчості. Яскравою ілюстрацією ідіостилю майстра є повість «Ирій» (1974) [73], у якій мотивна домінанта маски репрезентується в символічному значенні.

Маска як узагальнений, багатофункціональний феномен культури та важлива частина життя людини, один із способів її соціалізації [187, с. 13; 144] є предметом вивчення сучасних науковців, зокрема Н. Корабльової [144], Л. Маловицької [178], А. Медведєвої [187; 188], Н. Семащук [233], С. Сєроштан [239] та інших. У літературному творі цей образ може визначати характер героя, його взаємодію з довколишнім світом залежно від «закріпленого арсеналу його поведінкових реакцій» [233, с. 141] і відповідно актуалізуватися на різних семантичних рівнях.

У повісті «Ирій» зображені епізоди дитинства веселого і мрійливого сільського дев’ятикласника Михайла Решета, який переїжджає до однойменного напівказкового міста. Так уява героя малює «<…> край, звідки дме теплий вітер, що приносить відлигу у найлютіші морози <…>» [73, с. 123], країну «морозива в крихких хрускотливих відерцях <…>, кавунів, що ними радує тебе матір,

щасливо спродавши антонівки, <…> червоних півників на дерев'яних скіпках і пістолетів, таких схожих на справжні, пістолетів, що забавно темніють на вітринах крамниць, недосяжні для твоєї дірявої кишені <…> [73, с. 123], країну «морсу, ситра і халви» [73, с. 123]. У сприйнятті головного персонажа аналізованого твору специфіка перебування в просторі рідного села Пакуля конотується очікуванням щасливого, виняткового майбутнього.

Ігрові, химерні ефекти в «Ирії» ґрунтуються й на використанні засобів народної міфотворчості, і через зміну масок, що подвоюють художній світ, немов розмивають межі між реальністю й вигадкою (подібно до поетики романтизму, символізму). Сучасна філософиня С. Сєроштан [239] доцільно зауважує, що один із феноменів маски – «форма естетизації й театралізації соціального життя» [239, с. 5]. Вона пише про те, що маска не є лише накладкою на обличчя, виділяючи наступні види масок: «маска-предмет» (накладка), «маска-обличчя» (гримаси), «маска-симулякр» (фізіономічний образ, «тілесна маска»), «маска-образ» (зовнішня оболонка образу), «метамаска» (збірне поняття вищого порядку, пов'язане з синтетичністю природи маски, з її багатоплановістю) [239, с. 9]. Зазначмо, що в подальшому аналізі ми послуговуємося цією класифікацією С. Сєроштан.

Разом із домінантними мотивами (антеїзму, дороги, подорожі) у повісті «Ирій» актуалізується мотив мистецтва жити в масці, котрий пов'язується з ідеєю театралізації життя (лейтмотивною концепцією у творчості письменника). Маска тут утілює символічний образ межі, що відділяє особистість від соціуму або допомагає «увійти» до нього, розхитуючи грані ідентичності, вічної опозиції «я – вони». Українська дослідниця соціальної філософії та антропології Н. Корабльова [144] констатує, що «володіння „маскою" не поєднує, а відділяє індивіда від суспільства, оскільки особа намагається не оголити Я, а навпаки сховати його, свідомо іменуючи Я міфом, ховаючи його за маскою» [144, с. 191]. У романах «Катастрофа» (1968), «Дорога до матері» (1978), «Вовкулака (Самотній вовк)» (1982), «Спектакль» (1985), «Інна Сіверська, суддя» (1985) тощо В. Дрозд викриває негативний аспект маскування героїв, а в повісті «Ирій»

(1974) простежується ідея конструктивної гри, що допомагає людині екологічно соціалізуватися та подорослішати. «Вбий себе, щоб народився інший, – ось альфа і омега справжнього лицедійства» [73, с.156], – навчає Михайла Решета актор Кузьма Перевесло, буття якого химерно репрезентується через зміну масок. За допомогою акторства Перевесло досягає екзистенційної свободи, а його образ у творі фокусує перевтілення вищого порядку – метамаску: «Я – це світ, театр, трагедія, комедія і драма <…>» [73, с. 157]. Н. Корабльова пише, що особистість дослухається до «буття інших, творячи проект власного, де вона є і актором, і режисером „власної драми”» [144, с. 208].

Протилежним до образу досвідченого лицедія Перевесла є образ дев’ятикласника Михайла Решета, який не усвідомлює життєвої філософії цього чоловіка, адже дитяча психіка не підготовлена до приховування свого Я. К. Юнґ пише: «<…> Я, наскільки це взагалі можна визначити, є індивідуальною унікальністю, яка до певної міри залишається ідентичною самій собі» [311, с. 19]. Дитина має набагато менше соціальних ролей, на відміну від дорослих. Тому цей образ як символічне втілення чистоти, щирості меншою мірою пов’язується з маскою через неможливість участі в повноцінній соціальній грі («Дитина має інтуїцію, творчість, спонтанні імпульси та насолоду» [12, с. 46] (Е. Берн)). Епік відтворив первозданність психосвіту хлопця, який ще неготовий приховувати Я, бо через свою безпосередність у нього немає масштабної потреби в грі із соціумом, порівняно з дорослими, які живуть, постійно змінюючи маски. Так одноликість мікросвіту дитини яскраво репрезентується, коли персонаж не зміг майстерно зіграти уривок з Ґетівського «Фауста»: «<…> ви граєте лише самого себе і чуєте на сцені лише себе <…>» [73, с. 156]. Н. Корабльова, досліджуючи рольову реальність (образи, які виявляються в зміні соціальних ролей), та маску як систему буття зазначила, що індивід отримує повну владу над реальністю, якої можна досягнути за допомогою акторської гри: «в людей є потреба в грі, де рольова реальність перетворюється на ігрову, а людина вибирає і міняє маски, проживає десятки життів як модусів існування, творячи ряд художніх образів,

система акторської гри є продовженням гри в житті, розкритої на сцені» [144, с. 208].

Михайло Решето відкрив для себе жорстокість акторської майстерності на шкільному конкурсі мистецтв, до якого старанно готувався. Хлопець, зазнавши поразки на сцені, зажадав пояснень. Суддя заходу – «актор обласного театру, член ста тисяч творчих комісій та рад, театральний критик газети „Голос ірійця" Кузьма Перевесло» [73, с. 155] – указав підліткові на причини невдачі: «Ви для себе – і актор, і глядач, і критик. Велике ж акторське мистецтво, любий хлопчику мій, – мистецтво перевтілення і самозаперечення» [73, с. 156–157]. Проілюстровані слова героя, який є своєрідним, персоніфікований ідеалом творчої інтелігенції в химерному місті, підкреслюють спонтанність і незрілість характеру юного персонажа, що виявляється в непідготовленості визнати іншу картину світу, де необхідна адаптація до дорослого життя зі зовнішніми змінами, труднощами, розмаїттям соціальних функцій.

Для глибшого розуміння специфіки змалювання головних героїв необхідно звернутися до ономастичного поля твору. Відтак зазначмо, що Перевесло – «джгут із скрученої соломи для перев'язування снопів; як усе, що в'яже, було символом гальмування, стримування» [88, с. 438]. Отже, цей персонаж притримав пориви школяра, який мріяв про швидкий дебют: «Бо – емоції! Сам такий був, знаю» [73, с. 156]; Кузьма Перевесло, висловившись про непідготовленість хлопця до акторства, зауважив, що прогрес у будь-якій сфері неминуче досягається шляхом наполегливої праці над собою [73, с. 156–157]. Відстоюючи своє переконання, він різко вказує Михайлові на помилки, коли згадує в одному ряді всесвітньо відомих історичних осіб, які належать до різних культур, і це відображає його іронічно-зневажливе ставлення до хлопця: «Ви можете стати Наполеоном, Бальзаком, Платоном, Чкаловим, Миклухо-Маклаєм, Македонським, ну ким ще? – окрім актора» [73, с. 156].

Герой, як уособлення людини, яка осягнула суперечливість буття, озвучує підліткові сентенцію, що увиразнює ідею повісті про розвиток внутрішнього світу, ціннісних орієнтирів людини: «Душі немає, це каже вам Кузьма Перевесло,

душу треба виростити самому, кожному для себе, це теж вам каже Кузьма Перевесло. Бо людина без душі – лише декорація, лише футляр, в якім скрипка і не ночувала» [73, с. 157].

Зміст прізвища Решето також символічний, бо пов'язаний із процесами просіювання, відбору, фільтрування непотребу, а значить – із очищенням, що в художньому тексті маркує істинні та примарні прагнення людини, коли протягом розвитку сюжетної лінії юний герой визначає життєві пріоритети. Додаймо, що семантика цієї родової назви попри позитивний аспект має і негативну конотацію, а саме марноту, бо йдеться про предмет, у якому нічого не тримається («носити воду решетом»). На нашу думку, це свідчить про марність ідеалістичних прагнень героя, які протягом сюжетної дії розвінчуються.

Михайло хоче стати видатним лицедієм, що неодмінно зумовлює наявність багатьох облич, приховування власного Я; персонаж розмірковує і про містифікацію своєї особистості через зміну прізвища: «В моїх очах мерехтіли вогні великого міста, величезні афіші про виставу з участю Михайла Ирія (бо що таке – Решето?) <…>» [73, с. 114]. Номінації, а особливо імена, є важливими для міфологічного світогляду, адже їхня зміна, за народними уявленнями, призводить до метаморфоз людської сутності. Михайло несвідомо прагне розірвати зв'язки з родом та рідним краєм, відмовившись від свого прізвища. Якщо прізвище героя є втіленням ідентичності в повісті, то таке як Ирій – її втрати через прив'язку до міста, де живе чимало осіб. Підліток уважає, що в такий спосіб його доля зміниться на краще. Він не усвідомлює контакту з рідним домом (простір села Пакуля), прагне «надягти» соціальну маску, назвавшись іншим прізвищем.

Автор розкриває давність роду Решетів, уводячи в композицію повісті наратив про родовід героя, і так наголошує на важливості шанобливого ставлення до імені та предків. Він підкреслює тяглість пакульського коріння героя за допомогою множинних імен: «І злетілися до мене душі пакульців і було їх – мов зір. Пилипи, Андрії, Векли, Радивони, Вавили, Гапи, Клими, Йосипи,

Ганни, Мотрі, Михії, Олешки, Параски, Романи, Халимони, Тараси ... – без ліку, без часових меж» [73, с. 189].

Приголомшливий акторський талант Кузьми Перевесла виявляється в його химерних іпостасях (маска-образ), фізіогномічних, мімічних виразах, емоціях з метаморфозами (маска-симулякр), які цей герой швидко змінює: «<…> він неквапом побокував вздовж стіни, густо завішаної його ж, Перевесленими обличчями, буцім театральними масками, з широкими проймами очиць. Були тут обличчя найрізноманітніші, на всі випадки життя і на всі настрої <…>» [73, с. 185].

Естетизація життєвих ситуацій, своєрідні «перелицювання» в текстосвіті В. Дрозда втілюють концепцію множинної особистості, котра майстерно приховує своє Я для досягнення комунікативної мети, продуктивного функціонування в соціумі: «Знявши зі стіни обличчя лагідне, примирливе, відкрите, здавалося, навстіж для першого стрічного, актор повернувся до дзеркала, <…>, тоді глянув на мене» [73, с. 185]. У такий спосіб химерний персонаж переходить межу «чужого», стаючи «своїм» у сприйнятті Михайла Решета. Змінивши багато іпостасей, лицедій показав тільки одну справжню частину власного образу (маски-симулякра) – очі (символ неприхованого, дзеркала душі): «І тільки очі, глибокі, замислені, з іскорками притишеної іронії світили з бляклого провалля, неначе з туману» [73, с. 184].

Ідея життя як театралізованого дійства (метафора «Весь світ – театр» (Шекспір)) є однією з визначальних ознак авторського мислення В. Дрозда. Так у художньому світі повісті «Ирій» навіть небо порівнюється із театральною завісою, що підвладна тільки акторові: «Він [Кузьма Перевесло] підняв правицю, смикнув за крайнеба з оболонками хмар, і, сухо шелестячи, відсунулася синя завіса неба <…>» [73, с. 186]. У проілюстрованому епізоді опис дії героя, який рукою відсуває «завісу неба», викликає уявлення про сценічну яву, де актор виконує фізичні рухи для передання певного ефекту та зміни декорацій на підмостках. Образ оболонок хмар, які можна «смикнути», утілює думку, що Кузьма Перевесло має контроль над тим, що відбувається в театрі, який у

художньому тексті символізує весь простір Ирія. Описаний фрагмент указує на наявність особливих здібностей у персонажа, який сприймає життєвий шлях як виставу, де він виступає в ролі головного героя, а навколишній світ є сценою, на якій відбуваються події, залежні від нього. Усі ці елементи – метафори, образи та асоціації, пов'язані з грою, підсилюють театралізацію літературного твору. Вони надають повісті оригінальності та інтенсивності сюжетної дії, що забезпечує більш глибоке сприйняття авторської концепції.

Протягом розвитку сюжету твору Кузьма Перевесло допомагає Михайлу Решету осягнути сутність театральної майстерності. Головний герой виявився талановитим учнем актора: він зумів змінювати маски, зливатися з ними, вловлювати фантастичні прояви химерного простору, утілюючи їх у житті: «Я не став чекати наглої смерті, згадав Перевеслову науку, перевтілився в горобця й пурхнув через вікно на вулицю» [73, с. 193] (химерна маска-образ).

Відзначмо, що маска потрібна людині не тільки для того, щоб приховувати власне Я, а й щоб брати участь у соціальних іграх. Це яскраво простежується в романі В. Дрозда «Спектакль» (1985), де головний герой Ярослав Петруня позиціонує себе актором «на сцені життя» [70, с. 366]. Так чоловік майстерно змінює личини для досягання егоїстичних потреб: «Я можу дзвонити Ксені, тримаючи на колінах жінку, і голос мій не тремтітиме. Я – великий актор» [70, с. 368]. Американський психіатр і психолог Е. Берн [12] виділяє такі Его-стани, властиві кожній особистості: Дитина, Батько, Дорослий. Люди в різних соціальних групах (сім'я, робота, товариство тощо), за спостереженнями науковця, грають в ігри, під якими він визначає «тривалий ряд додаткових прихованих транзакцій, що прогресують до чітко визначеного, передбачуваного результату» [12, с. 71]. Ігри, пише Е. Берн [12, с. 71], від ритуалів та розваг відрізняють дві ознаки, а саме приховані мотиви та своєрідні «винагороди», які отримують задіяні в них учасники.

Отже, концептуальність мотиву маски в повісті «Ирій» оприявнено за допомогою прийому зіставлення, зокрема акторства як мистецької діяльності і форми соціального лицедійства, що втілюють ігрову модель поведінки людини.

В. Дрозд звертається до обігрування апробованого у світовій літературі мотиву підкорення провінціалом простору міста, яким керує бажання самоствердитися: «Першими уздріли нове тітчине плаття та мій баєвий костюм молоді тополі обабіч бульвару <…>» [73, с. 134]. Протягом сюжетної дії простежуються й інші соціальні маски, котрі «носить» герой: школяра, який добивається прихильності відмінниці Клави Литвин; героя – в епізодах із «Чудищем Собакаревої гори» та місцевим бандитом Жуком; космополіта («Хіба птах, який вилітає з гнізда батьківського, знає, де він виспівуватиме завтра? Поки що я потрібен в Ирії <…>, а завтра нові світлі обрії розкриляться переді мною» [73, с. 113]); фантазера та мрійника, котрий сподівається на успішне, велике майбутнє; актора-новачка, а потім – умілого лицедія, який здатен уживатися в безліч образів. Ілюстрацією авторської іронії є епізод, де Михайло Решето подумки приміряє маски, співвідносні з найрізноманітнішими соціальними ролями, роздуми про які постають у монолозі: «я <…>, майбутній великий актор, будівничий, космонавт, поет, радіоконструктор, геолог, журналіст <…>» [73, с. 190].

На нашу думку, через зміну масок простежується особистісна еволюція героя (який немовби досягнув вершини перевтілення) від маски-образу, маски-симулякра (тілесного образу), маски-обличчя (мімічних змін) до метамаски, що є явищем найвищого ступеня. Важливо наголосити, що, набираючись досвіду від актора Перевесла та химерного світу Ирія, граючи немовби на сцені життя, підліток усе ж не втрачає себе, а навпаки зберігає індивідуальність. Можливо, граючи з соціальними та казковими масками, персонаж усвідомлює важливість насамперед духовних цінностей, зокрема батьківського краю, роду: «<…> Пакуль – це країна твого першого слова, першої любові, першої зненависті <…>, Пакуль – це твій ирій, що в нього до кінця своїх днів ти повертатимешся <…>» [73, с. 237]. У названих аспектах повість «Ирій» частково перегукується з романом «Маг» (1965) Дж. Фаулза, головний герой якого Ніколас Ерфе, перебуваючи в пошуку нових сенсу буття, утікає від світу буденності до загадкового грецького острова Фраксоса, де шукає перспективи,

проте визначається з істинними прагненнями та цінностями, повертаючись на батьківщину. За допомогою мотиву соціальної гри англійський письменник, як і В. Дрозд, транслюючи ідею метатеатру, звертається до теми особистісної ідентичності. Гра стає способом самопізнання та самосвідомості для персонажа, який змушений зіткнутися з важкими емоційними та моральними ситуаціями, рішеннями. Мотив маскової моделі поведінки в романі «Маг» створює атмосферу загадковості та невизначеності, у якій співіснують фантастичне та реалістичне зображення, що дозволяє Дж. Фаулзу досліджувати складні і подекуди жорстокі взаємини між людьми та природу індивідуального досвіду.

Параска, мати головного героя повісті «Ирій», водночас виконує чотири соціальні ролі (маски-образи), на яких акцентує В. Дрозд, щоб підкреслити її тяжкі життєві обставини, а саме вдови, матері, сестри, сільської жінки [73, с. 108]. Маски-образи оригінально втілені травестіями, за допомогою яких у багатьох епізодах досягається комічний ефект. Наприклад, це простежується в сценах з дядьком Денисом, який одягає геройське вбрання для успішного полювання на химерне чудище з Собакаревої гори; тіткою Дорою, котра носить костюм міської дами, прогулюючись бульварами Ирія, аби сховати своє провінціальне походження.

Уважаємо за потрібне виділити своєрідні образи-шаблони, використані автором з метою іронічного висміювання образів-типів радянської доби, як-от: «дівчина з календаря», «директор-чорнильниця», місцевий хуліган Жук та інші. Так головний персонаж закохується лише в картинку – ідеальну і неповторну, на якій зображено портрет школярки Клави Литвин. Упродовж розвитку дії її образ розвінчується, коли в класі підліток побачив майже однакових за зовнішністю дівчат та «<…> остовпів з подиву: їх було тут десятків зо два, дівчат з першовересневого календарного листочка – у шкільних формах, з комсомольськими значками на білих, старанно випрасуваних фартушках, в окулярах, крізь які світили сині (під колір блакитних кісників) строгомудрі очі споконвічних відмінниць» [73, с. 128–129]. У проілюстрованому епізоді іронічно акцентовано на образі форми як засобу уніфікації особистості. Та ж сама функція

в образу директора школи – Семена Семеновича. Вона в химерному ключі віддзеркалює стереотипну постать представника бюрократичної діяльності: «<…> за мент над розгорнеими класними журналами сидів директор з одутлим фіолетовим обличчям, лагідними благодушними очима і родимкою на пухлій щоці» [73, с. 113]. Антагоніст Михайла Решета, який часто його ображає («Я тобі ще скручу голову!» [73, с. 176]), наділений називним негативним ім'ям – Жук, що метонімічно окреслює соціальний тип хитрої, пронизливої, шахраюватої людини [88, с. 226].

Комічних рис набуває соціальна характеристика однокласника головного персонажа Славка Пасічника, чий потяг до науки змальований гіперболізовано. Зіставлення в образі маски Славка рис неабиякого розуму та боягузтва створює гротесково-іронічний ефект у повісті «Ирій», наприклад, коли персонаж утікав від хулігана Жука, то «з'явився в школі аж наступного тижня, оббігши з великого переляку земну кулю по 51-й паралелі тисяча сто двадцять дев'ять разів» [73, с. 182].

У творі повідомляється, що дід Єврась став шанованою людиною, відомою на всю околицю, бо на початку 1930-х років заснував село Кукуріківщина, яке в часопросторі твору є передмістям Ирія. Поетика характеротворення героя увиразнюється обігруванням народного фразеологізму: «Дід Єврась за словом до кишені ніколи не ліз, воно лежало в нього напохваті» [73, с. 146]. Щоб розкрити характер діда Єврася, В. Дрозд порушує побутові мотиви, які певною мірою схожі на опис життя Кайдашевої родини з однойменної повісті (1879) І. Нечуя-Левицького. Так молоді члени сім'ї Солом'яників – Дора та Денис – вирішили відокремитися від старих: «Того ж таки дня дід Єврась забив дошками двері до сінець і дядько з тіткою почали лазити через вікно. Назавтра Солом'яники офіційно поділилися: старим дісталася корова Манька, а молодим – гараж із кабаном» [73, с. 146–147].

У мімічних змінах та виявах емоцій персонажів утілюються маски-обличчя, за допомогою яких письменник показує себе уважним художником портретних деталей («Тітка, не повертаючи голови, скоса подивилася в наш бік і тихо, крізь

ледь розтулені губи, процідила <…>» [73, с. 133]; «Дора ще довго тремтіла і була бліда» [73, с. 135]). Параска «перевдягає» сувору маску на сентиментальну в епізоді від'їзду сина з рідного села Пакуля на навчання до Ирія: «А як же це воно буде? – Мати піднесла до очей, що враз зчервоніли й наповнилися слізьми, край фартуха <…>. Вона опустила фартух від очей і тихо благословила мене: – Іди, синку…» [73, с. 112]. Водночас доходимо висновку, що маска-симулякр представлена автором у поодиноких фрагментах повісті, наприклад, коли змальовуються фізіогномічні описи друзів антагоніста («приятелями, такими ж червонопикими та лихоокими» [73, с. 148]).

Важливим інструментом у характеротворенні образів є художнє мовлення героїв «Ирію», що дозволяє виокремити відповідні маски. Так головний персонаж, незважаючи на боязкість («від страху і жалю до себе мені сльозилися очі, і я насовував на лоба картуза» [73, с. 169]), в очах інших виглядає сміливим героєм, здатним на благородні вчинки, коли добирає «спеціальні» лексику та тон у конфлікті з Жуком: «Я порятую цю дівчину! <…> Я не боюся тебе, Жучище!» [73, с. 169–180].

Одним із аспектів моделювання образу дружини Дениса – тітки Дори – є використання мовленнєвої маски, що віддзеркалює жадібність до грошей, жадобу до накопичення, духовну засліпленість героїні. Вона намагається позбутися свого селянського походження («Феськи», «Федори», «Федорочки»), граючи соціальну роль міщанки (маска-образ), за допомогою переназивання (містифікація образу героїні). В. Дрозд у гумористичному ключі змальовує розвінчання ореолу, який створила навколо себе жінка: «Та се ж пакульска Федора! Їй-бо, Фе-дора, їй-бо, пакульська, щоб мене грім побив, людоньки добрі! Тю на тебе, невже не впізнала? <…>, Дорі робилося зле, коли необережно нагадували, що вона – Федора, та ще й пакульська» [73, с. 135]. Героїня вважала, що щастя людини вимірюється лише матеріальними цінностями, тому прагнула збагатитися в різний спосіб. Зовсім протилежні погляди має Михайло (голос митця), що керується морально-етичними цінностями, які перейняв від матері: «в чужий рот не зазирати, іншій людині ями не копати, добро людям робить

<…>» [73, с. 30]. У цих словах хлопця вбачаються духовні настанови автора, який уважав чесноту і працю квінтесенцією розвитку особистості. Епік неодноразово засуджує матеріалізм і споживацтво, невситимість людини, що є механізмами руйнації Я (романи «Земля під копитами», «Спектакль», «Вовкулака (Самотній вовк)», повісті «Балада про Сластьона», «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» тощо).

Міфологічне світосприйняття автора яскраво простежується в казкових метаморфозах героїв, що маркують мотиви зміни, маски, життя як варіації карнавалізованого дійства тощо. У поетиці характеротворення Кузьми Перевесла найбільшою мірою втілюються названі аспекти, коли, наприклад, він умить перекидається з однієї тварини на іншу: «По тих словах Перевесла в кімнаті не стало – я ледве уздрів на підлозі за ніжкою стільця сиву, наче посріблену, мишку, яка щодуху чкурнула під шафу. Наступної миті мишка ніби розтанула, натомість у точнім, рвучкім стрибкові між стільців летів вусатий, сизоокий кіт; кіт наче крізь підлогу провалився, а на люстру, пронизливо цвірінькаючи, випурхнув горобчик <…>» [73, с. 157].

Оригінальним моментом у тексті є те, що мова дядька Дениса переходить у стан зооморфної істоти (елементи абсурду, парадоксу, небилиці), коли небіж, «тікаючи від приземленого дядькового реалізму, прищикнув йому мову дверми, і вона жалібно заскавучала, наче цуценятко» [73, с. 117]. Ці ж засоби відтворені автором в епізоді з самоліквідацією винарні для висміювання матеріалістичних прагнень родини Солом’яників: «<…> вино перестало струміти з труб, а двері курника розчинилися і арифмометр <…> гордо посунув крізь натовп та зник за рогом Піщаної вулиці» [73, с. 194].

З-поміж джерел химерної творчості В. Дрозда дослідники нерідко називають прозу М. Гоголя. Погоджуємося з О. Скобельською [251], яка з’ясовує, що в повістях «Ирій», Замглай» В. Дрозда трансформується гоголівський художній світ (міфологічні моделі, архетипні структури, засоби узагальнення, філософське пізнання дійсності тощо) [251, с. 5, 13, 15]. Зазначмо, що, як і в «Ирії», ірраціональністю, анекдотичністю, парадоксальністю, гротесковістю яскраво

насичена сатирична повість М. Гоголя «Ніс» (1836), у якій розповідається про дивну історію чиновника Ковальова. У художньому тексті митець переплітає реальність та вигадку, критикуючи поверховість і безглуздість соціальних стандартів, де зовнішність та статус має більше значення, ніж внутрішній світ особистості.

В «Ирії» автор нерідко обігрує концепції антропоморфізму, котрі сягають коренями міфології та фольклору. Це ілюструється в образі Якова, Андрія Паровозників та Жука (називні імена). Яків, Андрій Паровозники є героями, яких парадоксально наділено людськими та механічними особливостями водночас, наприклад, у змалюванні сварки підлітків із Жуком: «очі в Паровозника тліли, як бікфордів шнур» [73, с. 182], свист «бубнявів, важчав і вже падав на землю чорними брилами» [73, с. 182]. Звернімо увагу, що ускладнення бачення образу людини «автоматичними» рисами актуальне для поетики романтизму і модернізму (творчість Е. Гофмана, С. Віткевича, І. Дніпровського, В. Домонтовича тощо). В образі антагоніста Жука поєднуються риси людини і тварини. Отже, на нашу думку, автор відображає єдність природнього і людського, фантазійного і реального світів, що зумовлено специфікою наратора – підлітка. Тож звернення письменника до метафори як маркера міфу, мотиву метаморфози є невипадковим.

У роботі ми з’ясували, що поетика цього прозового тексту увиразнюється не лише театралізованою взаємодією персонажів, а й авторською маскою. Науковці М. Ковінько [133], Я. Поліщук [216], І. Тиха [263] та інші вивчають специфіку функціонування названого засобу в словесному мистецтві. Так Я. Поліщук пише, що, удаючись до прийомів гри, письменник «або приховує власну ідентичність, маскуючи її, звертаючись до улюбленого літературного прийому фантазії та умовності, або ж розкладає цю тотожність на окремі ролі, голоси, партії» [216]. Авторська маска віддзеркалюється в проєкції на твір казково-міфологічного світогляду, рис характеру В. Дрозда, епізодів його дитинства тощо. У повісті-шоу «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» (1994) прозаїк

пише: «…і Софія Богомолець з „Дороги до матері”, і Михайло Решето з повісті „Ірій”, і Кузьма, син Семирозума, з роману „Листя землі” <…> – це все я» [76].

В «Ірії» наявний маркер, за допомогою якого декодується прихований натяк В. Дрозда на проблему свободи. Так головний герой «Ірію» спостерігає за конем, чий образ є в химерному оповіданні митця «Білий кінь Шептало» (1969): «Я дибав за возом, в якого було впряджено старого й доброго коня Шептала (він шкандибав по ірійській бруківці, наче я перші дні по шкільнім паркеті), дибав, наче молодий бичок, якого приланцюговано до крижівниці і потарганено на базар, а він, упираючись передніми в мерзле груддя, все ще марить лугом, волею <…>» [73, с. 131]. Наведений фрагмент зумовлює читача замислитися: чи існує в Ірії справді «те ідеальне життя» [73, с. 123], яким марить персонаж Михайло Решето, якщо алегоричний образ волелюбної людини страждає від неволі. (Порівняймо з трактуванням образа коня у творах М. Вінграновського).

Н. Манюх [184], вивчаючи автобіографічність прози митця, доцільно зазначає, що в «Ірії» В. Дрозд «використовує окремі деталі та незначні, на перший погляд, подробиці дитинства, шукаючи сліди своєї босої ноги» [184, с. 55]. Відзначмо, що у творі, безперечно оптимістичному та іронічному, усе ж наявні факти з біографії автора, які опосередковано втілюються мотивами бідності, війни, смерті одного з батьків. Дитинство письменника, як і в його героя Михайла Решета, справді не було заможним. Ці спогади відтворюються в кількох епізодах, наприклад, де персонаж не зміг сподобатися дочці багатого селянина, тому що «не мав ні шевйотових штанів, ні велосипеда, ні гармошки <…>» [73, с. 127]. Згодом у хлопця, за сюжетом твору, виникає нова закоханість до однокласниці Клави, з якою йому не вдається поспілкуватися на ковзанці, бо хлопчик не має ковзанів [73, с. 220–223]. Із біографії письменника відомо, що він рано залишається без матері. Тож в одному з мікронаративів аналізованого твору порушується відповідний мотив (Михайло змальований напів сиротою внаслідок смерті батька), що є елементом авторської рефлексії.

Мотив ІІ Світової війни («Земля під копитами», «Навала», «Листи з фронту», «Спектакль», «Фашизм») у художньому тексті маркується в рефлексіях

головного героя та наративах діда Єврася з родини Солом'яників, за якими простежується маска автора: «в місті вибухали німецькі авіабомби і ночами над ним червоніли пожежі; ми жили на краю Пакуля, і повз нашу хату йшли і йшли чорні з облич, обездолені ирійці <…>» [73, с. 115]. Через внутрішній монолог хлопчика показано згадки про визволення міста й повоєнне одужання після тяжкої хвороби. Додаймо, що в «Ирії» химерно зображується рецепція дідом Єврасем воєнного часопростору, що суголосно фантазійно-гіперболічній тональності художнього тексту: «клявся, що у війну, полюючи на партизанів, у погребі загубився німецький дивізіон з п'ятьма танками, і досі про нього не слуху» [73, с. 141].

Проаналізовані вище елементи дозволяють засвідчити, що, незважаючи на відтворення в «Ирії» дитячої рецепції світу, за маскою Михайла Решета вгадуються погляди дорослої людини (автора), який моделює художню дійсність, спираючись на власний досвід. У цьому аспекті твір В. Дрозда подібний до автобіографічної кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» (1956), де митець, змальовуючи себе малого (оповідач Сашко), осмислює витоки формування власної особистості, джерела творчості та внутрішньої сили, оспівує край дитинства і світ природи в ньому.

Отже, у повісті «Ирій» актуалізуються маскова модель поведінки персонажів та авторська маска В. Дрозда. Домінанта маски в контексті життя головного героя Михайла Решета втілює символічну межу між дитинством і дорослістю, між недосвідченістю і соціальною зрілістю, а вміння змінювати іпостасі є ознакою росту особистості в художньому світі тексту. Мотив маски в цьому творі має вагоме значення, а саме розкривається в концепції митця, є засобом характеротворення, увиразнює зв'язок із традицією химерної прози в українській літературі.

4.2. Міфомотив метаморфози в романі В. Дрозда «Вовкулака»

«Вовкулака (Самотній вовк)» (1966–1980) – талановитий зразок химерної прози В. Дрозда, у якому він послуговується міфологічними мотивом метаморфози, концепціями теріантропії та дводушництва, репрезентуючи

авторський погляд на проблему кар'єризму як своєрідного вияву соціального перевертництва. У вступній статті до двотомної збірки творів митець згадує про історію написання та тернисту появу роману для читацької аудиторії внаслідок обмежень радянської цензури [69, с. 29, 31]. Попри це, художній текст оцінили та опублікували польські, болгарські видання. Л. Тарнашинська пише: «<…> тодішня система не могла допустити художнього втілення думки про те, що в радянському соціумі є місце для вовків (попри авторову сентенцію, згідно з якою, „у кожному живе вовк") [23, с. 10]. У щоденнику В. Дрозд влучно зазначає: «Одна із засад нового мистецтва: дивитися на світ босими очима. Одна із форм нового мистецтва – гротескність, парадоксальність, несподіваність ситуації, що відповідає гротескності, парадоксальності, божевільності сучасного світу» [68, с. 128].

У 1990 році режисер Микола Рашеєв на Київській кіностудії імені О. Довженка екранізував роман митця під назвою «Оберіг». Фільм уважається одним із найперших українських кіно в жанрі хорор, проте і він свого часу не отримав широкого резонансу серед публіки через економічні обмеження та культурну стриманість радянської спільноти [21]. Із значним запізненням стрічку реабілітували: 16 березня 2017 року в Синій залі київського Будинку кіно відбувся показ «Оберега» за участі Миколи Рашеєва [21]. На цьому заході стало відомо, що картина буде представлена міжнародній спільноті на мистецькому фестивалі в італійському місті Падуя [21]. С. Васильєв відзначив, що «у своєму проникливому метафоричному спостереженні за втратою в людях людського фільм зберігає гостру актуальність і нині» [21].

Об'єкт нашого дослідження зумовлює звернутися до терміна «теріанропія», під яким тлумачиться фантастична трансформація людини у звірину форму, здебільшого – вовкулаку (лікантропія). У світовому фольклорі це поняття використовується на позначення героя, який має ознаки людини та тварини (вовка, кота, ведмедя, змія, птаха та інших), при цьому теріантроп усвідомлює свої іпостасі (людську й зооморфну), змінює їх, але не завжди може контролювати тваринну сутність. Ця концепція є продуктивною в уявленнях

різних культур, літературі та кіно, адже конструюється на дуалізмі буття, який можна витлумачити по-різному.

В основі сюжету роману «Вовкулака» – оригінальна історія, у якій повною мірою віддзеркалюється художня майстерність В. Дрозда. Зав'язкою твору є змальований у реалістичному дусі епізод, коли пересічний працівник звичайної радянської контори (проєкторського бюро) Андрій Шишига стає свідком того, як його друг Петро Харлан загадковим чином помирає на робочому місці, падаючи зі сходів: «Харлан лежав головою на нижній сходинці, ніби підклав її собі замість подушки. Із скроні на полірований мармур скрапувала кров» [69, с. 312]. Смерть героя стає символічним поштовхом до розвитку містичних подій у житті Андрія. Промовистим елементом цього епізоду є предметна деталь – тека, яку Харлан в агонії адресував товаришу: «Тека з паперами для Георгія Васильовича темніла біля моїх ніг, мабуть, Петро посунув її до мене останнім, ще свідомим рухом руки» [69, с. 312]. Головний персонаж, забравши її (тенденція неоміфологізму), із часом усвідомить, що його існування містичним чином пов'язується з померлим товаришем. У химерному світі роману за допомогою онірично-гротескного зображення простежується актуалізація надприродного у відчутті героєм присутності покійного Петра: «Андрія Шишигу розбудили. Той, хто будив, провів по щоці холодною рукою і зник, ніби провалився крізь підлогу. Шишига розплющив очі – нікого» [69, с. 312].

У процесі сюжетної дії Андрій відчуває, що в його тіло входить душа небіжчика (обігрування мотиву реінкарнації), у зв'язку з чим його особистість поступово зазнає метаморфоз. В. Дрозд у романі «Вовкулака» осмислює тему смерті, не тільки коли вводить у композицію образи Петра й Андрія та пов'язані з ними події, а й у наративі про циклічність існування й безсмертність людської душі: «Ніхто не помирав, смерті не існує, ми міняємо оболонки тіл, як одяг» [69, с. 314].

Цікавим елементом у поетиці характеротворення є те, що прозаїк «вписує» в буття свого персонажа не одну – одразу дві міфологічні істоти. Так внутрішньо чоловік буквально трансформується на дводушника (діада Андрій–Петро), а

зовнішньо обертається на вовкулаку. За слов'янським фольклором, люди-дводушники набувають надприродних властивостей завдяки тому, що в них утілюється друга, окрім власної, душа, тобто «нечистий дух» (біс, чорт, душа померлої людини тощо). З'ясовуючи психологічне підґрунтя цього образу в українській міфології, О. Тиховська зазначає, що «всі дводушники є персоніфікованими образами архетипу колективної Тіні людства, багатогранним уособленням її негативного аспекту, породженими прагненнями сублімації різних страхів» [264, с. 247]. У книзі «Легенди та міфи України» (2005) дводушник наскрізно пов'язується з перевертнем: «людина, яка має два серця: одне людське, а друге – вовче» [268]. Варто зазначити, що вовк є образом нижньої міфології (демонічним символом), і в деяких народів світу він провідник душ. В. Жайворонок відзначає, що вовкулака – це людина-перевертень, яка через чаклунство або за тяжкі пороки обертається на вовка [88, с. 103].

Тихий, непримітний конторський співробітник Андрій Шишига до того, як душа Петра Харлана оселилася в його тілі, вів розмірений, досить одноманітний спосіб життя: не любив спілкуватися з колективом, замість цього йому подобалося доглядати за кактусами, був сором'язливим, неуспішним як у кар'єрі, так і серед жіноцтва, а його улюбленою грою були «піддавки». Підтвердженням того, що персонаж уникає комунікації, відчужуючись від соціуму, є саркастична репліка Петра: «Ти з отих віршомазів, які усе життя таємно від світу псують папір і чорнило, але нікому нізащо не покажуть своїх опусів. Ти від самого себе таїшся» [69, с. 313].

Автор зображає головного персонажа пасивним пристосуванцем, який нівелюється в радянському суспільстві, аби комфортно з ним співіснувати, що особливо яскраво простежується в епізоді, коли той збирається на похорони. Спочатку Шишига обирає один одяг, а потім перевдягається, аби «пасувати» під образ Георгія Васильовича: «<…> директор, звичайно, приїде у темній парі, сорочка біла, урочисто-смутний, втілення жалоби. Андрій поспіхом перевдягся в чорну пару» [69, с. 315]. Конформізм чоловіка призводить до рабської

запопадливості, наприклад, він завжди рефлекторно підводився з робочого місця, коли бачив начальника: «Я таки вигадував причину, аби підвестися, коли директор пропливав повз мене: спішив до креслярської дошки <…> чи вдавав, що навстоячки мені зручніше працювати навіть за письмовим столом» [69, с. 319]. Так Е. Фромм пише, що конформісти, «перетворившись на автомат» [289, с. 184], подібні на багатьох інших людей, у такий спосіб вони позбавляються відчуття самотності та тривожності [289, с. 184].

У діалозі з героєм його колега стверджує: «Людина від обивателя різниться не дипломом і посадою, а наявністю принципів» [69, с. 413]. Згодом Шишига розмірковує над тим, що до теріантропії в його житті були всього чотири принципи: «не пив чорної кави, не переповідав анекдотів, читав лише детективи і грав лише в піддавки» [69, с. 413], у чому виявляється авторська іронія та конотація банальності світогляду персонажа. Спираючись на цю ретроспекцію, можна зробити висновок про обмеженість світогляду Андрія Шишиги. У вступній статті до двотомного видання творів В. Дрозд слушно підкреслює: «Людина без переконань – човняр без весел; ріка життя зносить його поза його волею у вир, де й закрутить, перекине, втопить, потягне на дно» [75, с. 15].

Пристосуванство як риса нівеляції особистості, певною мірою аморфність, схильність до лестощів і прислужництва, лицемірства, безпринципність, заздрість іншим – усе це свідчило, за концепцією В. Дрозда, про здатність до трансформації його героя та можливості легко переступити моральний поріг. Андрій Шишига згадує діалог-сварку з Петром: «– На роль у твоєму театрі я ніколи не претендуватиму, будь певен! – А я якраз і не певен» [69, с. 314], – відповідає Харлан, відчуваючи можливості натури друга (у слов'янській міфології Шишига – злий дух). К. Юнґ пише: «Мені, щиро кажучи, видається, що минулі часи не перебільшували, коли наполягали на тому, що дух не позбувся своєї демонічності і що людству, саме внаслідок наукового і технічного розвитку, що раз, то більше загрожує одержимість. Хоч архетип духа здатен як на добру, так і на злу дію, все ж від вільного, тобто свідомого, рішення людини залежить те, чи не перетвориться навіть добре на сатанічне» [312, с. 327].

Після смерті товариша головний герой, що символічно наслідує його посаду, оселяється в київській службовій квартирі Петра. У «спадок» Шишизі переходять і риси характеру померлого, і навіть його коханка. У статті «Поетика умовності у В. Дрозда» (1987) П. Майдаченко посутньо відзначає, що серед трійки друзів – Петра Харлана, Андрія Шишиги, Великого Механіка, де головний герой відчував себе «золотою серединою», необхідне перегрупування [177, с. 20] (зміна ролей). Додаймо, що в поетиці характеротворення персонажа-вовкулаки використано маску, що, раз «одягнута», «приростає до нього, змушуючи до зміни способу поведінки та переживання світу» [233, с. 139].

Отже, дводушництво як прояв теріантропії рухає конфліктом твору і є не лише зовнішнім виявом у художньому тексті, а й внутрішньою модифікацією персонажа, що полягає в зміні його поведінки і світогляду. Звіриний код, що особливо актуальний для твору, який має певні риси роману-кар'єри, на нашу думку, слугує показом того, що такий стиль життя, як гра в «піддавки», є гібридним і неприродним для людини. «Парадоксальність мислення прозаїка зумовлена його природним даром химерно персоніфікувати елементи народної фантастики, „вирощені" на ґрунті історичного буття його Краю <…>» [94, с. 5], – пише М. Жулинський.

Одним із важливих аспектів аналізу твору є його часопростір: локус дому у фольклорі символізує захист і притулок, святість і чистоту [87, с. 825–826]. В авторській інтерпретації чуже помешкання сприяє химерному перетворенню героя. Опівночі у квартирі Петра Харлана з'являється теріантроп, який прагне вирватися за межі замкненого простору: «Вовк зіп'явся на двері передніми лапами, спина його вигнулася, а лапи люто басаманили дерево» [69, с. 340]. Після першої трансформації персонаж не усвідомлює того, що сталося. Лише побачивши подряпані кігтями двері своєї нової квартири, він починає пригадувати, що відбулося. У щоденникових записах В. Дрозд відзначив вплив фольклору поліщуків на його творчість [75, с. 24]. Він обертає персонажа на перевертня в осінній період, що, за давньослов'янськими віруваннями, суголосне

періоду вовчих свят. Погоджуємося з О. Когут, яка зазначає, що при написанні роману митець «виходить на міфологічний рівень, що зумовлено власною концепцією світовідчуття» [134, с. 120].

О. Тиховська пише, що «саме уявлення про дводушників умотивоване вірою в можливість відлучення від тіла демонічної сутності й тимчасове втілення її в певний предмет чи тварин» [264, с. 243]. Андрій рефлексує над своїм теперішнім життям, дивуючись: «Чому в нього, а не в кого іншого вселилася чорна Харланова сила?» [69, с. 341]. Головний герой довго не сприймав себе, відкидаючи несвідому сторону особистості, яка тепер поглинає його. Тому образ вовкулаки в цьому контексті символізує ірраціональне начало, сховане в інстинктах людини. Спираючись на дослідження К. Юнґа, можемо стверджувати, що символи тварини та дводушника в концепції В. Дрозда наскрізно пов’язуються з архетипом Тіні – прихованою, витісненою, здебільшого меншовартісною та обтяженою провиною особистістю, «яка своїми найнижчими відгалуженнями сягає аж у царство звіриних предків, отож охоплює весь історичний період несвідомого» [311, с. 372].

Протягом розвитку сюжетної лінії Андрій стає хижаком і в прямому, і в переносному значенні. Олена, дружина Прагнімака, до якої він залицяється, першою відчуває нову, пробуджену природу персонажа: «Ти не вмієш любити, ти лише береш. <…> Ще й покусав мені губи» [69, с. 335].

Напевно, найвідомішим прикладом у світовій літературі, який описує мотив поглинання людини Тінню, унаслідок чого її особистість роздвоюється (у психології – дисоціативний розлад ідентичності), є повість шотландського письменника Р. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла та містера Гайда» (1886). Два головні герої цього твору, по суті, одна людина – Джекіл, розщеплений на світлу та темну половини (Гайд – його альтер-его). Мотив роздвоєння особистості в цьому творі виявляється через конструювання образів персонажів, які уособлюють протилежні сторони індивіда та борються за контроль над однією тілесною оболонкою. Цей мотив у повісті Р. Стівенсона, як і у В. Дрозда, допомагає показати амбівалентність людської природи та

викликати роздуми про те, що може статися, коли особистість повністю втрачає контроль над темними проявами своєї натури (Тінню).

Усебічний аналіз мотиву перетворення вимагає звернутися до образу Петра Харлана, що оповитий химерією. У творі повідомляється, що персонаж, який народився на Поліссі в селі Пакулі (пакульський мотив творчості письменника), ідентифікував себе як язичника. При конструюванні образу героя автор удається до обігрування популярного містичного мотиву (В. Гете «Фауст», О. Бальзак «Шагренева шкіра», О. Вайлд «Портрет Доріана Грея», Т. Манн «Доктор Фаустус» тощо): його герой розмірковує над тим, аби підписати угоду з «міфічним чортом» [69, с. 318], якому заплатить душею задля реалізації кар'єрних планів («Продав би душу, оптом, на усі віки, якби досяг на землі усього, чого хочу досягти» [69, с. 318]).

Поетика характеротворення Харлана своєрідно розкривається через його записник з химерними спогадами: «Повертався з роботи автобусом, ніби у бочці з хамсою. Я, Харлан, – маринована хамса. Привиділось, поки їхав: я – гість із космосу, велетень, опустився на землю, одна нога на лівому березі Дніпра, друга – на правому <…>» [69, с. 321]. За З. Фройдом, К. Юнґом, марення та сни – це прояви (латентні та явні) несвідомого в людині. В. Дрозд залучає до твору оніричну образність як важливий аспект характеротворення і психологізму. У такий спосіб письменник маркує характер Харлана, котрий потребує реалізуватися в житті, будь-якими засобами дістався вершини соціальних сходинок. Відзначмо, що психотип героя-маргінала конотується його максималістським бажанням отримати від життя якнайбільше винагород. Із цих невротичних прагнень виходить те, що Петро панічно боїться бездіяння, найменшої паузи у своєму житті: «А для мене лише рух і має сенс» [69, с. 317]. У сприйнятті Андрія він активний чоловік, що завжди боявся непередбачуваності, яка вплине на перебіг запланованих ним подій, а особливо «наглої смерті» [69, с. 316], бо це «нездатність до дії, до руху» [69, с. 317]. Ілюстрація наведеної риси в образі Петра Харлана також відтворюється через

повтор лексем «неврастеніки» [69, с. 319], «неврастенічний» [69, с. 323, 371] у творі.

Головний персонаж завжди порівнює себе із другом: «Петро Харлан піддавки ненавидів: він не був мобільний, він знав одне – взяти, і не піднімався до діалектичної думки, що, й підігруючи партнерові, можна перемогти» [69, с. 413]. Шишига згадує товариша як кар'єриста, котрий грає людьми, немов шахами [69, с. 314]. Своєю чергою, Петро в діалозі з Андрієм наголошує, що гра в піддавки колись йому обридне. У такий спосіб автор зображає характери героїв: замкненого, флегматичного Андрія й холеричного «соціального звіра» Харлана, які водночас доповнюють один одного: Петро говорить про відмінні темпераменти товаришів, але називає себе та Шишигу «інсепараблі», що означає «нерозлучні друзі» [69, с. 322–323]. О. Карпенко в студії «Міфологічні основи епосу Володимира Дрозда» (2002) припускає, що у творі через образи Петра Харлана та Андрія Шишиги письменник своєрідно інтерпретує давньоримський міф про близнюків – Ромула і Рема [115, с. 79].

Важливо наголосити, що ідея твору декодується в репліці покійного Харлана, де розкривається філософія амбівалентності людської душі: «у кожному з нас сидить вовк і тільки жде нагоди показати зуби» [69, с. 444]. Додаймо, що В. Дрозд утверджує думку, згідно з якою циніки Шишига та Харлан є чеснішими від інших працівників контори на чолі з директором, бо не кривлять душею принаймні наодинці із собою [69, с. 454].

Унаслідок психологічного перевтілення (теріантропії) Андрій Шишига переймає наведені вище бажання та ментальні особливості Петра, наприклад, амбіційність характеру, він прагне домінувати над іншими, реалізовуючи приховані потреби: «Мстивий тріумф був для мене солодший од любові, я дивився на Прагнімакове обличчя і возвеличувався над ним, заступником директора, бо тримав у своїх обіймах його дружину» [69, с. 335]. Усвідомивши нову силу, Шишига змінює тактику поведінки на роботі, щоб подолати комплекс меншовартості, агресивно прагнучи посісти місце директора контори: «Ну, тепер начувайтеся <…>. Тепер я вже не клерк, що меланхолійно філософствує, зручно

пригрівшись у крісельці» [69, с. 343]. Зазначмо, що більшість дослідників (М. Жулинський [94; 98], Л. Тарнашинська [23; 258], Н. Фенько [283], А. Харченко [297], Л. Яшина [317; 320; 321] та інші) тлумачать вовкулацтво героя як екзистенційне явище, що відбулося внаслідок моральних переступів (кар'єризму, пристосуванства, раболіпства, брехні, бажання збагатитися тощо).

Постать Петра Харлана втаємничена: створена навколо неї інтрига так і не розкривається наприкінці роману, і це додає оригінальності сюжетній лінії, авторській концепції. На нашу думку, В. Дрозд у творі звертається до ірраціональної теми, адже ідея трансцендентних категорій криється в принциповій неможливості їхнього пізнання й осягнення, виходом за межі людського сприйняття.

Прозаїк демонструє превалювання тваринного начала в мікросвіті персонажа, містичний зв'язок Андрія з Петром у різний спосіб, наприклад, за допомогою мотиву їжі, зокрема, показу зміни харчових звичок чоловіка, що суголосні з його сутністю вовка. Шишига, котрий раніше обожнював їсти яблука, дині (паралель до травоїдної тварини), тепер відчуває звіриний голод та з'їдає цілу банку тушонки, котрою любив ласувати Харлан на обіді, як справжній хижак [69, с. 365–366]. У монологах персонаж розмежовує своє життя на минуле та теперішнє: «Солодке тісто я любив. Тоді. Тепер я над усе люблю м'ясо» [69, с. 426]. Варто зазначити, що П. Майдаченко звертає увагу на гротескну природу двійництва Шишиги, що довершено виявляється в його вовчій іпостасі [177, с. 18–19]. Долучаючись до думки науковця, уважаємо, що теріантропію головного персонажа неможливо тлумачити однобічно (як суто соціально-психологічне або ж казково-міфологічне явище), адже В. Дрозд – майстер художньої умовності (химерії), для якої прикметна гротесковість, символічність, а отже, апріорі можливість розгортання багатьох значень та їхнього переплетіння.

Сновидіння є ґрунтовним елементом не тільки в аспекті характеротворення образу Петра Харлана, а й Андрія Шишиги. З. Фройд пише, що «власне Я завжди присутнє в сновиддях, навіть там, де воно приховане в явному змісті» [288, с. 160]. К. Юнґ доходить висновку, що сни «містять у собі ті фантазії, які мають

тенденцію до усвідомлення – джерелами снів часто є притлумлені інстинкти, що мають природну схильність впливати на свідому частину інтелекту» [312, с. 73]. Так головний персонаж уперше відчув себе вовком уві сні (прояв темного Я), і чим далі віддалявся від довколишнього світу, тим більше посилювалися його нічні трансформації.

Надаючи своєму герою зооморфічних рис, прозаїк конструює неоміфологічний текст: Андрій має вовчі кігті, зуби, уміє перевтілюватися на тваринну подобу, після півночі бігає лісом разом з іншими хижаками: «Вовк напівлежачи спочивав після довгого перегону, млість розливалася по розпашілому тілу, і тепле почуття гурту, зграї приколисувало <…>» [69, с. 388]. Персонажа вабить вільний простір, на відміну від міста, яке поволі стає чужим, обмежує та душить його поривання. Митець залучає запахові асоціації й образи, описуючи збуджений стан Андрія-теріантопа, коли він знаходиться в лісі: «Запахи прілого листу, сіна, осиччя і дубових яблучок, грибів, болотняної твані лоскотали ніздрі, навівали думки прості й легкі. Ось тут він нарешті мав усе, до чого поривався» [69, с. 389].

Підтвердженням того, що, за авторським задумом, вовкулацтво героя відбувається не лише в його мікросвіті, а й у зовнішньому часопросторі твору, є сюжетні епізоди за участю інших персонажів: Олена помічає, як Шишигу панічно боїться щеня [69, с. 372]; Георгій Васильович жаліється, що його собаку було з’їдено вовками [69, с. 390–391], і цьому передував наратив про нічне полювання героя на тварину директора [69, с. 389]; перетворюючись уночі на теріантропа, Андрій прокидається не вдома, а на вулиці [69, с. 425]; у кінці художнього тексту він не може контролювати вовче єство і починає обертатися на звіра на очах у Віки [69, с. 456–457] тощо.

Традиційно ліс сприймається людиною як простір небезпеки, який викликає страх перед невідомістю; а також він є джерелом таємниць та втіленням у міфології межі між світами живих і мертвих. Проте, як пише К. Юнґ, «Жодний архетип не можна звести до простої формули. Він є посудиною, котру ніколи не можна випорожнити і ніколи – наповнити» [312, с. 234]. У «Вовкулаці» ліс стає

символічним притулком для Андрія Шишиги, він прагне до простору природи, адже цей архетип є для нього втіленням повноти буття, вільного від будь-яких приписів та зовнішнього впливу. Також цей міфотопос маркує підсвідоме, первісні інстинкти; це місце, у якому не треба грати чужі соціальні ролі: «Нарешті він живе в світі реальному, як це поле, запах лісу і вовків, які щойно бігли тут, вивільнюючись, як він, з умовностей міста» [69, с. 387]. В інтерв'ю М. Жулинському, що вміщене в монографії критика «Наближення (1986), В. Дрозд наголосив: «„Вовк" у Харлані – ще з Пакуля, „ми – лісові люди…", пам'ятаєте? Шишига – витвір міста, він прагне в село, на Батьківщину Харлана, аби повернути втрачену (а може, ніколи і не надбану?) індивідуальність <…>» [98, с. 128]. У такий спосіб письменник протиставляє перебування Шишиги в місті простору звірів; автор цілком природно описує події, що відбуваються з героєм у його вовчому перевтіленні, наголошує на органічності тваринного світу, який не включений у соціальну гру: «Біг він довго, біг на запах, і з кожною подоланою верствою вовкові сил додавалося, а очі палахкотіли все яскравіше. Спогади про міське життя потроху затягувалися туманом; справжнє життя – ось воно, тільки починається» [69, с. 387].

Образ Києва в цьому художньому тексті є «прірвою, що поглинає особистість» [139, с. 216] головного персонажа, – пише О. Колодяжна. Так, перебуваючи в місті, Шишига, щоб досягти кар'єрної мети, продумує події наперед, змінює личини залежно від тієї чи тієї життєвої ситуації. Наприклад, в епізоді, коли Андрій дізнається про те, що директор контори йде на пенсію, він висловлює свої співчуття, мало не плаче, називає Георгія Васильовича батьком, проте, коли залишає кабінет, починає грати нову роль «<…> на порозі, між подвійних дверей, стяг з обличчя маску і ступив до приймальні стримано, діловито» [69, с. 368]. Чимало мислителів, з-поміж яких варто згадати давньоримського стоїка Сенеку, засуджували явище соціального маскування. У праці «Діалоги» [140] філософ стверджує: «Різне ж трапляється, що мимо нашої волі може нас викрити. Та навіть коли та пильність не зраджуватиме нас, хіба то приємно, хіба спокійно так жити – день-денно під личиною? Яка ж

натомість насолода від непідробної, що сама красить себе, щирої простоти, яка нічим не приховує своїх звичаїв!» [238, с. 140].

Отже, в аналізованій частині роману яскраво актуалізується бінарна опозиція «людина – тварина», де особистість більшою мірою схильна до аналітики, натомість звір насамперед керується інстинктами.

Одним із засобів розкриття образу Андрія Шишиги є зображення його стосунків із жінками; у цьому аспекті роман В. Дрозда перегукується з творами О. Бальзака, Т. Драйзера, Гі де Мопассана, В. Підмогильного, Стендаля та інших митців світової літератури. У художньому тексті наявний інтертекстуальний зв'язок із романом Гі де Мопассана «Любий друг»: і Петро Харлан, і Андрій Шишига співвідносяться з образом кар'єриста та інтригана Жоржа Дюруа. На початку розвитку сюжетної дії Харлан захоплено переповідає Андрієві про цього персонажа: «<…> паризькі вітальні, жінки в розкішних туалетах, лиск, пишнота, веселощі, і все це здобуває приступом молодий, енергійний герой» [69, с. 316]. У відносинах із секретаркою контори, дочкою директора Вікою, дружиною заступника шефа Оленою простежуються риси характеру відомого літературного персонажа, як-от: кар'єризм, хитрість, жорстокість, егоїзм, схильність до авантюр. Андрій утамовує тілесні потреби та бажання з дружиною заступника директора – Прагнімака, семантика прізвища якого, очевидно, походить від слова «прагматичний». Персонаж обирає саме цю жінку, яка, до речі, була коханкою померлого Петра, щоб «знати про людські слабощі Прагнімака, аби грати на них» [69, с. 371].

Протягом розвитку сюжету роману «Вовкулака» головний герой намагається грати в життя, користуючись перевагами перевтілення, щоб реалізувати егоїстичні цілі в кар'єрі та особистому житті. Щодо цього Л. Яшина пише: «<…> Андрій Шишига розширює концепцію театралізованої поведінки, уводячи поняття „театр одного актора"» [321, с. 44–45]. Проте автор також змальовує в гротескному ключі моменти, коли перевертень починає втрачати контроль над собою. Іронічним є те, що «актор» Андрій Шишига, який досі майстерно змінював личини, не може приховати в собі тварину, коли дивиться виставу в

театрі: «<…> я шкірю зуби і деру кігтями лаковані бильця крісла» [69, с. 381]. Згодом персонаж тікає з театру, бо йому здається, що він перебуває в епіцентрі полювання: «<…> ніби мисливці полохкають звіра сліпими залпами, женучи його до стрільців, що причаїлися на вовчих стежках» [69, с. 381], оскільки замкнений локус лякає агресивного теріантропа, який встиг звикнути до просторів. Шишига відчув себе жертвою, і це є його найбільшим страхом, адже за своєю природою вовк – хижак, що полює на слабших за нього.

Варто зазначити, що художній мотив перевертництва репрезентується у творах давньої літератури, зокрема в героїчній поемі «Слові про Ігорів похід», у якій згадується, що князь Всеслав Брячиславич із роду Полоцьких має здатність переймати вовчу подобу [87, с. 137], що надає йому надзвичайної сили та можливості розмовляти з тваринами. У модерністській літературі Леся Українка, звертаючись до неоромантичної поетики міфу у створенні драми-феєрії «Лісова пісня» (1911), змальовує образ Лукаша, якого було перетворено на вовкулаку (лікантропа) Лісовиком за кривду Мавки [270, с. 156]. Письменник Г. Гессе [34] втілює тему роздвоєння особистості в романі «Степовий вовк» (1927), який споріднюється із твором «Вовкулака» В. Дрозда. Митець розкриває психологію головного героя Гаррі Галлера, який переживає серйозну екзистенційну кризу, поділяючи своє Я на людське та вовче. Мотив теріантропії в німецького прозаїка слугує для підкреслення проблем ідентичності, самопізнання й пошуку людиною свого місця у світі.

У сучасній фентезійній літературі автори також звертаються до мотиву теріантропії. Так відомий письменник А. Сапковський, автор оригінальних романів серії «Відьмак» (1990–2013), є творцем величезного бестіарію, до якого зараховує список теріантропів та дає їм назви: «котолак» (людина-кіт), «ведмелак» (людина-ведмідь, або берсерк), «щуролак» (людина-щур), «вовколак» (людина-вовк) [228; 229; 230; та інші]. За версією польського митця, вовкулака може стати таким через прокляття або з моменту народження, якщо один з батьків є перевертнем. У повісті «Ирій» (1974) В. Дрозд також звертається до теріантропного образу за допомогою мотиву метаморфози при змалюванні

образу Дори: «А тітка, зненацька перекинувшись кішкою, пронизливо нявкнула і стрибнула на стіл, впившись кігтями в газетний лист» [73, с. 138].

Як відомо, образ вовка в християнській традиції та фольклорі багатьох країн часто має негативі конотації, асоціюючись із такими недоліками людського характеру, як: зло, жадоба, жорстокість, підступність, лицемірство тощо [87, с. 137–138]. За допомогою зооморфного коду митець репрезентує темний бік натури Андрія Шишиги, де є місце не тільки цинізму (коли герой перебуває в людській подобі), а й кровожерливості [69, с. 389], порушуючи в такий спосіб мотив невситимості, що репрезентується у сцені поїдання ним упольованої жертви.

Із розвитком сюжету мотив теріантропії в романі відтворює динаміку душевних і фізичних змін, які відбуваються з Шишигою: тихий пристосуванець стає хижаком у всіх значеннях цього слова, проте і такий спосіб життя є абсурдним, бо внаслідок трансформації та особистої еволюції чоловік-теріантроп внутрішньо спустошується, переживає екзистенціальну кризу. Це спричинено тим, що він не зумів знайти баланс між темною та світлою стороною свого Я, тож мотив самотності у тексті набуває особливого змістового значення: «Я мучився від самотності і водночас мене дратували людські голоси» [69, с. 378].

Персонаж втрачає людяність, не вірить у кохання, стає жертвою прагматичного суспільства, у якому є місце типовим представникам епохи, що уособлюють механізоване, раціональне життя, штучність соціального світу – Прагнімакам, Великим Механікам, секретаркам («<…> буденна, звичайна, як синтетична іграшка» [69, с. 314]) та іншим. Герой стає звіром серед інших соціальних звірів (проєкція лат. ідеї «homo homini lupus est» – «людина людині вовк», апелювання до ідей соціального дарвінізму), щоб отримати від життя більше матеріальних вигод. У романі В. Дрозд також порушує питання зайвої людини, адже наприкінці твору новим директором контори стає не Андрій, а Прагнімак.

Проблеми «маленької», нікому не потрібної людини, абсурдності існування, відчуженості від суспільства порушуються в однойменному творі Ф. Кафки, де головний персонаж Грегор Замза перетворюється на комаху. Письменник послуговується мотивом теріантропії та художнім засобом метаморфози в «Перевтіленні» (1915), конструюючи образ головного персонажа, аби показати його слабкість перед зовнішнім світом та засудити неприродній життєвий шлях окремого індивіда та соціуму, де пріоритетним є матеріалізм.

У романі «Вовкулака» В. Дрозда головний герой відчуває, що тваринне єство стає неконтрольованим, унаслідок чого несвідоме поглинає його Я, бо людина, за своєю природою, прагне до органічного та гармонійного існування.

Попри негативну семантику образу вовка, цей символ асоціюється з прагненням волі, незалежністю і водночас самотністю. Отже, можна дійти висновку, що характер Андрія Шишиги амбівалентний, у якому за допомогою теріантропного мотиву автор акцентує тіньовий аспект його особистості, який, за К. Юнґом, з одного боку маркує «прикру і варту осуду слабкість, а з другого – здорову інстинктивність і неодмінну умову вищої свідомості» [311, с. 359]. У монологах-рефлексіях головний герой розмірковує про двоїстість своєї особистості: «<...> я в душі сентиментальний. Втім, сентиментальність і вовкодухість не виключають одна одну» [69, с. 369]. Дочка директора Віка, до котрої залицявся Шишига, думаючи не тільки про розрахунок, а й про те, що таку жінку можна було б по-справжньому покохати, чи не єдина з-поміж усіх героїв помітила в нього приховану автентичність: «Щось було в ньому справжнє, чого немає у більшості сучасних мужчин» [69, с. 460–461]. Погоджуємося з П. Майдаченком, який уважає образ Юрка (Великого Механіка) абсолютно негативним, на відміну від Андрія, якого «природа – волею автора – врятувала: він їй ближчий від псевдодіяльного, лжедуховного Юрія, якому автор відмовляє в надії на звільнення від його рабської підпорядкованості ідолу – Великій Механіці» [177, с. 20]. Отже, за допомогою бінарної опозиції «типовість – індивідуалізм» митець розкриває неоднозначний та, безперечно, суперечливий образ персонажа, який змінюється внаслідок перевертництва.

У романі В. Дрозд звертається саме до образу вовкулаки, бо він в українському фольклорі символізує «безсилля людини перед темними надприродними силами, тугу за справжнім людським життям» [87, с. 210]. Конкретизуймо, що безсилля героя виявляється в тому, що він стає жертвою нівелюючого впливу соціуму, у якому щирість поступається місцем штучності, удаваності. У вступній статті до двотомного видання митець наголошує на трагедійності образів Андрія Шишиги та Петра Харлана: «Розклад особистості, жертва душі в ім'я зовнішнього благополуччя, зовнішнього успіху, часто ефемерного, – це таки трагедія частини наших сучасників» [75, с. 31]. Спираючись на наведену вище думку письменника, зазначмо, що в основу твору покладена глибоко філософська проблематика, яка характеризується непримиренністю сторін Я (духовної та матеріальної, янгольської та тваринної, світлої та темної тощо).

У кінці розвитку основної дії В. Дрозд послуговується прийомом зривання маски, коли Шишига говорить директорові контори справді все те, що про нього думає. Утеча персонажа до природи символізує у «Вовкулаці» звільнення душі від нормативності, конформізму соціального світу (Великих Механіків, Прагнімаків тощо), її потяг до незамаскованого, незалежного життя, у якому є місце ірраціональному. П. Майдаченко влучно відзначив про цей етап життя героя: «<…> єство його вирвалось на волю до натури, від дволикості й фальші» [177, с. 20]. Погоджуємося з думкою Н. Манюх, яка підкреслює: «У „Вовкулаці (Самотньому вовкові)", як і в багатьох творах, письменник основну увагу зосереджував на так званій „викривленій особистості" з її трагедією роздвоєння душі, віддзеркалюючи психологію абсурдного суспільства „розвиненого соціалізму", психологію справді нової людини, яку виховали комуністичні експериментатори» [181, с. 215].

Письменник зобразив особисту драму людини-перевертня, що виявляється у внутрішньому та зовнішньому конфлікті, метафорично втіленому мотивом метаморфози, посилюючи ідею неможливості гармонійного існування індивіда у стереотипному соціумі: наприкінці твору Андрій не досягає кар'єрної мети,

йому не вдається одружитися з Вікою, отже, вибудувати міцні особисті стосунки та відносини між колегами. Л. Тарнашинська підкреслює, що головний герой Андрій Шишига «намагається вичавити з міста максимум власних вигод, однак у гонитві за примарним матеріальним щастям зазнає морального краху й душевного спустошення» [23, с. 15].

У постпозицію роману автор уводить фрагмент із газетної статті, де порушується мотив мисливства, за допомогою якого письменник символічно змальовує життєву поразку персонажа (нездатність змінитися і перейти зі стану жертви в стан переможця). «Який же був їхній подив, коли, зійшовши у зарослий ліщинням та осикою видолок, куди стрибнув вовк, вони побачили не вовка, а розпростерту на засипаній опалим листям людину» [69, с. 460]. У чоловікові мисливці впізнали Андрія Шишигу та відвезли його в лікарню. Додаймо, що яскравим елементом у цьому вставному епізоді є наявність авторської іронії на радянську ідеологічну систему, яка втілюється в підсумку статті, де йдеться про те, що історія Шишиги свідчить про «необхідність підвищувати рівень науково-атеїстичної пропаганди в трудових колективах» [69, с. 460].

Шишига, аби заспокоїти душу, забороняє собі думати про минуле, стверджуючи нову реальність: «Нічого того не було і не могло бути, усе те мною нафантазовано» [69, с. 459]. Але саме завдяки газетній статті головний персонаж, пролікувавши нерви, пригадує про те, що з ним відбувалося до цього. Внутрішній конфлікт роману залишається нерозв’язаним, адже у фіналі художнього тексту реципієнт з’ясовує, що герой залишається лікантропом, бо його починає вабити ліс та думки про дівчину, яку кохав померлий товариш.

Підбиваючи підсумки, зазначмо, що аналіз міфологічного мотиву теріантропії, який В. Дрозд своєрідно інтерпретує в романі «Вовкулака», насамперед є важливим для розуміння авторської концепції про амбівалентність людини. За допомогою образу головного героя (архетип Вовка, уявлення про дводушника) Андрія Шишиги у творі викриваються негативні риси: конформізм, хижацька сутність службовця-кар’єриста, духовна слабкість людини тощо. Простір лісу тут символізує втечу від абсурдності соціуму, потяги до

ірраціонального світу. Можемо засвідчити, що художній текст митця «Вовкулака» є особливим явищем в українській химерній прозі, пов'язаним зі світовим неоміфологічним контекстом.

4.3. Мотивна домінанта роздвоєння особистості в романі В. Дрозда «Спектакль»

Мотив двоїстості сягає корінням системи міфологічних уявлень, де осмислення дійсності відбувається за допомогою метафоризації та бінарних опозицій. Цим зумовлений антропоморфізм міфів про близнюків, андрогіна, Ормузда та Арімана, китайської концепції про Інь та Янь тощо. У світовій літературі мотив дуальності людського Я яскраво втілився у творчості письменників-романтиків та модерністів (О. Вайлд «Портрет Доріана Грея», Г. Гессе «Степовий вовк», Е. Т. А. Гофман «Еліксири диявола», «Магнетизер», Ґ. Ґарсіа Маркес «Сто років самотності», Е. По «Вільям Вільсон», Р. Стівенсон «Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда», І. Франко «Лель і Полель» та інші). Теоретико-практичне обґрунтування протилежних, суперечливих виявів Я, роздвоєння особистості повною мірою висвітлене в працях психологів, психоаналітиків ХХ століття – Е. Берна, П. Жане, К. Леонгарда, М. Прінса, З. Фройда, Е. Фромма, К. Юнґа та інших.

«Спектакль» (1985) – химерний роман В. Дрозда, в основу сюжету якого покладена історія-рефлексія відомого сорокарічного письменника Ярослава Петруні, який переживає кризу середнього віку. На початку твору подано епізод із загадковим зникненням літератора, що є відправною точкою розвитку дії. Персонаж-наратор (в образі Петруні) сам визначає жанрову специфіку аналізованого твору, у якому предметом художнього дослідження стає він сам: «роман-життя» [70, с. 383], «роман-передбачення» [70, с. 383], «роман-слідство» [70, с. 383], «детектив душі» [70, с. 417].

Специфіка оповіді й сюжету пов'язана з акцентуванням В. Дрозда на мікросвіті Ярослава Петруні (моноцентрична модель), що, наприклад, ілюструється на рівні мови вживанням особових, присвійних займенників у заголовках та в перших абзацах розділів («Крик», «Моя хата», «Мій кабінет»,

«Пригодницький роман», «Джерела творчості», «Ореол» тощо). Отже, ядром мотивіки, конфлікту й проблематики, часопростору та інших категорій «Спектаклю» є головний герой.

На перших сторінках роману подано монолог-роздум, у якому маркується внутрішній конфлікт чоловіка, пов'язаний із неможливістю гармонійного поєднання матеріального і духовного в його житті: «Любив похизуватися, поки вірив, що я – письменник. Тепер уже знаю: не письменник, ні. Працюю письменником, заробляю на хліб, продукуючи слова» [70, с. 377]. Петруня, доживши до зрілого періоду свого життя, починає усвідомлювати, що він не є по-справжньому щасливим, адже марнував покликання на комерцію. Отже, конфлікт між призначенням митця й банальним заробітчанством зумовлює внутрішню роздвоєність Ярослава, поглиблює екзистенційну кризу, яка, своєю чергою, маркує внутрішню необхідність пошуку нових сенсів існування. О. Брайко, досліджуючи «монтажність» прози В. Дрозда, пише про диференціювання текстосвіту «Спектаклю» на різні плани: життя–смерті, прекрасного–потворного, свята–смутку тощо [16, с. 36], що створює можливість проєкції образів на сюжетний конфлікт [16, с. 36]. Так погоджуємося з науковцем, що картини з минулого, які постають перед реципієнтом, уможливлюють порівняння роботи Петруні з діяльністю повії [16, с. 38]: «Совість мовчала, коли ґвалтував себе за друкарською машинкою. Совість мовчала, коли ніс у видавництво грубезні томи, добре знаючи, що в них, окрім слів, нема нічого» [70, с. 519]. А. Харченко влучно зазначає, що в «Спектаклі» з-поміж інших художніх текстів митця найгостріше звучить проблема «інфляції слова» [297, с. 6].

С. Андрусів у статті [7], присвяченій дослідженню спадщини В. Дрозда, звернула увагу на те, що двоїстість (поділ на соцреалістичні та химерні твори) властива його стилю, а також є лейтмотивом прози митця. Погоджуючись із науковицею, уважаємо за потрібне конкретизувати цю тезу. Так, наприклад, герої письменника роздвоюються між особистим щастям і кар'єрою («Інна Сіверська, суддя»), материнськими почуттями і революційним обов'язком

(«Ритми життя», «Дорога до матері»), містом і селом («Ірій»), тваринним та людським началом («Вовкулака»), «трибуною» і роботою («Балада про Сластьона), індивідуально-самітницьким та соціальним життям («Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок») тощо. В українській літературі до окресленої проблеми зверталися В. Винниченко, В. Домонтович, Ю. Косач, І. Костецький, М. Коцюбинський, М. Куліш, В. Підмогильний, І. Франко, М. Хвильовий та інші митці.

За словами М. Павлишина, «Спектакль» є промовистим документом радянського часу, що звучить як «провісник самоаналізу і самокритики» [205, с. 276]. Отже, незважаючи на відсутність конкретної вказівки на час подій, можемо зазначити, що події роману В. Дрозда відбуваються у 80-х роках XX століття. Маркери хронотопу втілюються за допомогою художніх деталей: письменник користується автомобілем «Волга», його син Орест носить модні американські джинси, у домі Ярослава є кольоровий телевізор і японський магнітофон тощо.

Часопростір «Спектаклю» становлять біографічні події з минулого Ярослава Петруні (дитинство, юність, перші спроби пера й утвердження в статусі письменника), що поєднуються з картинами сьогодення. Це зумовлює переважання статичності зовнішньої подієвості над фабульною динамікою, оскільки твору властива рефлексивність, сповідальність, що є рисою мемуарної прози. Персонаж є нищівним критиком і, відповідно, моральним суддею для самого себе. З одного боку, він страждає, бо створює кітч («Сировина для картонної фабрики – ось що таке його романи. Література-макулатура» [70, с. 451]), а з іншого – насолоджується заробленими грошима.

Для відтворення кризового психологічного стану Ярослава автор уживає промовисті натуралістичні порівняння: «Я нагадую літак, який розвалюється в повітрі» [70, с. 366]; «Я – смертельно хворий звір» [70, с. 366]. У рефлексіях Петруні порушено мотив духовної смерті, яка загрожує фізичному існуванню: «я – той, якого уже нема, хоч всі думають, що він є» [70, с. 366]. Погоджуємося з А. Кравченком, який підкреслює, що «Умовні засоби характеротворення

розкривають широкі можливості для психологічного експерименту, дозволяють провести глибинний „розтин” образу персонажа» [151, с. 203].

Концепцію двоїстості В. Дрозда увиразнює химерний персонаж Василь Самута, якого вигадав Петруня для того, щоб «очима його глянути на круту параболу свого життя» [70, с. 366]. Реципієнтові інколи важко зрозуміти, хто саме є наратором, Ярослав чи Василь, що кардинально різні у своєму баченні світу. Подібне ускладнення композиції свідчить про химерію в художньому тексті, де створений Ярославом персонаж розслідує його символічне «зникнення» («Я створюю міф, легенду про письменника Петруню, я – міфотворець, а Ярослав Дмитрович не цінує належним чином і ноги об мене витирає, а хай спробує сам» [70, с. 397]). Прикладом гротесково-іронічної художньої картини світу є епізод, у якому Василь Самута починає вагатися у своїй реальності, таким чином укотре зумовлюючи двоплановість художньої рецепції «роману-життя»: «Я…Я не самозванець! – істерично гукнув, відчуваючи, що остаточно втрачаю контроль над своїм розумом і дійсність стає гротескною. – Почитайте початок роману!» [70, с. 423]. Додаймо, що дуальність мікрокосму Петруні яскраво ілюструється, коли він визначає себе через літературні прийоми: «Стоп! Я виходжу з ролі. Я – слідчий Самута, а не Ярослав Петруня. Заборонений композиційний прийом. Я слідчий. Справжній слідчий» [70, с. 418].

Література магічного реалізму (Х. Борхес, Ґ. Ґарсіа Маркес, С. Рушді, Х. Кортасар та інші) має спільні риси з химерною прозою, зокрема і з творчістю В. Дрозда, у якій мотиви гри, маски, розщепленої особистості також виявляються в гротескових сюжетах, зміщеннях часопросторових площин, фантастичних елементах (магія, надприродні явища), за допомогою чого здійснюється показ багатогранності людської екзистенції.

Очевидно, що явище роздвоєння особистості не обмежується лише її дихотомічним розщепленням (між індивідуальним–суспільним, матеріальним–духовним, людським–тваринним тощо): людина може мати кілька несхожих між собою, навіть суперечливих іпостасей, які психологи іменують

«субособистостями» (вони можуть бути різного віку, статі, темпераменту, морально-етичних настанов тощо). Літературознавиця А. Харченко доходить подібної думки, коли аналізує образ Ярослава Петруні в діаді «маска – самість». Вона наголошує, що всі ролі (Самута, Бермут, Маргарита, Хлопчик з книгою та інші) у романі «Спектакль» зіграв один головний герой [297, с. 10]. М. Жулинський з'ясовує, що кожен із другорядних персонажів роману «<…> у спектаклі, яким є життя Петруні, грає так, щоб розвінчати фальшиві життєві цінності та орієнтири» [91, с. 129]. Причиною появи субособистостей літературного персонажа може бути пережита дитяча травма, нервова напруга, стрес, бажання вийти за межі власних можливостей тощо. Отже, мотив роздвоєння у В. Дрозда втілений у химерному ключі: реципієнт до кінця не розуміє, які персонажі фігурують у свідомості, а які – у реальному житті Петруні. Такий спосіб зображення створює широке поле для художнього аналізу в аспекті мотивної домінанти, оскільки дозволяє множинність його варіацій. Е. Фромм пише: «Людина може грати безліч ролей і бути суб'єктивно впевненою, що в кожній із них „вона" – це справжня вона» [289, с. 200]. Відтак наголосимо, що Петруня іноді й сам не усвідомлює, коли лицедіє, а коли ні.

У романі, подібно до постмодерністських текстів, змодельовано світ умовностей, де все написане може виявитися лише черговим твором, а щирість, сповідальність, рефлексивність ставляться під сумнів. За допомогою співіснування в аналізованому тексті двох нараторів, «Спектакль» може прочитуватися і як роман-рефлексія Ярослава Петруні, і як роман-гра з читачем.

Для головного героя твору є природним і близьким бачити людину як текст, тепер же він пише його про себе, існуючи у двох виявах – автора і героя. Спосіб презентації через форму першої особи дозволяє йому вільно існувати в різних часопросторових площинах (видіння, сни, роздуми тощо), оскільки він і є творцем цього світу. Головний герой усвідомлює цінність часу: «усе – тимчасовість, мить порівняно з вічністю, з небуттям <…>. Бути гурманом часу – бо який би ти не був удачливий, а й тобі одміряно долею чи вищими силами» [70, с. 443].

У романі особливо важливою є ідея гри, тому не випадково персонаж-письменник усвідомлює себе актором на сцені життя [70, с. 366]. За допомогою прийому маскування В. Дрозд викриває нездійсненне бажання Петруні до творчої свободи, нереалізованість якого призводить до втрати гармонійного життя. О. Ковальчук [132] пише про вплив на характер персонажів зміни масок, яка «<…>веде до трагедії – втрати особистістю самої себе, повної переорієнтації на прийнятий нею „театральний образ”» [132, с. 43].

За допомогою образу Василя Самути автор «Спектаклю» висміює певні риси радянського світогляду, наприклад, де зарубіжне дорівнює ворожому, поганому: «Ніколи ні за чим іноземним не гнався, ні за словами, ні за джинсами. Принципово вбираюся у все вітчизняне. Такий я. Позитивний. І все життя був такий. Жодних метаморфоз» [70, с. 385]. Тож не випадково у творі наголошується на тому, що цей персонаж, на вимогу ідеологічної догматики, змальований позбавленим будь-яких протиріч. Прізвище Самута (семантика якого пов’язана зі смутою, смутним часом, смутком) може слугувати маркером авторської іронії, пригніченого світовідчуття внаслідок соцреалістичних утисків.

У 1981 році В. Дрозд опублікував повість «Що було, що буде» [82], згодом уміщену в одній книзі з романом «Земля під копитами» [72], каркасом якої є соцреалістична поетика (поділ на позитивних і негативних персонажів, висвітлення життя трудящих мас цегельного заводу, оптимістичний пафос тощо). Проте він зумисно пише такий твір, щоб показати себе «усеприсутнім оповідачем», який, створюючи передбачений сценарій, вступає в діалог із реципієнтами, унаявнюючи схеми, мотиви, сюжети панівного канону з метою їхнього розвінчання: «Уважний читач уже відчув, що автор, малюючи деяких своїх героїв виключно світлими фарбами, ніяковіє і сам себе застерігає від іконного німба над їхніми головами» [72, с. 228]. Наприкінці оповіді в «Що було, що буде» прозаїк критикує цензорів і викриває тоталітарну видавничу машину, що знецінює справжній талант та сутність літературного мистецтва: «Які неосяжні простори для написання тепер у мене! Героїня страждає, герой страждає, плюс виробничі проблеми, і в сільському господарстві, і

в промисловості. Хочеш – пиши дилогію, хочеш – трилогію, це вже залежно від того, які у тебе стосунки з видавцями і чи вистачатиме на твої творіння паперових лімітів республіки» [72, с. 251].

Маскова модель поведінки яскраво виражається в міжособистісних стосунках у «Спектаклі». Одна з коханок Ярослава, Наталка, висловлює промовисту репліку в діалозі з ним: «<…> Ти – як блазень, міняєш маски, а я, дурна, шукаю твоє справжнє обличчя і не можу знайти» [70, с. 438]. Погоджуємося з Н. Семащук, яка вважає, що маска «<…> несе на собі печать штучності, неприродності, не-істинності, а часто і штукарства» [233, с. 136]. Герой-письменник, змінюючи личини, утікає від себе справжнього: «Усмішка Ярослава Петруні – це маска Ярослава Петруні» [70, с. 531].

Соціально-побутовий бік життя «продавця слів» [70, с. 489] влаштований достатньо благополучно (популярність у літературних колах, автомобіль, велика шикарна квартира й дача тощо), але це не робить його щасливим. Художній світ «Спектаклю» нагадує ляльковий дім, що яскраво репрезентовано в епізоді про прем'єру вистави «Земні радощі», автором сценарію до якої є Ярослав [70, с. 503–510]. Прийом художньої деталізації дозволяє В. Дроздові репрезентувати пафос штучності з негативним аспектом театральності: учителька на сцені читає слова вдячності Петруні з папірця, актриса у вишиванці співає «фальшиво-піднесеним» [70, с. 505] голосом тощо. Щодо цієї сцени персонаж Петруня підсумовує: «Це тільки спочатку – звучить фальшиво і неприродно. Потім звикаєш» [70, с. 506].

Контрастне зображення часопростору в сприйнятті Петруні дозволяє митцю розкрити причини його внутрішнього дисонансу. Н. Манюх пише про специфіку характеротворення героя: «інтелігент у першому поколінні, розіпнутий між містом і селом, який зрікається себе справжнього, щоб утвердитися в житті, за що пізніше тяжко розплачується, повертаючись до своєї справжньої сутності через глибоке психологічне заглиблення» [182, с. 9]. Отже, образи Пакуля (уособлення дитинства і нужди) та Києва (зрілість і достаток) прочитуються як часопросторова опозиція. Пакуль для героя – місце, куди він часто переноситься

в думках, згадуючи про бідність, голод, недолю: «Що спільного між мною, Ярославом Петрунею, відомим, імпозантним, перспективним, і т. д., і цим зарюмсаним хлопчаком з босими, синіми від холоду ногами?» [70, с. 372].

Бідність малого героя яскраво відтворено в мікронаративі – за допомогою опису простору рідного села, яке в спогадах персонажа локалізується образом хати: «У нашій хаті пахло сирістю, гнилою картоплею, помийним відром, запареною у чавунах половою, курми, що зимували під піччю, мишвою <…> і – серед зими – холодом» [70, с. 373]. Особливістю романної проблематики є те, що герой вкотре торкається питання іронічного осмислення радянської графоманії і міфотворчості, безпосередньо закликаючи до скептичного сприйняття новітнього совєтського сентименталізму, де митці розповідають про рай у сільській хаті, із теплом і приємними запахами, бо це не відповідає дійсності й пишеться в заможних міських кабінетах, за столом із червоного дерева [70, с. 374].

У ретроспекціях містяться згадки Ярослава про страшну воєнну добу. Персонаж згадує, як німці проходили через його рідне село Пакуль. У творі також наявна рецепція Петруні повоєнних років, домінантна асоціація яких – нестерпний голод: «Мої найсолодші марення – про їжу» [70, с. 376]. Герой пам’ятає, як відчував себе нещаснішим за жебрака, бо навіть той мав кусень хліба. А він, малий, був вимушений рятуватися від бажання наїстися, тамувати голод, смокчучи вишневі кісточки, запасені з літа. Протягом розвитку сюжету епік умотивовує світогляд та вчинки письменника злиденним дитинством: показовим у цьому контексті є епізод, де юний Петруня об’ївся смачних тістечок, коли отримав першу заробітну платню.

Коли приїжджав до старої хати в Пакулі, дорослий Петруня був дуже вражений жахливими побутовими умовами, тож «тікав ночувати у місто, у люксовий готельний номер…» [70, с. 374]. Попри гостро негативні згадки про дитинство, письменник, ностальгуючи, виражає щиру вдячність отчому дому, тому що «виріс із своєї хати, як виростає соняшник із насінини <…>» [70, с. 372]. О. Січкар посутньо пише про своєрідність і багатоплановість роману,

відзначаючи, що чимало творів митця пройняті духом «пакульщини» [246], серед яких згадує роман «Спектакль» [246]. Отже, у художній картині світу В. Дрозда теми дитинства і пакульського мотиву взаємопов'язані, що стає неоміфологічною константою аналізованих нами химерних творів, у яких утілюються важливі бінарні опозиції: «село – місто», «свій – чужий», «минуле – теперішнє» тощо. У романі «Спектакль» простежується ускладнена авторська концепція темпорального двосвіття. Головний герой немовби розривається між минулим та теперішнім, по колу переносячись з одного проміжку свого життя в інший та навпаки: «–Я існую у двох світах! <…> Мене у порох розтирають часові жорна» [70, с. 476].

У розділі «Мій кабінет» [70, с. 376–381] автор переносить реципієнта у світ зрілого та успішного письменника, який насолоджується комфортним життям, прекрасною квартирою в Києві: «Вздовж стін кабінету – стелажі з книгами. Сяють скло, лакове дерево, корінці книг, різні там порцелянові дрібнички» [70, с. 378]. Проте сорокарічний Петруня тут же висловлює своє розчарування, підсумовуючи, що цей простір стає звичним і більше не вражає [70, с. 379].

Отже, концепцію роману увиразнюють бінарні опозиції («місто – село», «бідний – заможний», «юність – зрілість»), за допомогою яких акцентовано на мотиві випробування. У творі наголошено на успішній кар'єрі персонажа від свинопаса до відомого письменника, який досягнув утілення мрій про матеріальне збагачення. Відзначмо, що автор невипадково звертається до цього відомого мандрівного сюжету, розвінчуючи цим самим проблеми штучності світу, матеріальних цінностей. Окрім цього, ілюстративною в аспекті особистого життя є зміна персонажа з романтичного хлопця, готового для однієї-єдиної дівчини «прихилити небо» [70, с. 415], до невірного, вульгарного чоловіка, який перебирає коханок за спиною в дружини.

У романі концептуального значення набуває мотив дороги (рух персонажа з Пакуля до Терехівки, потім – до Києва), який символічно пов'язується з самопізнанням, переосмисленням, пошуком цілісності Я. Попри неабиякі кар'єрні успіхи, матеріальні блага, Петруня тягнеться до Пакуля, з

урбаністичного центру до периферії, місця минулого. В. Дрозд коментує цей момент так: «<…> коли моїм героям зле, вони знову і знову повертаються назад, до Пакуля, щоб здобутись на силу, як міфічний Антей, діткнувшись душею рідної землі» [75, с. 20]. Зазначмо, що найяскравіше мотив антеїзму розгортається в химерно-ліричній повісті «Ирій» (1974) [73] автора, де головний герой Михайло Решето порівнюється з перелітним птахом, який, усвідомивши цінність рідного краю, повертається туди. Названі твори споріднює те, що мотиви антеїзму та дороги в них – це важливі аспекти функціонування часопростору, а образ села Пакуля є початковою та кінцевою точкою руху персонажів, символізує джерела натхнення й формування особистості.

Подієві мікрохронотопи роману «Спектакль» (боротьби за «місце під сонцем», вибору, рефлексії, зради та брехні, самотворення, вікової кризи, самовідчуження, повернення) тісно пов’язані з мотивікою тексту, допомагають декодувати авторську концепцію: «Чужий, відколи це зі мною сталося. <…>. Сталося не одразу. Повільний відступ. Від себе справжнього» [70, с. 543].

Одним із засобів моделювання психосвіту героя в «Спектаклі» є стилістичний прийом ампліфікації. Нагромадження контекстуальних синонімів, відображене у мовній свідомості Ярослава Петруні, дозволяє автору увиразнити гротескову невідповідність між зовнішнім і внутрішнім світом персонажа-письменника. З одного боку, ампліфікація підсилює емоційне, рефлексивне тло твору («повільна смерть, розкладання, гниття заживо, запах тліну, запах розкладу, запах смерті духовної» [70, с. 473]), а з іншого – за допомогою цього прийому В. Дрозд моделює іронічний образ персонажа («Такий молодий – і вже відомий. Перспективний. Прогресивний. Агресивний» [70, с. 451]), який прагне сам ствердити власну дійсність («Машина рушила, і разом з машиною рушив його мікросвіт: магнітофон, транзисторний телевізор, хутро на сидіннях, Маргарита, американські сигарети, звичний, затишний, теплий світ, ним вимріяний, придуманий, створений» [70, с. 500]).

Психічний стан чоловіка також віддзеркалюється в художніх деталях (мовних, портретних, інтер’єрних, пейзажних). Так, наприклад, портретні деталі

ілюструють невербальний монолог Ярослава, у якому показано розходження смислів, а саме суперечність між його поведінкою-маскою та істинними почуттями. Петруні не подобалося дивитися на своє обличчя, бо, незважаючи на те, що його усмішка виказувала радість людини, яка в усіх сенсах «наїлася», в очах (символ відображення душі), жила болісна пам'ять про голод і холод дитячих, юнацьких років. Звернімо увагу, що автор у творчості вкотре звертається до мотиву невситимості як характеротвірного, конотуючи його мотивами кар'єри і міста («Вовкулака»). У романі «Спектакль» мотив їжі парадоксально розгортається до психологічної проблеми самоїдства.

С. Андрусів [7], Н. Манюх [179; 182; 183; 184; 185], А. Харченко [297; 299], О. Січкар [248], Л. Тарнашинська [258] та інші сучасні літературознавці звертають увагу на те, що автобіографізм є провідною рисою ідіостилю епіка. Погоджуємося з Н. Манюх, яка доводить, що цей аспект є важливим у конструюванні образу Ярослава Петруні [182, с. 9]. Ономастика прізвища головного героя вказує на невипадковий топонім – село Петрушин Чернігівської області, де народився В. Дрозд. Спогади з дитинства, юності персонажа, роздвоєність на автора та літературного службовця, вимушеного писати, «як усі» [75, с. 25], для отримання «зеленої вулиці» [75, с. 25] у видавництві – усе це факти з біографії митця. Сам прозаїк зазначав щодо роману: «Так чи інакше, але без ходінь по „видавничих муках", без усвідомлення власних втрат на білялітературних дорогах я нізащо б не написав „Спектаклю"» [75, с. 25]. Наприкінці розвитку сюжету репрезентується прийом скидання масок, де В. Дрозд зізнається, що саме він є головним персонажем твору: «Герой мій пробіг коло і знову почалапав по власних слідах. А з героєм і я – справжній Ярослав Петруня» [70, с. 523]. Додаймо, що в аспектах презентації суб'єкта зображення, провідних мотивів і проблематики «Спектакль» перегукується з мемуарним твором В. Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» (1994) [76]. Персонаж тут також є внутрішньо-монологічним і сповідальним. Так у тексті наявний «автобіографічний герой, що намагається пізнати насамперед самого себе з позиції Винниченкової „чесності з

собою”» [179, с. 82]. Для цього мемуарного полотна характерна карнавалізація, театральність й ігрове начало, відкриття завіси найпотаємніших закутків життя й душі, авторського духовного «музею».

В. Дрозд репрезентує композицію твору у формі «путівника по музею генія ринкової епохи» [76] (співзвучно з конфліктом роману «Спектакль»). Оповідач сам тлумачить заголовок тексту й визначає його жанрову форму: «Музей живого письменника», бо «я ще живий» [76]. Другу частину назви повісті «Моя довга дорога в ринок» епік пояснює тим, що він живе в «добі ринку»: «ринок є ринок, а, окрім душі, я більше нічого не маю на продаж» [76]. Додаймо, що головного героя «Спектаклю» Ярослава Петруню теж бентежить проблема успішної реалізації власного таланту на «життєвому ринку». В обох цих творах утверджується ідея про поглинання ринковим світом мистецького дару людини, яка, щоб вижити, мусить продати свою особистість, немовби душу дияволу. Феномен і трагедія ринкового характеру, які ґрунтовно дослідив Е. Фромм, полягають у тому, що людське Я вимушене постійно підлаштовуватися під зовнішні умови, змінюватися відповідно до вимог суспільства [290, с. 160].

Варто зазначити, що вже з назви твору простежується акцент на суб’єкті автора, бо дорога в ринок – «Моя». Мотив шляху в «Музеї живого письменника» слугує самопізнанням, як і в романі «Спектакль», повісті «Ирій», розгортається не так у зовнішньому просторі, як у внутрішньому Я головного персонажа; цей мотив репрезентується через мікросвіт наратора.

Новаторство мемуарної прози епіка полягає в тому, що він створив повість-шоу, «яка виразно висвітлювала два часові плани: сучасність і минуле, була зорієнтована на щедре використання анекдотичних сцен і ситуацій, контрастно подавала на цьому тлі драматичні сторінки біографії митця <…>» [26, с. 287], – влучно зазначає Т. Гажа. Варто додати, що самоіронія у В. Дрозда подекуди звучить трагічно: «Я схожий сьогодні на дідка-пенсіонера, який виніс на товчок останнє, що залишилося в спорожнілій квартирці, – настінного годинника із зозулькою» [76]. У «Музеї живого письменника» автор осмислює такі важливі загальнолюдські теми: буття й існування, релігії, митця і мистецтва, життя і

смерті, кохання, матеріального і духовного, підлості й дружби та інші. Так, наприклад, у розділі «Чи сміються боги?» він пише: «Колективних молінь прагне маса, а для особистості не потрібні посередники між нею і Богом» [76]. Або виводить один із законів письменницької праці: «духовно перетравити, самому знати хоч трішки більше, аніж герої твору» [76].

Жіночі образи в романі «Спектакль» символічно відображають амбівалентність особистості Ярослава Петруні: мати – світлу (божественну), коханки – темну (демонічну). Архетип Матері у творі є джерелом натхнення персонажа, утілює ідеалістичну, автентичну частину Я, яка є в кожної людини. Пригадуючи покійну матір, герой відчуває внутрішню безпеку, зв'язок зі своєю індивідуальністю (без масок), сферою духу: «І досі в глибині душі забобонно вірую, що мати, стежачи за мною з потойбічного світу, одвертає напасті, захищає і благословляє на дальше життя» [70, с. 375]. У романі герой, перебуваючи в пошуках своєї самості (цілісності особистості) пригадує дитинство та матір, як уособлення щирої любові: «Мати вела мене за руку, досі пам'ятаю тепло її шкарубкої долоні» [70, с. 551]. Чоловік, на думку К. Юнґа, нерідко «<…> шукає захисної, живильної сфери впливу матері, вільного від усіх турбот стану немовляти <…> Якщо цей стан драматизувати, як це зазвичай робить несвідоме, то побачимо на психологічній сцені особу, яка живе минулим, яка шукає свого дитинства і матері, особу, яка втікає від злого холодного світу, що зовсім не хоче її зрозуміти» [311, с. 26].

У творі вербалізується архетип Тіні. Проєкція темної сторони особистості яскраво виражається через стосунки Петруні з коханками, де увиразнюється його тваринне, навіть демонічне начало. Грубі пориви, низькі бажання письменник утамовує з жінками, якими хоче володіти без любові (Порівняймо з романом «Вовкулака»). Так він одурманюється юною акторкою Маргаритою, зваблює її, а потім шкодує про це, бо несвідоме (в образі Тіні) конфліктує зі свідомим у мікросвіті персонажа.

Крізь призму міфологічної символіки в романі підкреслюється, що показ особистості героя ускладнюється у зв'язку з домінуванням прояву темної

сторони його внутрішнього світу: «<…> у душі Петруні чорти з янголами б'ються навкулачки, і мабуть, янголів переважують, бо самі рогаті миготять» [70, с. 454]. На думку К. Юнґа, людина із яскраво вираженим архетипом Тіні (подібно до персонажа В. Дрозда) псує своє та життя навколишніх, разом із тим, нездатна зрозуміти, що причиною внутрішньої трагедії є вона сама [311, с. 24]. При цьому психоаналітик доводить амбівалентність цього феномену, де тінь пов'язується не лише з «з морально осудними тенденціями» [311, с. 373], а й, наприклад, із «творчими імпульсами» [311, с. 373].

За допомогою використання художніх деталей В. Дрозд зумисно нагромаджує побутовий простір персонажів імпортними, дефіцитними речами (югославськими, польськими, американськими, німецькими, японськими, канадськими, чеськими тощо), засуджуючи матеріалістичний, споживацький, спосіб життя людини, який у романі асоціюється з бездуховним. Ще з юнацьких років Петруня усвідомив, що особистість у суспільстві оцінюють не стільки за характером, скільки за зовнішніми проявами соціального статусу («Галіфе – це знак влади, знак достатку» [70, с. 403]). Наративами персонажа ілюструється самоіронія, де висміюється думка про те, що суспільне становище і визнання митця визначаються кількістю зароблених грошей: «Я справжній письменник – мій син ходить до школи в американських джинсах. Я талановитий письменник – дружина має каракулеву шубу, шкіряне пальто і купує канадського кожушка. Я великий письменник – на власну дачу їжджу на власній „Волзі"» [70, с. 385]. У роботі «Мати чи бути?» (1976) Е. Фромм розкриває феномен володіння як однієї з основних форм існування людини XX століття й підкреслює, що споживацький характер особистості найбільше ілюструє машина («століття автомобіля» [290, с. 84]): «<…> у ставленні власника до автомобіля є елемент деперсоналізації, адже це не якась мила серцю її власника річ, а певний символ його статусу, що розширює межі його влади і підживлює егоїзм; купуючи авто, власник фактично здобуває якусь нову частину свого „Я"» [290, с. 84–85].

Навіть родина для Ярослава Петруні стає частиною необхідних атрибутів радянського суспільства. У концепції твору семантично значущою є акторська

професія дружини, що сюжетно вмотивовує її вдалу й маніпулятивну гру в сімейному театрі. Відтак жінка погоджується на численні зради свого чоловіка, щоб не втратити статус і матеріальний добробут (шикарну квартиру та дачу, прикраси, шуби, сервізи тощо): «<…> пожируй, поки є здоров'я, пса треба час від часу з ланцюга спускати, але пам'ятай – я не з тих дружин, яких залишають» [70, с. 450].

Найвизначніший представник гедонізму Епікур стверджував, що мета людського буття – це насолода (духовна й тілесна), невідділена від чесноти, а також життя без болю: «<…> неможливо жити солодко, не живучи розумно, добре і правдиво, і неможливо жити розумно, добре і правдиво, не живучи солодко» [85, с. 23]. У романі В. Дрозда герой зображений гедоністом однобічно (з позиції матеріального). Петруня отримує насолоду від жінок, грошей, їжі тощо; автор зображає вульгарну філософію персонажа, провідний принцип якої – «Не жити, а дегустувати» [70, с. 444]. Протягом розвитку сюжету вмотивовуються причини руйнування цілісної особистості героя (самості), його душевних страждань, які коренилися в ствердженні фіктивного я-статусу, захопленні наживою, ненаситності, відплата за які – відмова від справжнього себе та розщеплення особистості. Е. Фромм [290, с. 17] зауважує, що життя з позиції радикального гедонізму не здатне привести індивіда до щастя, бо це суперечить людській природі.

Відтак зазначмо, що в такий спосіб у творі змальована криза особистості, щоб проілюструвати це, автор уводить у композицію прозового тексту засіб літоти й тваринні образи-символи, з якими порівнює героя. Так Петруня розпачливо відчуває себе мухою, яка тоне в «склянці з медом» [70, с. 431]. У філософії критика Бермута, який навчає героя писати соцреалістичні твори на замовлення, образ комахи ілюструє принципи мистецького конформізму: «<…> обережна муха весь свій вік солодко їсть, солодко п'є, солодко грішить <…>» [70, с. 491]. Додаймо, що міфологічне мислення В. Дрозда увиразнюється символом близнюків [70, с. 402], які у романі уособлюються образами Бермута і Ярослава Петруні, між якими постійно точиться боротьба і протистояння. Дж. Грабович

уважає, що текст В. Дрозда має фаустівську образну парадигму, де «гладким» [50, с. 101] і «лисим» [50, с. 101] Мефістофелем є критик Бермут.

Особистий простір персонажа характерний закритістю, він підкреслено звужується до локусів кабінету, машини, і Петруні важко вийти поза його межі: «Я без машини – ніби черепаха без панцира <…>» [70, с. 524–525]. Головний герой у дорогому плащі асоціює себе з молюском у мушлі, що ховається від соціуму та власного Я. За допомогою звернення до літоти, символіки водного комплексу автор передає такі риси характеру персонажа, як замкненість, безхребетність, нікчемність, жалюгідність: «майже фізично відчуваю, як висихає мій мозок, так висихає море, коли міліють ріки, що несуть до нього воду» [70, с. 467]. З. Фройд пише: «Усвідомлення власної слабкості й безпорадності – меншовартості <…> становить, якщо здатне тягтися з дитинства аж у зрілі літа, вирішальну причину неврозів» [287, с. 411].

В. Дрозд і елементи зовнішнього простору номінує мушлями, за допомогою яких герой, «зменшуючись», ховається від дійсності та людей навколо. К. Юнґ описує феномен «зменшення особистості» [312, с. 157–158], котрий у первісних спільнотах асоціювався з втратою людиною душі. Науковець пише: «Стан відсутності бажань і паралічу волі може настільки поглиблюватися, що особистість, так би мовити, розпадається, і втрачається цілісність свідомості: тоді окремі частини особистості стають самостійними й вивільняються з-під контролю свідомості, як, наприклад, це стається при анестезії чи амнезії» [312, с. 158]. Ярослав страждає від усвідомлення абсурдності, марнотратства років життя, безпорадності, туги за втраченим талантом, тому намагається уникати комунікації. Разом із тим герой боїться залишатися наодинці зі своїми думками і шукає забуття в коханках: «– Я про одне прошу вас, Маргарито. Будьте сьогодні зі мною. Бо мені сьогодні справді погано…» [70, с. 501].

Відтак зазначмо, що причини роздвоєння, розщеплення особистості Петруні ми вбачаємо не лише в травмованому дитинстві героя, як про це згадували раніше, а й у тому, що внаслідок конформізму й радикального гедонізму він утратив цілісність свого Я. Е. Фромм [290] уважає, що два основні (і протилежні)

способи людського життя – володіння та буття – приводять індивіда до нещастя або щастя відповідно. Він, як і М. Екхарт, Б. Спіноза, К. Маркс, уважає, що концепція буття полягає в «зриванні масок» [290, с. 109], а саме у відмові від егоцентризму й самолюбства. Принцип володіння, на думку науковця, «встановлюється не за допомогою живого, продуктивного процесу між суб'єктом і об'єктом – він перетворює і того, й іншого на речі, зв'язок між ними не животворний, а смертоносний» [290, с. 90].

Наприкінці оповіді головний персонаж намагається віднайти себе справжнього через повернення в дитинство як утілення ідеї «потенційного майбутнього» (К. Юнґ) [312, с. 213–214]. В. Дрозд коментує цей момент так: «Літературознавці сперечаються, чи щирий порив Ярослава Петруні до правдивого життя, до чистих джерел духовності. Чесно кажучи, навіть я, автор, не знаю цього» [75, с. 31]. Спроба відновити цілісність особистості героя (самість) ілюструється в романі за допомогою уявного й водночас химерного діалогу малого Ярослава (Хлопчика з книгою) з дорослим письменником Петрунею в рідному селі Пакулі – розмова з собою в минулому і сьогоденні. К. Юнґ пише, що архетип дитини символізує початковість і кінцевість: «Психологічно це означає те, що „дитина" символізує передсвідому і післясвідому сутність людини. <…> У цьому уявленні виражається всеохопна сутність душевної цілості. Адже цілість ніколи не складається лише з обсягу свідомого, а охоплює невизначений і невизначуваний обшир несвідомого» [312, с. 232].

Характерною ознакою багатьох творів письменника є відкритість фіналу, зокрема й «Спектаклю». У повісті «Що було, що буде» В. Дрозд пояснює цей специфічний засіб ідіостилю тим, що йому важлива гра з реципієнтами («Легше усього було б мені написати: живуть, поживають і діток наживають…Але залишу простір для творчої уяви читачів і читачок <…>» [72, с. 253–254]).

Отже, мотив роздвоєння, розщеплення особистості в романі «Спектакль», який наскрізно пов'язаний із головним персонажем, простежується в колізії між духовним призначенням митця та літературним заробітчанством, специфіці

часопростору, реалізується в прийомах театральності та маски, за допомогою архетипу Тіні, авторській моделі часового двосвіття (дитинства – зрілості) тощо. В. Дрозд утверджує думку про те, що людина втрачає істинне Я внаслідок конформізму та радикального гедонізму. Мотив двоїстості увиразнюється за допомогою введення в композицію твору персонажів, що віддзеркалюють розпорошену особистість героя, яскравих порівнянь, ретроспекцій, ампліфікацій, художніх деталей тощо.

Висновки до розділу 4

Якщо у творах соцреалістичної поетики головним суб'єктом зображення у В. Дрозда є традиційно позитивний ідеалізований герой, то в його химерних художніх зразках акцентовано на загальнобуттєвому принципі про амбівалентність людини, що наділена своїми вадами та чеснотами. У повісті «Ирій», романах «Вовкулака (Самотній вовк)», «Спектакль» за допомогою мотивних домінант маски, роздвоєння, метаморфози розкриваються авторські концепції про трансформацію індивіда під упливом конформізму, соціального маскування, що призводить до втрати цілісності його Я.

У повісті «Ирій» особливо яскраво актуалізується мотив маски, що зумовлює зміни поведінкової моделі персонажів. Автор використовує образ маски і в прямому (театральні образи), і в переносному (химерні метаморфози, рольові ігри) значеннях. Спираючись на праці Н. Корабльової, С. Сєроштан та інших, виділяємо наступні види масок, котрі функціонують у творі В. Дрозда: маска-предмет, маска-обличчя, маска-симулякр, маска-образ, маска-шаблон, метамаска, мовна маска, авторська маска.

Головний герой «Ирію» Михайло Решето навчається соціальної гнучкості завдяки герою-актору Кузьмі Перевеслові, в уста якого В. Дрозд вкладає сентенцію про вирощення душі. Так постулюється ідея твору, згідно з якою кожна людина шляхом особистісного розвитку повинна вдосконалювати себе. Тому мотив маски в контексті характеротворення головного персонажа розглядається як символічна межа між дитинством і дорослістю, а зміна ролей та образів у повісті засвідчує мінливість, багатозначність світу та індивідуальності,

яка впливає на формування стратегії поведінки, залежно від тієї чи іншої ситуації в соціумі. Отже, за світовідчуттям автора, життя є театралізованим і карнавалізованим дійством. У художньому світі «Ірію» важливого значення набуває образ наратора (Михайло Решето), який є втіленням міфопоетичного бачення і осмислення дійсності. У повісті В. Дрозд оригінально порушує тему дорослішання підлітка через світ лицедійства, апелюючи до відомого мотиву дороги. Тож світ соціальної драматургії, посилюючись образом маски, стає визначальним для концепції цього химерного твору (згодом реалізований в інших текстах автора).

Відзначмо, що образ маски тісно пов'язується з мотивом перевтілення (метаморфозою), які в химерній творчості письменника яскраво конотуються («Катастрофа», «Балада про Сластьона», «Ірій», «Вовкулака», «Спектакль» та інших). Проте зазначмо, що не будь-яка казкова, містична трансформація одного образу на інший має функції приховування власного Я, удаваності, обрання вигідної комунікативної стратегії тощо. Наприклад, у повісті «Ірій» В. Дрозд послуговується метаморфозою і для урізнобарвлення гротескової, абсурдної картини світу (небо – театральна завіса, тітка-кішка чи директор-чорнильниця), і для відтворення дитячого світосприйняття (хуліган-жук, Андрій-паровоз тощо).

У романі «Вовкулака (Самотній вовк)» ідея перетворення особистості маркується мотивом метаморфози, втілюється за допомогою міфологічних концепцій теріантропії та дводушництва. Використовуючи елементи з народної творчості, В. Дрозд своєрідно інтерпретує проблему перевертництва, що розкривається в образі радянського службовця Андрія Шишиги. Протягом розвитку сюжетної лінії автор викриває суспільні механізми (маргінальність, конформізм, споживацтво, соціальна ієрархія, кар'єризм тощо), що зумовлюють метаморфозу героя на вовка, та наголошує на тому, що в кожного є своя темна сторона (вияв архетипу Тіні (К. Юнг)), яка за певних обставин превалює над Я.

Важливою для декодування авторського задуму є думка про те, що персонажі Андрій Шишига та Петро Харлан є образним утіленням радянської доби. Письменник наголошує на абсурдності, штучності соціального світу, відтак

тотем вовка уособлює внутрішню конфліктність (символічне двійництво), тугу за втраченою індивідуальністю головного героя, потяг до світу ірраціонального, природнього, що в романі локалізується в архетипі Лісу. Зовнішній конфлікт між особою і соціумом «масок» відтворюється в мотиві втечі Шишиги з міста до простору природи. Міфомотив метаморфози маркується бінарними опозиціями, прийомами гротеску, сновидіння (З. Фройд, К. Юнґ), психологізму тощо. Доходимо висновку, що роман «Вовкулака» В. Дрозда є неповторним зразком химерної прози в українській літературі.

Художня концепція роздвоєння, як і теріантропія та дводушництво, також сягає корінням давніх міфологічних уявлень про бінарність світу. У романі «Спектакль» митець в образі героя Ярослава Петруні репрезентує концепцію множинної особистості, екзистенційна драма якої зумовлена внутрішнім конформізмом та радикальним гедонізмом (Е. Фромм). Химерія цього твору конструюється не через розмаїття фантасмагорій, як в «Ирії» та «Вовкулаці», а за допомогою композиційних прийомів, наприклад, уведенням до структури тексту персонажів, які віддзеркалюють травмований світ героя: слідчого Василя Самуту, критика Бермута, коханок, дружину Ксеню, матір, Хлопчика з книгою та інших. Автор використовує прийом подвоєння персонажа, що ускладнює наратив твору, акцентує ігровий аспект художнього світу.

Головний герой переживає тяжку психологічну кризу, оскільки не може примирити духовну та матеріальну сфери життя, адже свого часу пожертвував високим покликанням письменника заради белетристичного заробітчанства. Так у прозовому тексті простежуються мотиви їжі, невситимості, порушені також у неоміфологічній образності і в романі «Вовкулака», конотовані автобіографічними мотивами.

Домінанта роздвоєння в романі «Спектакль» тісно пов’язується з хронотопом твору (модель часового двосвіття, бінарні опозиції, деталізація простору), концептом гри, архетипами, промовистими порівняннями тощо. Автобіографізм (С. Андрусів, Н. Манюх) є однією з визначних рис індивідуального стилю митця, що яскраво ілюструється в романі «Спектакль», де моменти з життя Ярослава

Петруні перегукуються з біографією В. Дрозда. Важливим елементом композиції твору є його фінал, який утілено прийомом скидання маски, де прозаїк зізнається, що саме він є справжнім Петрунею, у такий спосіб пояснюючи причини написання власних кон'юнктурних творів.

Об'єднувальним аспектом для аналізованих творів постає звернення до проблеми соціальної реалізації (мотив кар'єри). Якщо в повісті «Ирій» вона оприявнюється через зустріч підлітка з акторством, то в романі «Вовкулака» він відтворюється через містичний збіг подій та мотив метаморфози. У «Спектаклі» ця проблема розкривається через своєрідність наратії і текстуальний мотив (образ книги).

Отже, химерна проза митця («Ирій», «Вовкулака», «Спектакль») засвідчує маскову модель поведінки людини в радянському світі, її множинність, роздвоєність; викриває причини, котрі зумовлюють особистість приховувати своє Я та вживатися в різні соціальні ролі, залежно від тих чи інших життєвих обставин.

Основні положення цього розділу викладено в публікаціях автора [35; 37; 38; 42; 44]

ВИСНОВКИ

В. Дрозд є визначним представником історії української літератури другої половини XX століття. Творчість цього талановитого письменника багата на несподівані художні знахідки та непересічні ідеї, що робить її актуальною для реципієнтів. Дослідницький інтерес викликає текстосвіт митця 1970–1980-х років, що характеризується як наслідуванням автора тенденцій поетики соціалістичного реалізму («Ритми життя», «Дорога до матері», «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя»), так і зверненням до стилістики химерної прози («Ірій», «Вовкулака», «Спектакль»), що в сучасному літературознавстві переважно прочитується як естетична реакція на тоталітарну культуру.

Вивчивши та систематизувавши науково-критичні студії, присвячені доробку В. Дрозда, ми виділили два етапи звернення до його творчості – радянський (із 1970-х до 1990-х) і пострадянський (із 1990-х до сьогодні), які прикметні своїми особливостями. Перший період представлений працями В. Агеєвої, В. Брюггена, В. Брюховецького, І. Дзюби, Л. Донченко, В. Дончика, М. Жулинського, С. Крижанівського, Л. Маляренко, В. Москальця, М. Наєнка, Т. Різниченко, Л. Санова, О. Світлицького, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького, С. Тримбача, В. Фащенка, Н. Чорної та інших. Радянські критики закономірно приділили значну увагу аналізу художніх текстів митця, у яких переважають риси соцреалізму, а його химерну прозу нерідко розглядали в контексті панівного канону.

Із 1990-х років С. Андрусів, О. Брайко, А. Гурбанська, Н. Дашко, О. Карпенко, Н. Кобилко, О. Когут, Н. Колодяжна, Н. Манюх, М. Павлишин, О. Січкар, Л. Тарнашинська, Н. Фенько, А. Харченко, Л. Яшина та інші більшою мірою зосереджуються на вивченні химерної прози митця. Сучасні дослідники розглядають творчу спадщину письменника в аспектах міфо- й кінопоетики, автобіографізму, психологізму, інтермедіальності, мистецького коду

шістдесятництва тощо. Науковці обох періодів писали про жанрово-стильові особливості, проблемний, ідейно-тематичний зміст, сюжетно-композиційну специфіку, образну систему творів письменника. Незважаючи на об'ємну літературознавчу рецепцію, присвячену творчості автора, ми дійшли висновку, що вивчення мотивних домінант його прози 1970–1980-х років на сьогодні є перспективним, адже воно дозволяє ґрунтовно осягнути художній світ митця.

Для досягнення порушеної мети було обрано дослідницьку стратегію, яка сприяє поглибленому аналізу нашого предмета. Зокрема, це осмислення художніх категорій мотиву і домінанти, а також феноменів соцреалізму та химерної прози в українському словесному мистецтві.

З огляду на наукові студії, присвячені мотиву, можемо засвідчити, що це питання є досі дискусійним у літературознавстві. У нашій роботі ми систематизували основні підходи до вивчення аналізованого поняття: семантичний (О. Веселовський, О. Фрейденберг), морфологічний (В. Пропп), структурно-семантичний (Є. Мелетинський), дихотомічний (А. Дандес), тематичний (В. Шкловський), інтертекстуальний (Б. Гаспаров). Єдиною спільною рисою, яка об'єднує думки науковців щодо окресленого поняття, є повторюваність мотиву в текстах. Тому доходимо висновку, що мотив – значущий, повторюваний компонент твору, що втілюється і в його змісті, і у формі. Він може мати сюжетотвірну функцію в епосі й драмі. У нашому дослідженні ми спираємося на думки О. Фрейденберг про персоніфікацію та актуалізацію мотиву в системі персонажів (або персонажа) художнього тексту; А. Дандеса, який доводить, що названа одиниця, реалізуючись у певному творі, щоразу нюансується, розгортається в індивідуальні сюжети та концепції; Г. Сивоконя, що вказує на кореляцію мотиву з ідейними домінантами прози авторів, та інших.

Поліфункціональність та полісемантичність мотиву роблять його предметом уваги науковців, оскільки відкривається широкий спектр можливостей для аналізу. У дисертації ми простежили, як мотиви, персоніфікуючись, відображають мікросвіт, психологію та філософію героїв.

Міждисциплінарний термін «домінанта» в літературознавстві (Ю. Ковалів, С. Луцак, Р. Якобсон, Б. Ярхо та інші) означає головний елемент твору, методу, стилю, напряму тощо. Існують типи домінант, які виокремлюються залежно від специфіки їхнього функціонування: естетичні, стильові, жанрові, композиційні, стилістичні та інші. Зазначмо, що домінанта здатна втілюватися не лише на названих макрорівнях тексту, а й реалізуватися на його мікрорівнях (образному, мотивному, хронотопному, тематичному, ідейному тощо). Вона бере участь у диференціюванні певних складників твору та водночас є одним із формотвірних чинників цілісності тексту. Уважаємо, що словосполучення «мотивна домінанта» синонімічне до термінів «лейтмотив», «провідний мотив». При аналізі творчості В. Дрозда 1970–1980-х років нами було визначено, що мотивна домінанта є засобом декодування авторських концепцій, художньо актуалізованих у його прозових текстах, визначним елементом ідіостилю.

Специфіка літературного процесу 1970–1980-х років характерна втіленням догм соцреалізму та їхнім обігруванням за допомогою контрдискурсивних практик, найяскравішою з яких, на погляд більшості науковців, є химерна проза. Дослідивши студії В. Агеєвої, Є. Васильєва, Т. Гундорової, І. Захарчук, К. Кларк, Ю. Коваліва, М. Павлишина, А. Піш, Р. Робін, А. Терца, У. Федорів, В. Хархун, Т. Шарової, ми систематизували основні риси моделювання соцреалістичного тексту. Так за роки свого існування (1930–1980-ті) штучний метод соцреалізм, який у радянській державі було проголошено єдиним можливим способом зображення художньої дійсності, став ефективним інструментом тоталітарного режиму, призначеним для його пропаганди й спрямованим на підтримку ідеології комуністичної партії. Інститут авторства був підданий суворим утискам, що призвело до літературного конформізму, відсутності творчої свободи митців. Унаслідок цього соцреалістична поетика стала художнім відображенням соціальних міфів, канонічних сюжетів, візуальних образів та мотивів, які підкреслювали ідеологічну свідомість виняткового радянського суспільства. Незважаючи на певні деформаційні зміни соцреалістичного канону з 1960-х років, для письменників досліджувати простір

літератури за межами стандартизованості було вкрай складно. Шляхом аналізу мотивних домінант ми простежили, що через утиски цензури названа проблема постає й у творчості В. Дрозда, яка водночас є як ілюстрацією кон'юнктурного, вимушеного прозописання («Добра вість», «Ритми життя», «Дорога до матері», «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя», «Що було, що буде» тощо), так і боротьби з ним за допомогою одивнених художніх форм та мотивів («Балада про Сластьона», «Білий кінь Шептало», «Ирій», «Вовкулака», «Катастрофа», «Спектакль» тощо).

У сучасному літературознавстві (О. Вощенко, Н. Кобилко, Д. Куриленко, О. Муслієнко, Н. Пелешенко, С. Привалова, Я. Поліщук, О. Федотенко, В. Чайковська) панує думка, що химерна проза розвивалась як реакція на жорстку методологію соцреалізму, де обов'язково передбачалися зображення позитивного героя в ідеологічній радянській системі та заперечення загальнобуттєвого концепту про амбівалентність людини. Химерні твори українських митців Є. Гуцала, В. Дрозда, О. Ільченка, В. Земляка, В. Шевчука та інших відіграли важливу роль в урізноманітненні панівної естетики, згідно з якою художній світ характеризувався передбачуваністю. За нашими спостереженнями, для химерної прози прикметні зміщення часопросторових площин, рецепція міфу, використання засобів комічного (гротеск, гумор, іронія, сатира, парадокс, пародія), що, обов'язково, зумовлюють необхідність декодуванння прихованих авторських смислів у підтексті. У такій творчості В. Дрозда виразно простежуються ідеї конформізму, маргінальності, мотиви театральності, соціального лицедійства, подвійності натури людини тощо.

Сформувавши теоретико-методологічний комплекс дисертації, ми визначили мотивні домінанти прози В. Дрозда 1970–1980-х років, зокрема, це ідеологічна свідомість, «екологія душі», стоїчна особистість, маскування, перетворення (метаморфоза), роздвоєння. Із-поміж творів письменника аналізованого періоду, у яких значною мірою виражені ознаки соцреалістичної поетики, необхідно звернути увагу на документально-біографічну дилогію про родину Богомольців «Ритми життя» (1974), «Дорога до матері» (1978), роман на

воєнну тематику «Земля під копитами» (1979) та текст, який зображує діяльність органу радянської юстиції, – «Інна Сіверська, суддя» (1985). Усі ці твори, за нашими спостереженнями, об’єднує ідеалізований, романтизований об’єкт зображення – сильна та непересічна особистість. У дисертації виявлено, що названі романи різняться ступенем заангажованості; імовірно, це зумовлено неоднорідністю літературного процесу 1970–1980-х років. Зазначмо, що хоч і меншою мірою, але в цих романах, як і в химерних, виявляються особливості авторської манери письма (психологізм, філософічність, ліризм, прийом маски, акцент на неоднозначності, суперечливості внутрішнього світу людини тощо).

Документально-біографічна дилогія «Ритми життя», «Дорога до матері» змальовує життя видатних революціонерки-народниці та її сина – академіка О. Богомольця. Ми зосередилися на специфіці втілення образу жінки з «палким» характером – Софії, за допомогою якої найяскравіше у творчості митця персоніфікується мотивна домінанта ідеологічної свідомості. Так у роботі з’ясовано, що постать Софії Богомолець та її біографія – яскравий зразок соціальної міфотворчості письменника, який відображає історичні події та факти з погляду радянської доктрини.

Уже в заголовку до першої книги письменник наголошує клішоване словосполучення «ритми життя», яке маркує революційний зміст роману, вербалізує соціалістичну віру позитивних персонажів у прогресивне, щасливе й чесне майбутнє. Художнє втілення об’єкта ідеологічної свідомості реалізується в дилогії В. Дрозда за допомогою комплексу мотивів: емансипації, вибору, пропаганди, ілюзії, непримиренності, жертовності, непокори, фанатизму, незламності, смерті. Окреслені мотиви розкриваються та увиразнюються за допомогою широкого спектру засобів: охудожнених соціальних міфів та ідеологем (гендерні викривлення, превалювання громадянського обов’язку над особистим, лозунговість, культ вождя, міф про прекрасне майбутнє, атеїзм, знеособлення ворога, образ революціонера як поводиря народу, канонізація новітніх героїв тощо), бінарних опозицій («старе – нове», «патріархальне – прогресивне», «царське – революційне», «смерть – життя»), контрасту,

гіперболізації, ретроспекції, маски, багатоголосся (у змалюванні монархічних та соціалістичних поглядів персонажів) тощо.

У текстосвіті дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» автор використовує типи тваринної, тюремної, християнської, танаталогічної образності, що мають важливе функціональне навантаження. Так за допомогою названих образів та символів В. Дрозд маркує трагедію протистояння революціонерів та монархістів, підкреслює, згідно з каноном, страдницьку жертву головної героїні на благо майбутнього народу, її велич та духовну чистоту.

Маска як узагальнений, мультифункціональний феномен культури є важливим образом у творчості багатьох зарубіжних та українських митців, зокрема і В. Дрозда. Театральність та ігрове начало – провідні риси ідіостилю прозаїка, що реалізуються меншою мірою в його соцреалістичній поетиці й більшою – у химерній, утілюючи потенційну непізнаваність людської сутності та проблемні аспекти її існування. Ми з'ясували, що в текстах першої групи («Ритми життя», «Дорога до матері», «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя») названі компоненти пов'язуються з образами негативних другорядних персонажів, тоді як у творах другої групи («Ірій», «Вовкулака», «Самотній вовк») – із головними героями, яким властива амбівалентність, маргінальність. Наприклад, у дилогії «Ритми життя», «Дорога до матері» театральність і маска оприявнюють ідеологічну опозицію, утілену в образах революціонерки Софії Богомолець та її ворогів – прибічників монархії. У химерному ж романі «Спектакль» письменник послуговується прийомами маскування, щоб репрезентувати механізми втрати персонажем власного Я, внутрішню конфліктність нецілісної особистості.

Також своєрідним елементом індивідуального стилю митця є мотив «екології душі» («Балада про Сластьона», «Вовкулака (Самотній вовк)», «Злий дух. Із житієм», «Інна Сіверська. Суддя», «Музей живого письменника», «Іскаріот», «Навала», «Спектакль» тощо). За нашим аналізом, ця авторська концепція найяскравіше втілюється в романі «Земля під копитами» на тлі кризового часопростору війни. Домінанта «екології душі» тут пов'язується з філософсько-

теологічними категоріями святості та гріховності, ціннісними орієнтирами людини, її вибором.

У творі мілітарна проблема розкривається в індивідуально-психологічній площині головних героїв – Галі Поночівни та її антагоніста Степана Шуляка. Провідний мотив «екології душі» корелюється з поетикою соцреалізму (принципи характеротворення, історичний оптимізм). Проте важливо додати, що роман «Земля під копитами» не є цілком заангажованим, адже письменник, обираючи просторовою точкою українське село Микуличі, наголошує на важливості роду, а не колективу. Також В. Дрозд уникає в прозі возвеличення вождя та партії, народного подвигу: основним об'єктом його зображення є стоїчний характер жінки, яка гідно пройшла випробовування війни, а отже, стає символом стійкості українського народу (архетип Матері). Художній світ тексту увиразнюють межові ситуації, бінарні опозиції («високе – низьке», «чисте – брудне», «святе – гріховне», «патріотизм – колабораціонізм»), біблійні образи та алюзії, які актуалізуються образами персонажів: зрадник Шуляк – Понтій Пілат та Юда, «іконна» Галя Поночівна – Божа Матір, мудрий дід Лавруня – нескорений пророк. Такі паралелі дозволяють майстру поглибити контрастне зображення, апелювати до вічних духовних цінностей у мікрокосмі людини, розкрити хибні та правильні орієнтири, що формують шлях і долю особистості. Окреслені вище аспекти, реалізовані за допомогою лейтмотиву «екології душі», додатково оприявнюють авторську рецепцію жорстокості Другої світової війни, зокрема окупації українських земель фашистами.

У моноцентричному романі «Інна Сіверська, суддя» прозаїк моделює образ загартованої духом героїні, концепція якої співзвучна як із догматикою соцреалізму, так і з класичною філософією стоїцизму (Сенека, Марк Аврелій, Епіктет). У роботі це доведено через окреслення дотичних і віддалених векторів між марксистсько-ленінською ідеологією та римською Стоєю, які набувають художнього втілення в комплексі домінантних мотивів твору (фатуму, жертовності, аскези, конфронтації, незламності, смиренності, мудрості, свободи, безстрашшя, рефлексії та інших). Спільними елементами названих світоглядних

систем, поетизованих у романі В. Дрозда, є обмеження матеріальних благ, засудження накопичення, гедонізму, жертовність заради суспільного майбутнього, принципи рівності та братерства, любов до Батьківщини. Окрім цього, важливо наголосити на тому, що деякі закони, настанови та ідеї стоїків (фаталізм, дихотомія контролю, погляд на конфронтацію тощо), репрезентовані в художньому тексті, суперечать радянській доктрині. Ці аспекти свідчать про вияв виразного індивідуально авторського компоненту в романі, й такий підхід дав можливість письменнику сконструювати цікавий образ стоїчного персонажа в системі юстиції.

Утілені в поетиці характеротворення позитивної героїні Інни Сіверської, стоїчні мотиви декодують головний задум твору. За допомогою їхнього осмислення підтверджується ідея В. Дрозда про те, що лише сильна, високоморальна людина здатна стати внутрішньо вільною та щасливою. Для реалізації провідних мотивів епік залучає прийоми ретроспективи, протиставлення, маски, ідеалізації; вписує в сюжетно-композиційну канву прихованого антагоніста, котрим виявляється злодій Антон Верета, який в уособленні «жука-короїда» маркує непомітне суспільне зло; охудожнює загальновідому колізію «право сили проти сили права» тощо.

Відзначмо також типологічну близькість головних жіночих образів (Софії Богомолець, Галі Поночівни, Інни Сіверської) аналізованої романістики В. Дроза. Вони подібні у своїй стоїчності, жертовності, безстрашші, вірності обраним життєвим орієнтирам.

Якщо в романах, що наслідують тенденції соцреалізму, В. Дрозд акцентує увагу на змалюванні образу позитивної (нескореної, виняткової, високоморальної) героїні, то в химерній прозі він заперечує такий підхід, підкреслюючи філософсько-психологічний принцип, згідно з яким кожна людина – амбівалентна; вона вимушена вдаватися до соціальної гри, аби «екологічно» співіснувати з макросвітом. У творах «Ирій», «Вовкулака» (Самотній вовк)», «Спектакль» превалює ірраціональна модель текстосвіту, де за допомогою семантично споріднених мотивних домінант (маскування,

метаморфози, роздвоєння) В. Дрозд наголошує на внутрішніх та зовнішніх трансформаціях особистості, що вдається до заготовлених наперед стратегій поведінки.

У повісті «Ирій» (1974) В. Дрозда мотив маски символізує внутрішню гнучкість та дорослішання персонажа. Головним героєм художнього тексту є підліток-мрійник Михайло Решето, який бажає переїхати із села Пакуля до напівказкового міста Ирій. Саме перебування в новому просторі зумовлює хлопця усвідомити, що людина, аби гармонійно та успішно взаємодіяти із соціумом, повинна вдаватися до маскування.

Автор розкриває ігрову модель поведінки героїв за допомогою традицій сміхової культури, уведенням у сюжетно-композиційну канву персонажа-актора Кузьму Перевесла, який навчає юного Михайла Решета театральному мистецтву, що в повісті пов'язується з формами соціального лицедійства та химерними метаморфозами героїв. Можливо, саме змінивши безліч масок і ролей, підліток усвідомлює важливість рідного краю і, як перелітний птах, повертається додому. Відзначмо, що в «Ирії» функціонують різні типи масок (класифікація філософині С. Сєроштан), як-от: маска-накладка, маска-обличчя, маска-симулякр, маска-образ, метамаска тощо. Отже, мотив маски в цьому творі має важливе значення, за допомогою якого розкривається концепція митця; він є засобом характеротворення. Частотна зміна масок, актуалізація образності, пов'язаної з театральним світом, є складниками метадраматичного дискурсу, що втілює ідею подвоєння буття. Також образ маски посилює іронічний пафос, що в сюжеті твору поєднує теми театру, дорослішання, міфомотиву дороги.

Роман «Вовкулака (Самотній вовк)» (1982) уповні ілюструє міфологічний світогляд епіка. Так авторська рецепція перевертництва зображає соціально-психологічну хворобу, яку у творі промовисто названо «вовкодухістю».

У реалізації мотиву метаморфози митець послуговується міфологічною концепцією теріантропії та слов'янськими народними уявленнями про дводушників. Усе це дозволило В. Дрозду наголосити на дуалізмі душі людини, яка має як світлу, так і темну сторони, та з'ясувати причини домінування

останньої. Сам письменник наголошував, що головні герої роману Андрій Шишига та Петро Харлан є продуктами свого часу. Засобами химерної поетики він викриває абсурдність соціального світу (із його конформізмом, маргінальністю, споживацтвом, ієрархічністю, кар'єризмом, раболіпством тощо), у якому людина розуміється як функція. Розкриваючи образ вовкулаки, митець відтворив драму героя, яка виявляється як у внутрішньому конфлікті, так і в суперечності особи та історичного часу. Утеча Андрія Шишиги до світу природи символізує потяг до незамаскованого життя, у якому є місце виявам ірраціонального.

В аналізованому романі мотивна домінанта метаморфози увиразнюється за допомогою гротеску, бінарних опозицій («людина – тварина», «місто – ліс», «типовість – індивідуальність» тощо), архетипів і символів (Тіні, Вовка, Лісу), які маркують потяг людини до органічного життя, свободу від обмежень соціуму; прийомів (сновидіння, маскування, метаморфози, психологізму тощо). У дисертації ми з'ясували, що твір «Вовкулака» є важливим у літературній спадщині В. Дрозда, адже він збагачує традиції химерної прози та пов'язує українську літературу зі світовим неоміфологічним контекстом.

Предметом авторського зображення в романі «Спектакль» (1985) є мікросвіт письменника Ярослава Петруні, який переживає психологічну кризу, бо не може примирити матеріальну та духовну сфери власного життя. За задумом митця, конформізм, споживацька філософія (Е. Фромм), радикальний гедонізм є механізмами руйнації людської душі. Так у творі простежується поетика парадоксу, коли реципієнт декодує думку, що вже зріла людина в образі Петруні, яка наїлася і в прямому, і в переносному значеннях цього слова, зрештою «поїдає» себе зсередини.

Мотивна домінанта роздвоєння майстерно прописана В. Дроздом за допомогою композиційних прийомів зникнення, уведенням у сюжет персонажів, що віддзеркалюють множинну особистість героя (слідчого Василя Самуту, критика Бермута, коханок, дружину Ксеню, матір та інших); концепту гри, архетипів (Тіні, Дитини, Матері) тощо. Важливим елементом для

осмислення художньої ідеї епіка є хронотоп твору, у структурі якого реалізується деталізація, модель часового двосвіття, що відкриває завіси травмованого дитинства героя, еволюцію його особистості, випробування; бінарні опозиції: «місто – село», «бідний – заможний», «юність – зрілість» тощо. Почуття персонажа від втрати самості (цілісності особистості), захованості від справжнього Я митець утілює й за допомогою промовистих порівнянь, наприклад, уводячи в композицію образ молюска в мушлі, з яким асоціюється зовні імпозантний, проте внутрішньо – морально нестійкий та замкнений Ярослав Петруня.

Автобіографізм (С. Андрусів, Н. Манюх) є однією з визначних рис індивідуального стилю митця, і це яскраво ілюструється в романі «Спектакль», де моменти із життя героя (спогади з дитинства, вимушеність писати «як усі», що спричинило роздвоєння особистості письменника на митця та літературного службовця) перегукуються з біографією В. Дрозда. Важливим елементом композиції твору є його фінал, який утілено прийомом скидання маски, де прозаїк зізнається, що саме він є справжнім Петрунею, у такий спосіб пояснюючи причини написання власних кон'юнктурних творів.

У роботі доведено, що мотиви гри та маски сприяють створенню гротесково-іронічної тональності аналізованих химерних творів, посиленню типізації героїв, урізноманітненню галереї персонажів, він є засобом подвоєння текстосвіту і міфопоетики (метафора, метаморфоза, міфологічна образність тощо). Мотив внутрішнього роздвоєння, характерний для химерних персонажів, паралелізується і до мистецької спадщини автора, у якій поєднуються дві художні системи.

Отже, проаналізувавши мотивні домінанти прози В. Дрозда 1970–1980-х років, можемо засвідчити, що об'єктом його дослідження («Ритми життя», «Дорога до матері», «Земля під копитами», «Інна Сіверська, суддя», «Ирій», «Вовкулака», «Спектакль») є передусім внутрішній світ людини, психологічні, філософські аспекти характеротворення. Дві художні тенденції творчості епіка –

соцреалістична та химерна – мають різні мотивні домінанти, завдяки яким декодуються авторські концепції та прочитується специфіка ідіостилю митця.

Наукову перспективу становить вивчення мотивних домінант ранньої та пізньої прози В. Дрозда, осмислення її значення в контексті української літератури. Ця дисертація є одним із кроків до подальшого цілісного вивчення доробку письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аврелій М. Наодинці з собою / перекл. з грец. Р. Паранько. 4 вид. Львів : «Апріорі», 2022. 184 с.
2. Агеєва В. П. Нові виміри воєнної теми. *Діалектика художнього пошуку*. *Літературний процес 60–80-х років : монографія* / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1989. С. 207–247.
3. Агеєва В. П. Психоаналіз соцреалізму : лірика Максима Рильського періоду зламу. *Наукові записки НаУКМА.* 2009. Т. 98 : Філологічні науки. С. 11–24.
4. Академічний тлумачний словник української мови. Онлайн версія академічного тлумачного «Словника української мови» в 11 томах (1970–1980). Том 11. 1980. С. 560. URL: http://sum.in.ua/s/Shuljak (дата звернення: 01.02.2023).
5. Акішина М. О. Реалізація мотивів війни в сучасному англомовному поетичному дискурсі. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Германістика та міжкультурна комунікація*. 2019. № 1. С. 11–15.
6. Андрієнко О. В. Соціальні міфи : поняття, структура та основні характеристики. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі імені Михайла Туган-Барановського : Науковий журнал. Серія «Гуманітарні науки».* 2008. № 2 (38). С 4–12. URL: http://masters.donntu.org/2012/fknt/sidorova/library/andrienko3.html (дата звернення: 01.04.2023).
7. Андрусів С. Володимир Дрозд. *Історія української літератури XX століття : підручник у 2 книгах* / за ред. В. Г. Дончика. Кн. 2. Київ, 1998. С. 322–328.
8. Андрусів С. Мовою правди. *Прапор.* 1986. № 5. С. 140–157.
9. Антоненко П. Крах перевертня. *Деснянська правда*. 1983. 12 квітня. С. 4.

10. Антофійчук В. Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі XX століття. *Слово і Час.* № 2. 2001. С. 52–58.

11. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* 2010. № 20. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31848/01-Barabash.pdf?sequence=1 (дата звернення: 07.05.2023).

12. Берн Е. Ігри, у які грають люди / пер. з англ. К. Меньшикової. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2023. 256 с.

13. Бодик О. П. Історизація як феномен соцреалістичної літератури (на прикладі творчості А. Кочерги). *Українські студії в європейському контексті: збірник наукових праць*. 2021. № 3. С. 28–34.

14. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту : моделювання простору у творчості В. Дрозда. *Слово і Час.* 2015. № 10. С. 41–56.

15. Брайко О. Колористичні засоби художньої виразності в прозі Володимира Дрозда. *Слово і Час.* 2019. № 8. С. 78–97.

16. Брайко О. Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда. *Слово і Час.* 2014. № 8. С. 27–44.

17. Брюгген В. Життя без репетицій. *Прапор.* 1986. № 6. С. 165–169.

18. Брюховецький В. З почуттям причетності. *Вітчизна.* 1975. № 2. С. 204–207.

19. Брюховецький В. Не садами Семіраміди. *Дніпро*. 1981. № 2. С. 141–147.

20. Брюховецький В. Себе чи для себе? *Літературна Україна.* 1985. 12 грудня. С. 6.

21. Васильєв С. У Будинку кіно відбувся показ фільму Миколи Рашеєва «Оберіг». 2017 URL: http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=7424 (дата звернення: 08.05.2023).

22. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов. *Историческая поэтика.* Москва : Высшая школа, 1989. С. 300–306.

23. Володимир Дрозд : «Письменник – лише уста народу» : біобібліогр. нарис / авт. нарису Л. Б. Тарнашинська ; бібліографи-упоряд. : Г. В. Волянська, Т. М. Заморіна ; наук. ред. І. О. Негрейчук ; М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України. Київ, 2013. Вип. 15. 176 с.

24. Вощенко О. Жанрова домінанта химерної прози. *Синопсис : текст, контекст, медіа.* 2019. Вип. 1. Т. 25. С. 16–22.

25. Вощенко О. І. Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х років. дис. … докт. філософії : 035 «Філологія» ; Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2021. 244 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/39915/ (дата звернення: 10.05.2023).

26. Гажа Т. П. Драматичний і комічний дискурси в повісті-шоу Володимира Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія.* 2007. №787. Вип. 52. С. 283–286.

27. Галич О. Духовна естафета поколінь. *Прапор.* 1982. № 4. С. 109–114.

28. Галич О. А. Історичні постаті в художній літературі. *Радянське літературознавство.* 1983. № 3. С. 16–23.

29. Галич О. А. Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози. *Вісник Запорізького національного університету.* Філологічні науки / за ред. П. І. Білоусенка, Т. В. Хом'яка. Запоріжжя, 2010. № 2. С. 44–49. URL: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=17947&chapter=1 (дата звернення: 10.01.2023).

30. Галич О., Назарець В., Васильєв В. Теорія літератури : підручник / за ред. О. Галича; 4-те вид. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

31. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, ґенеза, перспективи. Луганськ : Знання, 2001. 246 с.

32. Гармаш Л. Теория мотива в литературоведении. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія: «Літературознавство».* 2014. Вип. 1 (2). С. 10–23.

33. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва : Наука, 1993. 304 с.

34. Гессе Г. Степовий вовк : роман. Харків : Фоліо, 2020. 220 с.

35. Гладкова М. В. Інтерпретація есхатологічного міфу в повісті «Ирій» В. Дрозда. *Theoretical and empirical scientific research : concept and trends. Collection of scientific papers «ΛΌГОΣ» with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference, May 28, 2021.* Oxford–Vinnitsia : P. C. Publishing House & European Scientific Platform, 2021. Vol. 1. P. 230–231. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/12943/11928 (дата звернення: 07.05.2023).

36. Гладкова М. В. Мотив «екології душі» в романі В. Дрозда «Земля під копитами». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика.* 2022. № 1. Т. 33 (72). Ч. 2. С. 195–201. URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2022/1_2022/part_2/33.pdf (дата звернення: 02.02.2023).

37. Гладкова М. В., Головко Л. Г. Мотив маски в повісті «Ирій» В. Дрозда. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : «Філологія».* 2018. Вип. 78. С. 115–119. URL: https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/11106/14872 (дата звернення: 02.05.2023).

38. Гладкова М. В. Мотив польоту в повісті «Ирій» В. Дрозда. *The XII International Science Conference «Current issues, achievements and prospects of Science and education»*, May 03 – 05, 2021, Athens, Greece. P. 197–199.

URL: https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/05/XII-Conference-Current-issues-achievements-and-prospects-of-Science-and-education.pdf (дата звернення: 02.05.2023).

39. Гладкова М. В. Проза В. Дрозда 1970–1980-х років : до проблеми сприйняття літературознавцями. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 265–272. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_1/50.pdf (дата звернення: 02.05.2023).

40. Гладкова М. В. Рецепція роману «Вовкулака» В. Дрозда в оцінках літературознавців. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* 2021. № 1. С. 216–223. URL: http://journalsofznu.zp.ua/index.php/philology/article/view/2422/2315 (дата звернення: 02.05.2023).

41. Гладкова М. В. Художнє втілення стоїчних мотивів у романі В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя». *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 26. Т. 1. С. 261–267. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/26/part_1/50.pdf (дата звернення: 11.01.2023).

42. Гладкова М. Художній час і простір у повісті «Ирій» В. Дрозда. *Матеріали доповідей X Регіональної студентської наукової конференції,* 12 квітня 2017 р., Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2017. С. 62–67.

43. Глушко О. З позицій сучасності. Новелістика 1976 року. *Дніпро.* 1977. № 9. С. 144–150.

44. Головко Л., Гладкова М. Міфопоетика повісті В. Дрозда «Ирій». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал.* 2018. № 3 (19). С. 63–66. URL: http://e-apsnim.bsmu.edu.ua/article/view/2411-6181.3.2018.60 (дата звернення: 04.04.2023).

45. Головченко Н. І. Стильові константи і стильова домінанта як одиниці структурно-стильового аналізу художнього тексту. *Мова і культура.* Київ : ВД Дмитра Бураго, 2008. Вип. 10. Т. X (110). С. 188–195.

46. Горболіс Л. М. Музика як смислова домінанта роману Ірен Роздобудько «Прилетіла ластівочка». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія.* 2019. № 43. Т. 1. С. 12–15.

47. Горлова О. В. Жанрові домінанти роману І. Мак'юена «The Innocent». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство.* 2018. Вип. 2. С. 88–104. URL: http://oaji.net/articles/2017/796-1521199035.pdf (дата звернення: 05.02.2023).

48. Горнятко-Шумилович А. Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 1999. 20 с.

49. Горнятко-Шумилович А. Український химерний роман у контексті латиноамериканського магічного реалізму. *Вісник Львівського університету. Серія «Філологія».* 2004. Вип. 33. С. 227–233.

50. Грабович Дж. Автобіографія – омана чи сповідь? *Київ.* 1989. № 8. С. 98–101.

51. Грабовський С. «Трагічний стоїцизм» Василя Стуса у контексті його доби. *Мандрівець.* 2014. № 3. С. 75–79.

52. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.

53. Гундорова Т. Соцреалізм : між модерном та авангардом. *Слово і Час.* 2008. № 8. С. 14–21.

54. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура. *Сучасність.* 2004. № 6. С. 52–66.

55. Гурбанська А. Гумористично-сатирична парадигма у творчості Володимира Дрозда. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Серія 8 : Філологічні науки (мовознавство і літературознавство) : збірник наукових праць*. Вип. 7. Київ : НПУ імені М. Драгоманова, 2017. С. 206–216.

56. Гурбанська А. І. Модуси творення народних характерів у ранній творчості В. Дрозда : (на матеріалі повістей «Семирозум» та «Ирій»). *Філологічні трактати.* 2010. Т. 2. № 2. С. 84–89.

57. Дашко Н. Місто як світ абсурду в романі «Вовкулака» В. Дрозда. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство.* 2010. Вип. XXIII. Ч. 3. С. 275–282.

58. Денисова Т. Феномен постмодернізму : контури й орієнтири. *Слово і Час*. 1995. № 2. С.18–27.

59. Дзюба І. Несходимі стежки минувщини : (пригодницькі мотиви в історичній прозі). *Література і сучасність : літературно.-критичні статті.* Київ, 1987. Вип. 20. С. 86–115.

60. Дзюбишина Н. Я. Коли нам смішно. *Культура слова.* 1985. Вип. 29. С. 26–31. URL: http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine29-5.pdf. (дата звернення: 02.01.2023).

61. Дмитренко Е. В. Проблемы изучения понятия «мотив» в литературоведении. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство».* 2007. Вип. 2 (50). Ч. 2. С. 160–169.

62. Довіна М. С. Моделювання радянської історії засобами соцреалістичної літератури. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* 2014. № 2. С. 85–90.

63. Донченко Л. Виміри її життя. *Літературна Україна*. 1985. 24 жовтня. С. 5.

64. Донченко Л. О. Духовний стоїцизм жінки у романі Володимира Дрозда «Інна Сіверська, суддя». *Художні моделі національної ідентичності : монографія.* Київ : КНТ, 2014. С. 140–144.

65. Дончик В., Слабошпицький М. Динаміка жанру : (український роман 1979 року). *Українська мова і література в школі.* 1980. № 10. С. 11–24.

66. Дончик В. Г. Поступ і суперечності. *Діалектика художнього пошуку*. *Літературний процес 60–80-х років : монографія* / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1989. С. 3–20.

67. Дончик В. Г. Художній світ праці й подвигу. *Українська мова і література в школі*. 1975. № 4. С. 11–25.

68. Дрозд В. Бог, люди і я : щоденники різних років із коментарями. *Київ.* 2003. № 6. С. 128–137.

69. Дрозд В. Вибрані твори у двох томах. / вст. ст. В. Дрозда. Київ : Радянський письменник, 1989. Т. 1. 462 с.

70. Дрозд В. Вибрані твори у двох томах. Київ : Радянський письменник, 1989. Т. 2. 552 с.

71. Дрозд В. Добра вість : роман-біографія. Сер. «Романи й повісті». Київ : Дніпро, 1971. Вип. 10. 187 с.

72. Дрозд. В. Земля під копитами : повісті. Київ : Молодь, 1981. 254 с.

73. Дрозд В. Ірій. Оповідання, повість / вст. ст. М. Рудя. Київ : Радянський письменник, 1974. 140 с.

74. Дрозд В. Крик птаха в сутінках : оповідання, повісті. Київ : Радянський письменник, 1982. 311 с.

75. Дрозд В. Мої духовні мандрівки… *Вибрані твори: у 2 томах.* Київ : Радянський письменник, 1989. Т. 1. С. 5–32.

76. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок повість-шоу.
URL: http://royallib.com/book/drozd_volodimir/muzey_givogo_pismennika_abo_moya_dovga_doroga_v_rinok.html(дата звернення: 11.03.2023).

77. Дрозд В. Ніч у вересні: оповідання, малюнки сучасного села. Київ : Радянський письменник, 1980. 304 с.

78. Дрозд В. Ритми життя : Роман-біографія. Київ : Дніпро, 1984. 447 с.

79. Дрозд. В. Самотній вовк : повість. *Вітчизна.* 1982. № 3. С. 48–137.

80. Дрозд В. Спектакль : романи. Київ : Радянський письменник, 1985. 400 с.

81. Дрозд В. Три чарівні перлини : оповідання. Київ : Дніпро, 1981. 335 с.

82. Дрозд В. Що було, що буде... : весела повість. *Київ'81 :* Київ, 1981. Вип. 5. С. 79–142.

83. Дяченко М. В. Етична парадигма давньоримських стоїків. *Культура України. Серія : Культурологія.* 2016. Вип. 52. С. 19–28. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Kukl_2016_52_4 (дата звернення: 29.01.2023).

84. Дяченко М. В. Етичний раціоналізм Епіктета. Вісник Харківської державної академії культури. 2017. Вип. 51. С. 53–60.

85. Дяченко М. В. Роздуми Епікура, Сенеки і Ламетрі про щасливе життя. *Культура України. Серія : Культурологія.* 2019. Вип. 64. С. 18–30.

86. Дяченко М. В. Розмисли Епіктета про істинну свободу. *Культура України.* 2018. Вип. 60. С. 31–39.

87. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди ; 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. 912 с.

88. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

89. Жулинський М. Дійсно діяльні, справді живі : соціалістичний спосіб життя і художня концепція людини. *Вітчизна.* 1977. № 6. С. 123–134.

90. Жулинський М. Духовні параметри героя. *Жовтень.* 1977. № 2. С. 137–144.

91. Жулинський М. І за себе, і за ту людину. *Дніпро.* 1986. № 8. С. 126–130.

92. Жулинський М. Людина як міра часу : концепція людини і проблеми характеру в сучасній радянській літературі. Київ : Дніпро, 1979. 275 с.

93. Жулинський М. Масштаби сучасності, глибини історії. IX з'їзд письменників України : українська радянська проза вісімдесятих років : набутки, тенденції, можливості. *Київ.* 1986. № 1. С. 125–133.

94. Жулинський М. Острів у вічності був обіцяний майстрові ще на землі (до 70-річчя Володимира Дрозда). *Слово і Час*. 2009. № 10. С. 3–10. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/ostriv-u-vichnosti-dlya-maystra. (дата звернення: 01.04.2023).

95. Жулинський М. Г. Проблеми науки – проблеми людини. *Радянське літературознавство.* 1977. № 5. С. 18–28.

96. Жулинський М. Узагальнити – і стривожитися! : (роздуми про сучасну «виробничу прозу» та її героя). *Література і сучасність : літературно-критичні статті.* Київ, 1987. Вип. 20. С. 56–85.

97. Жулинський М. Яка ж виходить перспектива творчості? *Українська мова і література в школі.* 1980. № 2. С. 20–31.

98. Жулинський М. «Яким корінням живе дерево?». *Наближення : літературні діалоги.* Київ, 1986. С. 122–170.

99. Журавська О. В. Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопів як категоріальна жанрова ознака українського роман 2-ї половини XX ст. : автореф. дис … канд. філол. наук : 10.01.06 ; Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. 2018. 23 с.

100. Заоборна М. Мотив vs Мотив як інтердисциплінарний феномен та філологічна проблема. *Studia methodologica*. 2020. №5 0. С. 34–47.

101. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.

102. Захарчук І. Друга світова війна : досвід історії – досвід літератури. *Слово і Час.* 2007. № 6. С. 15–24.

103. Захарчук І. Мілітарна стратегія соцреалізму. *Слово і Час.* 2006. № 10. С. 51–60.

104. Захарчук І. Соцреалістичний канон : трансформація архетипів. *Вісник Львівського університету. Серія «Філологія».* Вип. 33. Ч. 2. 2004. С. 66–73.

105. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва. *Слово і Час*. 2001. № 12. С. 26–42.

106. Здоровега В. Прагнення достовірності : про документалізм сучасної прози. *Дніпро*. 1975. № 6. С. 132–137.

107. Зотова В. Г., Копєйцева Л. П. Г. Гарсіа Маркес і Володимир Дрозд : художні топоси буттєвих меж. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені І. Огієнка.* Філологічні науки. 2017. № 45. С. 76–79.

108. Ільницький М. Безперевність руху : літературно-критичні статті. Київ : Радянський письменник, 1983. 231 с.

109. Ільницький М. Від епічності до... епічності. *Дніпро.* 1980. № 12. С. 137–147.

110. Ільницький М. Послідовність – у змінності. *Жовтень*. 1975. № 3. С. 142–146.

111. Ільїна О. Ірреальний світ та його відображення в художніх текстах. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2021. № 16. С. 49–53. URL: http://ddpu-filolvisnyk.com.ua/uploads/arkhiv-nomerov/2021/NV_2021_16/8.pdf (дата звернення: 01.04.2023).

112. Історія української літератури. XX століття : у 2 книгах. 1960–1990-ті роки : навчальний посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1995. Кн. 2. Ч. 2. 512 с.

113. Історія філософії. Словник / за заг. ред. В. І. Ярошовця. Київ : Знання України, 2006. 1200 с.

114. Каганов Ю. Конструювання «радянської людини» (1953–1991) : українська версія / наук. ред. Ф. Турченко. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.

115. Карпенко О. Міфологічні основи епосу Володимира Дрозда. *Слобожанщина.* 2002. № 22. С. 127–135.

116. Карпенко О. Проблема «волі до влади» у творах Володимира Дрозда. *Від бароко до постмодерну : збірник праць кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного*

університету імені Г. С. Сковороди / голов. ред. ради Л. Ушкалов. Харків, 2003. Т. 2. С. 53–57.

117. Карпова О. П. Демонологія «химерної прози» : джерела і функції. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* 2006. № 745. Вип. 49. С. 177–180.

118. Касьянов Г. Незгодні : українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ : Либідь, 1995. 224 с.

119. Кахній В. Р. Стильові домінанти трагедій Есхіла. *Філологічні студії* ; Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка. Вип. 16. 2021. С. 65–71.

120. Киричок О. Б. Філософія : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Полтава : РВВ ПДАА, 2010. 381 с.

121. Клочек Г. Внутрішня гармонізація художнього твору як чинник його цілісності та художньої довершеності. *Наукові записки : РВВ КДПУ імені В. Винниченка. Серія : Філологічні науки (Літературознавство).* Вип. 111. 2012. С. 3–11.

122. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв : (про систему критеріїв оцінки літературного твору). Київ : Дніпро, 1989. 221 с.

123. Кобилко Н. А. Кольорова семантика образу дороги в українській химерній прозі. *Національна ідентичність в мові і культурі : збірник наукових праць* / за заг. ред. А. Г. Гудманяна, О. Г. Шостак. Київ : Талком, 2018. С. 41–45.

124. Кобилко Н. А. Міфологема «дорога» в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Бердянськ. 2017. 21 с.

125. Кобилко Н. А. Особливості химерної прози в контексті української літератури другої половини ХХ століття. *Сучасна філологія : теорія і практика.* 2015. С. 20–22.

126. Кобилко Н. А. Роль хронотопу дороги в художньому творі (на прикладі повісті «Ирій» В. Дрозда та роману «Дім на горі» В. Шевчука).

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Літературознавство / за ред. М. П. Ткачук та ін. Тернопіль : ТНПУ, 2015. Вип. 42. С. 72–75.

127. Кобилко Н. Химерна проза в українській літературі як сфера актуалізації міфопоетичного. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць* / відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород, 2018. Вип. 23. С. 168–171.

128. Коваленко К. Стильова домінанта як літературознавча проблема. *Філологічні науки.* 2010. Вип. 1. С. 94–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_Nauk_2010_1_17 (дата звернення: 27.01.2023).

129. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. *Слово і Час.* 2009. № 4 (580). С. 27–42.

130. Коваль В. Бачити зорі : проза В. Дрозда. *Вітчизна.* 1987. № 4. С. 153–157.

131. Ковальчук О. Необароккові тенденції у прозі 70-х рр. *Слово і Час.* 1992. № 7. С. 56–60.

132. Ковальчук О. Г. Роман «химерний» чи «театральний»? *Слово і Час.* 1990. № 7. С. 43–47.

133. Ковінько М. Авторська маска як наративна стратегія (на матеріалі новели В. Портяка «Гуцульський рік (На берегах старого календаря)»). *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2015. Вип. 18–20. С. 435–443. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2015_18-20_47 (дата звернення: 19.03.2023).

134. Когут О. Мотив гри як чинник моделювання узагальнених ситуацій у притчевих творах (В. Дрозд «Самотній Вовк», Т. Пулатов «Плаваюча Євразія»). *Studia Methodologica : науковий збірник* / гол. ред. О. Лещак; відп. ред І. Папуша; редкол. : Є. Адамчик, М. Братасюк, О. Глотов, Р. Гром'як та ін. Вип. 15. Тернопіль : ТНПУ, 2005. С. 119–125.

135. Кодак М. Зрілість роману. *Літературна Україна*. 1978. 20 червня. С. 2.

136. Козачук (Синицька) Н. Поетика української інтелектуальної прози 1960–90 рр. : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.

137. Колодій О. «Дім на горі» Валерія Шевчука у контексті химерно-алегоричної стильової течії у прозі 70-80-х рр. XX ст. *Наукові записки. Серія: Літературознавство.* Тернопіль : ТДПУ, 2001. Вип. IX. С. 141–151.

138. Колодій О. Притча і притчевість в українській прозі 70–80-х років XX ст. : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2000. 16 с. URL: http://referatu.net.ua/referats/7569/178605 (дата звернення: 19.03.2023).

139. Колодяжна О. Л. Образ міста в романах Володимира Дрозда. *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Серія : Лінгвістика і літературознавство.* 2010. Вип. XXIII. Ч. 2. С. 209–217.

140. Колупаєва М. Наратологічні особливості романів В. Дрозда «Спектакль» та Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Приватне життя феномена», «Парад планет». 2015.
URL: http://www.srw.kspu.edu/?p=1095 (дата звернення: 18.02.2023).

141. Коноваленко Т. В. Магічний реалізм в сучасній англомовній та українській літературах. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* 2016. Випуск 41. С. 126–132.

142. Коноваленко Т. Типологія образів у магічно-реалістичній і химерній прозі. *Literary Imagination* : Oxford University Press. 2017. Issue 3 (2). Vol. 19. P. 744 – 751. URL: http://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/10534/1/Literary%20Imagination.pdf (дата звернення: 18.02.2023).

143. Коноваленко Т. В. Химерна й магічно-реалістична проза В. Дрозда та С. Рушді. *Закарпатські філологічні студії.* 2020. № 13. Т. 3. С. 203–209.

144. Корабльова Н. С. Багатовимірність рольової реальності : ролі і маски – лик і личина : монографія. Харків : ХНУ, 2000. 288 с.

145. Корицька Г. Р., Нюкало О. В. та ін. Літературні естетичні домінанти національної ідентичності як підґрунтя образотворчості в малій прозі Г. Гузовської-Корицької. *Українські студії в європейському контексті : збірник наукових праць.* Київ, 2022. № 5. С. 75–92.

146. Коробко Л. Літературознавчі поняття в інтертексті культури : спроба кореляції. *Слово і Час.* 2009. № 12. С. 86–93.

147. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини. *Дзвін.* 1996. № 3. С. 135–154.

148. Короткий тематичний літературознавчий словник. Ч. IV : Напрями, школи, течії в теорії літератури : навчальний посібник ; 4-те вид. / уклад. Г. Білик. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2021. 128 с.

149. Костюк І. Міфологема : історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2011. Вип. 22. С. 405–416.

150. Котовська Т. Рання проза В. Дрозда і Дж. Селінджера : проекції трансформованих концептів. *Волинь філологічна : текст і контекст*. № 2. Т. 6. Ч. 1. 2018.
URL: https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php/volyntext/article/view/70 (дата звернення: 18.02.2023).

151. Кравченко А. Є. Еволюція справжня і мнима. *Діалектика художнього пошуку. Літературний процес 60–80-х років : монографія* / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1989. С. 175–206.

152. Кравченко А. Можливості прози. *Вітчизна.* 1983. № 12. С. 179–186.

153. Кравченко А. «Химерний» роман і фольклор. *Радянське літературознавство*. 1982. № 4. С. 57–62.

154. Кравченко А. Є. Художня умовність в українській радянській прозі; АН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1988. 127 с.

155. Кравченко І. Образ Києва. *Київ.* 1984. № 2. С. 142–149.

156. Крижанівський С. «В умовах гласності для літератури соціалістичного реалізму настає її зоряний час». *Літературна Україна.* 1987. 22 січня. С. 2.

157. Кропивко І. В. Функціональні особливості системи образів героїв другого плану в романі В. Дрозда «Земля під копитами». *Література в контексті культури : збірник наукових праць* : Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара / за ред. В. А. Гусєва. Дніпропетровськ, 2008. Вип. 18. С. 125–133.

158. Ксьондзик Н. «Естетична» теорія соціалістичного реалізму. *Літературознавчі обрії.* 2010. Вип. 18. С. 109–115.

159. Ксьондзик Н. Мовна дезінтеграція соцреалізму в українській радянській літературі (1950–1960-ті роки). *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.).* Київ : Пульсари, 2001. С. 161–178.

160. Ксьондзик Н. В. Соцреалізм крізь призму класицизму. *Наукові записки НаУКМА.* 2009. Т. 98 : Філологічні науки. С. 78–82.

161. Кузьменко О. Концепт «Туга» у пісенності Другої світової війни : смислові домінанти фольклорної традиції. *Міфологія і фольклор.* 2016. № 1–2 (20). С. 6–26.

162. Куриленко Д. В. Жанрово-стильова поліфонія прози кін. 50–70-х рр. XX ст. (на прикладі роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», дилогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини»). дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 ; Київ. нац. ун-т імені Т. Шевченка. Київ, 2017. 217 с. URL: https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FKurylenko_Dana%2FZhanrovo-stylova_polifoniia_prozy_kin_5070-kh_rr_KhKh_st_na_prykladi_romanu_O_Ilchenka_Kozatskomu_ro.pdf (дата звернення: 10.01.2023).

163. Куриленко Д. Фокус казки як складник твору О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу…». *Парадигма пізнання : гуманітарні питання.* 2015. № 4 (7). С. 72–86.

164. Кушнірова Т. В. Мотив як літературознавча категорія : ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка : збірник наукових праць.* Полтава, 2004. Вип. 1 (34). С. 3–11. URL: https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=-5VCjQEAAAAJ&citation_for_view=-5VCjQEAAAAJ:tuHXwOkdijsC (дата звернення: 28.01.2023).

165. Лавринович Л. Українська химерна проза в аспекті постмодернізму (на прикладі роману Є. Гуцала «Позичений чоловік»). *Терміносистеми сучасного літературознавства : досвід розробки і проблеми : науковий семінар.* Тернопіль, 2006. С. 269–280. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/5965/1/hymerna.pdf (дата звернення: 10.01.2023).

166. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті літаври, 2001. 636 с.

167. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

168. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

169. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

170. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) : монографія / наук. ред. Р. Т. Гром'як Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. 400 с.

171. Луцак С. Доцільність застосування психофізіологічного концепту домінанти в літературознавчій когнітивістиці. *Питання*

літературознавства / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці, 2009. Вип. 77. С. 89–96.

172. Луцак С. М. Естетичні домінанти різних періодів розвитку словесного мистецтва (згідно з теорією поезії Жана Бодріяра). *Наукові праці Кам'янець-Подільського педагогічного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки* / відп. ред. Л. М. Марчук. Кам'янець-Подільський, 2009. Вип. 20. С. 369–372.

173. Луцак С. М. Функціональність домінанти в художній системі твору : на матеріалі української літератури межі XIX – XX століття. *Літературознавчий збірник* / відп. ред. М. М. Гіршман. Донецьк, 2007. Вип. 31–32. С. 69–81.

174. Луцак С. М. Художня домінанта : категоріальний статус і поліфункціональна природа (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2010. 40 с.

175. Луцак С. Художня домінанта як показник «стратегії» тексту : на матеріалі української літератури межі XIX–XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. *Серія : Літературознавство* / відп. ред. М. П. Ткачук. Вип. 22. Тернопіль, 2007. С. 113–123.

176. Мазепа Н. Коли і як «загинув» соціалістичний реалізм. *Слово і Час.* 2010. № 8. С. 40–46.

177. Майдаченко П. І. Поетика умовності у В. Дрозда. *Радянське літературознавство*. 1987. № 2. С. 15–23.

178. Маловицька Л. Ф. Театрально-культурологічний аспект феномену маски : ґенеза, традиції та сьогодення. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2006. № 30. С. 18–21.

179. Манюх Н. Автобіографізм як особливість характеротворення у прозі Володимира Дрозда. *Слово і Час.* 2008. № 5. С. 81–87.

180. Манюк Н. Б. «Екологія душі» в осмисленні В. Дрозда : до проблеми духовності персонажів та автора твору. *Література. Фольклор. Проблеми поетики : збірник наукових праць* / за ред. А. В. Козлова. Київ, 2004. Вип. 18, Ч. 1. С. 489–499.

181. Манюк Н. Особливості перекладів роману «Вовкулака (Самотній вовк)» В. Дрозда російською та польськими мовами. *Вісник Житомирського університету імені Івана Франка.* 2014. Вип. 4. С. 214–219.

182. Манюк Н. Б. Поетика характеротворення у прозі В. Дрозда : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10. 01. 01. Івано-Франківськ, 2008. 18, [1] с.

183. Манюк Н. Рефлексія дитинства у творчості В. Дрозда : художня та документальна інтерпретація. *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва.* Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. Вип. 2. С. 53–59.

184. Манюк Н. Б. Світ дитинства у прозі В. Дрозда : автобіографічний дискурс. *Вісник Луганського університету імені Т. Шевченка. Філологічні науки.* 2012. № 12. Ч 2. С. 50–59.

185. Манюк Н. Художні антропоніми як засоби характеротворення у прозі Володимира Дрозда. *Українознавчі студії.* Івано-Франківськ : Інститут українознавства при Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника, 2005–2006. Вип. 67. С. 263–273.

186. Марко В. П. Основа творчих шукань : художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі. Київ : Вища школа, 1987. 165 с.

187. Медведєва А. О. Маска у сценічному мистецтві артиста театру та естради : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26. 00. 01. Київ, 2012. 20 с.

188. Медведєва А. О. Маска як елемент театральної культури : наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 405–408.

189. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов. *Записки Тартуского университета*. 1983. Вып. 635. С. 115–125.

190. Мельник В. Герой і його життєва позиція. *Проблеми. Жанри. Майстерність : літературно-критичні статті.* Київ, 1983. Вип. 8. С. 99–128.

191. Мисливець Н. М. Динаміка жанрової форми в романі «Спектакль» В. Дрозда. *Актуальні проблеми вивчення літературних родів : збірник наукових праць.* 2001. Вип. 4. С. 33–40.

192. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.

193. Москалець В. Через сніги до сонця. *Деснянська правда*. 1980. 6 лютого. С. 4.

194. Муслієнко О. Володимир Дрозд. Повість «Ирій» : абсурд у структурі химерного твору. *Матеріали ІІ Міжнародної славістичної конференції, присвяченої пам'яті святих Кирила і Мефодія* / за заг. ред. О. О. Маленко. Харків. Шумен : ХНПУ; ХІФТ, 2022. С. 266–270.

195. Мушкетик Ю. Жовтий цвіт кульбаби: історичні повісті. Київ : Дніпро, 1985. 184 с.

196. Наєнко М. «Космос душі і земні турботи» : роздуми над романами останніх років. *Київ.* 1985. № 7. С. 122–126.

197. Негодяєва С. А. Проблема ідентичності героя – домінанта поетики характеротворення в прозі Панаса Мирного. *Наукові праці : Філологія. Літературознавство : науково-методичний журнал.* 2011. Вип. 156. Т. 168. С. 81–86.

198. Новиченко Л. Стильові складники багатства сучасної прози. *Дніпро.* 1981. № 7. С. 135–144.

199. Новиченко Л. «Якщо йдеться про сучасну нашу прозу, то я вірю в її сили». *Літературна Україна*. 1987. 22 січня. С. 1.

200. Новіков С. Мотив, його роль та художньо-виражальні функції у поетичних творах. *Сучасна гуманітаристика : збірник матеріалів IX Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 13 жовтня 2018 р.* Переяслав-Хмельницький, 2018. Вип. 9. С. 75–80.

201. Олійник Н. Авторська позиція в українській ліричній повісті 70-х рр. *Радянське літературознавство.* 1981. № 12. С. 45–53.

202. Омельчук О. Р. Селянський вимір українського соцреалізму. *Філологія. Літературознавство. Наукові праці.* 2009. Вип. 105. Т. 118. С. 47–53.

203. Орлова О. В., Орлов О. П. Основи літературознавства. Тексти лекцій : навчально-методичний посібник. Полтава : ПНПУ, 2020. 134 с.

204. Осадчук П. Революційні ритми часу. *Дніпро*. 1975. № 7. С. 150–153.

205. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ : «Час», 1997. 447 с.

206. Палій К. В. Методологія дослідження мотивів у ліричному творі кінця XIX – початку XX століть. *Науковий вісник Міжнародного Гуманітарного Університету. Серія : Філологія*. Одеса : Гельветика, 2021. Вип. 48. Т. 4. С. 100–103.

207. Панченко В. Анатомія «антигероя». *Література і сучасність : літературно-критичні статті.* Київ, 1985. Вип. 18. С. 84–97.

208. Панченко В. Ідеологічна повість II половини XIX ст. і генеза соцреалізму. *Слово і Час.* 2011. № 2. С. 58–63.

209. Панченко В. Час збирати камені. *Літературна панорама* / упоряд. С. С. Гречанюк. Київ, 1989. С. 27–46.

210. Пархоменко Р. С. Основні тендценції наукового осмислення поняття «мотив» : функціональний аспект. *«Young Scientist». Філологічні науки.* 2022. № 2 (102). С. 99–103.

211. Пелешенко Н. Барокова театральна метафора в українській літературі другої половини XX ст. *Матеріали V конгресу Міжнародної*

асоціації україністів : Літературознавство. Чернівці : Рута. 2003. Т. 1. С. 307–313.

212. Пелешенко Н. Ванітативний мотив в українській літературі 1960–1980-х рр. : на матеріалі творів О. Ільченка, В. Дрозда, В. Шевчука. *Магістреріум.* Вип. 29. Літературознавчі студії. 2007. С. 53–65.

213. Пелешенко Н. Християнські релігійно-обрядові моделі в українській химерній прозі (на матеріалі роману Василя Земляка «Лебедина зграя»). *Sacrum і Біблія в українській літературі.* Lublin : Ingvarr. 2008. С. 307–318.

214. Погрібний А. Г. Роман про сучасність : вимоги правди, примхи гри. *Радянське літературознавство.* 1986. № 11. С. 3–15.

215. Погрібний А. Це запізніле Петрунине прозріння. *Літературна Україна.* 1985. 12 груд. С. 6.

216. Поліщук Я. Авторство і гра. *Синопсис : текст, контекст, медіа.* 2013. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_2_5 (дата звернення: 02.05.2023).

217. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і Час.* 2006. № 12. С. 15–27.

218. Посадна А. О. Світоглядні орієнтири та естетичні домінанти української літератури XX ст. *Українська література в загальноєвропейському контексті : збірник наукових праць.* 2018. № 1. С. 250–254.

219. Привалова С. П. Особливості української химерної прози. *Філологічні науки : історія, сучасний стан та перспективи досліджень : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції : м. Львів, 7–8 грудня, 2018 р.* Львів : ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2018. С. 78–81.

220. Путівцева Н. К. Образні домінанти роману Едуарда Ґліссана «Ріка Лезарда». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія» : науковий журнал. Серія : Філологія.* Острог, 2015. Вип 59. С. 168–171.

221. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент. *Типологические исследования по фольклору*. Москва, 1975. С. 141–155.

222. Рарицький О. Моральний стоїцизм Володимира Підпалого : мемуарна версія. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.* 2013. № 22 (281). С. 171–185.

223. Різниченко Т. М. Революційний Київ в українській радянській прозі. *Радянське літературознавство*. 1981. № 11. С. 19–29.

224. Рудь М. Дорога в дивосвіт : передмова. *Ірій : оповідання, повість*. Київ, 1974. С. 3–6.

225. Савченко З. Ідейна домінанта роману Джорджа Орвелла «1984» в сучасній інтерпретації. *Формування мовного естетичного ідеалу засобами навчальних дисциплін : збірник наукових праць* / за ред. С. В. П'ятаченко, І. Б. Іванової та ін. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2022. С. 99–107.

226. Санов Л. На свої горизонти. *Проблеми. Жанри. Майстерність : літературно-критичні статті.* Київ, 1979. Вип. 4. С. 63–82.

227. Санов Л. Подвиг матері. *Літературна Україна*. 1978. 8 грудня. С. 2.

228. Сапковський А. Відьмак. Меч призначення : роман. 3-тє вид. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 368 с.

229. Сапковський А. Відьмак. Останнє бажання : роман. 3-тє вид. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 288 с.

230. Сапковський А. Відьмак. Сезон гроз : роман. 3-тє вид. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2021. 352 с.

231. Світлицький О. Сила утвердження. *Україна.* 1981. № 14. С. 11.

232. Святий А. Сповідь / пер. з лат. Ю. Мушака ; післям. С. Здіорука. Київ : Основи, 1999. 319 с.

233. Семащук Н. Маска у художньому тексті : спроба типології явища. *Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми : Науковий семінар* / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : ТНПУ, 2006. С. 135–144.

234. Семененко Н. Новаторство Володимира Дрозда в створенні роману-біографії. *Сучасний погляд на літературу : науковий збірник* / П. П. Хропко та ін.; М-во освіти і науки України, НАН України, Нац. пед. ун-т ім. Михайла Драгоманова, каф. укр. л-ри. Київ, 2000. Вип. 3. С. 126–136.

235. Семененко Н. В. Соціально-психологічні конфлікти у романі Володимира Дрозда «Спектакль». *Сучасний погляд на літературу : науковий збірник* / П. П. Хропко та ін.; М-во освіти і науки України, НАН України, Нац. пед. ун-т ім. Михайла Драгоманова, каф. укр. л-ри. Київ, 2001. Вип. 6. С. 173–181.

236. Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка «Лебедина зграя». *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія».* 1999. Т. 17. С. 68–73.

237. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія. 2-е вид. Київ : Основи, 1999. 608 с.
URL: https://coollib.com/b/152358-lutsiy-anney-seneka-moralni-listi-do-lutsiliya/read#t112 (дата звернення: 07.01.2023).

238. Сенека Л. А. Про стійкість мудреця : діалоги / пер. з лат. А. Содомора. вид. 3. Львів : «Апріорі», 2023. 208 с.

239. Сєроштан С. І. Типологія маски : філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09. 00. 04. Харків, 2007. 19 с.

240. Сивокінь Г. Антигерой перебудови як літературна проблема. *Українська мова і література в школі*. 1989. № 1. С. 9–15.

241. Сивокінь Г. М. Від аналізу до прогнозу (Літературно-художній пошук і позиція критика). Київ : Дніпро, 1990. 446 с.

242. Сивокінь Г. Гострота? Але ж у сучасних умовах цього для літератури замало. *Літературна Україна.* 1987. 22 січня. С. 2.

243. Сивокінь Г. Спокусливі сап’янці, або Художній самоаналіз : полемічні роздуми над творами останнього часу. *Київ.* 1986. № 5. С. 119–126.

244. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози. *Слово і Час*. 2003. № 11. С.75–80.

245. Сінченко О. Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму / відпов. ред. В. Хархун. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 77–89. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/2016/ (дата звернення: 27.01.2023).

246. Січкар О. Жанрово-стильове розмаїття прози В. Дрозда. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка*. Житомир : ЖДУ, 2006. Вип. 28. С. 199–204. URL: http://eprints.zu.edu.ua/1905/1/5.pdf (дата звернення: 20.01.2023).

247. Січкар О. Історико-біографічна проза В. Дрозда. *Вісник Запорізького національного університету.* 2010. № 2. С. 210–295. URL: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=18028&chapter=1 (дата звернення: 20.01.2023).

248. Січкар О. М. Проза В. Дрозда : психологічні аспекти : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Херсон, 2008. 20 с.

249. Січкар О. М. Розкриття психології маргінала у романах В. Дрозда «Катастрофа» та «Спектакль». *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей* / В. А. Зарва та ін.; М-во освіти і науки України, НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2008. Вип. 15 : Лінгвістика і літературознавство. С. 270–276.

250. Скляр А. Ю. Художньо-естетичні домінанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років). дис. … канд. філол. наук : 10.01.06 ; Житомир. держ. ун-т ім. Івана Франка. Житомир, 2017. 242 с.

251. Скобельська О. І. Художній світ Гоголя у контексті української культурної традиції : автореф. дис. … канд. філол. наук; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 20 с.

252. Словник античної міфології / уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів ; вступ. ст. А. О. Білецького ; відп. ред. А. О. Білецький. 2 вид. Київ : Наукова думка, 1989. 240 с.

253. Стус В. Господи, гніву пречистого. Твори в чотирьох томах. Львів, 1995. URL: http://poetyka.uazone.net/stus/chastv20.html (дата звернення: 20.03.2023).

254. Суховецький М. Історизм прози. *Вітчизна*. 1981. № 8. С. 210–212.

255. Тарнашинська Л. Антропологічні колізії художньої свідомості : жанрово-стильові актуалізації та модифікації у творчості українських шістдесятників. *Слово і Час.* 2011. № 5. С. 3–15.

256. Тарнашинська Л. «Йокнапатофа» Валерія Шевчука та Володимира Дрозда як топос «втраченого раю»: моделювання «малої батьківщини». *Сучасні літературознавчі студії.* 2020. Вип. 17. С. 75–82. URL: http://literature-studio.knlu.edu.ua/article/view/221843 (дата звернення: 10.02.2023).

257. Тарнашинська Л. Пафос стоїцизму : домінанти поетики Володимира Забаштанського. *Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології.* Київ : «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 287–291.

258. Тарнашинська Л. Розіп'ятий між двох епох. *«Українська літературна газета»*. 2019. № 18 (258). 13 вересня. URL: https://litgazeta.com.ua/articles/rozip-yatyj-mizh-dvoh-epoh-3/ (дата звернення: 10.02.2023).

259. Терц А. Что такое социалистический реализм? Париж : SYNTAXIS, 1988. 64 с.

260. Тимченко А. О. Мотив і його складники : проблема побудови структурно-семантичної моделі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія.* 2009. № 846. Вип. 56. С. 83–86.

261. Тимченко А. О. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2010. 19 с.

262. Тимченко А. Структура мотиву : до питання теоретичного осмислення. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених.* 2010. Вип. 17. С. 5–8.

263. Тиха У. І. Авторська маска як наративна стратегія літератури постмодернізму. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна.* 2014. Вип. 48. С. 251–252. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2014_48_79 (дата звернення: 10.03.2023).

264. Тиховська О. Психологічне підґрунтя образу дводушника в українській міфології. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації.* Ужгород, 2016. Вип. 2 (36). С. 242–248.

265. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів ; 2-е вид. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

266. Ткаченко Р. Художній код шістдесятництва в романі В. Дрозда «Ритми життя». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* 2014. Серія : Філологічна. Вип. 41. С. 102–105. URL: http://biog.in.ua/hudojnij-kod-shistdesyatnictva-v-romani-v-drozda-ritmi-jittya.html (дата звернення: 15.02.2023).

267. Ткачук О. Відлуння стоїчної філософії в ліриці Івана Франка. *Слово і Час.* 2015. № 11. С. 36–42.

268. Товстий В. П. Легенди та міфи України. Харків : Промінь, 2005. 64 с. URL: https://proridne.net/Українська%20міфологія/Дводушник.html (дата звернення: 10.03.2023).

269. Тримбач С. Ціна життя. *Дніпро.* 1983. № 8. С. 136–138.

270. Українка Л. Лісова пісня : вірші, драма-феєрія. Донецьк : Донбас, 1991. 205 с.

271. Українська Літературна Енциклопедія. Київ, 1995. Т. 3. К–Н. 496 с. URL: http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule.htm (дата звернення: 18.01.2023).

272. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження дискурсу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету.* Серія : Філологія. 2016. Випуск 1 (35). С. 96–100.

273. Фащенко В. В. Герой і слово : проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років. Київ : Дніпро, 1986. 211 с.

274. Фащенко В. Служіння людям чи спектаклі вібруючих душ? : характер митця в сучасній прозі. *Вітчизна.* 1986. № 3. С. 162–169.

275. Фащенко В. В. У глибинах людського буття : етюди про психологізм літератури. Київ : Дніпро, 1981. 279 с.

276. Федорів У. «Головні герої» соцреалістичних текстів : герой-робітник. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство).* 2017. № 1 (19). С. 208–213.

277. Федорів У. Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія.* 2016. Вип. 2. С. 257–261.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_2_51 (дата звернення: 12.01.2023).

278. Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі : механізми формування та трансформації : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2016. 20 с.

279. Федоровська Л. «Душа трудитися повинна...» *Дніпро.* 1975. № 6. С. 138–145.

280. Федоровська Л. Життя на замінниках. *Наддніпрянська правда.* 1987. 11 вересня. С. 4.

281. Федоровська Л. Подвижництво духу – як необхідність часу : про деякі тенденції та шукання прози 80-х років. *На чистих берегах : літературно-критичні статті.* Київ, 1990. С. 7–35.

282. Федотенко О. В. Дитячий світ в українському «химерному» романі. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвузівський збірник наукових статей.* 2009. Вип. XX. С. 341–351.
URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16583/40-Fedotenko.pdf?sequence=1 (дата звернення: 05.04.2023).

283. Фенько Н. Продав би душу… *Слово і Час.* 1999. № 8. С. 66–70.

284. Філатова О. Інтенційність суб'єкта творчості у форматі імперативного канону соцреалізму. *Наукові записки ТНПУ. Серія : Літературознавство.* 2011. № 31. С. 278–289.

285. Франко І. Я. Легенда про Пілата. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 1. С. 168–170. URL: https://www.i-franko.name/uk/Verses/ZVershynINyzyn/TjuremniSonety/LegendaProPilata.html (дата звернення: 18.03.2023).

286. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. 447 с.

287. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. Таращук П. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 480 с.

288. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки / пер. Таращук П. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2021. 552 с.

289. Фромм Е. Втеча від свободи / пер. з англ. М. Яковлєва. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2022. 288 с.

290. Фромм Е. Мати чи бути? Київ : Український письменник, 2010. 222 с.

291. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії : проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології: навчальний посібник зі словником / за ред. Н. Хамітова ; 4-е вид. Київ :

КНТ, 2016. 396 с.

292. Хархун В. Концепти тоталітарної онтології (на матеріалі драматургії Олександра Корнійчука). *Слово і Час.* 2007. № 12. С. 48–59.

293. Хархун В. Літературний канон ленініани. *Слово і Час.* 2008. № 8. С. 3–12.

294. Хархун В. П. Позитивний герой як художня формула тоталітарної антропології. *Магістеріум. Літературознавчі студії.* Випуск 38. 2010. С. 57–62.

295. Хархун В. Соцреалізм як канонічне мистецтво. *Слово і Час.* 2010. № 9. С. 3–14.

296. Хархун В. Тоталітарне-радянське-соцреалістичне в дискурсивних практиках гуманітаристики. *Слово і Час.* 2010. № 1. С. 27–46.

297. Харченко А. Іронія як стильовий компонент прози Володимира Дрозда : автореф. дис… канд. філол. наук : 10. 01. 01. Харків, 2008. 19 с.

298. Харченко А. В. Міфологізм і сміхове начало у прозі В. Дрозда : до проблеми рецепції творів письменника українською літературною критикою. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія.* 2007. Вип. 50. № 765. С. 167–171.

299. Харченко А. В. Самоіронія як вияв авторської свідомості (повість-шоу В. Дрозда «Музей живого письменника…»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія.* 2008. Вип. 50. № 798. С. 180–185.

300. Харченко А. В. Театральний мотив у романі В. Дрозда «Спектакль». *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей* / відп. ред. В. А. Зарва; М-во освіти і науки України, НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України та ін. ; Київ, 2008. Вип. 15 : Лінгвістика і літературознавство. С. 282–287.

301. Чайковська В. Т. Українська химерна проза : історія народження терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2006. № 26. С. 79–82.

302. Чернова І. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації.* 2013. Вип. 1 (29). С. 211–215.

303. Чорна Н І. З досвіду сучасної воєнної прози : (спроба порівняльного аналізу). *Радянське літературознавство*. 1985. № 5. С. 16–24.

304. Шарова Т. Автор і текст у системі соцреалізму : природа естетичного конформізму та поетика компромісу (на матеріалі творчості К. Гордієнка). автореф. дис. … д-ра філол. наук : 10.01.01 ; Київський ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2020. с. 36.

305. Шевченко В. В. Фольклорно-міфологічні жіночі образи як основа сучасної химерної прози. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 28. С. 56–58.

306. Шевченко Т. Г. У нашім раї на землі. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3995 (дата звернення: 07.02.2023).

307. Шлапак Д. Час правди, час завдань : нові п’єси драматургів України. *Літературна Україна*. 21 травня. С. 6–7.

308. Шостак О. Романи Г. Пагутяк у контексті української химерної прози. *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* 2018. Вип. 30. С. 66– 69.

309. Штонь Г. Поглиблення народності. *Діалектика художнього пошуку. Літературний процес 60–80-х років : монографія* / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1989. С. 151–174.

310. Шумило Н. Стильова домінанта прози С. Васильченка. *Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст.* Київ : Наукова думка, 1987. 311 с.

311. Юнґ К. Г. Aion : нариси щодо символіки самості / пер. з. нім. К. Котюк ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. 2 вид. Львів : «Астролябія», 2019. 432 с.

312. Юнґ К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. 2 вид. Львів : «Астролябія», 2018. 608 с.

313. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття: автореф. дис. … канд. філол. наук : 10. 01. 01 ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2007. 20 с.

314. Якобсон Р. О. Доминанта. *Хрестоматия по теоретическому литературоведению : в* 5 вып. / сост. И. Чернов. Тарту, 1976. Вып. 1. С. 56–63.

315. Ярхо Б. И. Нахождение доминанты в тексте. *Хрестоматия по теоретическому литературоведению : 5 вып.* / сост. И. Чернов. Тарту, 1976. Вып. 1. С. 64–65.

316. Яцків Н. Я. Структурно-стильові домінанти новелістики Гі де Мопассана. *Молодий вчений.* 2015. №11 (1). С. 125–130. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=molv_2015_11(1)__30 (дата звернення: 01.02.2023).

317. Яшина Л. І. Міфопоетика епіки В. Дрозда : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10. 01. 01 ; Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

318. Яшина Л. І. Мотив подорожі у художньому просторі О. Гончара та В. Дрозда. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : збірник наукових праць* / Н. І. Заверталюк та ін. ; М-во освіти і науки України, Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2008. Вип. 8. С. 192–200.

319. Яшина Л. І. Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс. Дніпро : ООО «Баланс-клуб», 2003. 176 с.

320. Яшина Л. І. Своєрідність вираження опозиції добро-зло у творчості В. Дрозда. *Актуальні проблеми літературознавства : збірник наукових пр*аць / Н. І. Заверталюк та ін. Дніпропетровськ, 1998. Т. 3. С. 103–107.

321. Яшина Л. І. Типологія осмислення екзистенціального буття героя в абсурдному світі в романах В. Підмогильного «Місто» та В. Дрозда «Вовкулака». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : збірник наукових праць* / Н. І. Заверталюк та ін. ; М-во освіти і науки України, Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2002. Вип. 2. С. 41–47.

322. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales. Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes, 2007, pp. 88–106. URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctt4cgrzn.9?searchText=From+Etic+to+Emic+Units+in+the+Structural+Study+of+Folktales&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DFrom%2BEtic%2Bto%2BEmic%2BUnits%2Bin%2Bthe%2BStructural%2BStudy%2Bof%2BFolktales&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Ac7c609cac49767154edc9d697ac8d91d&seq=6 (дата звернення: 15.01.2023).

323. Dundes A. Structural Typology in North American Indian Folktales. *Southwestern Journal of Anthropology*. Vol. 19. No. 1. 1963. pp. 121–130. URL: https://www.jstor.org/stable/3628926?seq=3 (дата звернення: 15.01.2023).

324. Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago – London : The University of Chicago Press, 1981. 293 p.

325. Horst S. D. Themes and Motifs in Literature : Approaches – Trends – Definition. *The German Quarterly*. Vol. 58. No. 4. 1985. P. 566–575. URL: https://www.jstor.org/stable/406945?read-now=1&seq=8#page_scan_tab_contents (дата звернення: 15.01.2023).

326. Pisch A. The personality cult of Stalin in Soviet posters, 1929–1953 : Archetypes, inventions and fabrications. The Australian National University :

ANU Press 2016. 516 p. URL: https://press-files.anu.edu.au/downloads/press/n2129/pdf/book.pdf (дата звернення: 20.05.2023).

327. Propp V. Morfology of the Folktale. Austin : University of Texas Press. 1968. 158 p. URL: https://monoskop.org/images/f/f3/Propp_Vladimir_Morphology_of_the_Folktale_2nd_ed.pdf (дата звернення: 20.05.2023).

328. Robin R. Socialist Realism : An Impossible Aesthetic. Stanford, California : Stanford University Press, 1992. 346 p.

329. Sherman J. Storytelling : An Encyclopedia of Mythology and Folklore. New York, 2008. 647 p.
URL: https://www.academia.edu/35406644/An_Encyclopedia_of_Mythology_and_Folklore_pdf (дата звернення: 16.01.2023).

330. Shklovsky V. Theory of prose / trans. Benjamin Sher. Champaign & London : Dalkey Archive Press. 1991. 216 p. URL: https://pdfcoffee.com/victor-shklovsky-theory-of-prose-5-pdf-free.html (дата звернення: 20.05.2023).

331. Thompson S. Motif-Index of Folk-Literature. 1928.
URL: https://ia800408.us.archive.org/30/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf (дата звернення: 16.01.2023).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Головко Л., Гладкова М. Міфопоетика повісті В. Дрозда «Ирій». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал.* 2018. № 3 (19). С. 63–66.
DOI: https://doi.org/10.24061/2411-6181.3.2018.60
URL: http://e-apsnim.bsmu.edu.ua/article/view/2411-6181.3.2018.60

   Особистий внесок здобувача: виявлення та інтерпретація в повісті «Ирій» В. Дрозда часопросторових моделей, образів і мотивів, ціннісно-смислових настанов, котрі тісно пов'язані з казково-міфологічною традицією.

2. Гладкова М. В. Рецепція роману «Вовкулака» В. Дрозда в оцінках літературознавців. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки.* 2021. № 1. С. 216–223.
DOI: https://doi.org/10.26661/2414-9594-2021-1-30
URL: http://journalsofznu.zp.ua/index.php/philology/article/view/2422/2315

3. Гладкова М. В. Мотив «екології душі» в романі В. Дрозда «Земля під копитами». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика.* 2022. № 1. Т. 33 (72). Ч. 2. С. 195–201.
DOI: https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.1-2/33
URL: https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2022/1_2022/part_2/33.pdf

4. Гладкова М. В. Проза В. Дрозда 1970–1980-х років: до проблеми сприйняття літературознавцями. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 21. Т. 1. С. 265–272.
DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.21.1.50
URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_1/50.pdf

5. Гладкова М. В. Художнє втілення стоїчних мотивів у романі В. Дрозда «Інна Сіверська, суддя». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 26. Т. 1. С. 261–267.
DOI: https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.1.50
URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/26/part_1/50.pdf

Статті, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Гладкова М. Художній час і простір у повісті «Ірій» В. Дрозда. *Матеріали доповідей X Регіональної студентської наукової конференції, 12 квітня 2017 р., Харків*: Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 62–67.

7. Гладкова М. В. Мотив польоту в повісті «Ірій» В. Дрозда. *The XII International Science Conference «Current issues, achievements and prospects of Science and education»*, May 03–05, 2021, Athens, Greece. P. 197–199. URL: https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/05/XII-Conference-Current-issues-achievements-and-prospects-of-Science-and-education.pdf

8. Гладкова М. В. Інтерпретація есхатологічного міфу в повісті «Ірій» В. Дрозда. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends. Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference, May 28.* Oxford–Vinnitsia: P. C. Publishing House & European Scientific Platform, 2021. Vol. 1. P. 230–231.
DOI: https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v1.73
URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/12943/11928

Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації

9. Гладкова М. В., Головко Л. Г. Мотив маски в повісті «Ирій» В. Дрозда. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: «Філологія».* 2018. Вип. 78. С. 115–119.
URL: https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/11106/14872

Особистий внесок здобувача: аналіз способів реалізації мотиву маски, а також маскової моделі поведінки персонажів у повісті «Ирій» В. Дрозда.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні наукові конференції

1. X Міжнародна наукова конференція «Свобода в українській літературі: від свободи творчості до свободи сприйняття» (Харків, 12–13 жовтня 2017 року; заочна участь).
2. II Міжнародна наукова конференція «Кроненбергівські читання: Античність – Класика – Сучасність» (Харків, 3–4 жовтня 2019 року; очна участь).
3. Міжнародна науково-практична XI конференція «Короленківські читання» (Полтава, 11–12 листопада 2020 року; заочна участь).
4. XII Міжнародна наукова конференція «Current issues, achievements and prospects of Science and education» (Афіни, 03–05 травня 2021 року; дистанційна участь).
5. II Міжнародна науково-практична конференція «Theoretical and empirical scientific research: concept and trends» (Оксфорд, 28 травня 2021 року; дистанційна участь).
6. VII Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми функціонування мови і літератури в сучасному полікультурному суспільстві» (Запоріжжя – Мелітополь, 12–13 травня 2023 року; заочна участь).

Всеукраїнські та регіональні наукові конференції

7. Регіональна студентська наукова конференція (Харків, 12 квітня 2017 року; очна участь).
8. Виступ на зборах Харківського історико-філологічного товариства (26 листопада 2019 року; протокол № 202; очна участь).

Онлайн сервіс створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

ПРОТОКОЛ
створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Дата та час: 11:00:51 23.11.2023

Назва файлу з підписом: Hladkova_diss.pdf
Розмір файлу з підписом: 2.7 МБ

Перевірені файли:
Назва файлу без підпису: Hladkova_diss.pdf
Розмір файлу без підпису: 2.7 МБ

Результат перевірки підпису: Підпис створено та перевірено успішно. Цілісність даних підтверджено

Підписувач: ГЛАДКОВА МАРИНА ВАЛЕРІЇВНА
П.І.Б.: ГЛАДКОВА МАРИНА ВАЛЕРІЇВНА
Країна: Україна
РНОКПП: 3472214661
Організація (установа): ФІЗИЧНА ОСОБА
Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для підпису від Надавача): 10:58:45 23.11.2023
Сертифікат виданий: АЦСК АТ КБ «ПРИВАТБАНК»
Серійний номер: 248197DDFAB977E504000000B5000E0197A83D04
Алгоритм підпису: ДСТУ-4145
Тип підпису: Удосконалений
Тип контейнера: Підпис PDF-файла (PAdES)
Формат підпису: З позначкою часу від ЕП (PAdES-B-T)
Сертифікат: Кваліфікований