

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

УДК 821.161.2:82-31«1895/1973» Гжицький

**Волощук Юлія Олександрівна**

**ПОЕТИКА РОМАННОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ГЖИЦЬКОГО**

10.01.01. – українська література

**ДИСЕРТАЦІЯ**

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

кандидат філологічних наук, доцент

**Ліпницька Інна Миколаївна**

Київ – 2015

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТИКАЛЬНОЇ СИСТЕМИ РОМАНІВ В. ГЖИЦЬКОГО</b>	9
1.1. Поетика романної прози письменника як цілісно-системне явище	9
1.2. Поетикальні особливості романної прози В. Гжицького в літературно-критичному та історико-літературному дискурсі	17
Висновки до першого розділу	31
<b>РОЗДІЛ ІІ. ТВОРЧІСТЬ В. ГЖИЦЬКОГО У ЗВ'ЯЗКАХ З ІСТОРИКО- ЛІТЕРАТУРНИМИ РЕАЛІЯМИ 20–70-х рр. ХХ ст.</b>	35
2.1. Еволюція художньо-естетичного мислення В. Гжицького-романіста	35
2.2. Жанрово-стильова парадигма великої прози В. Гжицького	68
Висновки до другого розділу	138
<b>РОЗДІЛ ІІІ. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ В РОМАНАХ В. ГЖИЦЬКОГО</b>	143
3.1. Психологізм як основа характеротворення, типологія героїв романної прози	143
3.2. Екзистенційні мотиви романістики В. Гжицького.	159
3.3. Часопросторові координати буття героїв	166
Висновки до третього розділу	185
<b>ВИСНОВКИ</b>	188
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	194

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** зумовлюється необхідністю сучасного об'єктивного наукового прочитання творчості письменників радянської доби, формування адекватного й повного уявлення про перебіг і здобутки національного літературного процесу ХХ ст., нагальною потребою переосмислення стереотипів тоталітарної епохи. Тільки в цьому випадку стає можливим неупереджене поцінування унікальності творчого досвіду замовчуваних або тенденційно потрактованих мистецьких постатей. Залишаються пріоритетними завдання осягнення автентичних векторів розвитку та функціонування епіки ХХ ст., типологічних різновидів, закономірностей, динаміки й модифікацій національного роману як специфічного художнього узагальнення естетично-мистецького руху доби та творчих інтенцій письменника.

У цьому контексті важливе значення має дослідження романного доробку Володимира Гжицького (1885 – 1973), представника трагічного покоління митців 20 – 30-х рр. ХХ ст., твори яких «з найбільшою ретельністю вимивалися з літературного процесу» (Я. Гординський), воркутинського в'язня, свідка хрущовської відлиги, предтечі шістдесятників, автора романів «Чорне озеро» (1929, 1957), «Захар Вовгура» (1932), «У світ широкий» (1960), «Великі надії», «Ніч і день» (1963), «Опришки» («Довбуш», 1933, 1962), «Слово честі» (1968), «Кармалюк» (1971).

В українському літературознавстві відсутнє цілісне аналітичне осмислення романної творчості В. Гжицького, яка до поч. 2000-х рр. фактично залишалася поза науковим простором. Вульгарно-соціалістична критика 1920 – 30-х рр. упереджено оцінила епічний доробок письменника, закидаючи йому націоналістичні перекручення та ворожість до основних принципів комуністичного культурного будівництва. Елементи естетичного аналізу творів письменника, як і увага до деяких аспектів форми його романів, спорадично простежуються в радянському літературознавстві, починаючи з 1960-х рр. А. Халімончук, І. Дорошенко, І. Сірак, М. Родько, А. Іщук, С. Шаховський прагнули вписати творчість В. Гжицького в канони соцреалізму, тому такі компоненти поетики роману, як композиція, жанр і

стиль твору, характери героїв розглядалися в ракурсі лише ідеологічної кон'юнктури. 90-ті рр. ХХ ст. ознаменувалися особливою увагою до невідомих сторінок трагічного життєпису митця, історії видання його романів. Від поч. 2000-х рр. спостерігаємо спроби включити окремі аспекти романістики В. Гжицького в дисертаційні дослідження А. Михайлової («Ерос як естетична й поетологічна проблема української прози 20 – 30-их років ХХ століття»); П. Будівського («Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди»), Л. Романенко («Устим Кармалюк як історична постать в українській літературі та фольклорі»), О. Філатової «Український роман 20 – 30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості»), А. Панасюк «Жанрова своєрідність прози Володимира Гжицького у контексті розвитку української прози 20 – 30-х, 50 – 80-х років ХХ ст.». Однак поза увагою критики залишилися такі особливості поетики митця, як системність романного мислення, специфіка втілення авторської концепції людини і світу, жанрово-стильові особливості романістики тощо.

Романістика письменника відображає літературну ситуацію цілої епохи в Україні – 1920 – поч. 1970-х рр. – із її втратами та здобутками, ідейністю та стильовою парадигмою. У цьому сенсі вивчення жанрових модифікацій великої прози митця, специфіки експериментування з модерними тенденціями, зокрема неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, неореалізму, екзистенціалізму, поєднання національної проблематики з елементами соцреалізму, мистецької довершеності, питомої художньої образності з документалізмом, публіцистичною нарисовістю, своєрідності трансформації особистого життєвого досвіду у творчість тощо є важливою складовою цілісного осмислення діалектики національної літератури ХХ ст. Романи В. Гжицького є ключем до розуміння складнощів доби тоталітаризму, катастрофічних наслідків радянської асимілятивної політики, трагічності буття сучасників, а також минулого, історичних процесів, пов'язаних із боротьбою за свободу людини й народу. Такі особливості романного дискурсу епіка роблять його велику прозу незаперечно цінною та вартою дисертаційного дослідження. Вивчення поетики романної прози письменника сприятиме більш

повному й адекватному розумінню літературного процесу та діалектики українського роману 20 – 70-х рр. ХХ ст. загалом.

**Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.** Тема дисертації пов'язана з проблематикою наукового напрямку кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова «Шляхи розвитку української літератури XVII – ХХ століть» і затверджена Вченою радою Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 13 від 27 травня 2010 року) та Координаційною радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол № 4 від 22 червня 2010 року).

**Мета роботи** – дослідити в діахронічному плані поетикальні особливості романної прози В. Гжицького як цілісну систему художнього мислення митця, яка водночас є частиною більш масштабної художньої системи – романного дискурсу 20 – 30-х, 50 – 70-х рр. ХХ ст.

Для реалізації цієї мети слід вирішити такі дослідницькі **завдання**:

- окреслити термінологічну парадигму поняття «поетика» як системно організованої цілісності художнього твору;
- простежити етапи наукового пізнання творчості митця в контексті аналізу поетикальних особливостей його романної прози;
- виявити особистісні, соціально-політичні та власне мистецькі фактори формування художнього світобачення В. Гжицького, окреслити еволюцію романного мислення автора;
- дослідити полівалентність романної форми як провідну жанротвірну ознаку великої прози митця;
- висвітлити жанрово-структурні, стильові особливості та поетикальні доміанти романів В. Гжицького в просторі української романістики 20 – 70-х рр. ХХ ст.;
- здійснити системний аналіз психологізму як основи творення характерів, хронотопу, пафосу, мотивів, образів-символів у романах письменника.

**Об'єкт** дослідження – рівні поетикальної системи романістики В. Гжицького у їх функціональній взаємодії.

**Предметом** дослідження є своєрідність поетики романів В. Гжицького «Чорне озеро», «Захар Вовгура», «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і День», «Опришки» («Довбуш»), «Слово честі», «Кармалюк» у контексті української романістики 20 – 30-х, 50 – 70-х рр. ХХ ст.

**Теоретико-методологічну базу** дослідження становлять праці українських та зарубіжних науковців, присвячені питанням поетики, системного та структурно-семантичного аналізу літературного твору (М. Бахтіна, М. Гея, Л. Гінзбург, Р. Гром'яка, М. Гуменного, В. Жирмунського, Г. Ключека, М. Кодака, Н. Копистянської, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, М. Полякова, Г. Поспелова, О. Потебні, А. Темірболат, А. Ткаченка, Б. Томашевського, В. Топорова, І. Франка й ін.), психоаналізу, біографізму та психоавтобіографізму як основи творчих інтенцій автора (Н. Зборовської, С. Михиди, Ш. Сент-Бева, З. Фройда, Е. Фромма, К. Юнга), теорії та історії романного жанру (С. Андрусів, О. Астаф'єва, Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, Б. Грифцова, Д. Затонського, В. Кожінова, М. Наєнка, Л. Новиченка, Х. Ортега-і-Гассета, Л. Ромащенко та ін.), розвитку української літератури 20 – 70-х рр. ХХ ст. (В. Агеєвої, Т. Гундорової, В. Дончика, М. Жулинського, І. Ільєнка, Ю. Коваліва, Ю. Лавріненка, Ю. Мариненка, Р. Мовчан, Д. Наливайка, С. Павличко, Л. Сеника, В. Хархун, М. Шкандрія та ін.).

У роботі застосовано описовий, культурно-історичний, компаративний, біографічний, психобіографічний, системний, структурно-функціональний **методи** дослідження, поєднання яких забезпечує об'єктивне осягнення поетикальної системи романної прози В. Гжицького, надає роботі комплексного характеру. Звернення до описового методу дозволило здійснити рецепцію науково-критичної літератури, присвяченої дослідженню прози В. Гжицького, і літературознавчих праць із питань поетики. Біографічний метод уможливив з'ясування джерел образів та мотивів, сюжетних ситуацій, змодельованих у творах митця, психобіографічний – забезпечив розкриття специфіки авторського світогляду, аналіз поетики прози в руслі осмислення неповторності його особистості, яка породжує художню унікальність творів митця. Використання системного методу зумовлено установкою на функціонування художнього твору як системно організованої цілісності.

Структурно-функціональний метод став основою для аналізу структурних рівнів поетики романів. Культурно-історичний метод дозволив розглянути творчість письменника в контексті літературної епохи, соціального й регіонального середовища, виявити відповідність естетичної концепції, художніх особливостей прози В. Гжицького літературному контексту доби. За допомогою компаративного методу твори митця вписано в літературний контекст.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що

– уперше системно осмислено романну прозу В. Гжицького в контексті його життєтворчості та літературної доби 1920 – поч. 1970-х рр.;

– наголошено на ознаках стильового та жанрового синтетизму в прозі письменника;

– простежено біографічні та психобіографічні основи не лише прозоро автобіографічної трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», а й усієї творчості митця;

– уперше науково осмислено специфіку роману «Захар Вовгура», що дало змогу створити цілісну концепцію романної спадщини письменника;

– у світлі сучасних літературознавчих теорій докладно проаналізовано хронотоп, характери героїв, екзистенційні мотиви та образи-символи в романах як цілісну системно взаємодіючу поетикальну єдність романістики В. Гжицького.

**Практичне значення** дисертації визначається тим, що її матеріали можуть бути використані при читанні нормативних історико-літературних лекційних курсів, спецкурсів та спецсеминарів з історії української літератури ХХ ст. У дисертації систематизовано відомості про життя і творчість В. Гжицького, її результати можуть бути важливими для розуміння історії українського роману ХХ ст., модифікацій загальних законів поетики, її чинників і ресурсів в індивідуальному вияві.

**Апробація матеріалів** дослідження відбувалася під час участі у всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Мариністика в художній літературі» (Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, Інститут філології та соціальних комунікацій, 9 – 10 вересня 2010 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Творчість В. Підмогильного на

тлі Розстріляного Відродження» (Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, 17 – 18 лютого 2011 р.); Міжнародна наукова конференція «Топос тварини як антропологічне дзеркало» (Київ, Київський національний лінгвістичний університет, 24 – 25 березня 2011 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Художня література і екзистенціальна філософія» (Переяслав-Хмельницький, 14 – 15 квітня 2011 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Дослідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки» (Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка, 20 квітня 2011 р.); Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, Ужгородський національний університет, 10 – 11 травня 2011 р.); II Всеукраїнська науково-методична конференція «Літературне краєзнавство: проблеми, пошуки, перспективи» (Полтава, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 18 – 19 травня 2011 р.); Міжнародна наукова конференція «Мова – література – культура в контексті національних взаємозв'язків» (Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет, Інститут філології та соціальних комунікацій, 24 – 25 травня 2011 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Периферійні та місцеві ідентичності в літературі» (Миколаїв, Чорноморський державний університет імені Петра Могили, 27 травня 2011 р.); XI Міжнародна конференція молодих учених (Київ, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, 15 – 17 червня 2011 р.); I Міжнародна науково-практична конференція «Мультидисциплінарні академічні дослідження і глобальні інновації: гуманітарні та соціальні науки» (Київ, Київський національний лінгвістичний університет, 10–11 вересня 2015 р.).

**Публікації.** Основні положення й результати дисертації викладено в 15 статтях, 10 із яких розміщено в наукових фахових виданнях України, а 2 – у зарубіжних наукових виданнях.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 219 сторінок, основний текст – 193 сторінки. Список використаних джерел охоплює 287 найменувань.



# РОЗДІЛ I

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТИКАЛЬНОЇ СИСТЕМИ РОМАНІВ В. ГЖИЦЬКОГО

### 1.1. Поетика романної прози письменника як цілісно-системне явище

У сучасному літературознавстві набуває актуальності рецепція художнього доробку та окремих творів письменника в аспекті їх поетики. Закономірно, що зміст цього поняття зазнає постійних трансформацій у рецепції окремих дослідників та представників численних наукових шкіл. Саме тому, приступаючи до вивчення художньої творчості з позицій поетики, слід узгодити певні теоретичні аспекти цього поняття, зокрема визначити базове значення терміну, обране для дослідження, та компоненти художнього твору, що входять до складу його поетики.

Сучасні трактування поетики загалом можна звести до двох дефініцій, які репрезентують її як суб'єкт або як об'єкт дослідження. Як суб'єкт дослідження поетика виступає означником «рецепції, теоретичного осмислення художніх властивостей творів чи творчості митців у цілому, літературознавчої дисципліни, що займається вивченням зображально-виражальних засобів у письменстві та побудови літературних творів» [140, с. 233]. Синонімом терміну «поетика» у значенні літературознавчої дисципліни вважаємо термін «поетологія», яким активно послуговуються Ю. Тимошенко, А. Ткаченко [229, с. 11; 231, с. 6]. У якості об'єкта дослідження поетика – еквівалент категоріальних понять «художності певних літературних явищ, системи творчих принципів письменника, його майстерності, художньої форми, цілісності, системності творів» [112, с. 16].

У роботі ми розрізняємо похідні від термінів «поетологія» і «поетика» поняття «поетологічний» та «поетикальний». Перший вживаємо лише стосовно поетології, чи поетики як науки: поетологічна доктрина, поетологічні студії тощо. А другий, виходячи з подвійного значення терміну поетика, може використовуватися, на нашу думку, на позначення явищ поетики і як науки, і як художньої специфіки творів. Проте аби уникнути термінологічної плутанини, термін «поетикальний» у роботі

вживаємо лише стосовно визначальних творчих прийомів майстра та художніх особливостей твору (поетикальна парадигма, поетикальна система, поетикальні особливості тощо), попри слушні зауваження А. Ткаченка щодо певної немилозвучності цього прикметника [231, с. 82].

Романну прозу В. Гжицького, творену в різні мистецькі епохи – в 1920 – 1930-х, 1950 – 1970-х рр., пронизує комплекс наскрізних гуманістичних ідей – звеличення любові до людини й світу, уславлення життя, заперечення злочинної суті тоталітарної влади. Кожна його романа форма стверджує ці ідеї у свій спосіб, за допомогою певних зображально-виражальних засобів. Тож повний, науково-об'єктивний аналіз романістики митця уможливило системологічна поетика, котра розглядає «творчість письменника чи його окремий літературний твір як систему взаємопов'язаних функціональних елементів, що виконують певну роль стосовно художніх завдань цілого» [112, с. 17]. Підтримуємо думку Г. Поспелова, який вважав, що «цілісно-системне вивчення літературних творів допомагає виявити закономірні особливості суспільного світогляду письменників, зрозуміти історію творчості кожного з них, їхні досягнення та прорахунки в окремих творах певних жанрів, установити ідейно-творчу близькість кількох письменників, поєднати їхню творчість у літературні течії й напрями, що є основними складовими історичного розвитку національних літератур» [194, с. 156].

В основі системологічної поетики та іманентно властивого їй системного літературознавчого аналізу лежить складне явище гносеологічної системності. Воно є спільним для багатьох галузей людського знання й виявляється «у баченні світу з позицій його системної організації, в описі об'єкта як сукупності взаємодіючих компонентів»; «у теорії систем, яка пояснює виникнення, побудову, функціонування й розвиток різноманітних систем»; «у системному методі, що становить інтегральну сукупність відносно простих методів та прийомів пізнання дійсності та її інтерпретації як системи взаємопов'язаних елементів» [225, с. 3, 7 – 9].

Наріжними для системологічної поетики є поняття «системи» та «структури», які з розряду загальнонаукових перейшли в літературознавство. Поняття «система» по-різному трактується вченими, разом із тим існує низка постійних смислових

категорій, на яких воно ґрунтується: сукупність, єдність, зв'язок, елемент. Ці смислові ядра відображені у визначенні системи як «упорядкованої певним чином сукупності взаємопов'язаних елементів, що утворюють певну цілісну єдність» [126, с. 348]. А вже сукупність відношень між складовими елементами системи, що забезпечують її цілісність і самототожність, називається структурою [225, с. 109].

Підхід до творчості письменника та до літературного твору як до певної художньо-філософської системи вплинув і на атрибутивні ознаки поетики як об'єктивних властивостей творчості автора чи окремого художнього твору, серед яких прихильники цілісно-системного літературознавчого аналізу підкреслюють перш за все системність, взаємозв'язок усіх складників, структурну впорядкованість всіх елементів, обумовленість світобаченням автора, що виявляється в низці художніх принципів, повторюваних мотивів, образів його творчості.

Як окрема дисципліна системологічна поетика сформувалася у вітчизняному літературознавстві лише в 1980 – 1990-х рр., але її методологічні принципи й термінологія мають досить давню історію. На різних стадіях розвитку поетології виокремлювалися певні сторони будови творів та прийоми їх дослідження.

Так, О. Потебня вперше висловив важливе для цілісно-системного літературознавчого аналізу судження, що в художньому творі наявні ті ж стихії, що й у слові: зміст (ідея), внутрішня та зовнішня форми [196, с. 117 – 119].

Цінним у формуванні вітчизняної системологічної поетики був досвід І. Франка, який розумів поетику як науку «про будову мистецького твору й систему його складових елементів, що функціонують в цілісному естетичному організмі» [66, с. 18]. «Поетична техніка», або поетика твору, за І. Франком, – це організована система художніх засобів впливу на реципієнта.

Досвід російського формалізму 1920 – 1930-х рр. у вивченні виражального ресурсу художнього твору як цілісної функціональної системи також був корисним для системологічної поетики. Формалісти трактували твір як динамічне співвіднесення художніх елементів між собою і з завершеною й самодостатньою літературною системою твору. Важливим із погляду сучасного системного аналізу літературного твору видається уведені ними поняття «прийому».

Засновник формалістичного гуртка ОПОЯЗ В. Шкловський висунув тезу про мистецтво як суму прийомів, використовуваних автором [263, с. 14]. Учений уважав, що життєвий матеріал перетворюється в художній твір за допомогою певного прийому як технічного заходу, що форма твору обіймає всю цілість твору, який поза нею не може існувати [138, с. 145 – 146]. Спираючись на тези свого ідейного натхненника, опоязівці, покладали завдання поетики у визначенні застосованих митцем прийомів, в описі їхньої дії. Окрім того, вони вивчали композицію та жанри літературних творів, аналізували поетичну функцію мови.

Теорію В. Шкловського суттєво доповнив Ю. Тинянов, за яким форма твору містить конструктивний елемент (функцію), що підпорядковує собі елементи мови, визначає систему елементів, їх ієрархію. Таке підпорядкування вчений назвав конструктивним принципом, а конструктивну функцію визначив як відношення даного елемента твору до іншого елемента, як співвідношення системи літературного твору з усією системою творчості письменника [138, с. 149 – 151].

Елементи цілісно-системного аналізу літературних творів присутні й у працях Б. Томашевського, котрий визначав поетику як науку, що вивчає «літературні прийоми та їх вплив на читача (їх функцію)» [233, с. 39], «способи побудови літературних творів» [233, с. 22], «здійснювані у творах установки та принципи окремих письменників <...> художніх напрямів та цілих епох» [255, с. 13].

В. Жирмунський уперше спробував створити цілісну концепцію складу поетики літературно-художнього твору. Учений зазначав, що елементи, традиційно віднесені дослідниками до змісту, – поетична тема, художній мотив, образ – належать і до форми твору, оскільки також беруть участь у його цілісності. Завданням поетики як науки в рецепції літературознавця є систематичне вивчення поетичних прийомів, їх порівняльний опис та класифікація: «Вивчення поезії, як і будь-якого іншого мистецтва, вимагає визначення її матеріалу й тих прийомів, за допомогою яких із цього матеріалу створюється художнє полотно» [97, с. 18].

В. Виноградов визначав поетику як науку «про форми, види, засоби і способи організації творів словесно художньої діяльності, про структурні типи й жанри літературних творів» [18, с. 184]. На його думку, у компетенції поетики перебувають

також «питання про мотиви <...> й сюжети, <...> про структурні варіації їх, про різні прийоми й принципи розгортання чи розвитку сюжету, <...> про художній час як категорію побудови й руху дій у літературному творі, про композицію як систему сполучення, взаємодії, руху й об'єднання мовленнєвого, функціонально-стилістичного та ідейно-тематичного планів словесно-художнього твору, питання про засоби й прийоми сюжетно-динамічної і власне мовленнєвої характеристики персонажів у різних жанрах і видах літератури, <...> про вплив ідейного задуму й тематичного плану твору на його стилістично-мовленнєвий стрій» [там само].

Погляд на художній твір як на структурну впорядкованість елементів розвинувся в студіях структуралістів. У 1960-х рр. у лоні «тартусько-московської» школи на чолі з Ю. Лотманом були розроблені поняття прийому, функції, ідея взаємозв'язку письменницької думки та художньої структури тексту. Ю. Лотман переконливо довів, що художня думка реалізує себе через певне «зчеплення» – структуру – й не може існувати поза нею, що задум митця реалізується в художньому творі як його власній моделі дійсності, і запропонував замінити поняття дуалізму форми та змісту поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі й не існує поза нею [142, с. 15].

На Заході в другій половині ХХ ст. К. Леві-Стросс, Р. Якобсон, Р. Барт, Ц. Тодоров пропагували погляд на будь-який знаковий об'єкт, у тому числі літературний, як на набір кодів, упорядкованих за допомогою структурно-семантичних алгоритмів. Так, Ц. Тодоров розглядав літературний твір як «реалізацію <...> більш абстрактної структури», тобто ідеї твору, а об'єктом поетології вважав «якість літературності» – квалітативні характеристики літературного тексту як особливого типу висловлювання [232, с. 41]. Важливе значення для подальшого становлення поетології мала пропозиція Ц. Тодорова, Р. Барта, К. Бремона здійснювати структурний аналіз оповіді. Це сприяло виокремленню з поетології наратології. Тому сьогодні автори більшості праць, присвячених поетиці певного твору, аналізують і його наративні особливості.

Наприкінці ХХ ст. літературознавці М. Гей, Р. Гром'як, Г. Клочек, М. Кодак, В. Лесин, Г. Поспелов, М. Поляков, відштовхуючись від досвіду формалістів та

структуралістів, характеризують неповторність поетикальної системи кожного літературного твору через аналіз структурних зв'язків між її складовими елементами. Слушно трактуючи художній твір як «цілий світ, цілісний організм, невичерпну і довершену систему, яка тільки тому й може існувати, що має все необхідне і нічого зайвого» [40, с. 11 – 12], вони диференціюють поетику як «систему принципів якогось літературного напрямку чи окремого поета» [136, с. 162], як «сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження» [66, с. 21], «ідейно-тематичну й формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процесу» [69, с. 27].

По-різному літературознавці визначають і склад поетики літературного твору. Так, Г. Поспелов пропонував розрізняти в художніх творах три рівні форми – предметну зображальність, словесний лад, композицію – та виражену в них єдність трьох складових змісту – тематики, проблематики й пафосу [194, с. 154].

М. Поляков розглядав художній твір як складне естетичне утворення, що складається з трьох рівнів: 1) певної матеріальної системи (слова); 2) реалізованого цією системою складного змістового (семантичного) поля; 3) ідейно-емоційної системи (низки ідей, що породжують надтекстову модель життя) [193, с. 25].

У рецепції Г. Клочека найменшим складником поетики художнього твору є елемент (прийом, засіб) – неподільна одиниця, що виконує певну функцію у творі. Однорідні елементи (ритмомелодійні, мовні, сюжетні, композиційні, змістові тощо) об'єднуються у відповідні взаємопов'язані підсистеми, або компоненти (ритміку – мову твору – сюжет – композицію – зміст і т. д.), загальний характер відношень між якими та їх роль визначається однією чи кількома домінантами, так званим «системоутворюючим принципом» [113, с. 11].

На думку М. Кодака, системність твору полягає в тому, що «підсистеми, які входять в систему, охоплюють художнє явище як цілісність в розрізі певного аспекту – ідейно-емоційного, часо-просторового тощо; так само й система, інтегруючи всю сукупність підсистем, дає змогу розглядати твір як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки» [118, с. 9 – 10]. Відповідно до цього літературознавець слушно пропонує

виокремлювати в поезиці твору такі рівні, як пафос, жанр, хронотоп, психологізм та нарацію [118, с. 10 – 11].

У цій роботі спираємося на визначення Г. Клочека, згідно з яким поетика творчості письменника чи конкретного літературного твору – це «система, що складається з елементів і компонентів, <...> організованих на досягнення кінцевого художнього результату», концептуальна сукупність «виражально-зображальних засобів, що перебувають у телеологічній єдності – тобто працюють на кінцевий художній результат» [113, с. 16, 14]. У зв'язку з цим розглядаємо поетику романної прози письменника, по-перше, як систему світоглядних, літературно-естетичних принципів, що лежить в основі його романної творчості й виявляється в її провідних образах, мотивах, прийомах тощо; по-друге, як художню організацію, комплекс, єдність усіх змістових і формальних складників кожного роману зокрема й усієї романістики митця в цілому, які разом працюють на вираження авторської ідеї.

Що ж до складу поезики романів В. Гжицького як системи, то її загальну формулу можемо сформулювати так: в основі творчості письменника лежать його художньо-філософська ідея (домінанта) та низка творчих принципів, яким у межах романної творчості митця в цілому та в межах окремих романів підпорядковуються взаємопов'язані підсистеми (компоненти, рівні).

До цих підсистем відносимо, по-перше, жанрові особливості романів, які «підпорядковують собі всі інші прийоми, необхідні у створенні художнього цілого» [233, с. 207] та формують уявлення реципієнта «щодо змістово-композиційної «рамки» твору, який належить написати або виконати (і відповідно – сприйняти, прочитати, прослухати)» [118, с. 39]. Жанрова підсистема кожного роману письменника поєднує кілька менших жанроутворюючих компонентів – національний, соціальний, психологічний, інтимний, історичний, автобіографічний, серед яких один чи кілька є домінуючими.

По-друге, важливою підсистемою поезики романів вважаємо їх стильові особливості, значення яких підкреслював В. Жирмунський: «Тільки з уведенням у поетику поняття стилю система основних понять цієї науки (матеріал, прийом, стиль) може вважатися закінченою» [97, с. 35]. Факт, що «для поезики особливий

інтерес має проблема взаємозв'язків художнього методу і словесно-художнього стилю», визнавав і В. Виноградов [18, с. 164 – 200]. Стильова підсистема романної прози досліджуваного письменника також поєднує кілька менших компонентів – неоромантичний, неореалістичний, соцреалістичний, імпресіоністичний, натуралістичний – з наявністю одного чи кількох провідних.

Зауважимо, що стильові особливості творчості митця не можна розглядати відокремлено від жанрових. Двосторонній зв'язок категорій жанру та стилю підтверджують дослідження Г. Поспелова [194–195], О. Соколова [221], М. Храпченка [251], Л. Чернець [254–255]. Жанрово-стильова підсистема є надзвичайно важливим аспектом поетикальної системи романного епосу, визначає особливості інших його компонентів – пафосу, психологізму, хронотопу, нарації, але, у свою чергу, також і залежить від них, сама ними визначається. Тож у системі романної прози митця слід об'єднати жанровий та стильовий складники в єдину підсистему, компоненти якої тісно взаємодіють між собою, наприклад, соціальний компонент жанрової підсистеми – із реалістичним компонентом стильової підсистеми і навпаки.

По-третє, вважаємо доцільним виділити в поетикальній системі романістики В. Гжицького художньо-концептуальний рівень, або підсистему «людина і світ». Художня концепція світу, за М. Поляковим, є органічною частиною системи літературного полотна, складається під визначальним впливом світогляду митця й творить нову естетичну реальність. У цій категорії поєднуються дві інші: «бачення світу» – точка зору письменника в його підході до дійсності, визначальна для суб'єктивно-емоційного забарвлення, тобто пафосу твору – та «образ світу» – просторово-часова характеристика, хронотоп вигаданого світу твору [193, с. 49]. Оскільки ж людина є своєрідним мікрокосмом у макрокосмі світу, що реагує на всі зовнішні зміни внутрішніми трансформаціями, і саме її проблемам, становленню людських характерів у горнилі суспільно-політичних перетворень та моральних випробувань відводиться найголовніше місце у творах романного жанру, то такий компонент, як художня концепція людини, розглядаємо невіддільно від художньої візії світу у великій прозі письменника. Ці взаємопов'язані складники реалізуються



в інших, менших компонентах – пафосі та хронотопі романів, у психологізмі як основі творення характерів, у комплексі екзистенційних мотивів та проблем.

Аналізуючи вказані три підсистеми та їх компоненти, звертаємо увагу й на особливості композиції, сюжетотворення, пафосу, нарації, проблематики, системи образів, мови творів, ідейно-тематичного їх звучання, заголовкового комплексу.

Отже, зважаючи на досвід системологічної поетики як науки, романістику В. Гжицького розглядаємо як цілісну єдність підсистем (компонентів, рівнів) та елементів (прийомів), системно організовану відповідно до художньо-філософської ідеї та творчих принципів автора. Кожен твір митця є самоцінним, завершеним літературним полотном, і разом із тим – частиною більш масштабної художньої системи – усієї його творчості, що, у свою чергу, вписується в множинність текстів відповідного літературного напрямку, культурний контекст доби письменника.

## **1.2. Поетикальні особливості романної прози В. Гжицького в літературно-критичному та історико-літературному дискурсі**

Першою і єдиною спробою систематизувати наукові розвідки літературознавців із проблем осмислення романістики В. Гжицького на сьогодні є стаття М. Ониськова «Брати Гжицькі», у якій дослідник розглянув лише рецензії 1960 – 1970-х рр. [173]. Із загальновідомих причин поза його увагою залишились дослідження 20 – 30-х рр. ХХ ст., окрім того, із часу виходу названої статті з'явилося чимало публікацій, присвячених творчості письменника. Уважаємо доцільним окреслити парадигму наукового зацікавлення романістикою В. Гжицького, яка відтворює стан розвитку мистецтва, науки про літературу, дає уявлення про загальнокультурну атмосферу в Україні від 1920-х рр. до сьогодні.

Виокремлюємо три періоди розвитку літературознавчої думки щодо творчості епіка: 1929 – початок 30-х рр. ХХ ст.; кінець 50-х – 70-і рр. ХХ ст.; 90-і рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст. Для кожного з названих десятиліть характерне домінування певної рецептивної моделі: естетичної чи ідеологічної.

Перший період пов'язаний із початком письменницького шляху В. Гжицького

і його творчим себевиявом, він є найкоротшим, оскільки перерваний безпідставним арештом та засланням письменника; другий розпочався з повернення митця в літературу після заслання. Романістика митця розглядалася в цей час здебільшого крізь призму радянської національної, соціальної та культурної політики. Власне літературно-критична рецепція цих часів переросла в соціологічний аналіз його творів сучасниками. Третя хвиля збіглася в часі зі становленням незалежної Української держави та переосмисленням літературної спадщини радянської доби. Літературно-критична рецепція на цьому етапі стає вже історико-літературною інтерпретацією. Проте реінтеграція творчості письменника в літературний процес ХХ ст. відбувається досить повільно. Причину такої недостатньої уваги до творчості В. Ѓжицького бачимо так: у часи виникнення незалежної української держави літературні критики активно почали аналізувати під новим кутом зору творчість літераторів, які активно протидіяли радянській владі, викривали її злочини в мистецьких творах; оскільки художній доробок В. Ѓжицького внаслідок цензурних втручань містив певні елементи соцреалізму й навіть мотиви захоплення радянською владою та її «мудрим вождем» Леніним, він залишився поза межами активних літературознавчих досліджень та дискусій.

Перший етап критичної рецепції романів В. Ѓжицького – 20 – 30-і рр. ХХ ст. – можна умовно назвати періодом вульгарно-соціологічної критики. Як відомо, у СРСР, до псевдокультурного часопростору якого належить і творчість письменника, література змушена була стати «гвинтиком у загальнопролетарській справі». Критика, художнє слово та інші складові духовного життя суспільства підпорядковувалися суворій цензурі й змушені були працювати на становлення непорушного авторитету червоної влади. Партія залишала виключно за собою право вирішувати питання щодо розвитку та суті мистецтва. Головна мета марксистської критики – викриття «ідеологічних збочень і ухилів», спрямування розвитку літератури в соціалістичне русло. Тому вона продукує виключно ідеологічний підхід до романів митця. Ортодоксальна критика відзначилася штампованим викривальним пафосом в оцінці епіки письменника, інсинуаціями та моральним терором над автором, навішуванням ярликів на кшталт «націоналіст», «націонал-шовініст»,

«український фашист» тощо.

На цьому етапі основним об'єктом аналізу були змістові компоненти поетики романів В. Гжицького, а компоненти форми залишалися поза увагою. Модерністське бачення епіки з його поліфонічністю та множинністю підходів до аналізу художніх творів відсутнє, оскільки, як зазначила С. Павличко, «модерний дискурс уже в 20-х взагалі не міг функціонувати й розвиватися в критиці» [176, с. 173].

Перший роман В. Гжицького «Чорне озеро (Кара-Кол)» був опублікований у добу примусової «пролетаризації» мистецтва слова, боротьби з «націоналістичними збоченнями». Його шлях до читача чи не найяскравіше ілюструє складні взаємини письменника з радянською цензурою та критикою. Роман уперше побачив світ у 1929 р. на сторінках «Літературного ярмарку». Одночасно в Харкові вийшла окрема книга накладом у сім тисяч примірників. А 1930 р. «Чорне озеро» було надруковано в Москві в російському перекладі П. Опанасенка. Роман одразу викликав бурхливу суспільну реакцію: позитивну – широких читацьких мас і гнівну – вульгарно-соціологічної критики. Л. Сенік так пояснює причину негативного сприйняття цього «антирадянського» роману: «З'являється роман з «ідейною червоточиною» (її хочуть бачити і, звичайно, знаходять). Починається кампанія проти автора, а завершується вона заборонаю друку та арештом (засланням) письменника» [212, с. 188]. Причиною неприйняття «Чорного озера» фаворизованим літературознавством була зосередженість автора на політиці радянської влади щодо національних меншин. Автор так схарактеризував відгуки літературознавців: «...хвалили художній бік твору й засуджували ідеологічний...» [54, арк. 18]. Негативну реакцію критики викликала також інтимно-еротична складова роману. Так у рецензії Г. Овчарова («Критика», 1930) сюжетна лінія кохання оцінювалася як «інтрига», що має «глибоко негативне ідеологічне значення в романі», а сам твір, уважає критик, не вписувався в радянський стандарт письменства: «тематика родинного життя, психологічної еволюції, настроїв і зламів певних осіб, естетизування явищ природного і психічного життя – стає занадто вузька чи невідповідна новому типові літератури» [168, с. 74, 54].

Упереджене ставлення громадськості до роману формувало й видання «Читач

– рецензент» (1930). Критик Г. Гельфандбейн закидав письменникові брак комуністичної ідеології, суспільної свідомості героїв, відірваність від соціального життя, вузький націоналізм: «ніде й нічого про громаду, суспільство, нарід, минуле, майбутнє, сучасне» [45, с. 16].

Анонім у виданні «На літературном посту» (1931) зазначав, що В. Гжицький порушив «дві великі проблеми: міжнаціональні відношення і культурний розвиток відсталих народностей СРСР <...> цілком губляться в мутному потоці дешевої авантюристичності і любовних пригодах художника та інженера» [43, с. 45]. Загалом художня вартість роману незаслужено оцінена дуже низько: «весь роман в цілому нагадує дешеву оперету з «алтайськими декораціями» [там само]. Герої «Чорного озера» помилково таврувалися як бездіяльні, націоналістично налаштовані, не здатні думати про високе, «міщани, далекі від сучасності, перейняті виключно особистими дрібними справами», «представники націонал-шовінізму» [там само].

М. Плісецький доводив: «автор-фашист» висвітлює проблеми національного життя в УРСР, Алтай насправді – лише маска, алегорія України: «В романі <...> до потворних розмірів роздуто національне питання. Все суще тут нанизане на національне, все упирається в нього і ним визначається» [185, с. 67]. Власне, М. Плісецький влучно підкреслив використаний епіком алегоричний прийом показу українських національних проблем в образі Алтаю, із тією тільки поправкою, що автор показав у романі не «фашистів» та «зоологічних шовіністів», а справжніх патріотів-ойротів, національно свідомих інтелігентів.

М. Новицький замість того, щоб адекватно проаналізувати персоносферу роману, у дусі часу зосередив увагу на викритті ідеологічної шкідливості характерів, які нібито підсилювали антирадянське, навіть «фашистське звучання» твору. Дослідник навіть порівняв героїв твору – Теміра, Таню та Івана Токпаків – із «ворогами радянської влади» Д. Донцовим та М. Сріблянським, обвинувативши автора в «контрреволюційній люті проти радянської влади» [166, с. 29].

Не можемо погодитися й з думкою Л. Юровської, котра найбільшим прорахунком автора вважала образ Тані Токпак. На її погляд, героїня подібна до мелодраматичної героїні-покритки минулих століть: «Спочатку свіжа, цікава

героїня Таня <...> перетворюється на шаблонну героїню шаблонного роману. <...> Замість показати зростання Тані <...>, автор всю її любов до країни, ідейність, жадобу до життя перетворює на почуття самотності» [268, с. 167 – 168]. Насправді ж, мелодраматичного пафосу в цьому образі майже немає, йому притаманний яскравий неромантичний, трагедійний пафос, із деякими нотами сентиментальності.

Фактично єдиним взірцем дослідження естетичних вартостей роману була стаття Л. Рублевської в журналі «Червоний шлях» (1930), що констатувала стрункість фабули та композиції, актуальність теми: «“Чорне озеро” – знак, що у нас кристалізується “хороша проза” – без телеграфности, без зайвої розтягнутости, струнка синтаксично» [205, с. 227 – 228]. Водночас дослідниця традиційно вказала на невідповідність розв’язки соцреалістичній концепції мистецтва [205, с. 228].

У 1932 р., щоб реабілітуватися від закидів у «буржуазному націоналізмі», В. Гжицький видав роман «Захар Вовгура». За словами письменника, навіть не прочитавши твору, голова Всеукраїнської спілки пролетарських письменників І. Кулик зробив висновок, що «Гжицький в романі не повторив націоналістичних помилок» [54, арк. 19]. Але відгуки інших критиків нав’язували читачам думку, що автор таємно співчуває «ворогам народу», бо не викрив експлуаторської сутності куркульства, побудував роман так, немовби «не існує Союзу Радянських Республік, а є сама лише Україна» [185, с. 72]. Проте, у цьому твердженні є зерно істини: автор дійсно симпатизував не радянським партійцям та шахтарям, а куркулеві Вовгурі, чий образ у романі повнокровний, змальований із надзвичайним психологізмом.

Фрагменти роману «Довбуш» радянська критика також зустріла інсинуаціями: «Гжицький, як і всі націоналісти, тут завжди користується випадком, щоб ще раз підкреслити переважне право на землю даної нації» [185, с. 72]. У цій думці також є раціональне зерно: митець справді писав про боротьбу українців із поляками за свою національну незалежність, і в першій редакції роману зовсім не йшлося про інтернаціоналізм та класову боротьбу, навмисне увиразнені в новій редакції роману.

Після арешту митця наприкінці 1933 р. навіть таке «обговорення» романів В. Гжицького одразу припинилося, адже будь-яка увага до творчості «ворога народу» була небезпечною й для самих критиків.

Другий, постреабілітаційний етап літературознавчого дослідження романістики В. Гжицького припадає на кінець 50-х – 70-і рр. ХХ ст. Активізація критики навколо творчості митця пов'язана з його поверненням у літературу після двадцяти трьох років таборів, републікацією роману «Чорне озеро» (1957) та виходом збірки оповідань «Повернення» (1958).

Зауважимо переважання ідеологічної складової в рецепції поезики романної прози В. Гжицького, хоча «відлига» в політичному житті дещо позначилася й на літературознавстві: деякі науковці акцентували увагу вже й на естетичній цінності епіки митця. На відміну від попереднього періоду, дослідників цікавив не лише зміст, а й формальні чинники романів В. Гжицького – жанрологічні особливості, специфіка індивідуального стилю, сюжетика, система образів, художнє мовлення.

Якщо в 1920 – 1930-х рр. критики відзначали ідеологічну та естетичну ворожість творчості письменника державній політиці в культурі, то тепер намагалися вписати романи В. Гжицького в канони соцреалізму, наводили штучні докази превалювання у творчості епіка «соціального, реалістичного напрямку», а не «занепадницького, модерного» [258, с. 163]. Актуальними для критичного огляду творів митця були питання щодо характеру героя та автобіографізму трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», національної проблематики в романі «Чорне озеро», інтернаціонального й соціально-класового підґрунтя романів «Опришки», «Кармалюк».

У новій редакції «Чорного озера» В. Гжицьким були враховані вимоги радянської цензури. Зокрема, з'явився позитивний герой – російський історик Смирнов, котрий, як твердили тогочасні критики, уособив «кращі сили російської інтелігенції» [245, с. 142], були згладжені гострі кути у висвітленні історії ойротського народу, що відзначила критика: «...автор доопрацював «Чорне озеро», і роман ще краще заяскравів новими барвами» [258, с. 170].

Критика позитивно оцінила змінений тематичний вектор твору, проблематику нової редакції «Чорного озера». Але підхід більшості літературознавців до аналізу змістових аспектів «Чорного озера» все ще залишався ідеологічним. Так, А. Халімончук у статті «Світанок над Алтаєм» (1958) відзначив «здорову радянську

романтику» твору, як у «Дніпрельстані» В. Сосюри, «Романі міжгір'я» І. Ле, «Тургайському соколі» О. Десняка, підкреслював важливість соціальної проблематики, зокрема «поступове народження нової людини у визволеному від експлуататорів краю» [245, с. 142]. С. Шаховський викривлено артикулював тему роману – як «історію малого народу, який в умовах радянської дійсності одержує підтримку з боку братніх народів», а ідею – як утвердження поваги до малого народу та уславлення новонародженого почуття «братання народів» [258, с. 173].

Критики приділили увагу й сюжетові роману. Так, З. Антоконенко в листі до письменника відзначила «легкість викладу, захоплюючий розвиток фабули», які дозволяють віднести роман «до низки незвичайних творів радянської літератури» [6, арк. 1]. Але її поради щодо вдосконалення сюжету є ідеологічними, наприклад, щодо продовження роману таким епізодом, як видання Смирновим книги з «історії <...> партизанського руху в Алтайї» тощо [6, арк. 2].

М. Родько у статті «Сім видань одного роману» (1965) справедливо підкреслював «добре зладнений сюжет» «Чорного озера», у якому майстерно переплітається «любовна історія художника Ломова й учительки-ойротки Тані Токпак із розповіддю про національно-культурні й соціально-економічні прагнення ойротського народу» [200, с. 152]. Проте головний конфлікт твору дослідник визначив заідеологізовано: як протистояння «двох культур, двох сил: культури пролетарської і куркульсько-шаманської» [200, с. 153].

Більш об'єктивно порівняно з попереднім періодом оцінена персоносфера роману. М. Родько наголошував на пластичності, об'ємності постатей твору, глибокому проникненні автора в психологію алтайців [200, с. 152 – 153].

Уперше літературознавці зацікавилися жанрово-стильовими особливостями «Чорного озера», зокрема С. Шаховський визначив жанр роману як соціальний, провівши паралелі з творчістю А. Головка, Ю. Смолича, О. Досвітнього [258, с. 169], що є справедливим, але не розкриває вповні жанрової особливості роману. А. Халімончук влучно відзначив такі доміанти стилю епіка, як драматизм дії, психологізм («змалювання душевної боротьби персонажів»), ліризм, одухотворення природи, наближення авторської мови до римованої прози [245, с. 145].

Роман «Слово честі» (1968) не викликав особливого інтересу критики. А. Погрібний відзначив його автобіографічність і «оповідно-описовий стиль, не набагато відмінний від того, яким писали ще в часи Гребінки і Панаса Мирного» та «майже хронікальну манеру викладу» [191, с. 4]. Дослідник слушно вважав спрощеність стилю та хронікальність викладу спеціальним прийомом, що допомагає «простежити заплутану діалектику двох людських долі» [там само].

Не пощастило на конструктивну критику й трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», що аналізувалася фрагментарно, без уваги до романів як до закінченої єдності.

Усі без винятку радянські дослідники цих творів наголошували на її автобіографічності та документальності як поетикальних домінантах, проте не були однастайними в естетичній оцінці цих властивостей. Так, П. Кравчук вважав, що ці ознаки авторського викладу не знижують художньої вартості дилогії «У світ широкий», «Великі надії», а навпаки, твори від них виграли, стали більш переконливими [125, с. 11]. Натомість І. Дорошенко поставив під сумнів їхню художність через наснаженість документальним фактажем [90, с. 45].

Найбільше уваги дослідники приділили характеру Миколи Гаєвського. Як зазначає В. Хархун, ключовою для радянського мистецтва була концептуалізація поняття «позитивного героя», «нової людини», яка передбачала: 1) асоціювання позитивного героя з активністю, із наступальними функціями; 2) репрезентування героєм позитивного начала життя, пропагованого соціалізмом, формулювання мети його діяльності як боротьби за соціалістичний ідеал [248, с. 291 – 294]. Оскільки образ Миколи Гаєвського не вкладався в цю конституційовану владою концепцію людини, у процесі його рецепції виникло два протилежні судження. З одного боку, І. Дорошенко засуджував безхарактерність, інертність Миколи Гаєвського: «Така людина, як Микола, не заслуговує схвалення й возвеличення з соціальної, етичної й естетичної точки зору», закидав В. Гжицькому відрив від сучасності та брак комуністичної активності [90, с. 50, 52]. А з іншого боку, А. Халімончук, С. Шаховський, М. Тимошенко, Б. Леонов, З. Антоконенко вважали, що В. Гжицький правдиво втілює в образі Миколи всі складнощі народження комуніста



в корінному галичанині, хоча й указували на певну невмотивованість поведінки персонажа. Зокрема, А. Халімончук підкреслював: «...період ламання світогляду героя – дуже важливий, дуже відповідальний, і коли автор дозволяє персонажеві перескакувати через труднощі, це може похитнути художню достовірність твору» [244, с. 138]. Найбільш близьким до істини, як ми її бачимо сьогодні, є твердження Б. Леонова, котрий справедливо констатував: «Великі надії» – це «роман одного героя, доля якого нерозривно пов'язана з долею народу, з долею батьківщини на найвідповідальніших та складних поворотах її історії» [135, с. 4].

Композицію романів «У світ широкий» та «Великі надії» С. Шаховський оцінив як «багатопланову», «логічну, легку в сприйманні», «викінчену цілісність», слушно відзначив реалістичність та розлогу епічність «диалогії» [258, с. 185; 259, с. 18]. Важливі тематичні лінії романів трактувалися С. Шаховським із погляду інтернаціоналізму, як взаємини людей різних національностей, котрих об'єднує в одну сім'ю ідея соціалізму, та «прогресивна» діяльність галичан, які «перейшли на велику Україну й вирішили жити і працювати як радянські громадяни» [258, с. 186]. Ідею «диалогії» критик заангажовано розкривав як утвердження «віри в правильність обраного героєм шляху» до комунізму [259, с. 17 – 18].

Однією з небагатьох радянських рецензій на роман «Ніч і день» була стаття І. Гришина-Грищука, опублікована в 1965 році в газеті «Літературна Україна». Критик хвалив письменника за використання в романі життєвого досвіду й висловлення власного погляду на політичну ситуацію в країні, але картвав за порушення правди при портретуванні чекістів, котрі зображені «виключно негідниками: автор, мовляв, не показав, що було серед них «чимало хороших людей» [64, с. 4].

Надзвичайно прихильно радянські літературознавці зустріли історичний роман «Опришки» (1962), адже, на їхню думку, у доповненій версії «Довбуша» йшлося про революційний гуманізм, класовий характер соціальних конфліктів. Така абсурдна мотивація простежується в статті «Легенда гір» (1963) І. Сірака, котрий підкреслював, що «уже з перших сторінок роману постає картина класового розшарування в тогочасному селі» [217, с. 155]. Дослідник наголосив на

новаторському вирішенні образу Довбуша, яке, на його думку, виявилось в єднанні «опришка-революціонера» з народом, у мріях героя «про державу, в якій не буде ні бідних, ні багатих, а керуватиме нею трудовий народ» [217, с. 156].

Поняттями «класовість», «соціальне гноблення», «трудоий народ» оперували у висвітленні змісту твору й співавтори статті «Великі ідеї не вмирають» (1964) М. Гончарук та М. Грицюта. Критики доводили: в основі роману лежить утопічна ідея соціальної рівності, тому вбачали мету автора в дослідженні соціальної природи селянського руху на Прикарпатті, у показі важливості тісного зв'язку опришків із трудовим народом, отже, Довбуш у В. Гжицького, на їх думку, – це втілення боротьби проти соціального гніту [61, с. 211].

Більшість літературознавців слушно наголошували на синтетичній жанровій природі роману. І. Сірак підкреслив наявність у ньому елементів історичного, соціально-побутового, любовного, пригодницького жанрів [217, с. 155]. С. Шаховський відзначав поєднання історичного та соціально-психологічного романних різновидів [258, с. 178 – 179].

Натомість стильовим особливостям «Опришків» літературознавці приділили недостатньо уваги. І. Сірак виокремив у стильовій палітрі роману лише такі риси, як «романтизація дійсності й характерів», «історична правдивість», «щирий ліризм» [217, с. 156]. Певне раціональне зерно є у твердженні М. Гончарука та М. Грицюти щодо романтичного забарвлення образу Довбуша та «дещо натуралістичного плану» кохання Довбуша й Дзвінки [61, с. 211 – 212]. Слушною видається сьогодні думка С. Шаховського, котрий наполягав на стильовій поліфонії роману, яку зумовлюють «деталізовано-реалістичний план» зображення побуту селян, «сатирично-гротескне» змалювання панства, «романтично-героїчний» показ боротьби опришків [259, с. 13].

Провісниками політично не заангажованого прочитання творчості митця стали стаття «На життєвому і творчому шляху Володимира Гжицького» (1981) Д. Чуба та передмови Р. Лубківського до романів «Опришки» (1985) і «Ніч і день» (1989). Так, Д. Чуб схвально оцінив патріотизм алтайців у романі «Чорне озеро», виділив блок національних проблем: незалежність і культурно-економічний розвиток ойротів, відносини ойротів та росіян, російський шовінізм [257, с. 164 – 168]. Дослідник

подав зразок естетичного, наукового аналізу історичної романістики В. Гжицького. У романі «Опришки» літературознавець відзначив достовірний історичний колорит, життєвість персонажів, підкреслив моральну вищість, гуманність Довбуша в інтерпретації В. Гжицького порівняно з образом ватажка опришків у романтичній повісті Г. Хоткевича «Камінна душа» [257, с. 172 – 174]. Роман «Кармалюк» Д. Чуб увів у контекст світових художніх творів про народних героїв-месників. Порівнявши образ Кармалюка в інтерпретації В. Гжицького з його «аналогами» у творах М. Старицького, Марка Вовчка, С. Васильченка, дослідник відзначив реалістичність образу народного месника, якому митець зумів «дати нове трактування, знайти нові риси й відтінки в житті й діяльності завзятого бунтаря» [257, с. 176]. Компаративно зіставивши романи «Айвенго» В. Скотта та «Кармалюк» В. Гжицького, літературознавець справедливо підкреслив принципову відмінність твору В. Гжицького від вальтерскоттівського типу історичного роману, для якого характерне переважання пригодницького компонента. Д. Чуб визначив жанр «Кармалюка» як історичну реалістичну роман-хроніку, цілком слушно підкресливши його документальність [257, с. 176 – 178].

Р. Лубківський першим серед вітчизняних літературознавців відкрив загалові трагічний арештантський досвід В. Гжицького, розглянувши роман «Ніч і день» крізь призму емпатії до письменника. У передмові до твору він наголосив, що хоча «Ніч і день» вбирає спогади письменника, це не документальний, а автобіографічний роман, у якому охоплено широке поле дії та велику кількість людей. Його ескізність, певну конспективність дослідник пояснив тим, що перипетії сюжету були надто близькими для автора, ним керувало прагнення швидше виговоритися, нічого не пропустити [145, с. 12 – 13]. Лейтмотив твору в рецепції Р. Лубківського – «людина повинна зберегти в собі людину, <...> мусить вистояти, віру в перемогу справедливості пронести крізь усі кола гулагівського пекла» [145, с. 12]. Перевагою підходу Р. Лубківського до роману «Опришки», на відміну від критики попередніх часів, є розуміння його естетичної ролі: читач може «стати співучасником дійства» в романі й отримати задоволення від кодифікації тексту. На думку літературознавця, таку перспективу рецепції забезпечують ліричний струмінь

роману, поєднання факту та домислу, багатий спектр інтерпретації особи Довбуша [147, с. 13 – 14].

Третій період рецепції романної прози письменника – 1990-і рр. – початок ХХІ ст. – час переоцінки цінностей. Реабілітація митця та його спадщини відбувається на хвилі викриття тоталітарної системи та соціалістичної ідеології.

У 90-х рр. ХХ ст. оцінки романної прози В. Гжицького посутньо змінилися. Спостерігаємо спроби об'єктивного перегляду існуючої рецепції, переведення її з площини ідеологічної в художню. Потреба об'єктивного висвітлення життєтворчості письменника спричинила появу біографічно-мемуарних студій І. Гнатюка [58], Б. Головина [59], В. та Г. Гуменюків [70], Р. Іваничука [103], Р. Кудлика [127], Г. Курис [129], Р. Лубківського [143 – 148], П. Медведика [153], В. Мельника [154 – 156], М. Ониськіва [171 – 173], П. Тимочка [227].

Авторська позиція щодо національного питання в СРСР переосмислюється, трактується українськими літературознавцями в гуманістично-зорієнтованому руслі. Літературознавці незалежної України слушно вважають більш цінним перший варіант «Чорного озера», а перевидання 1957 р., зіпсоване ідеологічними корективами. Так, В. Мельник справедливо зазначав, що вимушені правки зробили «з художньо-реалістичного роману <...> своєрідний ідеологічно-пропагандистський витвір», трактував національне питання як принципову позицію автора, що відображає його повагу до «малих» народів СРСР, усвідомлення необхідності обороняти традиції кожної невеликої нації [156, с. 20]. Жанр роману літературознавець обґрунтував як соціально-психологічний, поставивши його в один ряд із романами «Вальдшнепи» М. Хвильового, «Місто» М. Підмогильного, «Робітні сили» М. Івченка [154, с. 346]. Імпонує нам і позиція Л. Сеніка, котрий увів «Чорне озеро» в парадигму доби «роману опору», акцентуючи на переломленні національної проблематики роману в особистих стосунках героїв [212, с. 188 – 189].

Більш об'єктивною порівняно з рецепцією попередніх років є літературознавча інтерпретація роману В. Гжицького «Захар Вовгура». Підтримуємо думку дослідника В. Мельника, котрий зауважував, що критика 1920 – 1930-х рр. негативно сприйняла цей твір через те, що автор зобразив у романі сільських

«куркулів» цільними вольовими натурами «поряд зі схематичними образами партійних та комсомольських функціонерів» [156, с. 19].

У 1990-х рр. змінюються підходи до образу Миколи Гаєвського. Якщо І. Дорошенко в 1960 – 1970-х рр. критикував В. Гжицького за бездіяльність, пасивність героя, то вже М. Дубина за таким характерокреаційним вирішенням бачить спеціально продуманий авторський прийом: «...письменник <...> навмисне позбавляв героїв зовнішніх дій, намагаючись внутрішнє, духовне життя зробити основною рушійною силою сюжету» [92, с. 136]. Літературознавець В. Мельник слушно робив акцент на становленні Миколи як українця, представника доби двох світових війн та репресій, а не як комуніста чи «ворога народу» [156, с. 20].

Рецепція автобіографічного роману «Слово честі» в цей час представлена лише статтею І. Приходько, присвяченою творчості В. Гжицького в цілому. Не можемо погодитися із судженням дослідниці, яка називає цей роман «ілюзійним» на основі того, що «герої свято вірять у революцію», вважає твір «надуманим, написаним ніби за ідеологічними «рецептами»-приписами» [198, с. 132]. На нашу думку, цей роман потребує глибшого й ґрунтовнішого аналізу.

У 2000 – 2010-і рр. літературознавчих студій, присвячених творчості В. Гжицького виходить набагато менше, ніж у попередній час: певні аспекти романів «Чорне озеро», «Кармалюк», «Ніч і день» розглядають С. Журба, П. Будівський, А. Михайлова, Л. Романенко, Н. Колошук, О. Філатова, А. Панасюк. Але перевага їхньої рецепції полягає в об'єктивному, естетичному аналізі, що ґрунтується не на особистих антипатіях чи симпатіях, а на виключно науковому підході.

Так, П. Будівський у дисертації «Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди» (2000) проаналізував образ Довбуша крізь призму взаємодії історичних фактів та творчої фантазії автора в романі «Опришки» [15, с. 85].

А. Михайлова в дисертації «Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20-х – 30-х років ХХ століття» (2004) дослідила стильові особливості роману «Чорне озеро», наголошуючи на романтичному характері твору, що підсилений екзистенційною проблематикою [159, с. 85].

Не можемо повністю погодитися з позицією Н. Колошук, яка класифікувала роман «Ніч і день» у монографії «Табірна проза в парадигмі постмодерну» (2006) як «догматично стерилізовану форму соцреалістичного роману» [121, с. 100]. До такого висновку її спонукали «всуціль стандартні, клішовані радянською «новомовою» оцінки до смерті переляканого й цілком відученого думати й говорити те, що «не положено», радянського літератора» [121, с. 95].

Л. Романенко в дисертації «Устим Кармалюк як історична постать в українській літературі та фольклорі» (2008) дослідила роман «Кармалюк» В. Гжицького в контексті української художньої прози XIX – XX ст., присвяченої Кармалюку. Дисертантка акцентувала новаторський підхід В. Гжицького до образу героя [202, с. 10 – 11]. Відкинувши категорії радянської літературознавчої інтерпретації історичних романів В. Гжицького, дослідниця довела, що конфлікт у романі ґрунтується не на зіткненні класових ідей, а на протистоянні характерів.

О. Філатова в монографії «Український роман 20 – 30-х років XX століття: типологія авторської свідомості» (2010) приділила увагу експлікованій у романі «Чорне озеро» проблемі російського великодержавництва та шовінізму, а також художньо-філософському дискурсу кохання. Дослідниця справедливо підкреслила, що автор, продовжуючи творчий діалог із М. Хвильовим та В. Слісаренком на тему національної політики СРСР, цілком прозоро й прямолінійно акцентував на русифікації й асиміляції «малих» народів, на подвійних стандартах поведінки комуністів, проводячи паралелі між Алтаєм та Україною [238, с. 162].

Жанрову специфіку романів письменника розглянула А. Панасюк у дисертації «Жанрова своєрідність прози Володимира Гжицького у контексті розвитку української прози 20 – 30-х, 50 – 80-х років XX ст.» (2015). Дослідниця приділила особливу увагу нарративним особливостям прози митця й розподілила жанрові акценти в романах таким чином: «Кармалюк» визначила як історико-пригодницький роман-хроніку [178, с. 114], «Опришки» – як соціально-історичний роман [178, с. 121], жанр «Слова честі» залишився несформульованим, названо тільки його головні ознаки – автобіографічність та топографічність [178, с. 131] та наголошено ще І. Приходько «ілюзійність» [178, с. 144], жанр роману «Чорне озеро» дослідниця

обґрунтувала, за В. Мельником, як соціально-психологічний [178, с. 165], а у визначенні жанру романів «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» обмежилася терміном «автобіографічна трилогія» [178, с. 160 – 161].

Отже, увагу критиків і літературознавців найбільше привертали в усі часи романи «Чорне озеро», «У світ широкий», «Великі надії», «Опришки», «Кармалюк».

Оцінка мистецької вартості творів радянськими дослідниками була високою лише в тому випадку, коли ідейний їх зміст дослідники могли вмістити в рамки партійності та соцреалістичності. Критики зосереджували увагу на соціальному підґрунті романів В. Гжицького, на національному питанні, яке й було найбільш дискусійним та приводило до численних непорозумінь із радянською цензурою. Прижиттєва критика негативно вплинула на долю самого автора та на поетику його романів, змушуючи митця коригувати твори на догоду владі.

Літературознавство постколоніальної України 90-х рр. ХХ ст. більше переймалося висвітленням невідомих сторінок життєпису митця, тому аналіз поетикальних особливостей романістики в цей час спорадичний, сповнений суб'єктивізму. У 2000 – 2010-х рр. з'являються нові дослідження творчості В. Гжицького, але й у них поетикальні особливості романів проаналізовані недостатньо чітко. Тож поетикальний простір великої прози В. Гжицького ще чекає ґрунтового літературознавчого аналізу.

### **Висновки до першого розділу**

Отже, ми трактуємо поетику як художню організацію, комплекс, єдність усіх змістових і формальних складників кожного роману зокрема й усієї романної прози митця. Аналітичне дослідження романів письменника з точки зору поетики допоможе системно репрезентувати його творчі принципи та метаідею романістики, які розкриваємо в наступних розділах цієї роботи – ідеться, зокрема, про об'єктивне відтворення дійсності, звернення до прийому маскування, оновлення реалістичного письма модерними засобами тощо та віру митця в людину, її гуманізм, благородність, чесність, силу й витривалість.

Поетика романної прози письменника аж до 90-х рр. ХХ ст. осмислювалася здебільшого з ідеологічних позицій. Радянське літературознавство зосереджувало увагу на змістових особливостях романістики В. Гжицького, зводило їх аналіз до встановлення відповідності / невідповідності радянській соціальній та культурній політиці, стилю життя. Умовно формальні аспекти романів, такі як система образів, сюжет, мова творів, а також особливості хронотопу залишилися малодослідженими. Елементи естетичного, власне наукового аналізу творів письменника, як і увага до деяких аспектів форми його романів спорадично простежуються в критиці лише від 1960-х років. У радянські часи не використовувався також сам термін «поетика» по відношенню щодо творчості В. Гжицького, як і не йшлося про системність романного мислення митця, про послідовне втілення ним у романах свого концептуального бачення людини і світу.

Найбільше уваги літературознавці 1920 – 2010 рр. приділили романам «Чорне озеро», «У світ широкий», «Великі надії», «Опришки». Рецепція романів «Захар Вовгура» та «Слово честі» представлена буквально кількома репліками В. Мельника, І. Приходько, А. Погрібного. Нещодавно рецепція останнього оновлена в дисертації А. Панасюк, але дослідниця недостатньо чітко проаналізувала жанрово-стильові особливості та хронотоп твору. Потребує глибшого аналізу і роман «Ніч і день», який був розглянутий Р. Лубківським, Н. Колошук відірвано від перших двох частин трилогії, як зразок табірної прози. Цей роман несправедливо оцінений Н. Колошук як художньо слабкий.

Літературознавча думка щодо оцінки романів письменника розвивалася трьома етапами: 1920 – 1930-і, 1960 – 1970-і, 1990 – 2010-і рр.

У перший період, 1920 – 1930-і рр., підходи до аналізу романів визначалися ідеологічними завданнями творення еталонів соцреалізму. Критика акцентувала увагу на відповідності ідейно-тематичного звучання перших романів письменника «Чорне озеро» та «Довбуш» канонам тоталітарного письма, а тому негативно оцінила авторську інтерпретацію сучасної дійсності, романність, спрямовану на відтворення національної та загальнолюдської екзистенційної проблематики, акцентувавши на бракові епічності, що працює на перетворення дійсності,



ідеологічних перекрученнях тощо.

Особливо гострий осуд отримали національна, інтимно-еротична, пригодницька складова названих творів. Усе, що мало національне забарвлення, – ідея творів, проблематика чи характери персонажів, не аналізувалося науково, а відкидалося, як недолуге, вороже. Але в цьому бачимо свій позитив: національне питання так бурхливо засуджувалося в 1920 – 1930-х рр., що це підштовхнуло літературознавців незалежної України до його переосмислення в гуманістично-зорієнтованому руслі, з точністю до навпаки: те, за що митця критикували, сьогодні трактується як важлива складова поетики, окраса його романів.

Невизначеними в цей період залишаються жанрові різновиди, стильові особливості, хронотоп романів, не проаналізовані ґрунтовно й характери героїв. Судження літературознавців цього періоду представляють не власне науку про літературу, а тільки літературну критику.

Важливим досягненням критики цієї доби, хоча й негативно оціненим рецензентом М. Плісецьким, є акцент на авторському прийомі маскування, зокрема у романах «Чорне озеро» (критик ставив автору на карб, що в образі Алтаю проектується історична доля України, а представник влади Натрус постає в негативному плані) та «Захар Вовгура» (Захар Вовгура, хоч і сприймається як негативний герой, імпліцитно виражає національну ідею). У роботі переосмислюємо цей прийом, трактуючи його як доречний і необхідний для вираження авторської позиції у добу тоталітарного режиму, простежуємо його у всіх романах автора.

У другий період, 1960 – 1970-і рр., літературознавча рецепція багата кількісно, але якість досліджень усе ще не сягає відповідного наукового рівня. Дослідники намагалися вписати романи В. Ѓжицького в канони соцреалізму, лобіювали думку про домінування соціального жанрового та реалістичного стильового компонентів. Водночас попри ідеологічну зангажованість критики, були акцентовані напрямки досліджень творчості митця, котрі знайшли своє продовження в наукових студіях 1990 – 2010-х рр. Це, зокрема, виокремлення двох сюжетних ліній – приватної та громадсько-політичної – у романі «Чорне озеро», наголошення на психологізмі твору, увага до жанрово-стильової поліфонії роману «Опришки», виявлення

автобіографічного первня в романах «У світ широкий», «Великі надії», акцент на зв'язку образу Миколи Гаєвського з долею народу тощо.

Третій етап дослідження романів В. Гжицького, 1990 – 2010-і рр., можна розподілити на два підперіоди: 1990-і та 2000 – 2010-і рр.

У 1990-х рр. літературознавчі публікації були приурочені в основному до ювілеїв письменника та мали здебільшого ознайомчо-біографічний характер. Дослідники висвітлювали замовчувані сторінки біографії митця, переосмлювали соціалістично заангажовану критику радянських часів, зокрема повернулися до розкритикованого нею першого видання «Чорного озера» та потрактували національне питання в ньому як принципову позицію автора, важливу для жанрового та ідейного звучання роману. Розвивали літературознавці намічену в попередній період думку про автобіографізм романів «У світ широкий», «Чорне озеро», «Ніч і день», психологічний струмінь роману «Чорне озеро» (В. Мельник). Науково цінною, вартою подальшого опрацювання є теза про внутрішнє, духовне життя Миколи Гаєвського як рушійну силу сюжету (М. Дубина).

Початок ХХІ ст. відзначається виключно науковим підходом до аналізу епіки В. Гжицького, зокрема порушуються питання національного пафосу та специфіки інтимного в романі «Чорне озеро» (С. Журба, А. Михайлова), взаємодії історичних фактів та творчої фантазії автора у творенні образу Довбуша в романі «Опришки» (П. Будівський), місце роману «Кармалюк» в українській «кармалюкіані» ХІХ – ХХ ст. (Л. Романенко), жанрових особливостей роману «Ніч і день» (Н. Колошук), жанрової «матриці» та нарації романістики В. Гжицького (А. Панасюк), але й цих досліджень недостатньо, щоб говорити про об'єктивне, ґрунтовне вивчення романістики митця як системи взаємодіючих поетикальних компонентів.

Спираючись на засади цілісно-системного літературного аналізу, зокрема на поетологічні концепції Г. Клочека та М. Кодака, представляємо романну прозу В. Гжицького як цілісну художньо-філософську систему, зосереджуючи увагу на мало досліджених до сьогодні поетиці жанру та стилю, хронотопі, психологізмі, екзистенційних мотивах великої прози письменника.

## РОЗДІЛ II

### ТВОРЧИСТЬ В. ГЖИЦЬКОГО У ЗВ'ЯЗКАХ З ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИМИ РЕАЛІЯМИ 20 – 70-х рр. ХХ ст.

#### 2.1. Еволюція художньо-естетичного мислення В. Гжицького-романіста

Жодне мистецьке явище не можна розглядати ізольовано від умов його виникнення й функціонування. Змістоутворюючими й формотворчими чинниками поезики є світогляд митця та його літературно-естетичні погляди, які розвиваються в руслі соціально-політичних, релігійних настроїв, культурних тенденцій, мистецьких смаків, художніх стилів епохи, у яку він живе. Апологет культурно-історичного методу І. Тен твердив: «Аби зрозуміти твір мистецтва, митця, групу митців, треба детально відтворити загальний стан свідомості і звичаїв епохи, до якої належали ці митці» [138, с. 274].

Осмисленню оригінальної поезики письменника сприяє також дослідження фактів його особистого життя, які, безумовно, знаходять явне чи алюзійне вираження в його белетристиці. «Я-історія» майстра (те, у яких родинних, побутових, психологічних, релігійних, геополітичних, урешті, національних умовах відбувалося його духовне становлення) проектується в художні площини текстів, конденсується в характерах персонажів, сюжетних лініях, формує відповідний пафос художніх творів. Ш. Сент-Бев у праці «Шатобріан в оцінці одного з близьких друзів у 1803 році» підкреслював: «Літературу, літературне творіння неможливо відрізнити чи, принаймні, відділити <...> від усього іншого в людині, від її природи; я можу насолоджуватися тим чи іншим твором, але мені важко судити про нього без мого знання про саму людину» [213, с. 40].

У життєтворчості митця відповідно до географічних умов проживання, його оточення та подій, що з ним відбувалися, виділяємо чотири етапи. Найважливіші з них – харківський (1920 – 1933) і львівський (1957 – 1973), які є часом активної й плідної діяльності белетриста на літературній ниві. Тернопільсько-теребовлянський період життя В. Гжицького, що передував його професійному письменницькому

становленню, та роки вимушеного творчого мовчання (1934 – 1956) також є важливими в контексті становлення поезики митця.

Перший етап життєтворчості В. Гжицького – тернопільсько-теребовлянський (1895 – 1919). Дитячі, гімназійні твори митця не збереглися, але цей період був надзвичайно важливим для формування літературного хисту, характеру та ідіостилію майбутнього письменника – тонкого ліризму, відчуття духовної єдності з «малою батьківщиною», поваги до земляків і рідних, любові до природи.

Дитячі роки письменника, історія родинних взаємин, особливо стосунки з батьками надзвичайно важливі у світлі психоаналізу З. Фрейда. Документальних свідчень про дитинство В. Гжицького залишилося мало, тому наразі важко детально висвітлити психосексуальні та невротичні ситуації, які впливали на нього в той час. Збереглося свідоцтво про хрещення від 10 червня 1906 року, із якого дізнаємося, що «дня 15-го жовтня 1895 (т. є. Р. Б. тисѣч вісімсот девѣтдесѣть пѣтого) родився в Острівци під ND: 104, а дня 18-го жовтня т. р. зістав через підписаного пароха місцевого охрещений і миропомазаний хлопець Володимир-Йоан (двох імен) Гжицький <слово стерто> – з родителів правесних Зенона Гжицького, сина Йоана і Корнилії родом Угриновскої, учителя школи народної, і Станіслави, дочки Йоана Руцаковського і Кароліни Ђвозочаковскої. Куми були: Йоан Руцаковский лісничий в Могильниці, Павліна Волѣнська, жена пароха місцевого» (орфографію, графіку та пунктуацію в цитованому документі, а також далі подаємо згідно з текстами оригіналів. – Ю. В.) [210]. Батьки майбутнього романіста – Зенон Гжицький та Станіслава Гжицька-Роцаковська – на момент народження старшого сина вчителювали в чотирикласній школі с. Острівець Теребовлянського повіту Тернопільського воєводства, що входило на той час до складу Австро-Угорської імперії. Земляк письменника Р. Лубківський розповідав, що результатом їхньої освітньої діяльності стали організація товариства «Просвіта» з багатою бібліотекою та читальнею, висока громадсько-національна свідомість острівчан [146, с. 3]. Із мемуарів письменника та романів «У світ широкий», «Великі надії», «Слово честі» випливає, що він любив і шанував батьків, їх шлюб був для нього ідеалом родинних взаємин. Із цього можна зробити висновок, що дитяча психіка митця формувалася

правильно, не зазнавала травм на статевому ґрунті.

Дещо більше світла на процес психологічного становлення автора за З. Фройдом може пролити новела «Лось». В. Гжицький не раз натякав друзям, що в образі старого лося змалював себе. Так, М. Петренко згадував: «Я захоплено відзначив, що для мене лось цікавий як людина – настільки любовно Володимир Зенонович досліджував його життя, поведінку, звички й уподобання, його потяг до статевого буйства, зрештою, його трагедію. Наче це досліджувалося життя близької йому, письменникові, людини – що й підтвердив Володимир Зенонович» [182, с. 48].

Зокрема, точкою дотику в психобіографії автора та персонажа є любов до матері, небажання її з кимсь ділити. Відлучення від материних грудей болісно сприймається лосиком – надто ж тому, що з'являється «подібний до них звір, тільки вищий, сильніший і з великим кушем на голові» [45, с. 614]. Роги чужинця виступають фалічним символом його вищості, сили, маскулінності. Лосик спершу ідентифікував себе з матір'ю (у неї також немає рогів), але згодом з'явилося бажання зайняти місце чужинця біля неї, а для цього треба було стати таким сильним, як «кущорогий». Так лосик, що є проекцією авторського самосприйняття, пережив позитивне розв'язання едіпової ситуації: відмову від об'єктної прив'язаності до матері й посилення самоідентифікації з новим материним обранцем, унаслідок чого збереглося любовне почуття до матері та посилилася мужність [102, с. 26]. Тож можемо говорити про позитивне розв'язання Едіпової ситуації і в психіці малого Влодзя, котрий врешті почав ідентифікувати себе з татом, на якого був навіть зовні схожий. У подальшому житті це сприяло формуванню стійкого переконання про патріархальну роль чоловіка, який мусить отримати професію, забезпечувати родину, відповідати за свої вчинки. Окрім того, В. Гжицький на все життя зберіг ніжне, шанобливе ставлення до матері та сестри, побожне ставлення до жінки як до коханої, матері, подруги. Отже, за З. Фройдом, завдяки сприятливій психологічній атмосфері в родині Гжицького у хлопчика сформувався адекватний стан психіки та маскулінний код характеру й поведінки.

Але теорій З. Фрейда недостатньо для об'єктивного аналізу психосвіту В. Гжицького. Більш плідним є звернення до гуманістичного психоаналізу

Е. Фромма, який акцентує на соціалізації дитини, що починається з батьківського виховання, завдання якого – «підготувати індивіда до виконання тієї ролі, яку він має виконувати в суспільстві» [242].

У спогадах письменника та його сучасників наголошено на родинній атмосфері освіченості, громадянської свідомості, патріотизму, у якій він зростав. Майбутній письменник засвоював норми суспільного співіснування, моделлю яких була його родина. Зокрема, в умовах польської експансії, що змушувала галичан плекати український патріотизм та націоналізм, Влодзьо учився любити українську мову, Галичину як рідний край. Це доводять свідчення митця на допиті 26 грудня 1933 року, коли він «виправдовувався» під тиском слідчих у «націоналістичному минулому»: «Удома і в школі виховувано мене було в націоналістичному дусі. Це й зрозуміло було на той час, бо між українцями й поляками точилася безперервна боротьба за впливи у східній Галичині і польському націоналізмові треба було протиставити свій, український» [54, с. 179]. Зазначимо, що вживаючи слідом за письменником слово «Галичина», ми маємо на увазі історичний поділ західноукраїнських земель, відповідно до якого у 1867 – 1918 рр. Тернопільська область входила до складу Галичини як частини Австро-Угорської імперії, хоча в її межах можна ще виокремити кілька дрібніших культурно-етнографічних регіонів, відповідно до чого теребовлянські землі можна назвати й Поділлям [37; 192].

Позитивний вплив батьків, за Е. Фроммом, проявляється як гармонія чоловічого та жіночого первнів у свідомості людини. Філософ уважав: звільнившись від батьківського нагляду, дорослі натомість самі собі стають матір'ю та батьком; у синтезі прив'язаності дитини до обох батьків полягає основа її духовного здоров'я, зрілості, від них же – одночасна наявність фемінних та маскулінних рис характеру [243]. Разом із достеменно маскулінними рисами – орієнтацією на патріархальну роль чоловіка в родинному житті, суспільстві та мистецтві, відповідальністю за свої вчинки, логічним і послідовним мисленням, пунктуальністю й точністю – митцеві були притаманні й виразно фемінні риси: певна мрійливість, м'якість характеру, поетичність природи, відсутність жорстокості, потяг до творення, а не до деструкції. Таку амбівалентність характеру увібрав у себе й образ Миколи Гаєвського, героя

трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день».

Архетипи батька та матері наділяв важливою роллю в психологічному розвитку та соціальному самовизначенні людини й К. Юнг [266 – 267]. Образ батька – учителя, шанованого односельцями за розум, розсудливість та внутрішню інтелігентність, «єдиної на той час освіченої людини в селі», посідає чільне місце у спогадах письменника [49, с. 4]. З. Гжицький доклав усіх зусиль, аби його діти здобули гідну освіту, учив їх торувати шлях, не зражаючись перед труднощами. Батько вперше познайомив Влодзя з українською літературною класикою. Від поваги до нього – звичка шанувати старших, схилитися перед взірцями. Образ батька у свідомості митця переріс у ширший архетип наставника, мудреця, вождя. Рано позбавлений можливості постійного спілкування з татом через навчання в іншому місті, а потім війну й переїзд в іншу державу, В. Гжицький проникся глибокою повагою до своїх учителів та друзів-письменників (В. Пачовського, П. Тичини, С. Пилипенка, М. Хвильового, Остапа Вишні). Найвищим втіленням архетипу батька в життєтворчості В. Гжицького став ідеалізований образ Леніна, повіривши в справедливу ідеологію якого письменник емігрував в УРСР.

Не обійшлося в становленні естетики митця й без матиного спадку. За К. Юнгом, позитивний вплив архетипу матері на свідомість митця простежується в «розвитку смаку та естетичного почуття» [267]. Кузина В. Гжицького А. Байрак згадувала: у перших літературних спробах початківець звірявся тільки мамі: «...тільки мати мала в нього довір'я» [цит. за: 257, с. 161]. Архетип матері знайшов вияв у любові митця до малої вітчизни – Галичини та до України загалом, у створених ним образах матері-вітчизни, матері-землі, матері-природи й навіть матері-партії. Хоча, не виключаємо, що останній образ творився «про людське око». Як вияв негативного впливу цього архетипу на письменника можна трактувати схильність останнього до донжуанства, яке, за К. Юнгом, є наслідком несвідомого пошуку матері в кожній жінці [267]. Р. Кудлик пригадує: «Володимир Зенонович ніколи не таївся, що захоплення прекрасною половиною людства займає багато місця в його житті, проте, як істинний джентльмен, ніколи не називав навіть імені чергової обраниці» [127, с. 142]. Цією рисою – пошуком образу єдиної й

неповторної в багатьох жінках – епик наділив Гаєвського, Ломова, Івасика Іващенко.

Емоційність характеру письменника зумовлена впливом не лише архетипу матері, а й архетипу аніми – ідеалу жінки у підсвідомості чоловіка [101, с. 137]. За К. Юнгом, «...у чоловіка значну роль, поряд з архетипом матері, відіграє також і архетип сексуального партнера, а саме аніми» [267]. Аніма митця, його alter ego, знаходила вихід у творчості через численні образи жінок, щемливі пейзажі, ліричні історії кохання героїв, чуттєві та вразливі чоловічі характери.

Першим психологічним випробуванням став для малого Влодзя переїзд в сусіднє село Довге в 1900 р., де батьки мали обійняти посаду вчителів початкової чотирикласної школи. Він зронив у серце хлопчика біль розлуки з рідним домом, що пізніше посилювався через вимушені переїзди, вилився у творах зрілого майстра мотивами дороги-мандрівки та туги за малою батьківщиною, тривоги перед невідомим: «...На нашому подвір'ї стояло кілька підвід, на які вантажили речі нашого дому. Мені сказано, що ми переїжджаємо в інше село, на нове місце. Я добре не розумів, що це за нове місце, і не хотілось покидати старе. Тут я мав товаришів, сільських хлопців, а там, хто знає, що буде...» [49, с. 4]. У документальних та художніх творах письменник із особливою теплотою описував рідні сільські краєвиди: «Завжди я любив своє мальовниче село Довге. Заслонене від східних вітрів горою Бердою, воно розстелилося вздовж Серету, милої річки, що омиває також і Острівець. Ці два моїх рідні села, наче дві дорогі намистинки на срібній живій нитці» [там само]. Образи односельців і тербовлянську топоніміку з документальною точністю відтворив у оповіданнях, у романах «У світ широкий», «Слово честі». Таким чином, секрети поетичного натхнення митця, майстерності пейзажиста, любові до лісу, річки, гір, краян слід шукати у світі його дитинства.

Дороги В. Гжицького простелилися до Станіславова, де хлопець закінчив перший клас гімназії (1906 – 1907), а потім до Тернополя, де в 1907 – 1914 рр. продовжив студіювати науки в Українській гімназії (нині Тернопільська українська гімназія імені І. Франка). За спогадами А. Байрак, п'ятикласник почав писати оповідання про природу – «про звірів і пташок...» [цит. за: 257, с. 161]. С. Шаховський, Р. Лубківський, Д. Чуб відзначають прикметний для творчого



самовизначення гімназиста факт – навчання в «музаки» В. Пачовського. За спогадами митця, В. Пачовський викладав українську мову в першому класі Станіславівської гімназії і прищепив вихованцеві певний естетизм: «Йому я також завдячую любов до прекрасного», – зазначав сам письменник [165, с. 136].

Із початком війни юнак змушений був перервати навчання й близько двох років мешкав на лісничівці в діда Йоана, працював помічником лісничого, тому Тернопільську гімназію закінчив лише 1917-го.

Учорашнього гімназиста мобілізували до австрійської армії в 1918 р. Хоча воювати довелося недовго, В. Гжицький скуштував труднощів солдатського життя, опинився на межі існування, у психічному стані людини, яка хоче жити та відчуває лихий подих смерті. Терміново пройшов вишкіл в офіцерських школах Єгерндорфа й Кам'янки-Струмилової. По трьох місяцях навчання був шпиталізований, згодом призначений на італійський фронт. Після розвалу Австро-Угорщини потрапив до УГА, де став «командиром частини». Після нещасливого бою проти легіонерів Ю. Галлера його сотня опинилася на Україні, і її без поповнення було кинуте на фронт проти Денікіна. Письменник згадував: «В Гайсинському районі я потрапив у полон кубанцям 15 жовтня 1919 року. 27/Х я вже сидів от <нерозбірливо> бараках. Визволила мене з неволі радянська армія» [цит. за: 23, с. 180].

На початку 1920 р. – «без гроша в кишені, без даху над головою, без друзів» – письменник опинився в Харкові [54, арк. 2]. Так розпочався харківський період життя й професійної літературної творчості (1920 – 1933 рр.), позначений численними позитивними (вдалий дебют поета, здобуття реноме талановитого прозаїка, належність до творчої атмосфери мистецького процесу 1920 – 1930-х рр., що внесла в романи В. Гжицького модерні тенденції) і негативними фактами (обвинувачення у націонал-фашистських поглядах, арешт і таборування).

Припускаємо, що спершу В. Гжицький ілюзорно сприйняв новостворений СРСР як перемогу добра над злом, вивільнення людини з-під будь-якої форми насильства, як справжню сім'ю народів, де вільно розвивається кожна нація і особистість. Родина була однією з найвищих життєвих цінностей митця, тому він позитивно поставився до радянської культури, котра понад усім ставила авторитет

батька-вождя народів і оперувала категоріями – вітчизна-мати, республіки-сестри, народи-брати тощо. Проте уже наприкінці 1920-х рр. письменник зрозумів помилковість своїх поглядів, але було запізно, про що зізнався в приватній розмові Г. Костюку: «Від одних тиранів я пішов назавжди. Я думав, що там, де живе тридцять мільйонів українського народу, жадний тиран не посміє чинити сваволі. А виходить, що я помилився. І виходу нема. І дітися нікуди» [124, с. 542].

Намагання В. Гжицького злитися з радянською спільнотою пояснює гуманістичний психоаналіз Е. Фромма, згідно з яким кожна людина завжди націлена на єдність із іншими людьми й часто жертвує духовною свободою заради подолання власної самотності й відокремленості [242]. Опинившись у незвичних соціальних обставинах, молодий письменник шукав способів єднання із рідним західноукраїнським середовищем, намагався притлумити самотність спілкуванням із земляками, листовним зв'язком із родиною [33, с. 17], але водночас уже й відчував потребу віднести себе до певної системи, яка б спрямовувала його життя й надавала йому сенсу, адже в іншому випадку митцеві загрожував би параліч здатності діяти, а значить жити. Можливо, звідси – прилаштування до радянського стилю життя та творчості, посилене вивчення російської мови в 1920 – 1930-х рр., пафосне позиціонування себе саме як радянського письменника в 1950 – 1970-х рр.

У Харкові письменник відчув на собі складнощі становлення радянської держави та вживання емігранта в специфічний соціокультурний простір. Змінив у цей період чимало професій: кур'єр газети «Боротьба», яку тоді очолював В. Еллан-Блакитний, вантажник, вибійник борошна у млині Дубинського. Із 1922 по 1932 рр. працював у Особливій губернській продовольчій комісії: на посаді лаборанта сільськогосподарської лабораторії, а згодом – її завідувача. Роботу з 1922 по 1926 р. поєднував із навчанням на лісовому факультеті Харківського інституту сільськогосподарства імені В. В. Докучаєва. Але, незважаючи на любов до лісу, привиту ще з дитинства дідусем, «лісником не став практично», бо захопила інша робота – літературна [54, арк. 14]. Багатий життєвий досвід дав митцеві цінний матеріал для відображення соціального життя Харківщини 1920 – 1930-х рр. у романі «Великі надії», зумовив тему роману, в осерді якої – ламання світогляду галичанина, котрий

під контролем тоталітарної влади перетворюється на радянського громадянина.

Уже в 1920 – 1922 рр., не зважаючи на важку працю, В. Гжицький займався літературною самоосвітою, писав вірші для Ольги Крайник, «маленької, гарної блондинки», у якої винаймав квартиру на Гончарівці: «Ідучи на роботу і з роботи я складав вірші <...> Це були вірші коханій дівчині» [54, арк. 6 – 7]. Через фінансову невлаштованість юнак не наважився просити її руки. Натомість «з болем серця» порадив подрузі йти за П. Губенка [54, арк. 23 – 24]. Із певною мірою художнього домислу митець перенесе образ Ольги на сторінки роману «Великі надії». Любов, переважно, нещаслива, стосунки чоловіка та жінки стануть лейтмотивом його подальшої творчості, наснажать її психологічним драматизмом.

Прикметним у формуванні художньо-естетичного мислення В. Гжицького є той факт, що як професійний письменник він уперше відбувся в Харкові. Літературний Харків того часу – це виникнення численних мистецьких угруповань, сміливі експерименти зі змістом та формою творів, розвиток модерністської, авангардистської літератури й водночас народження дискурсу пролетарського мистецтва, що наприкінці 1920-х рр. «швидко поглинув або зліквідував інші дискурси, позбавивши культуру внутрішньої діалогічності» [176, с. 172]. М. Шкандрій так описав культурну атмосферу 1920-х рр.: «Літературна критика й дискусії, політика й ідеологія невпевнено балансували між поважними й перевіреними традиціями минулого (патріотизм, народництво, справи культурного розвитку та соціальних реформ) і пошуками духовного змісту нового світу (інтернаціоналізм, заперечення минулого, класова відплата і соціалістична революція). Часто непокєднувані погляди на мистецтво й політику співіснували в одному журналі, інколи навіть в одній статті» [261, с. 39]. У цьому розмаїтті літературних гуртків, стилів шукає власне творче «я» В. Гжицький. Важливою для його мистецького самовизначення була участь в «Плузі» та «Західній Україні».

До «Плугу» митець увійшов у 1923 р. Причиною вибору початківцем цієї літературної організації стала, певне, відповідність її ідеологічно-художньої платформи його світогляду, що незважаючи на інтелігентське походження та робітничий фах, був, за свідченням самого митця, по суті селянським, та розумінню

суспільної ролі літератури. Письменник змалку спостерігав за просвітницькою роботою батьків, хотів і сам бути корисним для селян: «...Я народився і виріс у селі: чому б мені не стати селянським письменником?..» [54, арк. 8]. Ще гімназистом В. Гжицький уважав несправедливим австро-угорський та польський імперський державний устрій, симпатизував соціалістичній революції та програмі більшовиків. Обрана ж ним спілка обстоювала «організацію психіки й свідомості широких селянських мас і сільської інтелігенції в дусі пролетарської революції», орієнтувала митців висвітлювати «революційну романтику життя й боротьби трудящих мас, переважно селянських, у минулому і його долю в майбутньому...» [108, с. 90]. Така програма імпонувала митцеві, особливо гасло: «Союз революційного селянства з пролетаріатом творять разом нову соціалістичну культуру» [54, арк. 8]. Патріотично-громадську мотивацію підсилила відсутність суворих вимог до учасників: «Щоб стати членом «Плугу», не треба було двох друкованих книжок і рекомендацій двох солідних письменників. Тоді було так: прочитав вірша чи оповідання, яке сподобалось аудиторії, і плужанин готовий...» [54, арк. 8, 10].

Як би не засуджували сьогодні плужан за «графоманство» та «примітивізм», саме «Плуг» став своєрідною школою художньо-естетичного становлення для молодого письменника. За літературні зразки членам спілки слугували твори національної класики – Т. Шевченка, Л. Глібова, В. Стефаника та ін. В. Гжицький у ставленні до мистецьких надбань минулого був традиціоналістом, любив українську класику, із повагою ставився до її творців. Закорінений у підсвідомості митця архетип батька зумовлював розуміння історичного розвитку літератури як передачі творчого досвіду від попередників-«батьків» до нащадків, коли зміна літературних поколінь відбувається на основі поваги до традицій і їх оновлення, збагачення.

Плужанська концепція літератури передбачала творення текстів, зрозумілих селянській масі, тому члени спілки були зорієнтовані на простоту й економію художніх засобів, у їхньому доробку переважали твори епічної та драматичної форми, народницька поетика з її етнографічними деталями. Плужани зосереджували увагу не так на формі творів, як на їхньому змісті, тож виглядали, як зазначає М. Шкандрій, на фоні молодих харківських та київських письменників-формалістів

з їх тяжінням до літературного експерименту, гри з образами, ролями, ідентичністю як «саможертвні народники, віддані освіті мас і культурному просвітництву на селі» [261, с. 57]. «Неонародницький» підхід до літератури був близьким В. Гжицькому, котрий уважав, що мистецтво має приносити користь людям. Тому навіть коли в ході літературної дискусії 1925 – 1928 рр. через масовізм та «червоне просвітянство» «Плуг» зазнав критики, і з нього «пішли такі метри, як В. Сосюра, І. Сенченко, П. Панч – «хто у «Гарт», «ВУСПП», хто у «ВАПЛІТЕ»...», В. Гжицький залишився вірним йому, уважаючи, що: «...не організація, а талант сприяє росту письменника. Я знав, що треба писати гарно і корисні твори, а чи це буде у «Плузі», чи у «ВАПЛІТЕ» – однаково» [54, арк. 16]. Утім, вірність «Плугу» могла бути своєрідною хитрістю «чужинця» із буржуазної Галичини: залишатися в офіційно визнаному владою угрупованні, удаватися до мови Езопа, аби мати можливість працювати в літературі й писати про Україну.

Ставши радянським письменником, В. Гжицький залишився патріотом галицького краю, висловлював занепокоєння його соціально-економічною бідністю. Із бажання бути корисним йому в 1927 р. увійшов до літоб'єднання «Західна Україна», яке було створено в 1925 р. як секція «Плуга», а вже в 1926 р. виокремилося в самостійну літературно-мистецьку спілку з власним однойменним друкованим органом. «Західна Україна» об'єднала митців, котрі емігрували з-під польського панування до Радянської України, більшість – на запрошення влади, яка гарантувала їм усілякі вигоди. Серед них – Д. Загул, М. Ірчан, А. Турчинська, М. Козоріс, І. Ткачук, В. Бобинський, В. Гадзінський, М. Гаско, Л. Дмитерко, А. Шмигельський та ін. Як зауважує П. Медведик, у творах цих митців «виразно відбивалися тенденції історії та тодішньої долі рідного краю» [153, с. 2], що виявилось і в тематиці та проблематиці роману «Довбуш» В. Гжицького.

Стильова манера молодого автора органічно виростала з амальгами його різнорідних літературних уподобань. Окрім ще дитячої зацікавленості творами Т. Шевченка, за свідченням письменника, багато значили для розвитку його естетичного смаку твори українських письменників, котрі почали шлях у літературу як «запізнілі» романтики чи реалісти, але еволюціонували до модерного письма,

започаткувавши першу хвилю українського модернізму зламу XIX – XX віків: І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаника, Л. Мартовича, та його другу хвилю 1900 – 1910-х рр. – В. Винниченка, Б. Лепкого, О. Олесь, В. Пачовського. В. Гжицький захоплювався також творчістю М. Гоголя, А. Міцкевича, Ю. Словацького, неоромантичними писаннями К. Тетмаєра, творами російських реалістів (зокрема, А. Чехова) і «поетів нових», представників срібного віку російської літератури: К. Бальмонта, О. Блока, С. Єсеніна, В. Хлебнікова, І. Северяніна [54, арк. 23 – 24; 165, с. 136]. Учасник літпроцесу доби Розстріляного Відродження, він цікавився й творчістю П. Тичини, М. Хвильового, А. Любченка, Г. Косинки, стилі яких так чи інакше впливали на еволюцію його естетики.

Зацікавлення митця традиційною й модерною лектурою відповідає естетичній концепції української літератури тієї доби. На початку XX ст. реалізм переживав «карколомні зміни», «несподівані метаморфози», видозмінюючись в імпресіонізм, сюрреалізм, неореалізм, відштовхуючись від романтичної та неоромантичної стильової манери, а модерністи «переосмислювали національну традицію попередніх епох відповідно до своїх естетичних уподобань та творчих спроможностей» [162, с. 70 – 71; 71, с. 173]. У 1920 – 1930-х рр. В. Гжицький еволюціонував від романтичної та реалістичної до модерної манери письма. І вже в дебютній збірці «Трембітині тони» (1924) поруч із традиційними мотивами та версифікаційними формами продемонстрував імпресіоністичне, експресіоністичне, символістське світобачення, схильність до модерної техніки побудови вірша.

Симптоматичним щодо відповідності творчих інтенцій В. Гжицького духу доби є те, що його творчість, як і більшості митців 1920 – 1930-х рр., розпочиналася з лірики. Хоча поезія не стала покликом письменника, у ній виявилися основні стильові тенденції, визначальні для художньо-естетичного мислення В. Гжицького-романіста: ліризація наративу, імпресіоністична, експресіоністична, романтична стильові доміанти, тяжіння до образів-символів, трагізм, зосередженість на внутрішньому світі, увага до екзистенційних душевних станів, антимілітарний пафос, мотиви самотності, ностальгії за малою батьківщиною, протиставлення міста (зовнішньої, удаваної культури) та села (природної культури, щирості).

Наступним кроком у творчому становленні В. Гжицького став його перехід від лірики до драматичних творів, а потім – до середньої епічної форми, повісті. У 1925 р. його п'єса для дітей «По зорі» мала надзвичайний успіх у Харківському театрі юного глядача. П'єси «Вибух» (1927) і «Наступ» (1931) засвідчили увагу до гострих соціальних проблем – колективізації, селянської бідності, схильність до драматизації сюжету, вміння фокусуватися на непримиренних конфліктах, психологічно будувати діалоги – риси, що розвинулися в романній прозі.

Важливою в сенсі подальшого формування художньо-естетичного мислення епіка була повість «Муца» (1928), у якій автор звернувся до суспільного становища маленької людини в Західній Україні початку ХХ ст. У цій повісті виявилися катастрофізм світовідчуття, драматизація сюжету. Реалізм повісті й традиційну для реалістично-народницької літератури об'єктивовану оповідь оновлено модерністською технікою ліро-епічного наративу, якій властиві імпресіоністична поетика, виразність художньої деталі, символізм, яскрава метафорика, підтекст.

Реалістичне моделювання світу й людини митець модернізував і в збірнику прози «Цісарське право» (1931). У дев'яти новелістичних оповіданнях автор художньо відобразив культурне та економічне життя, побут селянства Західної України, своєї «поневоленої, далекої, коханої батьківщини» [80, с. 47]. Найсильніший твір збірки – «Цісарське право» – органічно вписався в дискурс новел на цісарську тематику кінця ХІХ – початку ХХ ст. Присвята В. Стефанику, котрий розпочав свою творчість саме з новел «Виводили з села» та «Стратився» (1897), у яких засуджується цісарщина, пояснювала вибір теми та експресіоністський стиль нарації. Провідні мотиви збірки – гуманізм і любов до природи, неправомірність, жорстокість посягань на будь-чье життя: чи то солдата на війні, чи то малої тваринки і пташки в лісі. Герої – галицькі селяни, доля яких понівечена війною, австрійською цісарщиною; їхні характери та соціальні проблеми галицької дійсності зламу ХІХ – ХХ ст. точно схоплені, реалістично зображені, але при цьому техніка письма тяжіє до модернізму: автор наснажує оповідь яскравими художніми деталями, використовує прийом потоку свідомості, його мовлення емоційно наснажене й лаконічне, майстерно виписані діалоги та монологи

персонажів допомагають досягти максимального психологізму в зображенні подій і людини. Погоджуємося з А. Вишнівецькою: у наративній манері В. Гжицького-новеліста та повістяра виявилися такі особливості художнього мислення, як правдивість, людяність, народність, епічність, розмаїття мовленнєвої палітри, психологізм, м'якість малюнка, тяжіння до синкретизму, дифузії жанрів [20, с. 73; 21, с. 21 – 22]. Зазначимо, що ці доміанти художнього мислення визначатимуть також і поетику його романної прози в 1920 – 1930-х та в 1950 – 1970-х рр.

Відзначився молодий письменник і як публіцист. Книга «Комуни в степах: вражіння з подорожі» (1930) засвідчила талант нарисовця, що також знайшов вияв у поезії його романів, зокрема в їх публіцистичному пафосі, зосередженості авторської уваги на злободенних проблемах.

Як перспективний романіст, В. Гжицький дебютував твором «Чорне озеро (Кара-Кол)» (1929), що приніс йому популярність у мистецьких і читацьких колах, уповні виявив окреслені в попередній творчості доміанти авторської поезики: ліризацію та драматизацію оповіді, схильність до трагічної розв'язки конфліктів, психологізм, увагу до долі простої людини, талант пейзажиста, експериментування з формою твору, модерністський наратив та екзистенційну проблематику.

Роман вийшов у час, коли розпочався наступ тоталітарної влади на українство, посилювався політичний тиск на письменників: 1928 р. закривається ВАПЛІТЕ, 1929 р. фабрикується справа СВУ. Як влучно підкреслила С. Павличко, «страх репресій» убив «навіть надію на щирість вислову», митці змушені були вдаватися до особистої цензури. Так виникли тексти з маркою «двозначності», коли «текст заховував підтекст, який не збігався з офіційно декларованими намірами автора чи авторів», а «комуністичною риторикою замасковувалася спроба відстояти українськість, національність» [176, с. 174]. На цьому ж наголосила й О. Філатова: «В умовах встановлення тоталітарного контролю над усіма сферами суспільства, легітимізації політичних репресій українська письменницька еліта <...> змушена була вдаватися до ідеологічного маскування, щоб завуалювати неблагонадійну двозначність художньої свідомості» [238, с. 144 – 145]. Ці слова можуть бути ключем до розуміння всієї творчості В. Гжицького. У першій редакції «Чорного



озера» він ще спромігся бути відносно вільним у естетичному вираженні теми кохання, національної боротьби ойротів, вірним історичній правді в показі загарбницької політики Росії на Алтаї (тиск на письменника почнеться вже після видання роману). Проте вже тоді змушений був звернутися до прийому маскування, який і далі буде простежуватися в романах й полягатиме у зверненні до алегорій, символів, підтексту, у наданні негативного статусу героям, які насправді виражають авторську думку, у використанні як ширми елементів комуністичної риторики.

Екзотична тематика роману, з одного боку, свідчить про романтичну домінанту авторського світовідчуття, оскільки саме романтики тяжіли до відображення нових, незвичних країн, а з іншого, – є відображенням літературних тенденцій нового часу. На зламі 1920 – 1930-х рр. спостерігаємо активне звернення письменників до життя інших народів («Гюлле» О. Досвітнього, «Роман міжгір'я» І. Ле, «Шурган» П. Капельгородського). Офіційною метою такого зацікавлення було вирішення поставленого партією завдання у привабливих фарбах висвітлювати соціалістичне будівництво на околицях Радянського Союзу, але багато авторів використовували аналогічні ситуації з чужих середовищ, щоб завуальовано говорити про українську дійсність, подібно до того, як колись Т. Шевченко в поемі «Кавказ» (1845), засуджуючи колонізаторську політику царської Росії, проектував цю ситуацію на Україну. В. Гжицький одним із перших у 1920 – 1930-х рр. удався до алегоричного відображення в образі чужого краю проблем своєї Батьківщини, увівши в українську літературу екзотичних персонажів-ойротів. У 1933 р. Я. Олесич в романі «На озерах вогні» використав досвід В. Гжицького: описуючи самовіддану боротьбу більшовиків в процесі громадянської війни в Карелії (Олонецькій губернії) проти виключно негативних персонажів – місцевої буржуазії, наукової інтелігенції, регулярних білогвардійських військових частин, автор насправді пропагував «Велику Фінляндію», а більшість ситуацій і розмов проектував на Україну. Очевидно, у такий спосіб автори намагалися убезпечити себе від репресій. Але критики все одно помічали цю хитрість – і починалися закиди у фашизмі. Тому навіть через сорок років у «Спогадах про минуле» В. Гжицький заперечував використаний прийом: «Мене звинувачувано у смертельному грісі – націоналізмові,

якого в книзі фактично не було <...> в тому, що я під маркою алтайців намагався протиснути українську націоналістичну концепцію» [54, арк. 18].

Спосіб мистецької презентації теми та ідеї роману відповідав модерному духу доби. Як відомо, у романістиці 1920 – 1930-х рр. окреслилися два підходи до жанротворення: відштовхування від традиції або її повне заперечення [11, с. 101]. У поетиці романної прози В. Гжицького виявилася тенденція до оновлення змісту й форми класичного роману модерними засобами, як і у творчості О. Слісаренка, М. Івченка, Є. Плужника, В. Підмогильного, В. Домонтовича, котрі творили романний епос, синтетичний із погляду композиції, типів нарації, стилю, тематики. Для «Чорного озера» характерне органічне поєднання низки жанрових (національний, психологічний, соціальний, любовний, пригодницький романні різновиди) і стильових (неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, неореалізм, реалізм) рис, серед яких важко виокремити певну домінанту [27, с. 57, 62]. Епік виходить за традиційні межі романного жанру, переосмислює стосунки любовного трикутника (Темір – Таня – Олексій), доповнивши його комплексом національних, психологічних, соціальних, релігійних, філософських проблем. У цьому сенсі «Чорне озеро» суголосне роману М. Хвильового «Вальдшнепи» (1927) Як і герої М. Хвильового – Ганна, Аглая, Дмитро Карамазов, Євгеній Валентинович, т. Клава, Вовчик, кожен герой В. Гжицького в «Чорному озері» представляє певну ідею, власні національність і соціальну належність. У діалогах героїв вирішуються питання розвитку України та Ойротії, національного самовизначення цих країв і головних героїв – Дмитра і Тані. Ці герої дихотомні, розриваються між протилежними полюсами ідей, що їх представляють їхні пасії: Аглая й Ганна, Ломов і Темір. Типологічно зіставними є й другорядні герої: тьотя Клава – Вовчик; тьотя Груша – Манченко. Клава М. Хвильового й Груша В. Гжицького – сексуально емансиповані жінки, які не соромляться пропонувати своє товариство Вовчику та Манченку. Асоціативні паралелі утворює й топос курорту, атмосфера якого спонукає героїв до флірту: сюжет «Вальдшнепів» зав'язується в безіменному, заштатному містечку, куди на відпочинок приїздять партійні функціонери та нудьгуючі міщани; події роману «Чорне озеро» розгортаються на тлі алтайського

курортного поселення. Твори зближує психологізм та еротизм: письменники приділяють багато уваги відображенню почуттів і відчуттів героїв, проблемі платонічного кохання і пристрасті, гетеросексуальному потягу героїв. Утім, твір В. Гжицького абсолютно самостійний і оригінальний, із власними темою, ідеєю, сюжетом, героями, комплексом проблем і способом їх вираження. Тож певні збіги в сюжетній та образній організації романів свідчать не про наслідувальний щодо творчості М. Хвильового характер прозописьма В. Гжицького, а про те, що його роман відповідав модерним тенденціям доби, був включеним у діалог українських письменників-модерністів, присвячений проблемам розвитку української нації та буття людини в новому, трансформованому більшовицькою ідеологією світі.

Увага автора до сексуально-еротичної сфери буття людини також зближує його роман із цілою низкою модерних творів 1920 – 1930-х рр., у яких досліджуються проблеми взаємовідносин статей, сексуальної емансипації жінки, самореалізації людини у виявах різних типів любові, впливу кохання на внутрішній світ і долю особистості тощо – із романами «Місто» та «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника, «Робітні сили» М. Івченка, «Доктор Серафікус», «Аліна і Костомаров», «Романи Куліша» В. Домонтовича та ін.

Роман В. Гжицького можна назвати експериментальним, хоча в ньому немає повного заперечення класичних традицій романотворення, як у «лівому» романі футуристів Гео Шкурупія («Двері в день»; «Жанна-батальйонерка»), Л. Скрипника («Інтелігент»), Д. Бузька («Голяндія»), Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...»). На думку М. Васькова, жанрове експериментаторство романістів 1920 – 1930-х рр. виявлялося в «постійних часо-просторових зміщеннях, активному втручанні в романну дію автора-оповідача, умінні поєднати динамізм дії та планетарний рівень охоплення подій з невеликим обсягом роману» [17]. О. Журенко вважає ознаками експериментальності модерністських романів ігрові категорії (пародію, мотив маски, двійництва), сатиру, іронію, мета-аспект, жанрово-стильову дифузю, а О. Боярчук – комунікабельність наратора, співтворення тексту автором і реципієнтом [99, с. 16; 14, с. 6].

Більшість цих ознак притаманні «Чорному озеру». Неширокий формат роману

скоріше наближається до повістєвого жанру, але він охопив досить великий часовий проміжок та простір дії. Час твору охоплює легендарне минуле Алтаю, екскурс до якого наратор здійснює шляхом уведення фольклорного елементу – пісень Таниного діда, старого тульчі, легенд, що їх розповідають ойроти (звернення до фольклору як до засобу моделювання національної історії, символізації, психологізації та ліризації художнього твору було притаманне ще раннім українським модерністам, творчістю яких у гімназійні роки захоплювався В. Гжицький) та сучасну автору дійсність 1920 -х рр. Простір дії роману – це, з одного боку, Алтай як осередок духовності й ширості, природності, незайманості, як національний простір ойротів з численними меншими топосами – озером, рікою, селом, юртами, незвіданими гірськими стежинами та хащами, печерами тощо; а з іншого, Московщина як ворожий, удавано культурний простір із брудними бідними селами, байдужими до страждань людини блискучими містами. Поліфонізм роману витворюється конструктивним діалогом автора з читачем, що, на думку О. Боярчук, характерний для експериментальної прози: реципієнт залежно від ерудованості відгукується на відповідний рівень прочитання – зовнішню пригодницьку чи внутрішню інтимну, психологічну сюжетну лінію або ж імпліцитний полемічний, філософський підтекст [14, с. 6].

Удосконалювати модерністську техніку письма, поезику романного жанру відповідно до власного світогляду, творчих принципів та внутрішніх, власне естетичних законів розвитку літератури письменнику завадила політика радянської влади в галузі мистецтва й гострі критичні відгуки на роман «Чорне озеро», після яких, за словами митця, «треба було тремтіти за своє існування у прямому і переносному значенні» [54, арк. 18]. Примусова імплантація більшовицької політики в усі сфери національного буття, у тому числі літературну, призвела в кінці 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. до фаворизації виробничого, колгоспного, ідеологічного, панорамного романів: «Робітні сили» М. Івченка, «Роман Міжгір'я» І. Ле, «Крила» В. Кузьмича, «Перешихтовка» І. Кириленка, «Море відступає» О. Донченка та ін. Окреме місце серед виробничої прози займають твори на шахтарську тематику: «Юрко», «Щасливий секретар», «Майбутні шахтарі» М. Хвильового, «Маленька степова рудня», «Немає праці», «Вибух» Л. Скрипника,

«В степах» С. Божка, «Завойовники надр» Д. Гордієнка, «Кварцит» О. Досвітнього тощо. Письменники змушені були ілюструвати прогрес в радянській промисловості, відтворювати участь людини у виробничих процесах, викривати шкідництво на заводах, педалювати «ліквідацію куркульства», акцентувати на оптимістичному пафосі колгоспної праці, тоді як українське село і його дбайливий господар-селянин фактично були вже знищені. Урахувавши тенденцію до розвитку виробничого жанру в літературі та намагаючись «реабілітуватися» після «Чорного озера», В. Гжицький «найнявся робочим на шахту 16 – 17 Будьонівського рудоуправління і, проробивши місяць, поїхав у колгосп коло Слав'янська, придивився до праці колгоспників» [54, арк. 18 – 19]. Результатом цього «творчого відрядження» став роман «Захар Вовгура» (1932) – імітація актуального виробничо-колгоспного жанру.

На перший погляд, соцреалістичний наратив домінує у творі, що зображує працю та побут, трудові звершення робітників однієї з численних донецьких шахт і їх товаришів-колгоспників. На тлі ідеологічно правильних постатей шахтарів- і колгоспників-комуністів зображені «шкідники», котрі ховаються на шахті від репресій. Викриття шкідництва було провідним мотивом багатьох тогочасних творів виробничої тематики. Як влучно підкреслив І. Дзюба, «для творів про Донбас особливо характерним був образ куркуля, який втік із свого села і переховується на шахті чи заводі, маскуючись під пролетаря, щоб потай гальмувати переможну трудову ходу колективу» [86, с. 15 – 16]. Але й тут В. Гжицький вдається до прийому «маскування». Автор здійснює психологічний аналіз внутрішнього світу «куркуля-шкідника» Захара Вовгури, показує причини, які перетворили на звіра селянина-землероба, як колись Чіпку. Соцреалістичний за формою (виробничо-колгоспний) та тематикою (відображення праці та побуту селян-колгоспників і шахтарів), твір має й модерністські ознаки – притчевість, неоромантичний первень у характері головного героя. Цей роман ще раз засвідчив ліризм митця в змалюванні природи й людини, схильність до синтезу жанрової форми (виробничого та колгоспного, соціально-психологічного романів), уміння вибирати актуальну тему нарації, залишатися оригінальним навіть в ідеологічно витриманому тексті.

1933 р. в альманасі «Західна Україна» розпочато публікацію роману

«Довбуш», що мав важливе значення в українському літературному процесі 1930-х рр., оскільки в числі небагатьох творів («Людолови» З. Тулуб, «Право на смерть» П. Панча, «В степах», «До моря» С. Божка, «Богун» О. Соколовського) представляв тогочасну історичну романістику, сприяв збереженню й оновленню традицій історичної великої прози минулих століть. З. Голубєва виокремила в цей період два типи історичного роману: художню історію народу, або художньо-історичний роман, та художню біографію історичної особи, або історико-біографічний роман [60, с. 12 – 14]. Твір В. Гжицького представляє другий тип історичного роману. Зверненню белетриста до жанру історичного роману передував здійснений ним у 1928 р. переклад роману К. Тетмайєра «Легенда Татр» (1910 – 1911) про селянські повстання та війни середини XVII ст. Зацікавлення В. Гжицького історичною тематикою згодом вилилося в оригінальні твори про життя та діяльність українських борців за національну та соціальну справедливість Олекси Довбуша (п'єса «Пісня про чорних хлопців», роман «Довбуш») та Устима Кармалюка (роман «Кармалюк»). Твір поєднав і плужанську орієнтацію на революційну тематику творчості, і концепцію спілки «Західна Україна», згідно з якою митці висвітлювали західноукраїнську дійсність і минуле, зверталися до образів героїв, котрі несли ідею перебудови несправедливого суспільства. На вибір теми та поетику твору вплинули також туга митця за Галичиною, захоплення лірикою ранніх українських модерністів – Лесі Українки, О. Олеся, Б. Лепкого, у творчості яких, на думку В. Погребенника, естетично розбудовується бінарна опозиція «гори» – «доли» [186, с. 28; 189, с. 11].

Задум свого першого історичного роману митець виношував від юних літ, коли почув пісню «Ой попід гай зелененький» – «одну з найпопулярніших, найулюбленіших у карпатському регіоні народних пісень-балад про Олексу Довбуша» [190, с. 95]. Пізніше в Тернопільській гімназії ознайомився з «Етнографічним збірником» В. Гнатюка, що містив чимало записів народної творчості про опришківський рух. Зауважимо, що довбушівська фольклорна традиція справила значний вплив на українську літературу. Долучившись до української довбушіани, представленої творами «Страсний четвер» М. Устияновича,

«Спевак з Полесья» М. Лисикевича, «Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест» Ю. Федьковича, «Петрії й Довбушуки» І. Франка, «Олекса Довбуш» і «На синій Чорногорі» В. Щурата, «Камінна душа» Г. Хоткевича, В. Ѓжицький на початку ХХ ст. пропагував на східній Україні тему опришківства, що була актуальною на західній Україні ще від середини ХІХ ст. [29, с. 102; 26, с. 53]. Таким чином митець сприяв неперервності літературної традиції, і водночас проявив себе як новатор, подавши традиційний романтично-фольклорний образ Олекси Довбуша в неоромантичному, психологічному ключі, із певними нотами «революційного» пафосу, як того вимагала нова доба. Як свідчив прозаїк, важливим для формування його власної художньо-естетичної концепції образу народного ватажка був досвід художнього відображення опришківства у творах Ю. Федьковича і Г. Хоткевича [153, с. 2]. Митець розпочав роботу над романом у той же час, що й Г. Хоткевич над повістю «Довбуш», але не вважав це наслідуванням чи крадіжкою теми, оскільки був переконаний: кожен белетрист може по-своєму підходити до вирішення одного й того ж образу, по-своєму інтерпретує історію [54, арк. 75 – 76].

Незважаючи на актуалізацію «революційного» пафосу («Довбуш») та продукування «ідеологічно правильної» форми виробничого роману («Захар Вовгура»), над письменником згущувалися «хмари» політичних репресій. Вирок влади членам «Західної України» був однозначним: шпигуни й терористи. На карб В. Ѓжицькому поставили галицьке походження, причетність до УГА, антиросійську лінію «Чорного озера». Офіційно ж звинуватили в підготовці терористичного замаху на В. Чубаря, і після трьох місяців арешту, 23 лютого 1934 р., «трійка» ухвалила: «заслати до виправно-трудоного табору терміном на десять років» [155, с. 8].

1934 – 1955 рр. митець провів у Дмитрівському, Ухтинсько-Печорському таборах, у селищах Воя, Еджит-Кирта, Покча, Кожва. Там, на межі виживання, письменник гостро відчув важливість людської дружби, любові, цінність земного існування, яке, за А. Камю, є самодостатнім сенсом життя. Власний екзистенційний досвід табірника, арештанта прозаїк відтворив у образах старого лося, Антона Доленка, Миколи Гаєвського, Устима Кармалюка. Хоча в 1943 р. термін його виправно-трудоного робіт закінчився, згідно з циркуляром ГУЛАґу він мусив

залишатися в таборі до кінця війни. В очікуванні звільнення потрапив під арешт за доносом єврея-арештанта, якого намагався заспокоїти, що німці не чинитимуть зла його окупованій родині [70, с. 3]. Згадки про це є і в романі «Ніч і день» [47, с. 217 – с. 218]. Суд над письменником 1946 р. призначив ще чотири роки за «шпигунство», з урахуванням пересидженого терміну. У 1947 р. митця звільнили, видавши довідку про відбуття покарання. Оскільки без паспорта життя в Україні було неможливе, письменник улаштувався на посаду агронома в радгоспі Кожви. У 1954 р., після смерті Сталіна, марно клопотався перед Радою міністрів щодо перегляду справи. Реабілітований 1956 р. завдяки хрущовській відлизі.

Повернення в Україну ознаменувалося «другим цвітінням» епіка. У пострепресійний, львівський період (1957 – 1973) П. Губенко та П. Панч допомогли В. Гжицькому вирішити побутові проблеми, увійти знову в літературний світ радянської України, стати членом СП УРСР.

Розбіжні оцінки сучасниками пострепресійного самовідчуття митця, його творчих і життєвих позицій: одні знайомі В. Гжицького наголошували на оптимізмі, комунікабельності, силі духу, енергійності, доброзичливості і спразі пізнання письменника [70, с. 3; 103, с. 137], інші фіксували надзвичайну втомленість, прагнення самотності [42, с. 144]. Пояснюємо таку внутрішню роздвоєність, що перейшла й на характери героїв, трагізмом долі В. Гжицького. Заслання загартувало його, додало бажання жити, творити, не знищило повністю іманентно властивого автору та його творам оптимізму: «Хоч доля була для мене немилосердною мачухою, я не вагався б усе життя – з усіма труднощами, з негодами – день за днем пережити ще раз...» [105, с. 131]. Однак складні умови життя, розлука з рідними, розчарування в людській чесності, у владі, загострили відчуття екзистенційної самотності, що знайшло відображення й у творчості митця. У віршах та романах митця культивується символічний образ перепела в клітці, у який автор уклав не один гран автобіографізму. Персонажі Гжицького – старий лось, Микола Гаєвський, Кармалюк – одинаки. Лось після вбивства лосенят ховається в горах, але візія жорстокої «двоногої істоти» переслідує його. Микола Гаєвський не може нікому довіритися в державі, де існує пандемія доносництва. Сильний духом і тілом



Кармалюк страждає без підтримки дружини, від нерозуміння товаришами високої мети його діяльності. Така художня конфліктологія дозволяє зробити висновок, що В. Ёжицький був самотнім навіть у колі друзів, колег. Тож зовнішню веселість митця можна розглядати як юнгіанську персону, за якою приховував справжнє «я».

В. Ёжицький глибоко відчув нещирість радянської системи, страждав від страху. Після заслання повістував і поводився «дуже обережно», «про злигодні і важкі умови життя у концтаборах не говорив» [59, с. 3]. У «Спогадах про минуле» не був відвертим, описував суспільні та літературні явища, а не свій душевний стан. Самість митця (К. Юнгом), його погляди на світ, людину, політику виявилися в поодиноких фразах із приватних розмов чи листів, у підтексті творів.

Поведінку митця в цей період можемо пояснити крізь призму «автоматизуючого конформізму», схарактеризованого Е. Фроммом. Філософ трактував його як типову поведінку членів тоталітарного суспільства, коли індивід «повністю засвоює тип особистості, пропонований йому загальноприйнятим шаблоном, і стає точно таким самим, як всі інші, і таким, яким вони хочуть його бачити» [242]. Не дивно, що в СРСР, де, як справедливо зауважила С. Павличко, «ґрунт для песимізму, алієнації, розпаду особистості був колосальним», чимало письменників пішло конформістським шляхом [176, с. 173]. Свобода В. Ёжицького в постреабілітаційний період була обмежена як у буденному житті (зі спогадів сучасників відомо, що за ним постійно стежили), так і в літературі. Ювілеї, якими влада вшановувала письменника, були фарсом, способом «приручити» його – пряником опісля батога. За таких умов епік мав, перефразовуючи Є. Добренка, знайти «таке опертя для зв'язку зі світом», яке з'єднало б митця з якоюсь зовнішньою силою <...>, якої бракує індивідові», але при цьому знищило б його «свободу й індивідуальність» [88, с. 10]. Метафоричною в цьому сенсі є ситуація з прізвищем романіста: до арешту він писав його через «Г», після концтаборів змінив літеру на «Г». Але вибір митця був дуалістичним: позірний конформізм стає флером для творчості, у якій справжні думки автора приховані в підтексті.

Р. Лубківський писав, що навіть після ГУЛАґу епік винуватив лише Сталіна в стражданнях власних і свого народу, що Сталін став для митця персоніфікованим

злом, що затулило собою всю систему [146, с. 3]. Із романів та спогадів митця може навіть здатися, що він продовжував при цьому вірити в справедливість Леніна й радянської влади в цілому. Так, у романі «Ніч і день» надibuємо пасаж схвалення XX-го з'їзду КПРС, який «відновив ленінські принципи і норми партійного життя й керівництва», відкрив народу очі на те, «хто коїв злочини над мільйонами радянських людей» [47, с. 288]. Але скоріш за все, ця віра в Леніна була показовою, а подібні похвальні слова – уже не раз використовуваною маскою, необхідною, щоб книги автора побачили світ, а сам він знову не став в'язнем.

Порятунок від абсурду тоталітарної дійсності, шляхом, який дозволяв зберігати хоча б відносну внутрішню свободу, була для В. Гжицького творчість як вищий прояв життєздатності. За Е. Фроммом, у творчому «даванні» себе людям митець міг показати своє духовне багатство, відчути себе «здатним на великі вчинки, повним енергії і тому щасливим» [243]. Після заслання поспішав написати якнайбільше. Девіз митця «Nulla dies sine linea» («Жодного дня без рядка») – результат освіти й учительського походження, свідчить про його надзвичайну працелюбність [171, с. 3]. У післятабірний час, окрім «переформатованих» романів «Чорне озеро» (1957) та «Опришки» (1962), В. Гжицький видав збірку «Повернення» (1958), романну трилогію «У світ широкий» (1960), «Великі надії», «Ніч і день» (1963), повісті «Пустинний берег» (1963), «Кара» (1965), збірку етюдів для дітей «Петрикові чорногузи» (1966), романи «Слово честі» (1968), «Кармалюк» (1971).

Модерні тенденції письма в цей період ретушуються під впливом пережитого, під тиском критиків, які вимагали соцреалістичного «причісування» дійсності. Митець мусив постійно озиратися на цензуру, маскувати національні та екзистенційні проблеми за ширмою елементів соцреалізму. Свідченням тому є його фрази з листа до О. Коцюби: «Не хочеться працювати. Такі цензори відбивають всяку охоту до праці» та «друкувати вповні не дозволять, хіба після “відповідної” редакції» [цит. за: 252, с. 252]. Така схема видання супроводжувала вихід у світ усіх пострепресійних романів В. Гжицького.

Попри «тертя» з цензурою, митець намагається встигнути за літературною «модою», бути цікавим сучасникам. Його романи 1960 – 1970-х рр. уписуються в

тенденції розвитку тогочасної великої української прози, багаті темами, жанрами, стилями. Водночас, прагнучи надолужити згаяний час, В. Гжицький повертається до тем, образів, сюжетів, популярних за його літературної молодості. Це виявляється в увазі автора до психосвіту, світогляду героя, в урбаністичних, еротичних мотивах, екзистенційній проблематиці романів «У світ широкий», «Великі надії».

1960-і рр. засвідчили популярність автобіографічної романної прози, яку Л. Новиченко розподілив на дві групи творів: 1) написані «у формі прямих мемуарів» («Моя Минківка» В. Минка, «Роман пам'яті» Т. Масенка); 2) «з уведенням цілком очевидного художнього романічного елемента» («Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір» М. Стельмаха) [167, с. 86 – 87]. До другої групи належать і романи «У світ широкий» (1960), «Великі надії», «Ніч і день» (1963), «Слово честі» (1968) В. Гжицького [32, с. 84]. Автобіографічні мотиви, що реалізуються у творах на рівні сюжету та персонажів, пов'язані з галицьким, харківським та «північним» періодами життя письменника. Виникає враження, що епік хотів переглянути власний життєвий шлях, показати нащадкам: компроміс із владою зумовлений його бажанням жити й працювати в літературі, мати змогу принаймні в замаскованій формі повідати реципієнтові правду про злочинну сутність тоталітарного режиму.

Дві перші частини трилогії – «У світ широкий», «Великі надії» – висвітлюють історію молодого людини 1920 – 30-х рр., яка покликана творити нове життя, повному бачить світ, чим нагадують жанр роману виховання, роману-літопису покоління, який був популярний в українській літературі ще в 1920 – 1930-х рр. і розповідав, за словами Л. Новиченка, про «зустріч юності і революції, яка визначає дальшу долю людей»: «Бур'ян» А. Головка, «Defacto» О. Кундзіча, «Чмелик. Навколо світу» В. Королева-Старого, «Наші тайни», «Дитинство» і «Вісімнадцятилітні» Ю. Смолича [167, с. 40]. Микола Гаєвський В. Гжицького – представник того ж покоління, що й Юрко Гармата О. Кундзіча, Давид Мотузка А. Головка, Максим Крушенко В. Королева-Старого. Так, і Юрко Гармата, і Микола Гаєвський – уродженці села, беруть участь у воєнно-революційних подіях, потрапляють до Харкова, проходять складний шлях уживання в політично-соціальний та культурний простір нової української столиці. Але якщо Юрко, попри

всі життєві перипетії, стає комсоргом на одному з харківських заводів, то випробування Миколи продовжуються в ГУТАБі. На відміну від роману О. Кундзіча, у третій частині трилогії В. Гжицького – романі «Ніч і день» – показано, як трагічно завершилася для героя зустріч із революцією.

Попри моногеройність, трилогія «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» набула масштабу роману-епопеї. Ю. Мариненко недаремно наголошує на «епізації прози» 40 – 50-х рр. ХХ ст. як результаті намагань художньо синтезувати епоху. Романна форма відповідала відтворенню духу доби й історичних перипетій нового часу [151, с. 18 – 19]. На материковій Україні жанр епопеї представляють у цей час такі «широкоформатні» романи: «Велика рідня», «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль» М. Стельмаха, «Прапорonosці», «Таврія» і «Перекоп» О. Гончара, «Мати» і «Артем Гармаш» А. Головка, «Мир хатам, війна палацам» і «Реве та стогне Дніпр широкий» Ю. Смолича. На теренах еміграції У. Самчук звернувся до цього жанру ще в 1930-х рр., написавши свою «Волинь» про життя західноукраїнського селянства першої третини ХХ ст., а в 1940-х рр. розпочав нову епопею «OST», хронотоп якої веде відлік від кінця ХІХ ст. до другої половини ХХ ст. Д. Гуменна створила в цей час роман-епопею «Діти Чумацького Шляху», у якому послідовно відтворила життя трьох поколінь українських родин із села Дрижиполя на Київщині від кінця ХІХ ст. до 30-х рр. ХХ ст.

Безперечно, В. Гжицькому був відомий доробок сучасників, тож він і сам прагнув до створення панорами життя українського народу, усвідомлюючи важливість історичної епохи, у яку жив. Хоча митець написав свій романний цикл на початку 1960-х рр., його трилогія є продовженням літературної епопейної традиції 1940 – 1950-х рр. Важливе її тло – реальні історичні події 1900 – 1950-х рр., свідком яких був сам автор, тож триптих читається не лише як життєпис протагоніста, а і як історія країни. Автор розповідає про нелегкий шлях українського народу, і української інтелігенції зокрема, до самовизначення, власної державності, до громадянської та особистої свободи. Романно-епопейний тип образу головного героя, як і у творі У. Самчука «Волинь», засвідчує синтез діалектики почуттів Миколи з діалектикою духу епохи [13, с. 13]. Як і У. Самчук, автор простежує

духовне становлення персонажа, болісні пошуки сенсу життя, історичної правди.

Третя частина трилогії, роман «Ніч і день» входить у контекст тюремно-табірної прози 1950 – 1960-х рр., феномен якої породжений гутабівським досвідом багатьох письменників. Констатуємо внутрішню спорідненість твору із «Сибірськими новелами» Б. Антоненка-Давидовича. Зазначимо при цьому, що спорідненими є самі життєписи Б. Антоненка-Давидовича та В. Гжицького: митці були особисто знайомі, листувалися, увійшли в літературу в 1920-х рр., були заарештовані в розквіті творчих сил, витримали заслання, реабілітовані в 1956 р. й прийняті заново до СПУ в 1957 р., після заслання за ними велося стеження, а писання суворо контролювала цензура. Естетичне кредо Б. Антоненка-Давидовича – «писати про те, що добре знаєш» [246, с. 16] має тотожний відповідник у В. Гжицького – «досвід, добутий у житті, використовувати в літературному плані» [51, с. 180]. Тож не дивно, що автобіографічні мотиви частотні в післязасланській творчості митців, якими керувало бажання поділитися пережитим із читачем.

Табірну прозу цих авторів споріднюють екзистенційні проблеми сенсу життя, сутності людини, суїцидального ескейнізму. Як зауважує Н. Колошук, провідний мотив «Сибірських новел» Б. Антоненка-Давидовича – ствердження життя, природніх людських почуттів, навіть інстинктів, у нелюдських умовах [121, с. 254]. Вітаїстичні мотиви характерні й для роману «Ніч і день» В. Гжицького, герой якого в таборі гостро відчув приналежність екзистенції. Прості людські радощі: розмова з товаришем, цікава книжка, природа, кохання і, головне, щоденна робота – допомагають Гаєвському здолати труднощі, не втратити волю до життя.

Наступною точкою дотику «Сибірських новел» та роману «Ніч і день» є топос табору. О. Хмель інтерпретувала зону таборів у Б. Антоненка-Давидовича як «міфологічний простір сталінської епохи», а ув'язнення героїв – як «ініціацію в ньому, яку вони розуміють як шанс духовного вдосконалення» [250, с. 13]. Микола Гаєвський в романі «Ніч і день» також сприймає табір як свого роду ініціацію – можливість переосмислити власне життя, розпочати його з нового аркуша.

Відмінність поезики «Сибірських новел» від роману «Ніч і день» почасти зумовлена їх призначенням. Б. Антоненко-Давидович хотів поділитися пережитим із

найближчими друзями, що відобразилося на більш вільному та щирому вираженню думок, чому відповідає й форма творів. Тож «Сибірські новели» тяжіють до модерної психологічної прози із зосередженістю на внутрішньому світі людини. В. Гжицький планував роман для друку, удався до самоконтролю. Як наслідок – на неореалістичну поетику «Ночі і дня» наклався соцреалістичний наратив.

Тюремно-табірна тематика яскраво виражена й у творчості І. Багряного. Його художня візія в'язниці, представлена в романах «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою», на протигагу табірному наративу В. Гжицького, закорінена в європейській естетиці модернізму. Образність «Саду Гетсиманського» має екзистенційний, метафоричний характер, його поетика синкретична, визначена неоромантичним, реалістично-психологічним, експресіоністичними струменями, наснажена біблійними ремінісценціями. Поетика роману В. Гжицького позначена рисами соцреалізму, образність здебільшого метонімічна. Від модернізму в романі, зокрема, неореалістичні психологічні студії душевних станів героя, філософське осмислення дійсності, імпресіоністична, екзистенційна символіка: назва «Ніч і день» уособлює світло й темряву в душі та долі героя. На відміну від біблійних архетипів «Саду Гетсиманського», у романі «Ніч і день» автор культивує соціальну міфологію: якщо в І. Багряного образ-архетип Юди символізує зраду, стимулює пошук Андрієм Чумаком власного Юди, то у В. Гжицького роль такого каталізатора роздумів Миколи Гаєвського виконує образ «вусатого катюги» Сталіна, котрий виявляється втіленням зла, темряви, ночі. Саме він, на думку героя, винен у стражданнях – його власних і багатьох невинних людей. Якщо в'язниця І. Багряного – це дев'ять кіл Дантового пекла, де «архангелами»-провідниками виступають слідчі та вартові, а самі герої – мученики, це символ всієї радянської держави-пекла, то табір у В. Гжицького нагадує чистилище, після проходження якого герої отримають можливість вийти на волю, увійти до радянського «раю», спокутувавши неіснуючі «гріхи». Тексту В. Гжицького також притаманний, хоч і не надто виразний, неоромантичний струмінь: Микола Гаєвський страждає через невідповідність ідеалів жорстокій дійсності, намагається – нехай і у свій спосіб – протистояти тоталітарній системі. Щоправда, ув'язнення, як, власне, і самі автори, герої

сприймають по-різному, неоднаково ставляться й до феномену смерті. І. Багрянний відповідно до морального імперативу ходити «тільки по лінії найбільшого опору» гіперболізує духовну та фізичну силу, витривалість, безкомпромісність Андрія Чумака. У В. Гжицького ж протистояння людини й системи не виражено так різко. Порівняно з Андрієм Микола виступає звичайною людиною, навіть надломленою, здатною на компроміс. Його гасло – «ніколи не рватись проти течії» [47, с. 113]. Андрій не боїться фізичного кінця, для нього страшніша смерть духовна, яка настане по зраді переконань. Гаєвський також не боїться смерті, але для нього важливо відчувати радість від самого існування на світі, нехай і в таборі, тому зізнання у власних гріхах перед системою він розцінює як можливість вижити, а таборування – як привід переосмислити своє буття. Він, як і його автор, прагне дочекатися закінчення терміну, словом і працею довести сучасникам свою невинність. Поетика обох романів наснажена неонатуралістичними деталями, як цього вимагає табірна проза. Ще однією спільною ознакою, продиктованою логікою табірної прози, є документалізм романів, але порівняно з твором І. Багряного, роман В. Гжицького є більшою мірою реалістичним та документальним.

У львівський період своєї творчості В. Гжицький знову звертається до жанру історичного роману, інтенсивний розвиток якого характеризує українську прозу 1960 – 1970-х років. За словами П. Палавестри, «ренесанс історичного роману переживають ті культури та літератури, чия історична самосвідомість є або придушена, або насильно витіснена», тож не дивно, що таке піднесення історичного жанру відбувається саме в часи посилення тоталітарного терору та пильнування за «правильністю» соціально-політичного й художнього мислення письменників [цит. за: 184, с. 2]. У формі історичного роману (особливо, в «Опришках») епік знову інакомовно говорить про злободенні проблеми сучасності, використовує історичну епоху як параболічне тло для змалювання актуальних подій. Подібна тенденція проглядалася також у «Мальвах» Р. Іваничука та «Диві» П. Загребельного, у яких історизм уможлиблював розмову про національні проблеми.

Л. Новиченко розрізняв у цей період «власне історичні романи», у яких художній життєпис історичної постаті подається на суспільному, державному тлі

(«Святослав» і «Володимир» С. Скляренка, «Диво», «Смерть у Києві», «Євпраксія» П. Загребельного, «Хмельницький» І. Ле) та «твори історико-біографічного жанру» («Поєтова молодість» Л. Смілянського; «В степу безкраїм за Уралом...» З. Тулуб, «Григорій Іванович» О. Савчука, «Мужній вершник» І. Цюпи) [167, с. 86 – 87]. «Опришки» (1962) В. Гжицького, за цією класифікацією, можна віднести до власне історичних романів, оскільки постать О. Довбуша подано на тлі важливих для українців подій національного та соціального значення. А роман «Кармалюк» (1971) є зразком історико-біографічного жанру, оскільки в ньому автор більше акцентує на процесі формування особистості, динаміці світогляду народного ватажка.

Критики та літературознавці того часу ставили перед митцями вимогу ґрунтувати історичні романи на «принципі комуністичної партійності», оцінювати минуле з позицій «найпередовішої комуністичної ідеології», «марксистського вчення про історію» [216, с. 37]. Н. Бернадська так характеризує соцреалістичні історичні романи цього періоду: «Політичний диктат і «соціальне замовлення» впливає і на жанр історичного роману. <...> сюжети з далекого чи недалекого минулого (революції, громадянської війни) стають засобом обожнювання держави, возвеличення народу та влади, устремління окремої людини й державного механізму» [11, с. 206]. Тож і на поетиці історичних романів В. Гжицького позначилася соцреалістична риторика, але потрібна вона лише для того, щоб приспати пильність цензорів. Так, роман «Довбуш» В. Гжицький переписує заново, за його словами, «у ширшому обсязі та в іншому освітленні» [165, с. 137], і в новій редакції дає йому назву «Опришки» – таким чином, переносить акцент із неоромантичної особистості на колектив, що відповідає антиелітарному масовістському критерію соцреалізму. Наприкінці 1960-х рр. у розмові з П. Медведиком автор зумисне підкреслював соцреалістичні засади інтерпретації теми опришківства: «Я не ставив перед собою завдання написати книгу про Довбуша, а більше – про його оточення» [153, с. 2]. Соцреалістичні наголоси відчуваються і в артикульованій в романі «Кармалюк» проблемі соціальної нерівності між панами та кріпаками, у риторично-піднесеному пафосі фіналу.

Аналізуючи еволюцію романного мислення митця, не можна хоча б коротко



не зупинитися на проблемі традицій та новаторства у творенні образу Кармалюка [29, с. 102]. Насамперед «дітище» В. Гжицького кардинально відрізняється від версії польського історика Й. Ролле, який з польско-шляхетських позицій показав героя кримінальним злочинцем, ватажком грабіжників, спотворивши мету його діяльності. В. Гжицький реабілітує народного ватажка, показує його вчинки як історично необхідні, спрямовані на благо людства, для митця Кармалюк – борець за волю народу. Як благородний лицар Кармалюк показаний у фольклорних творах, проте народ акцентував на національно-визвольному характері його боротьби, тож образ народного ватажка отримав внаслідок цього романтичне забарвлення. Натомість В. Гжицький, хоча й використав у своєму тексті історичну пісню про Кармалюка, мусив у дусі соцреалізму підкреслювати класові причини повстання кармалюківців. Підхід В. Гжицького до образу Кармалюка – як до героя, а не як до розбійника – близький також до його трактування Марком Вовчком, котра першою в українській літературі відтворила мужній образ народного месника, подала його збройну боротьбу як єдино можливий шлях селянського протистояння соціальному та національному насильству. Проте Кармалюк Марка Вовчка – романтичний образ. У Гжицького ж цей персонаж має більш земні, реалістичні риси характеру. Неореалістичним наповненням образ Кармалюка в інтерпретації В. Гжицького відрізняється й від романтичної версії М. Старицького в романі «Разбойник Кармелюк», у якому основна увага зосереджена на надуманих, нереальних, фантастичних якостях та вчинках героя. М. Старицький, як і творці фольклорної спадщини та Марко Вовчок, акцентував на боротьбі Кармалюка як продовженні національно-визвольних змагань – козаччини та гайдамаччини, що в силу політичних обставин 1970-х рр. було неможливим для В. Гжицького. А найбільш подібним до створеного В. Гжицьким образу народного ватажка є його концепція в романі «Устим Кармалюк» В. Кучера. Обидва митці акцентують на ненависті Кармалюка до уярмлювачів, прагненні встановити соціальну справедливість шляхом одбирання майна в багатих, сміливості, цілеспрямованості, товариськості, чесності й безкорисливості. На трактування письменниками цього образу помітний вплив справили політичний диктат і «соціальне замовлення». Як зазначає Л. Романенко,

історичний сюжет, змодельований В. Кучером, «сприймається як засіб звеличення сучасної йому влади, тоталітаризму» [202, с. 10]. В інтерпретації В. Гжицького, як і у В. Кучера, кінцева мета діяльності Кармалюка постає як ідеальне соціалістичне майбуття. Але перевагою роману В. Гжицького є наявність у ньому таких проблем, як оборона права українців на власну ідентичність, потреба розвитку в Україні рідної мови, демократичних суспільних традицій, проте їх митець мусить старанно приховувати. Новаторство В. Гжицького у творенні образу Кармалюка, порівняно з іншими літературними його філіаціями, полягає в показі надзвичайної святості героя (зокрема, надмірної цнотливості в стосунках із жінками, безсрібництва), а також у підкресленні його християнського гуманізму: Устим не хоче проливати марно людську кров. Миролюбство героя зближує його з іншими персонажами цього ж автора – Довбушем та Миколою Гаєвським. А витoki такої вдачі – у світогляді митця, котрий виступав проти війни й насильства над людиною.

Як у «Опришках», так і в «Кармалюкові», крім головної історичної, виразними є інтимна, політична (національна), соціально-психологічна лінії. Це свідчить про те, що навіть у післятабірній творчості, в умовах суворого нагляду цензури та самоконтролю, митець не втратив смаку до експерименту зі стильовими та формальними параметрами художніх творів.

Ще одна домінанта авторської поетики в післятабірний період – документалізм, що виявився в белетристиці митця, особливо в романах «Ніч і день» та «Кармалюк», і безпосередньо в жанрі «nonfiction» – у його мемуарах. Останнім твором, який В. Гжицький підготував до друку, стала книга документального жанру – «Спогади про минуле». Крізь призму власного «я» митець описав події власного життєпису, своїх сучасників та історичну епоху. Незважаючи на виражену в тексті лояльність до влади, видання було заборонене. Для В. Гжицького це був удар, що підкосив і без того слабке здоров'я (письменник в останні роки життя хворів на цукровий діабет), – і невдовзі, 19 грудня 1973 року, В. Гжицький помер, як указано в медичній довідці, від набряку легенів і вогнищевої пневмонії [211].

Слушним видається твердження Р. Кудлика, що ця енергійна й талановита людина досягла би більших вершин, «якби не залишилася в Харкові на Радянській

Україні, а повернулася назад в Галичину, якби там у неї так безжалісно, так несправедливо не були більшовицьким режимом відібрані найсприятливіші для творчості молоді роки» [127, с. 143]. Утім, саме складні життєві обставини й мистецька атмосфера «радянського» соціокультурного простору сформували особливий індивідуальний психосвіт В. Ѓжицького, трагічно розірваний між полярними життєвими орієнтирами: любов'ю до рідної української землі – та прихильністю (нехай і вдаваною) до комуністичної ідеології, ненавистю до неправди й фальшу – та покірністю й страхом перед владою, життєлюбством, комунікабельністю – та станом екзистенційної самотності. А суперечливість світогляду, розірваність його між національними та радянськими орієнтирами спричинили неоднозначність поетики романної прози митця, що, на перший погляд, закорінена в романтичному, реалістичному чи навіть соцреалістичному методі, насправді ж ховає пласти екзистенційної, неоромантичної, неореалістичної, імпресіоністичної, експресіоністичної образності та проблематики.

Незважаючи на складний життєвий шлях, численні страждання, спричинені жорстокими акціями влади, письменник вірив: людина сильна й благородна, може залишатися такою в найскладніших обставинах. Моральним кодексом В. Ѓжицького, центральним мотивом його творчості була переконаність у цінності екзистенції, незнищенності духу людини. Ця провідна думка є ключовою в художній організації, поєднанні в єдине ціле всіх змістових та формальних складників його романістики: жанру і стилю, композиції і сюжетобудови, психологізму, хронотопу, нарації тощо.

В основі поетикальної системи романної прози митця лежить низка наступних творчих принципів: оновлення літературної традиції минулого (романтичної, реалістичної) модерними засобами, творча та життєва активність, співмірність літературних інтенцій із історичним часом та модерними мистецькими тенденціями; продукування корисних для реципієнта творів; художнє втілення життєвого досвіду, звернення лише до добре відомих тем і проблем; правдиве й точне відтворення дійсності; удавання до маскуванню та позірного конформізму заради можливості донесення читачеві інформації, що має бути прихована від цензорів.

Артикульованою художньо-філософською ідеєю та зазначеними творчими

принципами В. Гжицького зумовлені такі поетикальні доміанти його романістики: ліризація та психологізація романного наративу, схильність до трагічної розв'язки та драматизації сюжетів; документальність, мемуарність, нарисовість; увага до національної, метафізичної та інтимної складової буття, інтелектуально-проблемний зміст; експериментування з формою та змістом творів (жанрово-стильовий синтетизм); тяжіння до хронікальності викладу; історичність та історіософічність романного мислення; постійне звернення до образу малої батьківщини в топосах дому, лісу, гір, села; фольклоризм, символізм, використання підтексту; уведення у твір елементів урбаністичної тематики; роздвоєність свідомості автора та персонажів між селом і містом, національною та радянською ідентичністю, людським та тваринним первнями тощо; авторемінісценції на рівні художніх образів та цитат; автобіографізм та психоавтобіографізм.

## **2.2. Жанрово-стильова парадигма великої прози В. Гжицького**

Роман постійно розширює свої можливості, набираючи нових форм у творах кожного письменника, його традиційні жанрові характеристики варіюються залежно від художніх смаків літературної доби, від естетичних уподобань і філософських переконань митця, поєднуючись із певними стильовими особливостями, утворюють оригінальні авторські концепції жанру. Як відомо, романам доби Розстріляного Відродження властива експериментальність, що полягає в жанровій гетерогенності, синтезі різних жанрових і стильових інваріантів, серед яких важко виокремити домінантний. Це авторитетно підкреслив В. Дончик, зазначивши: серед романів кінця 1920-х – початку 1930-х рр. є багато таких, що їх «тільки силоміць можна втиснути в ті чи інші тематичні рамки – вони виразно індивідуальні тематично, композиційно, усім своїм пафосом, стилем» [89, с. 112 – 113]. На думку Р. Мовчан, така особливість романів того часу свідчить про їхню модерність, про «розкріпачення художньої свідомості» письменників [162, с. 14].

Ця тенденція доби виявилася й у романі «Чорне озеро», експериментальність якого полягає в оновленні реалістичної оповіді модерними засобами, а синтетичний характер – у органічному поєднанні низки жанрово-стильових рис і навіть різних

видів мистецтв (літератури, музики, живопису). В атмосфері тотальної деструкції 1920-х, В. Гжицький, як і більшість епиків, через літературне світомоделювання шукав шляхів подолання хаосу, встановлення діалогу між людиною і соціумом, досліджував функціональні спроможності національної еліти, актуалізував питання оптимальної кореляції духовного / матеріального, раціонального / ірраціонального.

У дусі епохи автор визначив жанр твору як «екзотичний роман у двох частинах», зацікавлюючи реципієнта незвичною темою та новаторською формою. Водночас таким чином молодий прозаїк присипляв пильність провідних критиків під поняттям екзотичного, приховуючи актуальні національні питання (а вони є важливим змістовим компонентом твору): мовляв, ці проблеми важливі для далеких ойротів (підтекстовий простір роману має багато спільного з відомими світовими зразками: «Мандри Гуллівера» Д. Свіфта, «Кавказ» Т. Шевченка та ін.).

«Чорне озеро» синтезує прикмети національного (політичного, або тенденційного), соціального, любовно-еротичного, психологічного, пригодницького, філософського, побутового романних різновидів, кожен із яких реалізується в ідейно-тематичній, сюжетній, проблемній, образній площинах роману.

Погоджуємося з Л. Сеніком щодо домінування національного компоненту в поезії цього твору, який входить у простір українських «романів опору» 1920 – 1930-х рр. [212, с. 188]. Долучаючись до творчого діалогу з М. Хвильовим, М. Могиллянським, М. Івченком, О. Слісаренком та ін., В. Гжицький висловив осторогу проти аберацій національного розвитку СРСР, неприйняття колоніальної політики радянської Росії щодо «малих» народів, таким чином увівши свій роман в коло антивеликодержавницьких, антитоталітарних творів доби.

Відповідно до канонів політичного роману митець фокусує увагу на важливому громадянсько-політичному явищі – боротьбі ойротів за незалежність, висуває на перший план соціально-політичний (підсилений націєборчими чинниками) конфлікт між представниками національно-свідомої ойротської верхівки та радянської влади. Суттєва відмінність «Чорного озера» від традиційного політичного роману полягає в тому, що детальна психологізація, інтимізація вчинків героїв виконує важливу роль. Саме в особистих взаєминах персонажів, як

підкреслював ще Д. Чуб, переломлюється національне питання [257, с. 188 – 189]. Кожен із героїв, пов'язаних ворожими, товариськими чи любовними стосунками в складний конфліктний вузол, представляє певну ідею, національність, соціальний «прошарок», дискутує щодо національної політики в СРСР.

Тему «Чорного озера» в національному аспекті можна трактувати як боротьбу окупованого народу з радянською владою за власну державність, незалежність, збереження культурної та національної ідентичності. В ідейній площині роману політична складова жанру виражена як протест проти великодержавного російського шовінізму, колонізаторської політики Кремля на Алтай, утвердження думки про право кожного «малого» народу на національне самовизначення.

Розкриваючи свою ідейну позицію, автор не нав'язує читачеві конкретної думки, а дає можливість вибирати з множинності висловлюваних персонажами політичних істин. Із цією метою у твір уведено чимало діалогів, що зводяться до проблеми виживання ойротського народу. Фактично, кожен персонаж має власну позицію щодо національного питання [27, с. 61]. У рівноправності поглядів героїв полягає поліфонізм політичних ідей роману, характерний для модерністської прози. Так, Іван Токпак висловлює утопічну ідею – заклик до об'єднання алтайців із росіянами з метою асиміляції росіян та генетичного зміцнення ойротів: «Народу в нас мало, народ вимирає <...> Щоб спасти народ, змішання крові конечне. Нам страшний напливний елемент. Цього нам треба боятись і з ним усіма силами боротись, а з цим, що тут є, треба мішатись, асимілювати його, затирати його національні риси, і аж тоді можна сміло сказати, що існування нашої нації забезпечене і зріст певний» [81, с. 226 – 227]. Лікар Темір виступає проти будь-яких контактів із росіянами, відверто засуджує їхній великодержавний шовінізм: «Усі одним духом дишуть. І прості перекупки, і інтелігенти, і комуністи. «Єдіна неделіма» – ось квінтесенція всіх думок і бажань їхніх. Чи біла, чи червона все одно, аби «Єдіна неделіма». Вони всюди хочуть бути дома. <...> Хто посмів би сказати, що Крим, Кавказ, Алтай не їхні? Їхні споконвічні!» [81, с. 309]. Більш радикально бачать стосунки двох народів Таня Токпак і кам Натрус, виступаючи речниками індивідуального та колективного терору, мета якого – здобути незалежність Алтаю.

Висловлюючи надію на національну незалежність ойротів, Таня погрожує художнику Ломову швидкою помстою, яку чинитимуть росіянам прозрілі ойроти: «Мій нарід замалий, щоб порівнятись з вашим. Я ненавиджу його іноді за його рабську ласкавість, але сподіваюсь і чую, що він нарешті прокинеться. Ще трохи і він не пустить вас більше на свою землю, що ви його витіснили з неї. Він поверне її назад, вирізуючи вас поодиноці...» [81, с. 218]. Кама Натрус виступає противником всього чужоземного й відверто закликає до збройного повстання проти загарбників, до культивування власних національних цінностей, без яких не може бути держави – історії, героїв, пісень: «Алтай для алтайців. Алтай має бути недоступна твердиня. Об неї розіб'ють голови не поодинокі люди, а цілі народи. <...> Треба зібратись нам усім, треба стати до боротьби всім алтайцям <...> З'єднати тих, що ще не забули свого роду, треба закликати тульчі, щоб з топшуром співали про давню славу Алтаю. Їм треба творити нові пісні, про нових богатирів, що розчавлять ворогів як за давнини <...> Треба, щоб вчили подавати в молоці отруту тим, хто схоче молока напитись...» [81, с. 193 – 194]. Український інженер Федір Манченко, як і належить комуністу, передбачає утопічне злиття націй у єдину пролетарську масу зі збереженням певних культурних ознак та гідності кожної нації: «Справа в конденсованій силі пролетаріату українського, руського, алтайського» [81, с. 171]; «...хто ці «наші», «ваші»? <...> Коли ж ви протиставляєте дві пролетарські культури одна одній, то ви чините зло. Ви зраджуєте інтереси пролетаріату на користь буржуазному націоналізмові» [81, с. 223]. Росіянин Ломов зверхньо, погордливо ставиться до ойротів: «Представники пануючої нації», – не без іронії подумав Ломов, приглянувшись до провідників. Видалось чогось, що вони голодні, виснажені, забиті, над ними він почував свою незрівнянну вищість» [81, с. 141]. Роздуми Манченка відображають позицію експліцитного наратора, натомість голос імпліцитного, «замаскованого» автора звучить у словах Теміра про всюдисутність, загарбницький характер радянської влади, у наведеній тираді кама Натруса.

На проблемному рівні політичний компонент роману втілюється в показі колонізації, русифікації алтайців царською і радянською Росією, вибору ойротів між можливими союзниками – Росією та Монголією, вірності молодих ойротів

національним традиціям батьків, Вітчизні – Алтаю.

Сенсово ключовим у контексті національної проблематики є міфопоетичний образ Кара-Колу – утілення самотності ойротського народу, символу національних святощів. Це скарб нації, схований високо в горах, який не повинен дістатися зайдам: «...до нього не так легко добратись. Лісні духи оточили його непрохідними колючими хащами, завалили камінням, позакидали глибокими мохами і болотом, а по стежці пустили річку» [81, с. 251]. Символічним з цієї точки зору є прагнення росіянина Ломова намалювати озеро, обмежити його просторовими рамками полотна: таким чином художник, як представник панівної російської нації, претендує на привласнення алтайських духовних та природних скарбів. Уведення у твір образу картини є прикладом синтезу мистецтв у літературі. Автор детально описує процес створення картини та її вже завершену композицію, в імпресіоністичній манері передає найтонші нюанси кольорів.

Персоносфера роману діалогічно корелює зі світом етносимволіки. Якщо старше покоління ойротів, стара Тібан і батьки Івана Макаровича, утілюють бездіяльну й пасивну вірність рідним традиціям, то кам Натрус уособлює сили активного опору радянській владі, ідею визвольної боротьби, потяг Тані до дідових пісень і водночас до радянського стилю життя, до Теміра й до Ломова символізує психодуховну роздвоєність молодого покоління між етнічною та радянською культурою. Споживацькі дії Ломова, котрий в Тані бачить лише сексуальний об'єкт, прагне заволодіти нею, як його нація – скарбами Алтаю, узагальнено Теміром до рівня міжнаціональної ворожнечі, і автор солідарний тут зі своїм героєм: «Заволодів душею і тілом жінки, що я її мав за найсвятіший ідеал <...> Ворог національний! <...> Він руйнував віками наш край! <...> він палив наші аїли, він розстрілював наших жінок, він носив на багнетах дітей <...> Він розіп'яв Алтай» [82, с. 239].

Персонажі «Чорного озера» лише на перший погляд чітко поділені на позитивних – це інженер Федір Манченко, апологет радянської влади, Таня та Іван Макарович Токпаки, котрі їй співчують, алтайський інтелігент Темір – та негативних – це кам Натрус, Мабаш і Тріш, так звані «шкідники», «куркулі», образи яких були поширені у виробничих, колгоспних, шпигунських романах 1920 –



1930-х рр. Насправді ж частина героїв роману «випадає» зі схеми тенденційного роману: Таня й Іван Токпаки лише зовні лояльні до радянської влади, вони хочуть для свого народу освіти, технічного прогресу, але ще більше прагнуть незалежності, тому виступають проти їх колонізації Радянським Союзом; Темір виступає проти радянзації; Натрус пропагує незалежність ойротів, котрій симпатизує автор. У силу політичних обставин епік не може чітко й неприкрито виражати свою ідеологічну позицію, тому вдається до маскуючого художнього прийому, укладаючи у уста персонажа-ворога протест проти колонізації ойротів, ідею незалежності Алтаю.

У політичному контексті перебувають конфлікти міжнаціональних стосунків: протистояння кама Натруса художнику Ломову, інженерові Манченку; ворожнеча Теміра й Ломова. Національний відтінок мають і деякі внутрішні конфлікти: суперечності в душі Тані, котра вибирає між Теміром і Ломовим, а відтак – між ойротською та радянською ідентичністю, набутою «згори», душевна боротьба Теміра, котрий прагне смерті свого національного та особистого ворога Ломова, але, як лікар, зобов'язаний рятувати його. Перебіг політичної (національної) сюжетної лінії підпорядковується розвитку названих конфліктів. Її експозиція – знайомство головних дійових осіб, зав'язка – виникнення в жерця задуму знищити зайд і їх приборчників; розвиток – численні діалоги героїв щодо національного питання, протидія кама ворогу. Як кульмінація політичної сюжетної лінії може бути визначений епізод смерті Натруса, головного противника радянської влади, а також смерть Тані. Те, що вона гине, зганьблена Ломовим, символізує асиміляторські дії Росії щодо національних територій «малих» народів, тому прочитується не як особиста драма героїні, а як трагедія народу. Саме після цієї події настає розв'язка – Темір під час експонування картин Ломова в Москві нищить намальований ним портрет Тані. Цей сюжетний вигин прочитується не лише реалістично, як помста закоханого, а й символічно: ворог не повинен володіти найсвятішим.

Поглибленню національної складової жанру, реалізації ідеї про самобутність ойротів сприяє фольклоризм роману, що виявляється в уведенні в художню тканину твору елементів алтайських пісень і замовлянь, легенд про давню славу Алтаю, про його богів, образів співців-тульчі (дідусь Тані Токпак), які є символами збереження

національної історії та культури. На таку увагу В. Гжицького до фольклору, очевидно, уплинуло його ще гімназійне захоплення поетичною творчістю українських модерністів, поезиці яких був властивий неофольклоризм, що, як зазначає В. Погребенник, полягав у оновленні літературного твору за рахунок «синтезу модерних засобів і фольклорної традиції» [188, с. 45].

У структурі роману «Чорне озеро» представлено й соціальний компонент жанру, що виявляється в зображенні ойротського соціуму (його буття регулюється здебільшого замкненими, патріархальними інститутами влади, релігії, шлюбу), у відтворенні протистояння протилежних поглядів на облаштування соціального життя народу: прогресивного, відкритого для радянських нововведень (учителі, лікарі, партійці), та консервативного, герметичного, закоріненого в національній ментальності, віруваннях, традиціях (жерці, співці-тульчі, сільські багатії). Така тематика споріднює роман з кримсько-татарським циклом новел М. Коцюбинського. Ідея роману в соціальному аспекті звучить як викриття відсталих сторін суспільного життя ойротів, ствердження думки про необхідність його розумного перетворення на основі збереження національних традицій, віри предків, гармонійного співіснування з природою. Автор намагається привернути увагу до проблем соціальної нерівності на Алтаї, неосвіченості ойротів, ставлення до жінки як до речі.

Соціальну сюжетну лінію рухає протиборство двох груп персонажів: з одного боку, це Федір Манченко, Іван Макарович, Таня, Темір; з іншого, Натрус, Мабаш та їхні численні безіменні помічники. Пов'язана вона з виробничою діяльністю інженера Федора Манченка, мета якого – перетворити відсталі ойротські землі в передову радянську республіку, із лікарською працею доктора Теміра, із просвітницькою роботою Івана та Тані Токпаків. Як зав'язку соціального сюжету трактуємо розповідь Федора Манченка про плани щодо змін в ойротському краї, як кульмінацію – пожежу на квартирі інженера, що може бути потрактована двояко – як символ марності його посилів, або ж як випробування, що дане інженеру для загартування характеру; розв'язкою є від'їзд Манченка, при чому фінал соціальної сюжетної лінії залишається відкритим: невідомо, чи вдасться йому завершити почату справу, хоча автор і висловлює надію на його повернення.

Соціальному компонентові жанру підпорядковується побутовий, але його питома вага в поетиці роману набагато менша. Зображення побуту є художнім прийомом творення соціального та національного простору алтайців. Автор яскраво, але без зайвої етнографічності, відобразив звичаї, організацію щоденного життя ойротів, облаштування наметів, алтайські страви, одяг, музичні інструменти.

Ще одна важлива складова жанрової підсистеми роману – любовно-еротична, що на тематичному рівні «Чорного озера» прочитується як історія нещасливого кохання Тані до Олексія, відтінена другорядними інтимними епізодами: коханням тьоті Груші й Федора Манченка, Ійнечі й Садвая, Тібана і Манзира. Ідейне тло роману також набуває додаткових барв: автор засуджує споживацьке ставлення до любові, славить вірне кохання, здатність до самопожертви заради коханої людини.

Через показ переживань і вчинків персонажів у площині інтимної лінії роману осмислюються такі важливі для людини моральні категорії: нерозділене кохання, вільне кохання, вірність і зрада, мотивація вибору супутника життя, право жінки самій вибирати собі сексуального партнера, платонічне кохання і фізична пристрасть, любов і ненависть, які водночас може відчувати людина до свого партнера, любов і влада, гроші, слава, дівоча цнотливість і чоловічі чесноти тощо.

Активуючи художньо-філософський дискурс кохання, автор входить в площину модерної романістики. Як зазначає А. Михайлова, у 1920 – 1930-х рр. стають популярними філософські концепції любові А. Шопенгавера (закохана людина – маріонетка під владою Світової Волі), З. Фрейда (увага до сексуальних фантазій, бажань людини як одного з головних чинників її поведінки), К. Г. Юнга (любов як прояв позасвідомого), Г. Маркузе (право особистості на необмежену гру сексуальними захопленнями) тощо. Дослідниця справедливо зауважує: «Соціальна революція 20-х рр. спрацювала на потоптанні традиційних цінностей, стереотипів поведінки в сексуально-еротичній сфері, зокрема в галузі шлюбних взаємин як єдиної моральної форми сексуальних стосунків» [158, с. 4 – 5]. Обговорювана суспільним загалом сексуально-еротична сфера буття актуалізується і в літературі.

Як і вся література доби Розстріляного Відродження (зокрема, «Місто», «Невеличка драма» В. Підмогильного, «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича,

«Чайка», «Голяндія» Д. Бузька, «Двері в день» Г. Шкурупія та ін.), «Чорне озеро» «відкриває завісу» над тілесно-сексуальною стороною життя індивіда. Твір наснажений еротичними епізодами, утім, виписаними досить вишукано, без зайвих фізіологічних подробиць. Образ Чорного озера є втіленням жіночого первня, стихії вологості, спонукає до кохання передусім як плотської єдності, каталізує еротичні мотиви. Магія озера наснажує нічне сільське повітря та художній простір роману еротичною енергією, від якої пробуджується пристрасть в душі героїв – Груші: «Долина, наповнена місячним сяйвом, радісно тремтіла. <...> стало раптом так тоскно, як ніколи в житті. Тьотя Груша чує, що зараз заплаче. <...> Їй хочеться ніжного слова, їй хочеться тепла чоловічих обіймів, їй хочеться любові... <...> Їй уявляється лицар на білому коні, як місяць красний, такий, як у казці. Він з'їжджає з гір, юний, красивий, як мрія. У панцері срібнім. Під'їздить ближче, усмішка на личку, розкриті обійми і... Жінка мружить очі і мліє від передсмаку незрівнянної розкоші. Їй душно на саму згадку. Вона корчиться, розстібає блузку, бо в грудях вогонь» [81, с. 180]; Ломова і Тані: «Він зірвався, рвучко підбіг до неї, сильно і ніжно обняв її стан, і вони обоє нахилилися над озером» [81, с. 257]. Епізоди кохання Ломова та його столичної пасії Ніни прописані значно відвертіше, із наголосом на фізіологічному аспекті: «Вона рвучко поцілувала його в уста, і до нього вернулося вмить дике бажання» [82, с. 245]; «Ніна скривилась. Очі її посоловіли, стали вужчі, щоки взялись трояндами. – Мені світ вернеться, – сказала вона. Він підніс її з крісла і притулив до себе. – Приляж, – просив він. Вона стиснула зуби і розхилила уста: – Цілуй! Він притиснув її сильніше і впився в її уста, підніс з землі і поніс на пахуче ліжко...» тощо [82, с. 249].

Певний біологізм роману, «модний» у 1920 – 1930-х рр., виявляється, зокрема, у показі домінування чоловічої статі над жіночою, що яскраво виражене в ойротській та російській патріархальній культурах, у наголошенні суто статевих, тілесних ознак людини, зокрема, означенні героїні Груші як «тьоті» тощо.

Еротичні мотиви посилюють модерне звучання роману, уводять його в простір нової традиції моделювання любовної фабули. Любовно-еротичні колізії представлені стосунками двох груп персонажів – це любовний трикутник Темір –

Таня – Олексій і другорядна пара «закоханих»: Федір Манченко – Груша. У кінці роману ми дізнаємося про існування Ніни, столичної пасії Ломова, тож виникає паралельний любовний трикутник Таня – Олексій – Ніна. Багатошаровість любовного конфлікту потрібна, щоб, по-перше, підкреслити чистоту почуття Тані до Ломова, відсутність меркантильності з її боку. Таня не нав'язує своє кохання Олексієві, не намагається його звабити, як Груша Манченка, вона не солодко-манірна й не пуста духовно, як Ніна. Віддаючись коханому, героїня керується передусім духовною єдністю, на відміну від Манченка і Груші, пов'язаних тільки бажанням сексуального задоволення, чи Олексія й Ніни, яких поєднує пристрасть і матеріальна вигода. По-друге, полікомпонентні любовні стосунки героїв потрібні, аби детально дослідити психологію кохання, показати, як у різних типах любові виявляється сутність людини. Ерос як один із типів любові, що являє собою симпатію, потяг, шаленство, чуттєвість, притаманний майже всім героям – Тані, Ломову, Груші, Теміру, Ніні. Окрім того, любов Тані до Ломова, Теміра до Тані має відтінки «агапе» – почуття, скерованого на віддання без розрахунків. Стосунки Тані та Теміра забарвлені ще й у відтінок «філії» – любові-дружби, почуття солідарності.

Із любовною жанровою домінантою роману нерозривно пов'язана психологічна. Про важливість психологізму для будь-якого роману ще в 1920-х рр. писав А. Лейтес: «Показати «людину в подіях» та «події в людині» – це велике відповідальне і тяжке завдання, що стоїть перед українською прозою <...> Великі романи найближчого майбутнього будуть цікавими тоді, коли вони будуть не стільки «романами побуту», не стільки «романами подій», скільки романами нових типів та нових психологічних проблем» [132, с. 5]. В. Гжицький виявив глибокий інтерес до психологічних основ буття людини, за допомогою пейзажних картин, портретів, невласне прямої мови, діалогів, внутрішніх монологів персонажів розкрив їхні характери й почуття, простудіював різноманітні психічні стани: закоханість, пристрасть, відчай, страх, марення, ненависть, релігійний екстаз, що наснажило «Чорне озеро» гостротою переживань, надало йому трагічного пафосу. Із метою підкреслення психологічного стану героїв автор уводить у твір образ музики, що дозволяє говорити про синтез мистецтв у романі: пронизливо-печальна гра на

скрипці лікаря Теміра в неоромантичному ключі відтінює його нерозділену любов до Тані, якій судилося назавжди залишитися нездійсненою мрією.

Сильні духом, фізично красиві герої, пов'язані пристрастями й складними стосунками, динамічна дія на тлі майже дикої природи, ворожих відносин між колонізаторами та тубільцями, екзотичний колорит хронотопу й постійне відчуття небезпеки (зокрема, влаштування камом пастки зі зміями для Ломова, засідки ойротів на Манченка та Теміра, пошкодження приборниками кама інструменту Манченка, нічний підпал житла Манченка та Ломова, небезпечні подорожі персонажів по гірським стрімнинам, гонитва радянської міліції за камом Натрусом та його переховування в горах, двобій кама із ведмедем) дозволяють говорити про елементи пригодницького жанру в романі.

Філософський компонент жанру реалізується як історія пошуку персонажами сенсу життя та переконання, що людина не повинна бездумно перетворювати світ, по-споживацьки ставитися до природи, до інших людей, натомість має шукати гармонію з оточенням, переборювати тваринні, «низові» інстинкти. Відтак роман порушує низку проблем, що відповідають духовним пошукам суспільства 1920-х рр.: єдності і боротьби старого та нового у свідомості людини, взаємодії добра та зла в її душі, вибору особистості між життям та смертю, індивідуальними та громадськими інтересами, духовною свободою та рабством, гріха та кари (покути), виховання «громадської людини», унікальності кожної особистості, гендерної рівності чоловіка та жінки, взаємодії автентичної культури та цивілізаційної уніфікованості, підкорення природи людиною. Філософський характер мають зовнішні конфлікти – між Теміром і Ломовим, Танею і Ломовим, Натрусом і Манченком та Ломовим як між людьми патріархальної культури й людьми цивілізації – та внутрішні конфлікти – боротьба в душах героїв Еросу і Танатосу, яка виявляється в роздвоєності між потягом до життя та смерті, між індивідуальним та громадським, соціальним, між платонічним коханням та тваринною пристрастю.

Із названими жанровими компонентами взаємодіють стильові – реалістичний, неореалістичний, неоромантичний, імпресіоністичний, експресіоністичний, натуралістичний.

Оскільки автору важливо було підкреслити актуальність порушених проблем, він увів у роман реалістичне тло, пов'язав романні колізії з реальними фактами часу. Історичний, культурний, політичний антураж роману, який постав під враженням від подорожі письменника на Алтай, здійсненої влітку 1928 р., багато в чому збігається з тогочасними реаліями. У містечку Чемал митець спостерігав за звичаями місцевих мешканців і за поведінкою туристів із СРСР. Тоді на території Ойротської автономної області проживало близько ста тисяч ойротів, які берегли свою старовинну культуру, побут, соціальні відносини. Натомість радянська влада поглиблювала розпочату царизмом колонізацію: насаджувала російську культуру та мову, асимілювала автохтонне населення під прикриттям оптимістичних гасел науково-технічного прогресу, освіти, окультурювання відсталого братнього народу.

Історично відомо, що ойрати – західна група монголів, чиею прабабтьківщиною є Алтайський регіон Західної Монголії. Сьогодні цей народ не є повністю зниклим, але він розсіяний по територіях інших держав: найбільша його популяція знаходиться в Калмикії, проживають ойрати по південну сторону Алтайських гір в Західній Монголії, а також в західному Китаї. Ойроти ж, про яких писав В. Гжицький у романі «Чорне озеро», є самоназвою алтайців, які входили до складу Джунгарського ханства ойратів. Пам'ять про золотий вік алтайців у складі Джунгарського ханства відбилася на їх національно-релігійному русі, що й показаний у романі В. Гжицького. Ойроти досить неоднозначно сприймали чужинців, серед місцевого населення назрівали настрої протесту, ще від 1917 р. патріотично налаштовані корінні мешканці мріяли про створення республіки Ойрот, у яку б входили Алтай, Хакасія, Тува та частина Монголії. Після завоювання Каракорум-Алтайського округу більшовиками, у 1922 р. на його основі створена Ойротська автономна область у складі Алтайського краю. У 1948 р. вона була перейменована в Горно-Алтайську автономну область (зараз – Республіка Алтай). За віросповіданням, ойроти в основному буддисти, але до прийняття в 16-му столітті «жовтої віри», сповідували «просту віру» – шаманізм, що й була актуальною в алтайців ще на початку ХХ-го ст. [4; 7; 150].

В. Гжицький відтворив революційний ойротський дух, їх прагнення до

створення власної нації та державності, а також світогляд місцевих мешканців, у якому тісно переплелися шаманістські й поганські вірування: у богів Ерліка та Ульгенья, у численних духів, що населяють довколишню природу, у духів предків тощо. Автор переніс на сторінки роману побачені на власні очі обряди тубільців, зокрема камлання – здійснюване камом жертвопринесення коня в честь бога світла Ульгенья (цей епізод використаний в описі ритуальних дій Натруса), весілля двадцятилітньої дівчини та дванадцятилітнього хлопця (ця подія стала ретроспективною історією із життя старої Тібан).

У Чемалі митець знайшов прототипів Івана Макаровича Токпака й Тані. Ними стали чемальський учитель Іван Якович Бобрак і його донька Людмила. Те, що Іван Макарович – ойрот за походженням, а мама Тані – росіянка, сьогодні можна трактувати як певний символ роздвоєності Таниної душі між двома культурами, але в час написання роману цей сюжетний хід мав реалістичне підґрунтя. У Чемалі ще в 1849 р. оселилися тридцять російських родин зі Смоленської волості й був побудований храм апостола Івана Богослова, відтоді культурний розвиток ойротів відбувався під пильним наглядом Алтайської духовної місії. Уже на початку ХХ ст. значна частина тубільців була християнізована й росіяни брали шлюби з місцевим населенням, як це сталося у випадку батьків Тані [7; 150]. Ойрота Івана Макаровича «запричастили до російської культури», і він узяв за дружину росіянку Ганну Степанівну [81, с. 218]. Але його батьки дотримуються старих традицій: живуть у наметі, дід Тані є хранителем старовинних ойротських пісень та легенд.

Життєво вірогідною є ситуація перебування в Чемалі відомого столичного художника, хоча Олексій Ломов – вигаданий персонаж. На Алтай у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. приїздили відомі живописці П. Івачов, Г. Ярцев, Н. Реріх та ін. Художник ойротського походження Г. Чорос-Гуркін ще в 1900 – 1910-х рр. написав серію картин, присвячених Алтаю. Тож намальоване Ломовим полотно, на якому духи Чорного озера зтягують на глибину Таню, видається алюзією робіт Г. Чороса-Гуркіна «Озеро гірських духів»(1910) та «Озеро Каракол» (1909).

Відповідають дійсності й плани інженера Манченка щодо побудови ГЕС: у 1935 р. в Чемалі була збудована перша на Алтаї гідроелектростанція, тож цілком



вірогідно, що в кінці 1920-х рр. до цього вже велася підготовка.

Автор показує типи людини старої та нової формації, породженої світовими соціально-політичними та культурними процесами початку ХХ ст. Але на відміну від класичних реалістів, романіст новітнього часу поставив за мету не з'ясування впливу соціально-історичних обставин на становлення особистості, а заглиблення в її духовний світ, пізнання ірраціональної сутності людини незалежно від суспільного оточення. Епік виявляє увагу до художньої деталі, ліризує та психологізує наратив, долає дистанцію між суб'єктом та об'єктом зображення, приділяє увагу екзистенційним проблемам. На підтекстовому рівні всі «внутрішні психологічні та зовнішні соціальні суперечності» у творі можуть бути прочитані як вияви «понадчасового, метафізичного конфлікту добра і зла, світла і темряви» [179, с. 61]. Перелічені риси романного наративу є атрибутом неореалістичного та експресіоністичного стилів, екзистенціалістського світогляду, що представлені в 1920-х роках творчістю Г. Косинки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, В. Винниченка, В. Домонтовича [139–140; 141; 179].

Актуальний для 1920-х рр. неоромантичний світогляд виявився в зацікавленні В. Гжицького екзотичним світом Алтаю. Відкриття нових територій, заглиблення в ментальні координати іншої культури давало митцям можливість вільніше орієнтуватися в просторі власної національної історії. Поетика екзотичного охоплює весь хронотоп роману «Чорне озеро». Час ніби зупинився на невеликому, незвичному, ворожому для чужинців просторі. Усе тут докорінно відрізняється від звичного буття цивілізованого світу: люди, їхні легенди, пісні й мова, звичаї й вірування, нескорена природа зберігають код традиційного життя ойротів. Вірні історичному корінню, ойроти нічого не хочуть змінювати, не бажають впускати у власний простір зайд, адже з їх появою почнеться руйнування світоглядної моделі древнього народу. Романові притаманні й такі ознаки неоромантизму, як яскрава індивідуальність, яка вирізняється із загалу та бореться із сірим повсякденням, бажає жити у згоді з ідеалом (Темір, Таня Токпак), дослідження внутрішнього світу героїв, намагання згладити суперечності між реальним та ідеальним світом, які спонукають героїв до певного компромісу з власним сумлінням чи ворожим

середовищем, трагічний пафос. У романі присутній і основний конфлікт неоромантизму – між культурою й псевдоцивілізацією, який автор передав у різних типах героїв: Таня, Темір, Натрус уособлюють патріархальну культуру, Ломов, Манченко – цивілізаційний світоустрій. Похідним від неоромантичного ідіостилю є культивування символів. Так, недосяжність озера Кара-Кол для чужинців уособлює національну нескореність ойротів та свідчить про духовну деградацію зайд, які не усвідомлюють його значення. Ріка Катунь символізує межу між патріархальним простором і радянським, цивілізаційним [27, с. 59 – 60].

Епічний наратив позначений супутнім імпресіоністичним компонентом образного синтезу. Митця акцентує на враженнях героїв у їхній комунікації із світом, який вони пізнають через звуки, запахи, барви. Скажімо, коли Темір прийшов до Тані, «у лице йому вдарив давній приємний запах кімнати, запах Тані, що так хвилював його завжди» [81, с. 236]. В імпресіоністичній манері зображено водоспад Катунь: «...котилися вали, як велетенські казкові сірі коні, ржали на порогах, бризкали мокрими хвостами, кидалися на гранітові пороги, кусали їх»; «...біг по чорній, місцями замошеній, зморщеній скелі водоспад. Він був так живо зроблений, що, здавалось, наповнив відразу кімнату своїм шумом, здавалось, що колихається травичка, на яку падуть бризки води, а чорна колода, умита водою, здавалось, запахла відразу лісною сирістю, порохном і цвіллю» [82, с. 281, 244].

Відтворення динамічних вражень, драматичних зламів світовідчуття героїв, нервова емоційність, еліпсис свідомості персонажів, увага до художньої деталі свідчать і про експресіоністичний елемент письма. Так, у експресіоністичному ключі передано душевний стан хворої, зрадженої Тані: «У димарі знову засвистів вітер, але так протяжно, але так зрадливо, немов засміявся. <...> Таня чує сміх, вона чує сміх: – Хі-хі-хі,.. – сміється вітер. – Хі-хі-хі,... – чути в кутках. Хто сміється? – То я сміюся... – І я, – дзвенить склянка з ложечкою. – І я, – танцює стілець. – І я, – регоче посуд. – І ми, – дрижать стіни, вікна, лампа...» [82, с. 256].

Зовнішня композиція роману ґрунтується на актуальному для перших літературних десятиліть ХХ ст. принципі кіномонтажу: епік подає окремі картини з життя персонажів, переплітає їх. Таким чином, формується сюжет, що має

концентричний характер: усі події об'єднані причинно-наслідковими зв'язками, зосереджені навколо двох сюжетних центрів – кохання Тані й Ломова, протистояння Натруса й Манченка, Ломова. Деякі з цих подій відбуваються паралельно, а деякі мають хронікальний перебіг. Окрім того, сюжет має як зовнішні вияви, засновані на інтригах та перипетіях, так і внутрішні, побудовані на колізіях.

Отже, В. Гжицький одним із перших українських літераторів 20 – 30-х рр. ХХ ст. модернізував жанровий канон та поетику українського роману. «Чорне озеро» – це не реалістичний соціальний роман, як визначали його радянські критики, а твір синтетичної природи, у якому органічно поєдналися кілька жанрових (національний, психологічний, соціальний, інтимно-еротичний, авантюрний, філософський) та стильових (неореалістичний, неоромантичний, імпресіоністичний, експресіоністичний, екзистенційний, реалістичний) компонентів, що цілком відповідає модерному генологічному дискурсу доби Розстріляного Відродження.

У романі «Захар Вовгура», як і в «Чорному озері», також виявилася така модерністська домінанта епічного мислення В. Гжицького, як схильність до синтезу різних жанрових форм, зокрема т.з. колгоспного та шахтарського романів, ознаки яких тісно переплітаються на ідейно-тематичному, проблемному, сюжетному, образному, мовностильовому рівнях. Хоча за зовнішніми формальними та експліцитними змістовими ознаками «Захар Вовгура» входить у парадигму романістики 1930-х рр., присвячену суспільно-економічним процесам нового часу – індустріалізації та колективізації, він вигідно вирізняється на тлі сотень тогочасних ілюстративних творів, подібних, за З. Голубевою, до «белетризованих виробничих звітів» чи «техніко-інформативних довідників» [60, с. 96]. Нетиповий плужанин, у ранній епічній творчості В. Гжицький засвідчив себе як модерніст, котрий еволюціонував від традиційного до модерного письма, та як національно свідомий митець. Тож у поетиці імітативного колгоспно-виробничого роману наявні глибинні смислові пласти, що не збігаються з жанрово-стильовими канонами соцреалізму.

Автор використовує жанр колгоспно-виробничого роману та елементи соцреалістичного пафосу лише як зовнішній антураж, прикриття від «всевидячого ока» провладної критики, насправді ж імітує, пародіює соцреалістичне письмо.

Тематично твір був скомпонований як роман про героїчну працю шахтарів Донбасу та соціалістичну перебудову села. Експліцитна ідея роману, як і вимагає індустріальний чи колгоспний жанр, – уславлення мудрої політики партії в аграрній та промисловій галузях, заклик до ударної праці, боротьби зі старими формами господарювання, куркульством та шкідництвом. Але між рядками прочитується зовсім інша думка автора. В епоху, влучно названу Т. Гундоровою «союзом політики та естетики» [71, с. 167], В. Ѓжицький змушений був шукати масковану техніку художньої інтерпретації небезпечної проблематики, зокрема буття маленької людини в умовах «великого світового явища» – у лещатах тоталітарної ідеології. Недаремно ж на подвійний ідейний зміст роману, незважаючи на всі «маскувальні» авторські прийоми, звертала увагу ще радянська критика, зокрема М. Плісецький: «“Захар Вовгура” є типовий дворушницький твір. Все тут – починаючи з образів головних героїв і кінчаючи пейзажами – має два змісли, де прихований другий має пряме контрреволюційне значення» [185, с. 77]. Зміст роману дійсно не узгоджується з комуністичною ідеологією виробничого та колгоспного жанрів. Імпліцитна ідея роману – осуд тоталітарної системи, що нищить особистість, підмінює загальнолюдські цінності на класові, виробничі. У романі йдеться про духовну трагедію селянина, якого радянська влада позбавила землі й власності, вибила основу з-під його ніг. І вже цей ідейно-змістовий ракурс твору вносить у «виробничий» жанр філософсько-психологічний струмінь.

Важливою ознакою індустріального роману О. Філатова вважає зміщення фокусу авторської свідомості «з проблематики метафізичної, характерної для романного дискурсу попередніх років, на конкретику виробничих завдань, які набувають характеру осмисленої діяльності й сенсу життя героїв» [237, с. 22]. Цю ознаку спостерігаємо в романі «Захар Вовгура», де багато уваги приділено виробничим проблемам, труднощам у перебудові села. Але при цьому твір порушує низку одвічних проблем: національних (любов до землі, духовний зв'язок поколінь, збереження національної духовності та історичної пам'яті як найбільшого скарбу), філософських (людське та тваринне начало в людині, життя та смерть, боротьба старого та нового, пошук людиною місця в житті, злочин і покута, село і місто як

втілення двох різних світоглядів), морально-етичних (подружня вірність і зрада, вільне кохання, шлюб як партнерство, здатність людини до самопожертви), психологічних (душевна роздвоєність людини, її поведінка у стані афекту).

Автор пародіює колгоспно-виробничий сюжет: відповідно до подвійної жанрової структури, одна подієва лінія розгортається в с. Святенькому Харківського району, і в ній реалізуються ознаки колгоспного роману, інша – на Буденнівській рудоуправі поблизу м. Сталіного, активізуючи структуру індустріального роману. Обидва подієвих ланцюги мають соціальний характер і пов'язуються в єдине сюжетне ціле образом Захара Вовгури, котрий із с. Святенького під іменем селянина-бідняка Тиховода із с. Гнилочок тікає на шахту й там розгортає шкідництво. Автор використовує параболічний сюжетний хід, аби ще більш зміцнити ці дві сюжетні складові: у день прибуття героя на шахту до його села з рудоуправи відбуває тов. Кривоніс, а за ним тягнуться й інші робітники-активісти, аби надати допомогу селянам у соціалістичній розбудові Святенького.

У домінуючій соціальній сюжетній лінії роману можна простежити реалізацію композиційно-сміслових блоків, що їх виділила О. Філатова як властиві індустріальному роману: промислово-економічного, соціально-політичного, культурно-побутового [237, с. 26]. Перший смисловий блок роману розкривається в праці героїв у екстримальних умовах, у відображенні їхніх успіхів, рекордів, ліквідації виробничих проривів; другий на рівні персоносфери представили образи «ворогів держави» – буржуазного інженера Грозного, котрий жалкує за імперськими часами й покриває та заохочує дії шкідників на шахті, та куркуля Захара Вовгури, який організовує шкідництво в рідному селі, підбивши куркулів загнати коней, аби не віддавати їх до колгоспу, регулярно влаштовує диверсії на шахті); третій полягає в пропагуванні нових радянських цінностей – трудового ентузіазму колгоспників та шахтарів, колективізму, самопожертви заради спільної справи, невибагливості в побуті, соціалістичної моделі кохання та родини.

Соціальний сюжет розвивається за рахунок типового для індустріально-колгоспної «белетристики» ідеологічного конфлікту – з одного боку, між Захаром Вовгурою, Грозним і прихильними до радянської політики селянами-активістами,

шахтарями-ударниками, а з іншого, між Захаром та радянською владою в цілому. Також у романі виокремлюються приватні сюжетні відгалуження, пов'язані з діяльністю головних персонажів: побудова свинарника Севиром Струком; розробка нової техніки Івасиком, його родинні стосунки й любовні «пригоди»; протидія Захара Вовгури радянській владі і його кохання до Галі, суперництво з Непорадою.

Але насправді художньо експлікована діяльність активістів с. Святенського-Шахтарського та шахти № 1 виконує роль «маскувального прийому» для вираження проблемної домінанти твору: осмислення «я» людини в плині буття за тоталітаризму. Актантною є психологічна лінія, пов'язана з образом Захара. Автор приділяє увагу розкриттю його характеру, почуттів, боротьбі з радянською владою, намагання повернути своє місце під сонцем у зруйнованому більшовиками світі.

Завдяки уведенню у твір любовних стосунків героїв колгоспно-виробнича тема врізноманилася інтимно-психологічним компонентом, а сам роман наблизився до модерної прози 1920 – 1930-х рр. Інтимно-психологічна сюжетна лінія складається з двох трикутників: Захар – Галя – Непорада, Маруся – Івасик – Оля. І знову любов, як і в «Чорному озері», переплітається з політикою. На дорозі до серця Галі «куркулеві» і «шкідникові» Захарові стає його сусіда по кімнаті в робітничому гуртожитку, комсомолец Непорада. Із того моменту, коли Вовгура дізнається про залицяння юнака, він вирішує обов'язково закохати в себе дівчину, головне для того, щоб вчинити прикрість Непораді. Адже молодий хлопець є його ідейним ворогом: він комсомолец, ударно працює на шахті, збирається в партію. Захар заздрить йому, бо Непораді легко дається навчання на робітфаці, наприклад, теорія комунізму. Нарешті Захар підозріває Непораду в крадіжці сала, що трапилася на вокзалі ще до їх знайомства. Автор не даремно приділяє цій художній деталі цілий розділ – хоча експліцитно пригода з салом зображена з гумористично-іронічним пафосом, насправді вона увиразнює конфлікт між «куркулями» та комуністами, котрі відбирають у селян засоби до існування, є символом злочинності нової влади.

Галю до Вовгури тягне його потужна маскулінна енергетика, груба сила, навіть брутальність: «...ти здоровий, сильний, ти коли обнімеш, кості тріщать, ти робітник хороший...», – говорить йому дівчина [79, с. 127]. Кохання Захара до Галі

– утілення сексуальності за Фройдом. Його почуття базується на «низових» інстинктах, він прагне володіти, брати, а не давати. У спілкуванні з Галею, садистських діях щодо неї виявляється темна сторона героя, злість на цілий світ загнаного в куток чоловіка-вовкулаки, у якого влада відібрала все: «Він вхопив її в свої обійми, м'яв і тиснув, немов справді хотів добитись, щоб кості тріщали, а вона знемагала й мліла в його обіймах. Цілував її аж заслинився <...> Раптом забілили груди. Втратив пам'ять і силу панувати над собою. <...> нелюдський вереск пронизав повітря. Зірвалась на рівні ноги, отверезівши зразу. Обидвома руками вхопилась за перси. По пальцях рясно спливала кров. – Ти вкусив мене, вовгуро скажений!.. – крикнула несамовито. – Ти збожеволів» [79, с. 128]. Зауважимо, що натуралістичні елементи в змалюванні інтимних сцен є не самодостатнім елементом твору, а важливим художнім прийомом, необхідним для вираження характеру героя, показу боротьби людського та тваринного первнів у його душі. Урешті Галя обирає сентиментально-мрійливого Непораду, але їхні стосунки приречені на надмірну «пісноту», набувають характеру дружби за інтересами, любові-філії.

Шлюб Марусі та Івасика Іващенко, на противагу стосункам Вовгури та Галі, побудований на довірі, дружбі та спільності життєвих інтересів, визначених партійною роботою: Маруся – фельдшер і турбується про здоров'я шахтарів та їхніх родин, інженер Івасик проектує нову техніку, аби збільшити видобуток вугілля. У їхньому спілкуванні немає місця еросу. Їхня любов у філософському сенсі – це філія, окрім того, почуття Марусі до Івасика забарвлені альтруїзмом: після зради чоловіка вона без жодних дорікань йде з господи, а коли Івасика поранено вибухом на шахті, виходжує його. Коханка Івасика Оля, на відміну від Марусі, є втіленням сексуальності, жіночності, але при ближчому знайомстві виявляється корисливою, вульгарною, нерозбірливою в статевих зв'язках. Авторська концепція така: щоб подружжя було щасливим, воно має поєднувати і філію, і ерос. Тож ідея «безтілесності» радянської родини приречена на провал. У цьому сенсі символічною деталлю є бездітність пари Марусі та Івасика – свідчення неперспективності такого «правильного» шлюбу. Окрім того, образи Марусі та Івасика можуть бути потрактовані також як уособлення безплідності української радянської інтелігенції.

Характерна для соцреалістичного виробничого роману образно-персонажна система також підлягла трансформації. Персонажі індустріально-колгоспного роману лише на перший погляд чітко поділені на «своїх», позитивних, та «чужих», негативних: до першої групи належать селяни – Севир Струк, колишній наймит Захарового батька, а нині завідувач артільного господарства, коваль Ларивон Ганчар (русифікацію героя підкреслено написанням його прізвища через літеру «А»), його прийомна донька Даша та рідні – комсомолки Оля й Віра Ганчарівни, Олена Рибалчина – та шахтарі – родина комуністів Івасика та Марусі Іващенко, комсомольці Непорада та Галя, секретар партосередку Михайло Бойчун, завідувач шахти Юрій Дивний; до другої – сільські куркулі Захар Вовгура та Микола Чоп, підкуркульник Риндя, «буржуазний» інженер Леонід Прозов (Грозний), Кіра Павлівна, Ольга. Утім така схема, як і в романі «Чорне озеро», виявляється авторським відволікаючим, «маскуючим» прийомом. Партійні функціонери-селяни та -шахтарі окреслені автором схематично, функція цих образів – підсилення експліцитно висловлюваної наратором думки про мудру й справедливую політику партії в галузі індустріалізації та перебудови села. Через символічні прізвища чи імена (Непорада, Івасик) автор підкреслює життєву непристосованість, інфантилізм комуністичної «еліти», навмисне не зосереджується на психологічному мотивуванні характерів комуністів, хоча декого з них і наділяє привабливими рисами. Зокрема, образи Марусі та Івасика симпатичні подружньою вірністю, ідеєю шлюбу як партнерства, працелюбністю, ентузіазмом, умінням бачити прекрасне довкола.

Головний герой твору – це негативний персонаж Вовгура (про це свідчить і назва твору), що нетипово для індустріального роману. Незважаючи на відведену йому роль куркуля й шахтаря-шкідника, Захар – єдиний персонаж, чий образ поданий не суто функціонально. Увага провладної критики «присиплялась» зокрема його прибраним іменем – Тиховід – та назвою села Гнилички, із якого він нібито приїхав на шахту (актуалізуючи в прізвищі героя народну приказку «в тихому болоті чорти водяться»), автор навмисне підкреслював його підлість щодо радвлади, хотів таким чином показати, що діяльність куркуля ним засуджується, як щось підле, нехороше, «гниле»). Насправді ж Захар – «вольова, непохитна, уперта, досить



розумна людина», що було визнано навіть «червоним» критиком М. Плісецьким [185, с. 77]. Цей герой повнокровний, живий, автор фіксує світлотіні його вдачі: національна свідомість, любов до землі і творчої праці на ній, старанність у шахтарській справі, потужна чоловіча енергія, фізична сила, постійність і сталість почуттів, розум, обережність, уміння стратегічно планувати свої дії, сміливість парадоксально поєднуються із прагненням до руйнування ним же створеного в селі й на шахті, із ненавистю, страхом, розгубленістю й моментами слабкості, породженими алієнацією в соціокультурному просторі СРСР. Ці обидва первні втілені в прізвищі героя: вовгура, вовкулака – це людина, подібна до вовка: вона викликає і жалість, і страх, наділена надзвичайною силою та можливостями, але змушена постійно переховуватися, не може знайти свого пристановища [220, с. 255].

Вустами Захара, як у «Чорному озері» через образ Натруса, автор висловлює думку про справжню сутність влади, що відбирає хліб у селян: «Міст вів на Холодну гору. Стерegli його дві великі кам'яні фігури: жінка зі снопом у руці і робітник з молотом, спертим на ковадло. Побачивши їх, міркував уголос, густо лаючись. – Робочий! – цідив презирливо крізь зуби, – і пузо вип'яв, гад! Потім звернув увагу на жінку. – Де ти зжала ту пшеницю? На мосту? Паразити!» [79, с. 30].

Образ Вовгури в контексті небажання героя віддавати нажите власною працею майно, нерозуміння, чому з його добра мають користати колишні нероби, близький до образу Корнія Перепутьки з роману «Марія» Уласа Самчука. Становлення радянської влади на селі письменники теж показують схоже, акцентуючи момент відбирання коней до колгоспу. Різниця в тому, що Корній віддає свого коня, тобто людяний, турботливий господар перемагає в ньому, а Захар убиває тварину, аби не дісталася ворогам, що підкреслює ненависть героя до радянської влади.

Вибивається за рамки колгоспно-виробничого роману й підтекстове звучання теми голоду. У художніх деталях автор натякає, яке «щастя» (голодне) несуть людям колективізація та індустріалізація: «Ранок зустрів він (Захар. – Ю. В.) з прокляттям у Сталіному. Зразу ж на пероні пройняв його страшенний холод <...> Хотілося їсти. Зайшов до станційного буфету <...> буфет був пустий» [79, с. 35].

Роман має якраві символи, приховані за ширмою комуністичної риторики.

Так, реалістичний, показаний крізь призму дорозичливого гумору образ «найстаршого колгоспника», 115-літнього діда Антіна Яценка, котрий «пережив панщину, п'ять царів і дванадцять років революції» – насправді може бути потрактований як яскравий символ хліборобського світогляду української нації, її легенд, духовних скарбів, історії, зв'язку поколінь, національної пам'яті [79, с. 5]. Він утворює асоціативні паралелі між романом В. Ёжицького та кіноповістями «Звенигора» та «Земля» О. Довженка, де аналогіями бачимо образи дідів-«оберегів» національної пам'яті. Паралель зі «Звенигорою» простежується й у сенсі символічного образу скарбів, що можуть бути потрактовані як метафорична коштовність культурно-історичної пам'яті народу: у В. Ёжицького – панських, захованих у горі, що її розкопує Севир Струк, аби побудувати в ній свинарник, у О. Довженка – гайдамацьких, захованих у гробниці, які шукають дід і його нащадки.

Автор, окрім маскуваннн, удається до такого імітаційного прийому, як кітчеве «підкопування» жанру. «Захар Вовгура» щедро наснажений характерними ознаками індустриального тексту – детальними описами технології промислових процесів, виробничих нарад і засідань, ліквідації проривів. Роман ніби кореспондує із «сучасними політичними установками, постульованими в документах партійних пленумів і конференцій» [237, с. 3], що видно навіть із самих назв розділів: «Засідання комфрації», «Державі треба вугілля й хліба», «На шахті № 16 прорив», «Рекордна цифра» тощо. Такі соцреалістично заангажовані уривки випадають із загальної стильової тональності твору, у поєднанні з неоромантичними символами, лірично-психологічним пафосом тексту творять поетику дисонансів, мета якої – показати абсурдність, штучність нав'язаного згори соцреалістичного жанру.

Автор використовує ще одну стратегію імітат-роману – іронію та бурлеск, які виявляються, зокрема, у тому, що така примітивна подія, як розбудова свинарника, представлена у пафосно високому тоні, ледь не як основна мета життя Севира Струка та Ларивона Ганчара, як головне «трудове звершення» селян. Насправді ж автор підкреслює фальшивість життєвих пріоритетів комуністів важливою символічною деталлю: селяни будують свинарник у старовинній горі, де, за легендою, були заховані панські скарби – автор таким чином висміює підміну

справжніх духовних цінностей прадідів на приземлені інтереси нового покоління селян-колгоспників.

Невідповідним соцреалістичному канону є і спосіб вираження авторської позиції. Н. Бернадська зазначає: «...соцреалістичний роман монологічний: у ньому домінує голос позбавленого індивідуальності автора» [11, с. 206]. На противагу цьому в романі В. Гжицького простежуємо дискусію наратора з протагоністом. Так, емпліцитний соцреалістичний наратор оспівує красу шахтарського краю через власне авторське мовлення чи сприйняття позитивних героїв: «Сонце ховалось за височезну піраміду – терикон шахти Смольянки, – найбільшої в Донбасі, і велично виглядала на його багряному тлі піраміда. Івасик і Маруся стали захоплені незрівняною картиною. <...> Здавалось їм, що краса піраміди не поступається перед красою сонця, клуби диму – перед хмарами на далекому обрії, червона заграва від розтопленого металу – перед соняшною загравою на небі...» [79, с. 189]. Захар Вовгура має власне – негативне – бачення Донбасу: «Не сподобався йому з перших кроків. У його околицях зелені ліси, узгір'я, долини, балки, а тут, навколо, де не глянеш, рівний, білий степ, і тільки тут і там підіймаються до неба якісь голуб'ятники і біля них величезні чорні купи, понурі, як могили» [79, с. 36].

Стильова тональність роману неоднорідна. Автор показує себе як майстер реалістичного прозописьма, вдало схоплює характерні деталі портретів, приміщень чи пейзажів. Так, у портреті Захара автор акцентує такі реалістичні художні деталі, як «густе ластовиння», «руда колюча борода, що давно забула дотик бритви» тощо [79, с. 5]. Заможність господарів, котрі виправляють Захарові новий паспорт, передано через такі деталі, як «пукатий самовар», «гори подушок на широкому двоспальному ліжку», «дорогі шати ікон» [79, с. 31]. Реалістично, навіть документально, описаний устрій шахти: «...Захар ходив темними ходами, штреками, квершлягами, обізнавався з шахтою. Залазив у верстви, де працювала зарубна машина, подивляв її ланци, що зі скреготом врізувалися в верству, вслухувався в стукіт пневматичних молотків, бачив, як вибухав динаміт, як падали грудки вугілля, як несли їх скрепери схилами і викидали в ноги робітників, а той накидав їх у вагон» [79, с. 50]. У реалістичному ключі, наближеного до письма І. Нечуя-

Левицького, подано пейзажі, наприклад, опис села Святенського: «Маленьке, чепурненьке тихе... Головою вперлось в гору, що, немов штучний насип, оточила його величезним луком, а ноги у самій річці. Вузкою смужкою білого паперу лежить воно зараз, жовтим очеретом і сірою лозиною обліплене з обох боків» [79, с. 7].

Але загальне реалістичне тло – показ побуту та праці селян і шахтарів, аналіз соціальних причин, що спричинили трагедію селянства, реалістично виписані портретні, пейзажні, інтер'єрні замальовки – поєднується з неоромантичними характером героя та увагою до української історії й національних проблем, із неореалістичними ліричним психологізмом, увагою до внутрішнього світу героя та філософських проблем буття, з експресіоністичними, імпресіоністичними, соцреалістичними, натуралістичними стильовими елементами. Так, неоромантичний характер Вовгури виявляється в тому, що герой фактично один протистоїть усій тоталітарній системі влади. Трагічного романтичного пафосу надає романові мотив вічних блукань, неприкаяності персонажа (у цьому сенсі образ Захара є типологічно зіставним з образом Марка Проклятого О. Стороженка) та загибель Вовгури на порозі рідного дому від кулі сторожа (цей сюжетний хід видається алузією смерті Каїна І. Франка). Саме прізвище героя несе в собі романтичний код: окрім того, що Вовгура, за Б. Грінченком, – це синонім слова вовкулака [220, с. 255], це прізвище має давнє козацьке походження (Вовгура-Лис – безстрашний ватажок загону українських козаків, сподвижник М. Кривоноса [149], такий псевдонім взяв собі й сотник Верхньодніпровського полку Армії УНР Григорій Гриненко [175]). Даючи таке прізвище своєму героєві, автор підкреслював, з одного боку, його питому українськість, причетність до славної історії своїх предків, а з іншого боку, натякав на те, що Захар врешті-решт зазнає поразки й буде фізично знищений радянською тоталітарною системою, як було ліквідоване колись українське козацтво царською Росією та армія УНР більшовиками.

Вражаючими є неореалістичні психологічні студії межових душевних станів Захара, зокрема сцена забиття коня, що містять водночас елементи експресіонізму та натуралізму: «Вершник не вгамовувався, навпаки лютує у ньому зростала.

Вигукуючи якісь тваринні, божевільні крики, він почав шмагати сивого кінцем підмерзлого, мокрого повода. <...> дріт прикіпав до шкури, летіла біла шерсть і на місці вдару виступали спухлі сині бесамани <...> Під вершником і кінь збожеволів. Ніздрі йому дико роздулись, а білу гриву й хвіст підхопив на крилах розбуджений низовий вітер. <...> У його (Захара. – Ю. В.) маленьких, але колючих очах грала страшна, безмежна злоба. Лице тріскало від надмірного приливу, а в кутках уст біліла слина... <...> страшно виглядала людина, озвіріла з люті» [79, с. 9 – 10]. Автор гіперболізує межовий стан героя, ампліфікуючи лексеми «лють», «злоба», акцентуючи такі деталі його зовнішності та поведінки, як «тваринні, божевільні крики», «маленькі, колючі очі», тріскаюче «від надмірного приливу» лице, удаючись до зооморфного порівняння почуттів Захара зі станом собаки на цепу чи зловленого в пастку кабана. Жорстокість поведінки Захара підкреслено зображенням болю коня, вираженого в таких художніх деталях, як «дріт прикіпав до шкури», «болючі шмагання», «летіла біла шерсть», «спухлі сині басамани».

Аналогічні експресіоністичні емоції викликають комуністи та все, що ними збудовано: «З'явилось непереможне бажання нищити. Правдиву, божевільну насолоду могли дати тільки руїни всього міста, трупи й кров його людности!.. – Набудували, гади! – шипів. – Обдерли зі шкури мужика і набудували палаців! Коли б можна дістати такого динаміту, щоб півземлі ним висадити в повітря, або хоч це місто прокляте, щоб не блистіло так нахабно!» [79, с. 35]. Силу ненависті героя підкреслено мікрообразами «трупів», «крови», «руїн», «вибуху». Ці почуття Вовгури є ключем до розуміння справжнього ставлення автора до більшовицької влади, за ними прихований експліцитний наратор. Подібні рядки дозволяють говорити про лобіювання антиколоніального, антимосковського дискурсу у великій прозі митця, що більшою мірою виразився в романі «Чорне озеро». Такі психологічні студії «випадають» із рамок колгоспно-виробничого жанру.

Реалістичний пейзаж автор також часто оновлює ліричними імпресіоністичними елементами, як М. Коцюбинський у повісті «Fata morgana», пропускає його через сприйняття героїв, додаючи кольористики та звукових образів: «У долинах, балках ранками свіжими молочний туман, на небі круглі, пухкі, як

шматочки вати, хмаринки, а по землі тихі тоненькі шнурочки потоків, на м'яких, цукрово-сірих дорогах, боязко шепотіли про весну. А як виходило на небо сонце, вітер ніс звідкись здалека солодкий запах срібlistих снігів, і тоді чогось шумніше гомоніли потоки, і тоді чогось буйніше текли; до вечора вилазили з-під снігу несміливі чорні клаптики ріллі, щоб жайворонкам було де ночувати, і міцно пахло землею...» [79, с. 59 – 60]. Цей пейзаж відтінює стан Івасика та Марусі у час розквіту їхніх почуттів. Такий спосіб творення притаманний не лише для традиційно сільського, але й урбаністичного краєвиду: «У ногах його лежало велике, могутнє місто. Немов глибока, синя долина заросла мільйонами вогняних квітів, більших і менших, зібраних у пучки, разки, гірлянди синіх, червоних і білих, а над ними, як величезний лямпiон – місяць. З тієї синьої долини підіймались білі дими, з середини її йшов приглушений гомін...» [79, с. 34 – 35].

Топос Сталіного автор малює за приписами соцреалізму, обігруючи аудіально-візуальні риси індустріального міста: «Сталіно – це суворе місто енергії і вогню, місто безупинного руху й росту, місто чітких і рівних ліній – заслужено дістало ім'я вождя партії. <...> Бадьоро ревли гудки, здалека шуміли якісь мотори, десь дзвенів метал, а біла пара й дим густими хмарами застеляли обрій» [79, с. 36]. Навіть донецькі степи у візії В. Гжицького постають оплутаними «павутиною електродротів». Семантичним кодом донецького краю виступають «чорні терикони» й безликі «села кам'яні», «містечка нові радянські», що виглядають насправді «таборами військовими» [79, с. 188]. На нашу думку, такий контраст у виборі художніх засобів – модерністських для зображення села Святенського, столиці УРСР Харкова й соцреалістичних для змалювання Донбасу – потрібен автору для того, аби підкреслити різний настрій, різну сутність цих топосів: з одного боку, село як втілення миру, душевного спокою, звичний ареал існування українця, Харків як втілення культури, мистецтва, творчого неспокою – а з іншого боку, Сталіно як уособлення постійного робітничого руху, важкої праці, місто, де є своя суворая поезія, але людина здебільшого все ж відчуває себе там незатишно.

Отже, індустріально-колгоспний роман В. Гжицького лише частково відповідає заявленим жанровим ознакам роману «про шахтарів та колгоспників».

Завдяки прийому маскуванню, підтексту, іронії, бурлеску, кітчевого «підкопування», національній та філософській проблематиці, еротичним мотивам, яскравим символам та художнім деталям, ліризації та драматизації наративу, заглибленню епіка в психологічний стан героїв, неоромантичному первню в характері героя, наснаження тексту імпресіоністичними, експресіоністичними, натуралістичними пассажами твір читається як імітація, пародія індустріально-колгоспного жанру й може бути визначений як соціально-психологічний неореалістичний роман із супутніми виразними національно-філософським жанровим та неоромантичним стильовим компонентами. Соцреалістичні елементи в пафосі та сюжеті роману в поєднанні з довершеними психологічними студіями душі героя, яскравими символами творять поетику дисонансів, яка підкреслює абсурдність, штучність нав'язуваних соцреалізмом жанрово-стильових приписів.

Автобіографізм та психоавтобіографізм як проектування власних долі, внутрішнього світу, переживань і думок у художні форми – прикметні ознаки прозописьма В. Гжицького. Його твори об'єднуються у своєрідний гіпертекст, кожна зі складових якого утримує певний спектр інформації щодо особистості та життєпису автора. Слушною є думка С. Шаховського, котрий мотивував запозичення В. Гжицьким фактів із власної біографії тим, що кожна людська доля дає для твору багато неповторного, а звернення до власного життєвого шляху, «насиченого подіями і переживаннями епохальних масштабів», уможлиблює шанс «поставити себе ніби збоку подій і в такий засіб осмислити долю особи і долю народну» [258, с. 184]. Горизонт письменницьких сподівань, які епік покладає на «самобіографування», визначається функціями, що їх виконує автобіографічне письмо – щирістю дискурсу, доланням часу, пізнанням себе, передачею особистісного досвіду Іншому. Звертаючись до фактів свого життя митець, по-перше, реалізовував ще «франківський» творчий принцип писати тільки про добре відомі речі, а по-друге, «олітературював» правду історії та власного життя. Окрім того, художньо узагальнюючи своє життя, створюючи автобіографічні образи, В. Гжицький здійснював компенсаторну, психотерапевтичну функції мистецтва, сповідався в наболілому, намагався розв'язати проблеми, які не піддавалися

вирішенню в реальності. Як зауважує Р. Мовчан, мистецтво було для письменників доби Розстріляного Відродження «замінником нездійсненого бажаного, способом віддалитися від неприйнятної дійсності» [162, с. 201 – 202].

Життєво автентичною є трилогія «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», що охоплює життя митця від дитинства до старості, детально відтворює найважливіші епізоди з його біографії. Це підтвердив І. Дорошенко: «Роман «Великі надії» (як і «У світ широкий») – автобіографічне полотно, оскільки обіймає важливі етапи життєвого шляху самого автора в даний період <...> Письменник змалював те, що сам у свій час пережив, добре пізнав і проніс через довгі роки» [91, с. 91].

Ф. Лежен, визначивши художню автобіографію як «ретроспективну оповідь у прозі, зроблену реальною особою про власне життя, коли вона робить наголос <...> на історії власної особистості», виокремив три критерії автобіографічності: «референційність, збіг категорій автор – персонаж – оповідач; правдивість мовлення в комунікативному акті» [цит. за: 236, с. 3].

Згідно з цим визначенням, романна трилогія В. Гжицького не є типовим зразком автобіографічної белетристики, оскільки в ній не витримана головна ознака автобіографічного дискурсу – ідентичність автора, оповідача та героя. У експліцитній площині тексту головний герой – це не В. Гжицький, а зовсім інша людина, хоча його біографія та світогляд за більшістю пунктів збігаються з життєписом і внутрішнім світом митця. Будучи прототипом свого героя, письменник дистанціюється від нього за допомогою вигаданого імені та художнього домислу, що доповнює справжні події з життя автора. Ще одним прийомом віддалення митця від протагоніста є гетеродієгетичний тип нарації, що дозволяє максимально відмежуватися від її об'єкта. Таке дистанціювання потрібно було для приховування власного «я» від цензури через відчуження своїх думок та біографії.

Розбіжність автора, оповідача та героя в тексті трилогії все ж не є перешкодою для визначення її як автобіографічного роману, оскільки таким текстам притаманний різний ступінь зближення автора й героя, і якраз «найбільша дистанція властива <...> автобіографічному роману» [197, с. 10]. Трилогію не можна дефініювати просто як твір із автобіографічними мотивами. Якщо порівняти



триптих В. Гжицького з романами «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» І. Багряного, «Волинь» У. Самчука, які сьогодні більшість літературознавців визначають як автобіографічні, можна побачити, що дистанція між героєм та автором набагато коротша саме у В. Гжицького, фактично, вона зведена до мінімуму, тоді як у романах І. Багряного та У. Самчука сильніший ступінь фікціональності, герої – вигадані особи, хоча й увібрали в себе значну частину авторських рис та елементи їхніх життєписів. У трилогії ж В. Гжицького переважає референційний підхід до відтворення власного життя та оточення. Микола Гаєвський – майже повна копія автора-прототипа.

Між реальним автором та його героєм існує ціла низка подібностей, що дозволив з'ясувати аналіз трилогії та спогадів письменника [32, с. 85 – 86]:

Автор	Герой
1) співзвучність прізвищ:	
Гжицький	Гаєвський;
2) спільність походження: обидва – галичани, походять із учительської сім'ї;	
3) участь у шкільному політичному гуртку:	
«...ще в гімназії, я належав до так званого підпільного гуртка, що вивчав, а власне, мав вивчати економічно-політичні науки, але все це більше було подібне до забави, аніж до серйозних занять» [54, с. 3];	«Микола в гімназії належав до таємного гуртка <...> цей гурток ставив собі за мету підвищувати політичну освіту своїх членів <...> Частина гуртківців виносила велику користь з приналежності до гуртка, більшість же трималась його тільки заради самої романтики підпілля, заради таємничості усієї справи» [44, с. 15 – 16];
4) участь в УГА за Першої світової війни;	
5) харківська молодість, робота на млині, в Наркомпроді;	
6) письменницький хист, членство в «Плузі»;	
7) любов до природи, особливе ставлення до лісу, прищеплене дідом, як наслідок –	

навчання в сільськогосподарському інституті:	
«Я здав вступний іспит в інститут сільського господарства і лісівництва, на лісовий факультет <...> дуже любив і люблю ліс і думав присвятити себе лісівництву» [54, с. 6];	«...був прийнятий на лісовий факультет сільськогосподарського інституту. <...> Ліс він дуже любив <...> хотілось продовжити традиції, які панували в його родині, адже і дід, і дядьки були лісоводами» [44, с. 409];
8) сумна любовна історія:	
«Моя дівчина вийшла заміж, бо я не міг женитися, не маючи постійних засобів для існування та й закінченої освіти. Тоді ще в мене не вигасли галицькі традиції і погляди на одруження» [54, с. 6];	«Я не можу брати на себе обов'язків, не будучи певним, що з ними справлюсь. Я не маю ані постійної праці, з якої міг би забезпечити родину, ані завершеної освіти» [44, с. 392];
9) заслання в табори, складні умови життя на Півночі:	
«...я почав працювати на т. зв. «різних» роботах. Пиляв дрова на кухню, заготовляв їх недалеко від неї... Після роботи я біг у гуртожиток до Павла Михайловича і там просиджував до пізнього вечора» [50, арк. 5];	«Вранці йшов на роботу <...> По обіді йшов до свого друга Голубенка, з ним до вечора швидко минав час» [47, с. 42].

Так, на імпліцитному, підтекстовому рівні, у «патентний», за Ф. Леженом, спосіб, стверджується ідентичність автора, оповідача та персонажа. А значить, трилогію «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» слід визначати як автобіографічну, тобто як «оповідь, максимально близьку до життя автора, проте побудовану за законами автобіографічного пакту» [272].

Поетика триптиху визначається специфічними рисами автобіографічного дискурсу – референційністю, невигаданістю, фактуальністю, ретроспективністю, хронікальністю [236, с. 3; 254, с. 42]. Автор приділяє увагу фактові, правдиво й хронологічно відтворює власне життя, культурну та політичну атмосферу епохи. У трилогії реалістично відтворено навчання в галицьких гімназіях, державний та

соціальний устрій Галичини, суспільно-політичне, економічне та літературне життя Харкова 1920 – 1930-х рр., перебіг світових воєн, гнітючу атмосферу сталінізму. Фактографічність, документалізм найбільше відчужаються в нарації табірному роману «Ніч і день». Автор виступає скриптором табірному життю, тому стиль викладу подекуди нагадує «газетний скоропис» і в романі мало сюжетних перипетій. Натомість увага письменника зосереджена на описуванні табору – його устрою, правил, мешканців – та на враженнях героя від побаченого й пережитого.

«Ніч і день» утримує спектр ознак не лише автобіографіки та табірної прози, а й інших феноменів «літератури факту» – діаріушу та мемуаристики. У романі «опубліковано» щоденникові записи Миколи (насправді ж – самого автора). Із мемуарами трилогію споріднює об'єкт авторських спостережень, до якого входять історичні події та видатні люди. Так, важливим компонентом роману «Ніч і день» є літературні портрети, майже повністю ідентичні прототипам. Із великою любов'ю, реалістично автор змалював Остапа Вишню. В. Гжицький наголошував у спогадах «Про Остапа Вишню»: «У мойому романі «Ніч і День» є правдива біографія Остапа Вишні тих часів. Тут мені не хочеться повторюватись. Скажу тільки те, про що забув сказати в романі» [50, арк. 9], – ці слова доводять, що сам письменник розцінював твір як значною мірою документальний. Наприклад, прощальні слова Остапа Вишні дуже схожі в мемуарах та в романі:

«Спогади про Остапа Вишню»	«Ніч і день»
«Ви вернете ще на Україну, ви молодші від мене і сильніші фізично. Вклоніться нашій сонячній Вітчизні, вклоніться до самої землі, передайте їй мою синівську любов. Кланяйтесь моїй добрій дружині, моїй Варі, передайте привіт товаришам, з якими доведеться зустрітись: я вже не дочекаю такого щастя», – таку прощальну записку залишив П. Губенко В. Гжицькому [50, арк. 13].	«Як повернешся, скажи їй (України. – Ю. В.) добрим людям, що я ні в чому не винний, і скажи ще, що любив Україну, як рідну матір, а людей добрих, як рідних братів <...> Знайдеш Варю – проси вибачення, що стільки вимучилась через мене, і в сина мого проси, хай пробачить...» [47, с. 156 – 157].

У романі відповідно до реальних подій відтворена й подальша доля Остапа Вишні: «В тридцять восьмому році повезли його з Кирти на розстріл. Врятувало бездоріжжя республіки Комі. Поки везли, пішла шуга по ріці, поки ріка замерзла та утворилася на ній санна дорога, хтось переглянув його справу і розстріл відмінили» [47, с. 249]. Автентизм персоносфери посилюють постаті Г. Майфета та Ю. Яновського. Перший отримує таку характеристику: «...економіст енергопоїзда, колишній професор Полтавського пединституту Григорій Йосипович. Високий, худорлявий, з веселими карими очима» [47, с. 170]; «...у Григорія Йосиповича можна було позичити навіть книжку. Бібліотеки в ті часи в таборі не було, але він, якимись йому одному відомими способами, діставав книги і тримав їх як найбільшу цінність на дні порожнього табірної сундучка» [47, с. 171]. Другий введений у романі як автор повісті «Будівник корабля» [47, с. 19 – 20].

Але попри документалізм, референційність трилогії, їй притаманна й фікційність, тобто художність, що полягає в наявності літературного вимислу та домислу, філософському переосмисленні та естетичному зображенні дійсності, ліро-психологізмі оповіді [65; 84; 85; 152; 32, с. 87]. Переважає у трилогії домисел. Так, членам родини Гаєвського та всім знайомим В. Гжицький дає вигадані імена: батька Зенона називає Степаном, маму Станіславу – Надією, брата Степана – Євгеном, сестру Надію – Зіною, Павла Губенка – Павлом Голубенком, Олю Крайник – Сашенькою. Твори Миколи мають інші назви, ніж книги В. Гжицького: п'єса «Переднівок», романи «Копри в степу», «Карпатські легенди». Немає й натяку на режимну опресію письменника через роман «Чорне озеро». Його герой пише виключно «правильні» твори про становлення радянської влади та працю шахтарів, він – тиражований, прославлений письменник. Замовчана в романі справжня причина арешту: нею стала провокація коханки Зої. Мета коригування біографії – за допомогою апосіопези підкреслити замовчані явища, аби читач задумався: чому і в 1960 – 1970-х рр. автор не міг писати правду про 1920 – 1930-і рр.

Окрім автобіографізму та мемуарності, жанровий «профіль» трилогії формують соціально-психологічний, інтимний, політичний і філософський компоненти, що поєднуються на ідейно-тематичному, сюжетному рівнях.

Кожна частина романного триптиху має власні ідейно-тематичне коло, проблематику та сюжетику, час і місце дії, але сукупно вони становлять добре виражену системну єдність, об'єднуючись у цілісний художній світ образом Гаєвського [32, с. 88]. Фабула трилогії концентрується навколо нього, складається з подій його життя, його духовних пошуків. Інші персонажі цікавлять автора лише остільки, оскільки вони впливають на долю та становлення характеру героя.

Тема першої частини трилогії, роману «У світ широкий», – це історія дитинства та воєнної юності головного героя, що показані на тлі галицького соціуму початку ХХ ст. Автор висвітлює такі важливі суспільно-політичні явища, як залежність українських земель від Австро-Угорщини, Перша світова війна, революція та вплив великої політики, що її провадять Австро-Угорщина, Польща, Німеччина, Росія, на долю галичан зокрема й України в цілому. У творі є дві України: західна, галицька, та східна, радянська, але герой мріє про об'єднання розшматованої нації в одній – власній – країні.

У романі представлений соціальний портрет різних верств галицького населення: панства, селянства, інтелігенції, духовенства тощо. У вирі політично-соціальних ідей, конфліктів, подій формується світогляд та характер учительського сина – Миколи. Образ Гаєвського подано в динаміці, показаний вплив родинного та соціального оточення, політичних віянь на формування юної особистості. Картина психологічного та громадянського становлення Миколи врізноманітна любовними історіями, які допомагають оживити образ. Ідея роману полягає у ствердженні права молоді людини обирати власний життєвий шлях, у засудженні будь-якої війни та всілякого насильства над людиною, у висловленні віри в утворення нової України – держави зі справедливим суспільно-політичним устроєм.

Соціальна та національно-політична проблематика роману включає питання культурної та економічної відсталості галицького населення, бездержавності українців, братовбивчої війни між українцями-галичанами та українцями-східняками, які опинилися по різні боки фронту, безглуздої загибелі тисяч солдатів і мирного населення в часи Першої світової війни. Філософська, морально-етична проблематика твору охоплює явища вірності та зради в коханні й дружбі, вірності

людини своєму краю, стосунків батьків та дітей, військової честі, життя та смерті тощо. Психологічний аспект проблематики стосується аналізу травмованої світовими катаклізмами свідомості людини, заглиблення в психологічний стан молодого вояка, який змушений ризикувати життям за чужі інтереси.

Автор використовує вдалий композиційний прийом, що показує безглуздість, руйнівну силу війни, – роман розпочинається з яскравого символу: на подвір'ї Степана Гаєвського погожий ранок, учитель збирається поглянути, чи розквітли насаджені дружиною троянди, але його мирний намір перериває звістка про початок війни. Символічність цієї експозиційної картини полягає в тому, що батькові так і не доведеться насолодитися щасливим життям із родиною, долю його дітей, нерозквітлих троянд, зруйнує війна. У цьому сенсі початок твору В. Гжицького нагадує експозицію роману «Морозів хутір» У. Самчука, що також стартує з яскравого символу: двоє школярів, Василь Мороз і Андрій Книш, пустуючи, влучають чорнильницею в карту Європейської Росії – цей епізод виступає антиципацією революції, руйнування старого устрою життя та кордонів між європейськими державами. Увага до світових подій, їх руйнівного впливу на життя простих людей зближує ці романи, доводить: у 1960-х рр. В. Гжицький звертався до тем, популярних в українській еміграційній літературі два десятиліття тому, намагаючись таким чином заповнити білі плями в літературі материковій.

Описуючи детально життєві шляхи героя, автор творить образ юнака, котрий хоче збагнути новий струшений уклад буття, шукає своє місце у світі. Епік поступово підводить читача до розуміння причин, які спонукали Миколу зробити вибір на користь соціалістів. Спершу програш Австрії у війні, жорстоке поводження солдат-австрійців із західноукраїнським населенням, на відміну від підкресленої чемності та привітності солдатів-східняків (росіян, українців, грузинів), привертають симпатії Миколи на бік більшовиків. Герой сатирично коментує некомпетентність військового начальства УГА, слабе забезпечення війська зброєю. Бій підрозділу Гаєвського майже біля рідного дому, у Могильницькому лісі, у результаті якого з сорока п'яти солдат залишилося семеро живих, стає кульмінацією роману й вирішальним аргументом на користь «советів». Розв'язка настає одразу:

Микола вирушає на «велику Україну», вважаючи подальшу службу Директорії безперспективною, а самостійницький уряд – нездатним створити міцну українську державу. До такого вибору героя спонукає й дружба з комуністами Думою та Лебеденком, які переконали героя в можливості української державності в складі СРСР. Фінал роману відкритий: перед героєм стелиться дорога «в світ широкий, в Україну радянську» [44, с. 331], невідомо, як там його зустрінуть, хоча останні рядки й сповнені оптимістичного пафосу. Цей «лакувальний» кінець трактуємо як авторську «маску», своєрідне прикриття автора від всюдисущих цензорів.

Історію Гаєвського продовжено в романі «Великі надії», що висвітлює трагічний процес перетворення людини європейського (фаустівського) типу на «гомо советікуса». Центральна колізія зводиться до показу духовного переродження галичанина, котрий, повіривши оманливим гаслам, емігрував до УРСР, де під великим тиском тоталітарного режиму поступово втратив ілюзії та перетворився на «автоматника» партії – радянського письменника. У полі зору митця опиняються причини, які призводять до внутрішньої роздвоєності людини й конформізму в пошуді місця в житті. Ідея роману – показати складнощі формування нового типу українця, у свідомості якого взаємодіють національна та радянська ідентичність. Зміщення смислових акцентів у бік радянзації героя зумовлене соціально-політичними особливостями часу, у який написаний роман. В. Гжицький повернувся з таборів, тож остерігався сказати зайве, маскував героя в радянський одяг, але все-таки давав можливість реципієнту побачити між рядками трагедію галицького українця, котрий, щоб вижити, мусить грати за правилами ворожого простору.

З огляду на цензуру, автор акцентував справедливість радянської влади, виправдовував розкуркулення, запровадження п'ятирічок, чистки на підприємствах, ліквідацію автокефальної церкви. Натомість голодомор 1932 – 1933 рр. замовчано, репресії комуністів подано наратором як необхідну справу. Такі описи – результат ідейної опресії, вони порушують художню цілісність твору, убивають жанр, наближаючи роман до паралітератури, нарисового жанру: «Тринадцятий рік революції був роком великих зрушень і перетворень в державі. В країні в основному було завершено колективізацію. П'ятнадцять мільйонів одноосібних господарств

об'єднано в колгоспи. Соціалістична система стала панівною в народному господарстві. Капіталістичні елементи знищено доценту, тим самим ліквідовано експлуатацію людини людиною» [44, с. 561]. Є в романі й похвальні рядки в адресу Леніна, які, швидше за все, нещирі, уведені «про людське око»: «... такі люди родяться раз в епоху. <...> Ленін – скеля, яку бачить з усіх боків світ. Коли б він народився раніш на тисячу років – був би богом...» [44, с. 571 – 572].

Проблематика роману широка. Коло соціально-політичних проблем стосується складного повоєнного життя столиці, голоду 1921 – 1923 рр., економічної бідності населення, відсутності продовольчих та побутових товарів у магазинах, відносин міста і села, ліквідації куркульства як класу, нищення церкви, назрівання доносів та страху в суспільстві. Роман привертає увагу й до проблем морально-етичних (вірність і зрада у дружбі і в коханні, у шлюбі, відмова від своєї ідентичності заради матеріальної чи моральної вигоди), національних (національна свідомість людини, пам'ять про своє коріння, вірність роду і народу, стосунки росіян та українців, місце України в СРСР, трагічна доля української інтелігенції та селянства), психологічних (взаємодії любові та тваринної пристрасті, сміливості та страху, чесності та підлості в душі людини, тягар самотнього існування на чужій землі), філософських (духовної свободи та рабства, життя та смерті, пошук сенсу життя, вибору життєвого шляху). Неоднозначність позиції автора спонукає читача задуматися над справжньою сутністю радянської влади, за якої навіть людина, віддана їй, не може почувати себе захищеною. Крах соціальних, національних ідеалів героїв, трагічні сторінки громадянської війни та становлення радянської влади в Україні висвітлено й у романах «Хліб і сіль», «Велика рідня», «Кров людська – не водиця» М. Стельмаха, у яких також показано, що «соцреалістичний оптимізм насправді виявляється зовсім «не оптимістичним», а з найтяжчих випробувань долі персонажі змушені рятуватися самотужки [151, с. 23].

Дія роману «Великі надії» відбувається головню в Харкові, розпочинається наприкінці 1919 р. й триває приблизно до 1930 – 1932 р. Експозицією сюжетної лінії твору є перший день Миколи в Харкові після втечі з білогвардійського полону, намагання влаштуватися на роботу. Зав'язка – юнак отримує роботу на млині.



Поступово у нього з'являються нові друзі, житло, він стає письменником. Фатальними для Гаєвського стають стосунки з міщанкою Зоєю: жінка зваблює його, а коли Микола пориває з нею стосунки – прагне помсти. Кульмінаційний момент роману настає, коли герой перебуває на піку літературної слави, знаходить справжнє кохання – Таїсу. Підозрюваного за наклепами Зої в контрреволюційній діяльності, у зв'язках із сектантами, Миколу хоче вбити провокатор Нечай, але куля проходить біля серця. Фінал цього роману, як і попереднього, відкритий: після операції Таїса промовляє «Ще справдяться надії» [44, с. 654].

Тема третьої частини трилогії, у якій Гаєвський – політв'язень, – відстоювання гідності людини в умовах табору, знецінення життя. Ідея твору – викриття підлості, жорстокості, злочинної суті радянської влади, втіленої для наратора в особі Сталіна, та утвердження думки про те, що людина здатна витерпіти будь-яке лихо, повинна боротися за своє існування, але не втрачати при цьому людяності й честі.

У романі «Ніч і день» можемо виділити такі групи проблем: а) соціально-політичні: знецінення людського життя й гідності особистості, зокрема жінки, в умовах тоталітарної влади; компроміс громадян із владою; зростання кримінальної злочинності в СРСР; гіпнотична віра людей у справедливість «батька всіх народів» та тотальний страх, що запанував у суспільстві й змушує громадян удавати з себе «віруючих» у Сталіна; масовий характер доносів та стеження; стосунки «блатних» та «політичних» в'язнів; б) морально-етичні: вибір між складним життям у своїй Вітчизні та «ситим» – закордоном; душевної та фізичної цноти, вірності і зради; в) філософські: взаємодія добра та зла в душі людини; вибір між життям, платою за відречення від своїх переконань – та смертю, наслідком відстоювання своєї позиції; г) національні: співіснування народів в єдиній «в'язниці» – СРСР; національна свідомість українців; репресії патріотично налаштованих людей.

Сюжет роману відзначається слабкою динамічністю, адже мета автора – детально зобразити труднощі табірної життя, передати нюанси душевного стану героя, а не інтригувати читача розвитком подій. Звідси численні авторські відступи психологічного, документально-публіцистичного характеру, побутописання. Експозицією роману є подорож Миколи пароплавом до місця відбуття покарання,

зав'язкою – прибуття в Чиб'ю та зустріч із Голубенком. Розвиток дії складається з численних епізодів табірної дійсності: за принципом контрасту, «заякореним» у назві роману, труднощі чергуються з хвилинними радощами, як-то читання книги, зустріч із другом, побачення з коханою, переведення на легше місце роботи. Кульмінаційним є момент, коли герой з дня на день чекає волі й раптом дізнається про новий термін виправних робіт. Розв'язка сюжетної лінії – отримання довідки про реабілітацію, прибуття Гаєвського разом із дружиною Марією та її сином в Україну. Роман має ще й епілог – перші місяці життя Миколи у Львові, повернення в літературу, із метою «залишити по собі пам'ять», «послужити своєму народові» [47, с. 305]. При цьому героя переслідує думка: «чи вірить йому партія, чи вважає вона його своїм помічником», що трактуємо як флер, адже людина, яка стільки винесла від партії, не могла так її шанувати [47, с. 305 – 306]. У фіналі звучать оптимістичні, забарвлені в соцреалістичний пафос рядки: «...після похмурої ночі задзвенів працею і піснями довгий, ясний, творчий день» [47, с. 306].

Тема романів «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» як цілісного триптиху визначається як історія духовних пошуків Миколи Гаєвського, становлення його особистості від юних років до зрілого віку на тлі складних психологічних колізій та суспільно-політичних перипетій. Ідея трилогії – моральний присуд тоталітаризму, в основі якого – нівелювання людської особистості. На основі подієвих ланцюжків циклу вибудовується макросюжет трилогії, експозицією якого є дитинство та юність Миколи, зав'язкою – рішення поєднати свою долю з долею радянської України й переїзд до Харкова, кульмінацією – перебування в табірній в'язниці, допити, приниження гідності героя, який зрештою «зізнається», аби вижити, розв'язкою – повернення Гаєвського на Батьківщину.

На прикладі автобіографічного героя В. Гжицький показує формування характеру молодого людини в коловороті історичних подій, узагальнюючи власне життя до загальнодержавних, загальнолюдських масштабів, тож трилогія відтворює долю покоління, яке пройшло складний шлях від 1920-х до 1960-х рр. Таким чином, образ Миколи Гаєвського є водночас і проекцією особистості автора, і художнім узагальненням характеру сучасника, типовим образом молодого українця-

галичанина, котрий потрапляє у горнило історії ХХ ст.: австрійський фронт, петлюрівська армія, становлення СРСР, табори, хрущовська «відлига», брежнєвщина. Тому трилогію можна кваліфікувати не лише як автобіографічний роман, а і як роман із ознаками епопейності, а також як роман про покоління, роман-«історію сучасника». Окрім того, день за днем висвітлюючи життя героя-протагоніста, твір має ознаки роману-хроніки.

У романному циклі переважає реалістичний стиль, що виявляється зокрема в нотуванні наратором соціальних та політичних прикмет часу, у портретних та пейзажних описах на зразок: «Швидко просихали мокрі ще ранками дахи, дерева, з кожним днем щораз вище підбивалось сонце, розганяючи холодні тіні в глухих провулках міста, щодня з'являлось більше молодой ніжної зелені, зі сходом сонця виспівували шпаки в садах, горланили півні...» [44, с. 389]. Автор реалістично малює епоху, соціальні верстви та стосунки між ними, аналізує причини війни, економічної бідності селян. Але поєднання документалізму, історичної достовірності з філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність і ліричною стихією, увага автора до внутрішнього світу героїв, використання промовистих символів – усе це дозволяє говорити про неореалізм романної трилогії.

Хоча з метою маскування від цензури письменник надає романові і певних соцреалістичних штрихів (у ньому виведені ідеальні радянські герої Іван Дума, Тарас Лебеденко, звучить мотив уславлення Леніна, партії, праці на користь держави, аберативно – у дусі ідеологічних догм доби – змальовується становлення та розвиток радянської держави тощо), за їх ширмою приховано глибокі символи, неоромантичні, імпресіоністичні, експресіоністичні мотиви та образи. Зокрема, неоромантичний відтінок має характер головного героя: зовні дещо пасивний, у душі він протестує проти несприятливих обставин, що руйнують долю людини. В імпресіоністичному ключі автор часто передає почуття героя та малює пейзажі: «Микола ще довго сидів біля вікна, вдивляючись у ніч. Сон не йшов до нього. Місяць давно спустився з неба, неначе павук на невидимій павутині, і зник за будинками. Небо посвітлішало. <...> у клітці сусіди-птахолова тужив у неволі самотній перепел» [44, с. 460 – 461].

У романі «Ніч і день» автор використовує прийом потоку свідомості, марення героя на межі сну та дійсності, уводить численні символічні образи. Так, одного разу герой бачить у бараці візуалізовану смерть: «...входить жінка. <...> На ній дивний одяг. Вся вона, з голови до ніг, у білому, обличчя її не видно. <...> Вона схилилась над ним і відкрила своє обличчя. Микола хотів крикнути, але невідома сила затулила йому рота: перед ним стояла Смерть» [47, с. 153 – 155].

Пароплав, на якому Микола потрапляє в табірний світ може бути потрактовано як символічний відповідник човна міфічного Харона, який підсилено неодноразовим уведенням у текст образів баржі та «шняги» (човна), що перевозять в'язнів із табору в табір. Міфологічні паралелі (Стікс, човен Харона), актуалізовані образом пароплава, у свою чергу, зумовлюють сприйняття табірної зони як «царства мертвих»: перейшовши його межу, в'язні помирають для суспільства.

Символом безрадінного життя, понівеченої долі в'язнів виступає в цілому реалістичний образ тайги після пожежі: «Ліс <...> перетворився в похмуре чорне згарище. Обгорілі чорні стовбури стирчали, простягаючи голі віти, наче просили в неба помсти для тих, що своїм недбальством і байдужістю занапали мільйони живих істот...» [47, с. 110].

Тяжке становище «зеків» підсилено також виразною неореалістичною деталлю – голодом тварин: «Того печального безсінного року при повних яслах вівса, коні згризали дощенту драбини, за які їм колись закидали сіно, згризали збиті зі старих дощок ясла...» [47, с. 148]. Отже, ідеться про спробу автора внести в реалістичну поетику роману модерністські ознаки.

Таким чином, трилогія В. Гжицького «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» є своєрідним синтезом документального (автобіографічного й мемуарного) матеріалу та художньої вигадки й поєднує засади літератури non-fiction (автобіографіки, табірної, діаріушної прози, мемуаристики) та белетристики [32, с. 84]. Жанрово ці тексти можна атрибутувати як художньо-автобіографічну, соціально-психологічну романну трилогію з ознаками епопеї та хронікальності, за стилем – як неореалістичний із вимушено внесеними елементами соцреалізму роман.

Автобіографічні мотиви присутні в романі «Слово честі» (1968). За обсягом цей твір більше схожий на повість, але епічної романної широти йому надають вагомі історичні події, відображені в долі героїв, та тяглисть дії, що охоплює щонайменше вісімнадцять – двадцять років.

Персонаж Юрко Горський – це дуальне поєднання реальних людей: братів Володимира та Степана Гжицьких. Збігів між життям В. Гжицького та його героя значно менше, ніж у трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день». І Володимир, і Юрко – вихідці з Галичини, сини сільського вчителя, навчаються в Тернопільській гімназії, учасники Першої світової – спершу у війську цісаря, потім в УГА. Але у вдачі Юрка багато вигаданих і плакатних рис, оскільки автор «підганяє» персонажа під образ ідеального героя соцреалізму. Наприклад, хлопець ледь не з дитячих років стає матеріалістом, вивчає праці Дарвіна, Леніна, його відраховують із гімназії за участь у комуністичному суботнику. Під час революційних змагань він свідомо переймає сторону червоних. Кохання юнака не цікавить, його думки зайняті навчанням та громадською діяльністю. Юрко увібрав і певні риси Степана Гжицького, студента Львівської Академії ветеринарної медицини, згодом доктора біологічних наук. Горський обирає споріднений фах – у Галичині закінчує перший курс медицини, на війні виконує обов'язки санітара, потрапивши до Харкова, планує здобути там вищу медичну освіту.

Загалом, міра фікційності в цьому творі набагато вища, ніж у романній трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», оскільки тут переважає не художній домисел, а вимисел. Це вже не власне автобіографічний роман, а роман з автобіомотивами.

Жанровий спектр «Слова честі» містить ознаки *Bildungsroman*'у, або «роману виховання» – жанру, який відображає «складне психологічне, моральне та соціальне формування особистості головного героя, змальовує образ людини у процесі становлення» [133, с. 492]. Хоча автор звертається до історії України доби Першої світової війни та національної революції, акцент зроблено на історії громадянського, особистісного становлення Юрка Горського та Антося Прокіпчука, життя яких мусить бути прикладом для юного читача. Ця жанрова специфіка відображена й у

назві роману, що активізує важливе для виховання молодого покоління й узагалі для людини поняття честі. Честь, за В. Гжицьким, – це передовсім, чесність з собою, вірність своїм життєвим принципам, збереження людяності в людині, відповідальність за свої вчинки й готовність прийти на допомогу товаришу.

У романі поєднуються соціально-психологічний та політичний аспекти з переважанням першого. Тісно переплітаючись, ці компоненти жанру реалізуються на ідейно-тематичному, проблемному, сюжетному рівнях твору. Так, темою роману є формування особистості, громадське змушнення друзів Юрка й Антося. Водночас автор розгортає достовірні картини життя західноукраїнських селян, сільської інтелігенції, панства та духівництва на початку ХХ ст. Ідея роману має два аспекти: експліцитний, розрахований на цензуру, – уславлення радянської влади, котра дає людині можливість вільного розвитку, справжнього щастя, яке полягає у відданій, чесній праці на користь свого народу; та імпліцитний, загальнолюдський, національний – ствердження необхідності правильно обирати життєвий шлях ще в юності, аби не розплачуватися за помилки в зрілі роки; осуд несправедливого соціального ладу, політичних сил, які руйнують життя українців.

Проблематика роману має декілька аспектів: а) соціальний: бідність, безземелля західноукраїнських селян, неспроможність дати дітям освіту; прірва між «хлопом» і паном, знуцання панів над наймитами; низькопоклонство селян перед будь-якою «владою» – паном, священиком; безправ'я жінки в родині; аморальність, розпущеність духівництва, панства та навіть багатьох учителів; схоластичність тогочасного шкільного навчання; б) політичний: цісарщина; війна, яка руйнує долі простих людей; зародження комуністичного руху та протидія йому з боку влади; в) національний: взаємини поляків та українців, культивування владою ворожнечі між ними, неможливість вільно називати свою національну приналежність (наприклад, учню-єврею в гімназії вчителі доводять, що «нема такої національності» [52, с. 20]); утиск прав української інтелігенції; г) морально-етичний, філософський: вибір особистістю життєвого шляху; вибір між громадянським боргом та вигодою; здатність до самопожертви й страждань заради справедливих переконань; уміння тримати слово; вірність і зрада; стосунки батьків і дітей; гріх та покута; сенс життя.

Дія роману відбувається в 1900 – 1919 рр. у рідних для письменника місцях – у Галичині. Сюжет розподіляється на лінії Юрка та Антося, що періодично перетинаються. Автор показує два різні типи українця – перший (Юрко) представляє галичанина нової формації – радянізованого патріота України, прихильника об'єднання двох розрізнених Україн в одну – радянську; другий (Антось) – це українець старих традицій, патріархального світогляду. При цьому нове є добрим, старе погане. Різними є й родини героїв – батьки Юрка належать до національно свідомої інтелігенції (Володимир Горський – учитель і директор школи), батьки Антося – із діда-прадіда безземельні селяни (Іван Прокіпчук – форналь пана Кофлера. Автор показує гімназійну юність героїв, після якої їхні дороги розходяться: Юрко вступає на перший курс медицини, Антось – теології, справджуючи мрію своїх батьків. Трагедією Антося стає нерозділене кохання до попівни Лялі Дорош, яке підштовхує його до семінарії, стає причиною непорозумінь із національно та соціалістично свідомим товаришем.

Змальовуючи життя української інтелігенції, побут і моральну розбещеність родини попа Дороша, В. Гжицький долучається до антиклерикальної традиції української літератури, продовжує тему, розпочату ще А. Свидницьким та І. Нечуй-Левицьким у реалістичних романах «Люборацькі» та «Хмари». Його попередники звернули увагу на проблеми в житті інтелігенції та православного духівництва, схоластичного навчання в бурсах на сході України, а В. Гжицький висвітлював життя аналогічних верств населення на Україні Західній, з тією різницею, що священство в його романі – католицьке. Як і видатні письменники, В. Гжицький акцентує увагу на актуальних і в XIX, і в XX ст. проблемах національної свідомості українців, їхньої спроможності йти правильним шляхом, ролі інтелігенції та духівництва в житті народу. Взірцем національно свідомого інтелігента є для автора образ учителя Володимира Горського, багато в чому подібний до його батька: «...був справжнім педагогом. Спокійний, урівноважений, вимогливий, він знав і розумів душу школяра, умів до нього промовити слово, пояснити незрозуміле, заохотити до навчання, до праці. Його любили учні, шанували батьки, селяни» [52, с. 14]. Як і батько митця, Горський організовує в селі «Просвіту», бо його мета – підготувати

нове, освічене, демократичне, національно налаштоване покоління українців.

Священики в романі показані сатирично, вони перейняті виключно особистими меркантильними справами, їм немає діла до селян та їх потреб. Як і в романі А. Свидницького, долю Антося знівечила саме священицька стежа: Антось Люборацький помирає зі словами, що його вбила семінарія, а Антось Прокіпчук не бачить подальшого сенсу життя через неприйняття його односельцями як священика (для них він залишається форналевим Антошком) та через розпусне життя його дружини Лялі. Шлюб обох юнаків нещасливий: герой Люборацького змушений одружитися зі старою дівкою задля отримання священицької вакансії, для цього ж одружується з попівною й герой Гжицького. Кохана Антося Люборацького Галя зневажає його пам'ять, одружившись по його смерті з донощиком Робусинським, а кохана Антося Прокіпчука Ляля зраджує його ще як нареченого, завагітнівши від офіцера, приховує від Антося аборт.

У душі оптимістичного соцреалістичного роману самотнього, розгубленого Антося рятує Юрко, забираючи товариша на схід, щоб там він здобув, на його думку, вартісну освіту, узяв участь у розбудові молодой радянської держави. Фінал твору, як і в більшості романів В. Гжицького, відкритий: невідомо, як складеться далі життя героїв, читачеві дозволяється самому спрогнозувати хід подій.

Жанровій соціально-психологічній домінанті роману підпорядкований реалістичний стиль викладу. Детально висвітлено соціальні умови розвитку особистості героїв, вплив суспільства на формування їхніх характерів, описані соціальні верстви західноукраїнського населення, нарація тяжіє до об'єктивності й достовірності, правдивості в зображенні деталей, конфліктності як сюжетно-композиційного способу формування художньої правди – ознак, закріплених літературознавцями за реалістичним стилем прозописьма [141, с. 573 – 574].

Поетика цього роману чи не найбільше з усієї романної спадщини митця позначена соцреалістичним письмом. Зокрема, із соцреалізмом роман зближує: наявність позитивних героїв Юрка та Андрія Чортенка, морально стійких, готових боротися за радянську владу; утопічна віра героїв у перспективу соціалізму та добро, яке він принесе людям; відсутність негативних рис у персонажів-комуністів;



ідеалізований образ Леніна, ученням якого захопився Юрко; інтернаціональні мотиви; мажорні тони, у яких автор зображує перемогу революції в Росії; оптимістичний пафос зображення наступу радянських військ на Західну Україну.

Таким чином, «Слово честі» можна визначити як соціально-психологічний роман виховання з автобіографічними мотивами, у якому домінує реалістичний із соцреалістичними акцентами стиль нарації.

Отже, автобіографічний дискурс письменника специфічно представили романна трилогія «У світ широкий» – «Великі надії» – «Ніч і день» та роман «Слово честі». У поетиці трилогії домінують референційність, сповідальність, ретроспективність, хронікальний перебіг подій, що споріднює її з белетризованою «літературою факту», але міра художності є рівновеликою щодо зазначених документальних особливостей. Тому визначаємо трилогію як художньо-автобіографічну, соціально-психологічну, неореалістичну з елементами неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, натуралізму та соцреалістичними вкрапленнями. У романі «Слово честі» переважає вигадка, фікціональність, паралелей доль автора – героя менше, ніж у трилогії. Цей твір дефініюємо як реалістичний із соцреалістичними нашаруваннями соціально-психологічний роман виховання з автобіографічними мотивами.

Історична проза В. Гжицького представлена романами «Опришки» та «Кармалюк», котрим, як і великій прозі митця в цілому, притаманний синтетизм жанрово-стильових ознак, особливо це стосується «Опришків», витоки яких – у модерній прозі 1920 – 1930-х рр.

Головна жанрова ознака названих творів – історичність, яка забезпечується відповідністю сюжету реальним історичним подіям, документальним фактам та духові епохи, наявністю реальних історичних осіб [178, с. 4; 167, с. 4]. Окрім того, романам властива історіософічність, що полягає у філософському підході автора до зображення минулого, у співвіднесенні минулого із сучасним, у показі зв'язку різних епох. Теза Е. Саїда про історичний роман як «естетичний об'єкт, котрий заповнює прогалини в неповній картині світу» може бути застосована до української моделі, де історичні романи заповнюють (хоча й до певної міри) прогалини

неповних або строго обмежених міркувань про минуле в імперські чи тоталітарні часи [207, с. 8]. Історичний роман від часів Вальтера Скотта зазнав модифікацій композиційної структури та типології, однак його естетичні та культурні функції залишилися практично без змін. У цьому жанрі реалізуються філософські, політичні, ідеологічні та культурні реалії минулого й почасти сучасного.

Сьогодні дослідники ще не прийшли до єдиної думки: є історичний роман самостійним жанром, що поділяється на вузчі підвиди, чи одним із різновидів жанру роману. Прихильниками першої думки є літературознавці Л. Александрова [2 – 3], І. Варфоломеев [16], Г. Ленобль [134], І. Скачков [219]. Неправомірність виділення історичного роману в окремий жанр обстоюють В. Оскоцький [174], Л. Ромащенко [204]. Ми поділяємо думку останніх: історичним слід називати різновид романного жанру, який, у свою чергу, може поєднуватися з іншими підвидами – біографічним, пригодницьким, філософським, психологічним тощо.

Особливістю роману «Опришки» («Довбуш») є наявність редакцій 1933 та 1962 рр. Його публікацію розпочато в 1933 р. в альманасі «Західна Україна» – літературно-публіцистичній трибуні однойменного угруповання, до якого входив В. Гжицький. Із політичних причин публікацію роману було перервано, рукопис утрачено, і через багато років автор фактично написав його заново. Тож до модерного нарративу першої редакції додалися соцреалістичні акценти.

«Опришки» мають невеликий, швидше повістевий обсяг (вступ та шість розділів), що свідчить про модернізацію романної форми. У часовому плані твір охоплює всього три роки – від 1743 до 1745. Постулюючи локалізовані у просторі й часі сюжетні колізії, автор відтворив найбільш напружений та цікавий період життя Олекси Довбуша – від зеніту слави до загибелі героя. Але попри «звуженість» хронотопу твір є романом, оскільки актуалізує важливі події національного значення – опришківський рух першої половини XVIII ст., охоплює значний географічний простір – села та міста Прикарпаття, Буковини, Закарпаття, Галичини, Карпат, у ньому представлено масштабний «портрет» епохи, задіяно чималу кількість персонажів, більшість із яких є реальними історичними особами.

Основу сюжету, як і властиво історичному романові, складає фактична історія,

«втілена в людські долі, в емоційні образи» [216, с. 36]. Художня правда «Опришків» твориться завдяки тісному поєднанню історичної правди з вимислом та домислом, які її доповнюють, відповідають колориту епохи [26, с. 54]. Історичний твір, як зазначав М. Сиротюк, «має являти собою органічне поєднання науки з поезією, історичних даних з художнім домислом» [216, с. 37 – 38]. Як і більшість дослідників, ми схильні розмежовувати вимисел та домисел, уважаючи вимислом повне вигадування істотного у творі, уведення у твір окремих епізодів чи персонажів, яких не існувало насправді, а домислом – дофантазування, творчий підхід до історичних документів [141, с. 206; 3, с. 136].

Аналіз персоносфери роману на предмет реальності / вигаданості дозволяє приблизно осягнути співвідношення історичної правди, вимислу та домислу в романі [26, с. 54]. Реальні історичні особи – це Довбуш, його батько Василь, родина князів Яблоновських – Калиновських, гетьман Потоцький, полковник Пшелуський, полковник Сулятицький, сільські багатії Дідушок та Стефан Дзвінчук, опришки Палій та Павло Орфенюк, Іван Рахівський, Андрись Валя, Юра Бендейчук, Василь Баюрак, Іван Бойчук, ватаг Федір Штола, коханець старої княгині Каліновської Вижлінський-Псович. Реальність цих образів засвідчено в працях авторитетних істориків, зокрема В. Грабовецького [62]. Вигадані герої – це опришки Мир, Крига, Пугач, нічник Микола Юринга, панський служка Блоха, селянка Анничка. Частково домисленими є образи Дзвінки та горбаня Фоки. Образ Марії чи Ксені Дзвінчук фігурує в усній народній творчості – у баладі про Довбуша, у численних легендах, переказах. За деякими джерелами, дружина отамана жила з ним у таборі [36], за іншими – дружина Степана Дзвінчука була однією з численних коханок Довбуша, проте найулюбленішою [256, с. 14]. Історично ж доведеним є тільки те, що Довбуш, ще живучи в селі й служачи панові Кшивокольському, мав жінку, а після згвалтування її панським економом убив його й мусив тікати в гори [128, с. 12]. Саме цей факт використовує Г. Хоткевич у романі «Довбуш». Натомість В. Гжицький творчо переосмислює фольклор. За романом, удова Дзвінка довгий час є не тільки любаскою Довбуша, а й своєрідним зв'язківцем, його очима на долах. Хоча смерть ватажка під час відвідин любки, описана в баладі, стає сюжетним

елементом роману, Дзвінка в романі не отримує негативної характеристики народнопісенного твору, де Довбуш говорить Штефану: «Ти гицлю, ти Дзвінчуку, // Звів-єс мене через суку!» [190, с. 105]. Усупереч баладі епік подає історію цього кохання в піднесених тонах. Що ж до горбаня Фоки – тут автор використовує переказ про те, що отаман прийняв до ватаги кривого, але розумного хлопця, який навчив його читати й писати. Зокрема, подібний сюжет бачимо в народному оповіданні «Як Довбуш набирав хлопців» [269, с. 384 – 385].

Численні фольклорні аплікації стосуються також сили та невмирущості Довбуша, на яких неодмінно наголошується у всіх легендах та переказах про ватажка опришків. У романі нічник Микола Юринга розповідає легенду про те, що «силу несказанну» подарував Олексі сам Бог чи святий Миколай, наказавши героєві рівняти світ, брати в багатих, давати бідним, але марно не проливати людської крові та ніколи не женитися [48, с. 123 – 124]. Горбань Фока також характеризує Довбуша згідно з легендами: «Дванадцять чарівниць йому сорочку ткало, дванадцять мавок і нічниць її в воді купало чорній, і не беруться його кулі!» [76, с. 75].

Багато важливих подій роману мали місце в житті реального Довбуша: наприклад, написання Довбушем універсалів, полювання Потоцького на опришків, зрада багача Дідушка, смерть Олекси від руки Степана Дзвінчука. Є у романі й відверто вигадані епізоди: наприклад, викрадення княжни Яблоновської під час її весілля й переховування її на полонині. Насправді ж княжна Теофілія, названа в романі Євою, жодного разу не бачила Довбуша. У романі є епізод, коли Довбуш приходить грабувати князя Яблоновського одразу після пологів його дружини й жаліє Єву та дитину. Насправді ж цей факт мав місце в житті польських поміщиків Карпінських і був описаний класиком польської літератури Ф. Карпінським, який і був тим немовлям, котрому отаман дарував життя [281]. Домисел автор використовує в епізоді покарання Дідушка. У реальному житті отаман убив його, ударивши барткою в груди, побив сина Івана й жінку. Окрім того, опришки спалили його маєток [62, с. 72 – 73; 73, с. 7]. У романі Дідушка убиває опришок Крига, Іванкові ж Довбуш дарує шанс на виправлення, а його матері вклоняється, шануючи її старість і спрацьованість, заради неї наказує не палити маєтку. В описаній

В. Гжицьким битві опришків зі смоляками Пшелуського гине полковник та опришок Баюрак, але історія свідчить, що бою не було, Пшелуський надовго пережив ватажка опришків, а Василя Баюрака було страчено у 1754 році в Станіславі [62, с. 77 – 78]. Переінакшив автор і епізод смерті Довбуша. Насправді опришки віднесли пораненого отамана в ліс, думаючи, що він помер; його тіло знайшли вороги, за наказом гетьмана Потоцького, порубали на дванадцять частин і розвішали на палях по селах та містах Покуття [62, с. 116, 119]. Цю документальну версію використав Г. Хоткевич у романі «Довбуш». В. Гжицький не дає ворогам поглумитися над тілом героя: опришки ховають тіло отамана в гірській розколіні й завалюють могилу камінням, а Фока мститься за отамана, убиваючи Дзвінчука [26, с. 54].

Як бачимо, суворе дотримання фактів та реальної хронології подій із життя Довбуша не властиве стилю В. Гжицького. Письменник переосмислив другорядну фактографію, відтворюючи історичні події в яскравих емоційних образах. Якщо, наприклад, Г. Хоткевич у романі «Довбуш» подає майже детальний хронопис життя й боротьби народного ватажка, відповідно до документів описує як основні, так і другорядні факти з його біографії, автентично малює героя, то В. Гжицький вибудовує образ Довбуша, спираючись більше на народні перекази та легенди, надає йому неоромантичного забарвлення, тоді як саму історичну епоху змальовує реалістично. Для письменника фольклорна спадщина – це не просто джерело про інформації про історичні події, а один із засобів формування їх оцінки. Уведення в художню тканину роману фольклорного елемента наснажує твір національним колоритом, допомагає живо змалювати ментальність гуцулів у I половині XVIII ст., характер Довбуша, зрозуміти ставлення до нього селян та опришків, Дзвінки, панів, сприяє романтизації та гуманізації образу народного героя.

На основі того, як співвідносяться документальність, художній вимисел та домисел в історичному романі, С. Андрусів пропонує розмежовувати три його жанрові різновиди: історико-художній, художньо-історичний, документально-історичний [5, с. 18 – 19]. За цією класифікацією, «Опришки» В. Гжицького можна назвати художньо-історичним романом, оскільки в ньому переважають вигадка й домисел, але документальні свідчення і власні дослідження автора також посідають

важливе місце в художній тканині твору, певні події переставляються місцями, упускаються чи додаються, тип вигадки й художнього узагальнення – конкретно-реалістичний із романтичними умовними формами.

Твір має також ознаки хронікальності, адже послідовно, хоча й із деякими відхиленнями від справжнього перебігу подій, відтворює три роки Довбушевої діяльності.

Окрім домінуючого історичного первня, «Опришки» мають суміжні жанрові характеристики. Історична тема відтворена через взаємодію національного, соціального, любовного-еротичного, психологічного, побутово-етнографічного, пригодницького компонентів, що визначають змагання та смерть Довбуша. Такий тип історичного роману О. Проценко називає історико-синтетичним, оскільки він реконструює події й постаті минулого, задіює наукові й фольклорні джерела, урізноманює яскравими художніми засобами композицію та сюжет, хронотоп твору, подає психологічну мотивацію дій персонажів [199, с. 16].

Національний компонент жанру в редакції 1962 р. замасковано, але він виявляється в зацікавленості В. Гжицького історією свого народу, у виразно українському характері Довбуша, чорних хлопців та селян-гуцулів, у національно забарвленому хронотопі. І насамперед у тому, що саме пани-поляки виступають пригноблювачами горян. А образи багатіїв-українців Дідушка та Дзвінчука є втіленням національного відступництва, манкуртизму. Заради багатства й слави вони зрікаються краян і допомагають панам-«ляшкам» у боротьбі проти опришків. У романі обговорюються історіософські проблеми, властиві ще художній прозі 1920 – початку 1930-х рр.: духовної свободи людини, волі українців як нації.

Соціальний компонент жанру на ідейно-тематичному рівні реалізується як боротьба опришків, очолених Довбушем, із польським панством за людські права й соціальну свободу селян. У гуманістичній і разом із тим бунтарській ідеї виявляється історіософічність роману: автор із позицій новітнього «радянського» часу засуджує експлуатацію людини людиною, виступає проти будь-яких форм насильства та гніту, стверджує моральну вищість простих селян над панами. Низка соціальних проблем загострює конфліктність: станова нерівність, панщина,

непомірне оподаткування гуцулів, безземелля та бідність селянства, знуцання панів над кріпаками, здирництво корчмарів та ксьондзів. Соціальний жанровий компонент реалізується й на рівні сюжету. Перебіг соціальної сюжетної лінії визначено конфліктом між Довбушем, опришками та панством, яке в романі представляє ціла низка негативних персонажів: князі Яблоновські – Каліновські, полковник Пшелуський, пани Злотніцький, Вижлінський-Псович, багатії Дідушок та Степан Дзвінчук, яворівський ксьондз та інші. «Фокус» нарації почергово переключається на панів, опришків чи селян, висвітлюючи їхні побут, справи, плани.

Інтимний жанровий компонент у романі так само вагомий і важливий. В. Гжицький продовжує традицію, започатковану ще М. Коцюбинським у «Тінях забутих предків»: зображення вільного кохання (дитяча дружба Івана й Марічки переростає в нешлюбні стосунки вже дорослих героїв), показ жінки як тіла (Палагна – любаска Юри). Так само вільними є й стосунки Довбуша та Дзвінки у В. Гжицького. Красуня гордо обриває мову Степана Дзвінчука, який намагається допекти її статусом любаски: «Нас вінчали гори і ясне сонце, нам дружбами були ліс і буйний вітер, а весільної грав нам Черемош» [48, с. 187]. Слід зазначити, що Довбуш сприймає Дзвінку не лише як друга, а і як сексуальний об'єкт, сама ж красуня, хоча їй і лестить любов отамана, прагне змінити статус любаски на звання законної дружини. Оспіване М. Коцюбинським та О. Кобилянською («Природа») вільне гуцульське кохання одягнене В. Гжицьким, як і цими письменниками, у багаті стильові шати неоромантизму, імпресіоністичної, експресіоністичної образності, що притаманні, проте, і новій хвилі українського модернізму 1920 – 1930-х рр.

Інтимно-еротичний компонент роману вписується в модерністську любовно-сексуальну проблематику літератури 1920 – 1930-х рр., принципово змінює жанрові особливості твору В. Гжицького. Письменник у дусі доби приділив увагу тілесному, а не лише духовному компоненту кохання, однак, виписав його здебільшого цнотливо: «...видалися Довбушеві ті гори персами дівочими, сором'язно мережаною сорочкою вкритими... Згадав Дзвінчині теплі, непокірні груди <...> Молодо, радісно засміявся, голосно, аж відгомін у горах розбудив»; «...коли його руки доторкнулись до її повних персів – не боронився більше, а захопив її на руки,

мов дитину, і поніс напругу і в'юнку, мов рибу, на постіль...» [77, с. 19, 39]. Такі епізоди гуцульського гедонізму наснажують роман вітаїстичними мотивами. Завдяки зображенню пристрастей, що вирують у його душі й тілі, отаман постає перед читачами як жива людина, а не соцреалістичний ідеальний герой. Історія кохання Дзвінки й Довбуша врівноважує такі складові внутрішнього світу героя, як особисте життя та громадянське покликання: людина повинна думати про речі важливіші, ніж кохання, але саме кохання дає їй крила для боротьби, робить більш гуманною, співчутливою до інших людей. Тому можемо сказати, що любовно-еротичний компонент у жанровій парадигмі роману потрібен, щоб увиразнити, «оживити» історичний, національний (етнічний) та соціальний жанрові складники.

На проблемному рівні роману інтимний компонент жанру реалізується у висвітленні явищ вірності й зради, вільного кохання й шлюбу, жіночої самореалізації, вибору між коханням та громадянським обов'язком, між коханням та дружбою, моральної розбещеності панів.

На сюжетному рівні роману інтимний жанровий компонент представлений любовним трикутником Олекса – Дзвінка – Степан Дзвінчук, який ускладнюється конкуренцією ще двох залицяльників красуні – пана Віжлінського-Псовича та горбаня Фоки – і ревнощами Дзвінки, яка підозрює Довбуша в симпатії до княгині Єви. Конфлікт існує й між закоханими Дзвінкою та Олексою: молодиця мислить матеріальними категоріями, мріє про офіційний шлюб із опришком, але для Олекси одруження стало б зрадою справи, відмовою від служіння простому люду.

З інтимним компонентом жанру пов'язаний психологічний, що пронизує стосунки Довбуша та Дзвінки, Дзвінки та Фоки, Фоки та Довбуша. Кожен із них вирішує чимало проблем: Довбуш мучиться колізіями між коханням і опришківством, помстою й гуманністю; Дзвінка проходить психологічне випробування: бути все життя коханкою Довбуша й, можливо, загинути, приховуючи його від панів, чи покоритися князеві, убезпечити себе, вийшовши заміж за Дзвінчука; Фока страждає від фізичної ущербності, розривається між любов'ю до Дзвінки й до отамана, переживає злам після смерті Довбуша, але знаходить сили продовжити його справу.



У жанровій парадигмі роману 1962 р. присутній ідеологічний компонент: відповідно до більшовицьких гасел Довбуш хоче «рівняти світ», створити селянську державу, що надає роману ознак утопії.

Побутово-етнографічний компонент жанру виявляється в численних позасюжетних елементах – у описах праці гуцулів та їхніх осель, у портретуванні героїв, у зображенні побуту пастухів на полонинах, у вставних новелах-легендах, що їх розповідають пастухи: про Довбуша, про створення світу, про духів, які населяють гори. Фольклор виконує важливу сюжетотворчу та характеротворчу функцію, адже народні пісні, легенди та перекази про життя Олекси Довбуша стали основою сюжетотворення і характерокреаційних вирішень епіка. Фольклорно-етнографічні мотиви виявляються ще й у змалюванні вірувань, світогляду гуцулів. Цим роман В. Гжицького знову наближається до повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Головним хранителем гуцульських легенд та обрядів виступає нічник Микола Юринга. Він розповідає товаришам безліч історій про мару, про творення світу, про надприродну силу Олекси тощо. Автор «публікує» в романі автентичні тексти коломийок соціального та інтимного змісту, що виражають відповідний – мінорний чи мажорний – настрій пастухів: «Ой горіла Коломия, та най горять Кути, // Ми б у панів не служили, коли б не рекрути <...> // В'яжеш мені, пане, ручки, в'яжеш мені ноги, // А на кого залишаться та батьки убогі?»; «Яка ж тотя полонинка навесні весела, // Як овечки у ню ідуть із кожного села» [76, с. 54, 56]. Наведені в романі й тексти молитов та замовлянь, що супроводжують різноманітні обряди й актуалізують архетипові гуцульські образи вогню та води. Так, ватаг Федір Штола розкладає вогонь на підкові, аби стаю ніколи не бив град, зі словами: «Ти вже доста піхана й бита, але ще не горена, тепер маєш горіти, – піхати й топтати тебе вже ніхто не має»; носій традиції, він готує стоїще для першого входу маржини, обходить його з палаючою головою і потім кладе її навпроти воріт, промовляючи: «Як мене ніщо не перейшло, коли я тебе обходив з вогнем, так аби мені ніщо не перейшло через ціле літо худобу» [76, с. 48 – 49]. Використовує замовляння та приворотні обряди Дзвінка, аби бути завжди гарною й коханою – на Купала молодиця йде умиватися біля джерела зі словами: «Добридень, водичко-

ярданочко, найстарша царичко! Омиваєш гори, корінне, камінне, обмий і мене породжену, хрещену, від всекої мерзи, від пагуби, абих була така чесна й велична, як весна! Абих була така красна, як зоря ясна...» [77, с. 20].

Окрім того, фольклоризм роману виявляється в естетизації природи, адже, як відомо, саме в народній творчості особливо яскраво постав сливе інтимний зв'язок людини з природою. Ф. Колесса називав найхарактернішою ознакою українських народнопоетичних творів «животворення природи, живе сполучення з природою»: «Се рід, так сказати б, примітивного пантеїзму з антропоцентричною тенденцією, бо чоловік являється в ньому осередком животворної природи, від якої ведуть до нього таємні нитки» [119, с. 21]. Події роману розгортаються на тлі загадкової чарівної природи Карпат, тож у ньому яскраво звучить тема людини і природи, з якою, переконаний автор, треба жити в гармонії та злагоді.

Жанрову специфіку роману доповнює пригодницький компонент. На думку Б. Томашевського, ознакою пригодницького жанру є «типове згущення пригод героя і постійний його перехід від небезпек, що загрожують загибеллю, до порятунку» [233, с. 256]. У романі діють особливі герої – сильні, відважні, безкомпромісні, фізично та морально досконалі, ідеалізовані автором – це Довбуш та його «чорні хлопці». Динаміка сюжету й романічна інтрига «Опришків» досягаються завдяки несподіваним поворотам, чергуванню перемог та поразок опришків, введенню мотивів викрадення й переслідування.

Із компонентами жанру в романі тісно взаємодіють неоромантичний, неореалістичний, імпресіоністичний, подекуди натуралістичний стильові компоненти. Так, основні ознаки романтизму, що стали надбанням і неоромантиків, виявилися в інтересі автора до регіональної історії та фольклору («край як текст»), пригодницькому струмені, змалюванні екзотичної для наддніпрянського читача гірської природи, романтизації зовнішності персонажів, конфлікті між людиною та дійсністю, її оточенням, наявності романтичного двосвіття. В. Ѓжицький змальовує опришківський рух як важливу сторінку національної історії, використовує фольклор як матеріал для розбудови образу Довбуша, відтворення гуцульського світогляду. «Опришки» культивують чимало пейзажів романтичного гатунку – гори,

гірські ліси й непролазні хащі: «Гори – це загадка. Це велич і таємниця, це бездонні провалля й дикі праліси, швидкі річки й тисячі потоків» [48, с. 100]. Природа здебільшого динамічна, подана в стані бурі чи «кінецьсвітньої» в горах зливи, але до романтичних образів тут додаються яскраві імпресіоністські кольористика та звукопис: «Сонце, немов злякавшись чогось, швидко сховалось за хмари, що їх тепер цілими стадами, мов коней сполошених, наганяв вітер. За Говерлою загриміло грізно раз і другий. Ішла злива з громами, від яких котилася вже по всіх горах абомовня (луна. – Ю. В.)...»; або ж, навпаки, змальовується надприродна тиша: «Почало розвиднятись. Гори наче застигли від дотику несподіваного холодного покриву, завмерли ліси в німому очікуванні чогось неминучого, як смерть» – такі пейзажі у романістиці В. Гжицького виконують функцію психологічного паралелізму до душевних станів персонажів [76, с. 61; 48, с. 175].

У стилі неоромантизму виписано образ неординарного, сильного героя Довбуша: його не влаштовує несправедлива дійсність, він бореться за встановлення кращого суспільного ладу, конфліктує з панами, але кохана й часом товариші-опришки не розуміють його поривань. Романтично нездійсненими залишаються й прагнення Ксені до особистого щастя з Олексою, і мрії Фоки про кохану жінку.

Виразно романтичним є образ горбаня Фоки, що актуалізує інтертекстуальність роману, будучи своєрідною варіацією образу Квазімодо: цей негарний фізично юнак наділений високими душевними якостями та талантами. Романтизовано й образ Криги – він показаний як безкорисливий, сміливий, рішучий, його сила гіперболізована. У романтичному ключі подано портрети Дзвінки та Довбуша, описам гуцульської «вбері» останнього часто властивий етнографізм: «Мав він (Довбуш. – Ю. В.) таке обличчя, що від нього очей не можна було відірвати, а коли підвівся зі смереки, що на ній був опертий і підійшов до товаришів, то видався вищим від них і набагато ширшим у плечах» [76, с. 55]; «був одягнений, як на гуцульське весілля: у червоні штани суконні, обмотані вдолині сірими вовняними онучами, і жовті постолі, у білу сорочку, вишивану на грудях та на рукавах, у киптарі, кольоровим саф'яном мережанім. За широким, золотом бляхованим чересом зі срібними клямрами стирчали пістолі й ножі, через плечі

навхрест торба й дорогі порошниці, на голові крисаня з перами павиними, а в руках його топірець з німецької сталі блестів. Стояв у дверях, мов статуя спіжева. В очах його мінилися гордість і відвага» [77, с. 6]; «Дзвінка сиділа на краю ліжка сама. Вона нахмурила брови, і вони, зійшовшись до купи над носом, виглядали здалека, мов розправлені крила орлині на тлі рожевих хмар. Від них аж наче тінь упала на ясні очі красуні. <...> груди високо хвилювались під тонкою вишиваною сорочкою. Була вона чарівна в своїй злості, як гірська казка, як молодеча мрія» [76, с. 67].

Романтичне «двосвіття» в «Опришках» – це, по-перше, це світ природи і світ людей; по-друге, світ душі, у якій живе прекрасна мрія, та світ зовнішній, у якому панує жорсткість і нищить її; і по-третє, що найважливіше, це світ селянський – доли, світ рабства, кріпацької покори панству, та опришківський – гори, світ волі й повстанського духу. Дзвінка, як Довбушева любаска, виступає з'єднувальною ланкою між селянським та опришківським світами: вона живе на високій кичері, окремо від інших гуцулів, але разом із тим, не може піднятися в гори, у табір до коханого. Саме вона притягує Довбуша до земних, селянських ідеалів.

Попри низку романтичних ознак, головною відміною «Опришків» від твору романтичного з його концептуальним розривом між мрією та дійсністю є спроба героїв В. Гжицького подолати конфліктні опозиції, зробити можливе дійсним [141, с. 492]. Довбуш між коханням і громадським обов'язком обирає служіння народові, але продовжує відвідувати кохану; Дзвінка, не дочекавшись сподіваного шлюбу, виходить за нелюба. Трагічний романтичний пафос у фіналі роману ретушується оптимістичним повідомленням про продовження Довбушевої діяльності його товаришами. Тож говоримо про неоромантичне звучання твору [26, с. 57].

У «Опришках» присутній і реалістичний стильовий компонент, якого не позбавлений навіть неоромантичний у цілому характер Довбуша: герой зображений на тлі доби, його учинки та прагнення є соціально обумовленими, пояснюються соціальним походженням, кріпацьким станом героя, його родини, односельців.

Реалістична нарація підкреслює соціальний жанровий первень. Автор правдиво показує західноукраїнське суспільство Речі Посполитої першої половини XVIII ст., увиразнює його ієрархію – панів, кріпаків, військовиків, гірських номадів,

проаналізував історичні причини зародження опришківського руху (закріпачення селян, численні податки, зокрема, «пецове», якими їх обкладають) та особисті мотиви, за якими гуцули симпатизують опришкам та приєднуються до них. Також митець достовірно відтворив мислення, психологію, поведінку представника кожної соціальної верстви. Реалістичний характер має портретування панів, селян, пастухів, що підкреслює їхній соціальний статус. Портрети селян, групові та одиночні, автор малює кількома характерними штрихами: «Юринга як добрий оповідач витримав паузу, підпхав чорним, наче шматок кореня мізинцем тютюн у люльці, посмоктав згризенний за довгі роки цибух і тоді тільки почав знов говорити»; «Гуцули зробили приємні міни, але ніхто не відповів зразу. Кожний з них волів переступати з ноги на ногу й чекати, аж хтось почне перший» [48, с. 112; 76, с. 46]. Більш розлогими й детальними є портретні описи панів та їх прибічників, що мають сатиричний, інколи навіть саркастичний відтінок: «княгиня-мати <...> сиділа, горда і чванлива, в своєму золоченому фотелі, трохи загладка, але ще з помітними слідами давньої краси, задля якої її, міщанку, князь Каліновський зробив княгинею» [76, с. 69]; «Степан Дзвінчук увійшов до хати. Це був високий, незграбний, але ще дужий чоловік з довгим чорним волоссям, що спадало на комір сорочки. Завжди намащував його. Від того комір сорочки ззаду вічно був заяложений. <...> Був виряджений, мов на Великдень. Так пишно він почав одягатись, відколи запродався панам» [48, с. 185].

Деякі психологічні портрети мають натуралістично-експресіоністичний характер: «бачили гості, як він (князь Яблоновський під час нападу опришків. – Ю. В.) мінився на лиці, як не міг опанувати собою, як по-дурному кліпав очима, як усією силою волі стримував власну руку, стиснену судорожно в кулак, як скакали спішно його щелепи <...> З усіх сил намагався князь щось сказати, але язик немов задубів у роті і не ворухився» [77, с. 8].

Подекуди реалістична нарація стає виразно натуралістичною, навіть з елементами фізіологізму, як у «Бориславському циклі» І. Франка: роман містить виписані з фізіологічними подробицями сцени вбивства панів, як, наприклад, помста Фоки Дзвінчуку: «...відтяв йому голову. Подумав, що з нею робити. На цепу гавкав, аж заходився пес. Фока страшно всміхнувся, взяв за волосся синю вже,

обезкровлену голову і кинув собаці» [48, с. 254]. Подібно змальовано і страту опришка Пилип'яка: «...почув сильний удар в потилицю. Це було останнє відчуття в його житті. Голова його покотилась, кривавлячи поміст» [48, с. 167]. Якщо мета таких описів – показати жорстокість доби, непримиренність протистояння панства й опришків, то натуралістична сцена вбивства Довбушем кабана може бути потрактована як символ його перемоги над гнобителями: «Звір наближався, заюшений піною, змішаною з кров'ю. Він сопів, клацав зубами – гострив ікла, що виглядали з нижньої щелепи двома великими білими серпами <...> тільки звір показав із-за дерева своє довгасте рило, як Довбуш сильним ударом сокири одразу відтяв його з обома парами іклів. <...> другим ударом вже вищербленої об ікла сокири розколов йому череп» [48, с. 191 – 192].

У романі присутній імпресіоністичний компонент, який виражається в потужному ліризмі, увазі до внутрішнього світу героїв, передачі миттєвості вражень від навколишнього світу, в уведенні образів, зітканих зі звуків, барв, запахів та відтворенні природи через сприйняття самих героїв: «Сонце викинуло свої перші промені з-за гір, і вони впали їй (Дзвінці. – Ю. В.) в очі, а потім перебігли по даху хати і заграли на самих вершечках старезних кедрів <...> Від лоскотання проміння кедри прокинулись зі солодкого, передранкового сну. Хоч вітру не було, зашуміли тихо мільйонами чатинок на славу дня, їхній шум пішов у ліс і полинув лісом, радісний, ранковий, погідний... Від проміння золотого й шуму ласкавого аж на серці полегшало» [77, с. 33 – 34]. «Внутрішньо» сприйняті пейзажі виконують функцію психологічного паралелізму. Багата палітра кольорів у пейзажних описах наближає «Опришки» до стильової манери М. Коцюбинського: автор щедро «розмальовує» природне довкілля у різні відтінки – зеленим, синім, золотим, білим, аби передати красу гір та полонин, у які був безмежно закоханий. Пейзажні описи ліризують романний наратив, поглиблюють вітаїстичний пафос, підкреслюючи радісне переживання героями світу та себе в ньому: «...зеленіли ліси, полонини, навіть на дорогах продиралась з-під каміння трава, а на узбіччях синіли чічки і змагалися з далеким небом»; «Над горами стояла ніч, а на її чорному оксамиті тремтіли золотом вишиті зорі» [77, с. 54; 48, с. 124].

Від так, увага автора до філософських проблем, до психології героїв, осмислення характеру та поведінки персонажів не лише через призму соціальних зв'язків, а з точки зору екзистенціальної філософії, наснаження твору ліричною стихією дозволяють говорити вже про неореалістичне звучання роману.

Редакція 1962 р. унесла в роман соцреалістичні нашарування. Зокрема, із соцреалізмом твір споріднює революційний пафос, акцент на бажанні Довбуша «рівняти світ», виразний соціальний конфлікт між бідними та багатими, який, утім, притаманний не лише соцреалістичній літературі, а й багатьом зразкам народницької реалістичної прози II половини XIX та початку XX ст. Загалом, розбіжностей із соцреалістичною поетикою редакція має набагато більше, ніж спільних ознак. Адже характер Довбуша живо виписаний, оточення отамана виступає не знеособленою масою, а колективом індивідуальностей. Буття героїв, їхні зовнішні і внутрішні конфлікти стильово маркуються яскравими неоромантичними опозиціями (гори – доли, життя – смерть, вірність – зрада, сила – слабкість, відвага – боягузтво, самопожертва – користолюбство тощо). Роман, нарешті, має відкритий фінал, притаманний модерністській прозі.

У цілому «Опришки» можна визначити як художньо-історичний, історико-синтетичний модерністський роман, у якому історичний жанровий різновид гармонійно поєднався з ознаками національного, соціально-психологічного, соціально-побутового, любовного та пригодницького жанрів. Переважає у творі неоромантична тенденція, що поєднується з неореалізмом, імпресіоністичним, натуралістичним письмом та екзистенціалістським пафосом.

До історичної романістики відносимо й твір «Кармалюк». Тема життя та боротьби Кармалюка не нова в українській літературі. Образ «славного лицаря», як називав Устима Кармалюка Т. Шевченко, для багатьох поколінь українських митців став уособленням волі – особистої та громадянської, національного розкріпачення народу. Але в 1950 – 1970-х рр. В. Гжицький був другим з-посеред українських письменників, хто звернувся в цей час до життєпису Кармалюка: у 1954 р. В. Кучер написав роман «Устим Кармалюк». У той час були більш популярні теми з історії Київської Русі або з життя Б. Хмельницького, якого режим фаворизував за

«возз'єднання» («Святослав» і «Володимир» С. Склярєнка, «Диво», «Первоміст», «Смерть у Києві», «Євпраксія» П. Загребельного, «Хмельницький» І. Ле). Причину зацікавленості В. Гжицького цим образом бачимо так: по-перше, тема селянського повстання під проводом Кармалюка була відносно безпечною, життя героя можна було подати в контексті його боротьби за права бідноти, що відповідало класовим первням ідеології радянської влади, а по-друге, його постать була особисто близька митцеві, котрий теж пройшов крізь тюрми та табори-заслання.

Жанрові домінанти роману «Кармалюк» – історичність та біографічність – поєднуються з хронікальністю та документальністю, що дозволяє автору успішно втілити свій задум: поетапно й достовірно відтворити життя Кармалюка на тлі доби, показати мету його діяльності, відкрити читачеві внутрішній світ персонажа, виправдати його від звинувачень у розбої задля власного збагачення [26, с. 58].

Уже назва «Кармалюк» свідчить про історичний і біографічний первні твору, зосередженість авторської уваги на життєписі людини, яка залишила значний слід в історії, підкреслює ключову роль протагоніста. Водночас вибір назви відповідає добі: «... значна частина радянських романів дістала назву від її головних героїв – постатей історичних», – зазначав М. Сиротюк [216, с. 23].

Історичний жанр визначається відповідною сюжетобудовою: у центрі твору – очолений Кармалюком селянський рух проти польського панства в першій половині XIX ст., наснаження тексту інформацією про суспільно-політичне тло доби (війна Росії з Наполеоном та її наслідки для України, царювання Олександра I та Миколи I, повстання декабристів, полонізація українського населення тощо).

Біографізм роману забезпечено наявністю героя – реальної історичної особи, котра залишила помітний слід у суспільно-політичному, науковому, мистецькому, літературному житті, роман має й інші прикметні ознаки біографічного: другорядна роль художнього вимислу, надання переваги документові, поглиблене витлумачення подій минулого на основі фактів героїчної долі історичної особи. В. Гжицький детально описує всі етапи життєвого шляху Устима Кармалюка, на прикладі його біографії пояснює причини, які спонукали селян до повстання проти панства.

«Кармалюк» можна дефініювати і як роман-хроніку, у якому життєпис



народного ватажка послідовно висвітлено від народження до смерті, В. Гжицький прискіпливо ставиться до дат, уточнює їх, називаючи роки, місяці, дні арештів і втеч Кармалюка, нападів на панські маєтки, його загибелі [26, с. 59].

Документальність роману відповідала фактографічній тенденції історичної романістики 1960 – 1970-х рр. і, як справедливо зауважив Д. Чуб, виявилася у використанні автентичних біографічних відомостей про Устима Кармалюка, історичних архівних документів, матеріалів судових процесів, скарг потерпілих панів, в уведенні в текст роману автентичних прізвищ справників, генералів, панів, спільників Кармалюка, назв місцевостей, у яких діяв народний герой [257, с. 176]. Порівняно з романом «Опришки», у якому сильніший фольклорний первень, тут переважає документальність, спричинена творчою настановою В. Гжицького бути максимально точним та правдивим, створити достовірний образ героя.

Документи та архівні матеріали органічно вплітаються в художню тканину роману, сприяють своєрідній манері оповіді, що поєднує сувору життєву достовірність і щире задушевність. В. Гжицький інкорпорував історичні документи опосередкованим способом: не цитував їх, а взяв за основу сюжетних колізій, лиш інколи вводячи в текст невеликі уривки з судових та поліцейських документів на зразок: «Кармалюк смертовбивства Іванові Салу не чинив і навіть помислів таких не мав», «Имеют быть казнены смертью», «Кармалюка за втечу з каторжних робіт і учинення грабунків покарати ста п'ятдесятьма ударами гарапника і висилкою на каторгу в Сибір» [48, с. 364, 365, 419] тощо. Автор подає також числовий підсумок життя отамана: пройшов пішки п'ятнадцять тисяч кілометрів, витримав чотири тисячі шпіврутнів, двісті двадцять сім ударів канчуком.

Якщо Марко Вовчок, М. Старицький побудували повість казку «Кармелюк» та роман «Розбійник Кармелюк» здебільшого на народних переказах, фольклорному матеріалі, то В. Гжицький у романі «Кармалюк» іде за «судом фактів». Епік детально розповідає про події життя Кармалюка: ув'язнення, етапування до Сибіру, втечі, продовження боротьби, прикрашаючи в цілому документальну оповідь домисленими епізодами, ліричними відступами, психологізованими або соціальними пейзажами, роздумами героя тощо [26, с. 58].

У цілому можна виокремити три групи джерел, на які спирається митець під час написання твору, та які слід враховувати при встановленні співвідношення історичної та художньої правди в романі [26, с. 59].

По-перше, це офіційна версія життя Кармалюка, канонізована академічною радянською історіографією: він став на шлях боротьби з панами, бо змалку бачив соціальну несправедливість, сам був кріпаком і натерпівся лиха. Поштовхом до початку його боротьби стало незаконне зарахування його панами Пігловськими в рекрути. За цією версією, Кармалюк грабував тільки багатіїв, усі гроші віддавав селянам, не залишаючи собі нічого, закликав боротися проти кріпосницького ладу, організував селянську війну, у якій взяло участь близько 20 000 повстанців [74; 98]. Збігається з історичною правдою місце народження Кармалюка – с. Головчинці Літинського повіту, що належало пану Пігловському, місце його смерті й поховання – с. Карачинці-Шляхові та Летичів, ім'я, дане хлопчику при хрещенні, – Севастіян, імена батьків Якіма та Олени, прибічників Кармалюка – Данила Хроня, Василя Добровольського, Ілька Сотничука. Автентичні також прізвища зрадників Ольшанського, Параски Блажкунової, Оляни Процькової, убивці Кармалюка шляхтича Рутковського тощо. Історично достовірним є опис усіх арештів, етапів, утеч Кармалюка, місць розгортання його діяльності, очної ставки з дружиною та дітьми, факт отримання Рутковським в нагороду за вбивство отамана персня з діамантами від російського царя. Остання історична деталь, уведена у твір, сприяє підтекстовому вираженню думки про злочинні дії російської влади щодо Кармалюка й українства, хоча експліцитно в тексті засуджуються тільки польські пани.

У баченні В. Гжицького Кармалюк виступає народним героєм, стратегом, гуманістом, безкорисливим борцем за права бідноти, за встановлення справедливого суспільного ладу. Автор повністю ігнорував версію, згідно з якою Кармалюк був розбійником, мав багато коханок, грабував і панів, і простих селян із метою наживи [93 – 94]. Розбійником у романі Кармалюка вважають пани, селяни ж називають його батьком. Автор лише дещо відкоригував офіційну версію біографії Кармалюка: Устим – первісток у родині, одружується в 19 років із кріпачкою Пігловських Мариною, не знає інших жінок, має від неї трьох синів – Іванів та Остапа, час від

часу навідує родину, ненадовго переживає дружину, тяжко картаючи себе за її смерть. За історичними документами, Кармалюк – п'ята дитина у своїх батьків, був одружений двічі: у 19 років узяв шлюб із Євдокією Ясешеною, яка народила йому доньку Анастасію та сина Івана та через три роки спільного життя померла, а Кармалюк наступного року одружився з Марією Щербою, котра стала матір'ю згадуваного в романі сина Остапа й ще двох дітей. Мета такої ревізії – намагання підкреслити «святість», навіть мучеництво героя, звеличення над людськими пристрастями: прагненням фізичної насолоди, жадобою влади, багатства. На відміну від Довбуша та філіацій Кармалюка у творах Марка Вовчка та М. Старицького, герой В. Гжицького не розмінюється на любовні «інтриги», повністю присвятивши себе боротьбі з панами. У такий спосіб автор творить образ героя, який відповідає соцреалістичному образу людини-борця за права знедолених [26, с. 59 – 60]. Святість героя підкреслено й мотивом зради: Оляна виступає в романі втіленням архетипу Юди, актуалізуючи біблійну паралель «Христос – Кармалюк».

По-друге, ще одним джерелом творення образу «благородного розбійника» й фактом, що збільшує вагу домислу в романі, стала історична пісня «За Сибіром сонце сходить», записана Т. Падурою, котра значною мірою сприяла романтизації образу Кармалюка в історії та в художній літературі [26, с. 60]. Епік часто цитує перефразовані рядки пісні: «Я ж нікого не вбиваю, бо сам душу маю», концептуально обстоюючи гуманізм ватага [100, с. 176]. Також народний ватажок живе за принципом «Хоч з багатого я й візьму, Убогому даю», хоча ці рядки прямо й не цитуються в романі [там само]. Собі та родині Кармалюк не залишає зі здобутого й копійки, товаришам дозволяє брати лише на утримання війська: «...ми беремо на прожиток, а не для збагачення. Ми ж не розбійники <...> Боремося за селян, за їх волю, боремося з кріпацтвом» [48, с. 338]. Використання фольклорного джерела сприяє художньому вираженню християнського гуманізму персонажа, романтизує його образ, наснажує роман екзистенційними мотивами: письменник акцентує увагу на відчутті загнаності, безпритульності героя, що виражені й у словах пісні «Прийшла туга до серденька, Як у світі жити? Світ великий і розкішний Та ніде ся діти» [100, с. 176].

По-третє, відсоток домислу збільшується за рахунок використання народних переказів, наприклад, про фатальну роль жінок (пані Пігловської, Оляни Процькової) у житті Кармалюка, відмінне знання героєм іноземних мов та акторську майстерність, що стали в пригоді в боротьбі з панами. Перевдягаючись у шляхтича, Кармалюк відвідує панів, бере участь у полюванні на себе самого [26, с. 60].

Відтак, за класифікацією С. Андрусів, роман можна віднести до художньо-документальних історичних творів, у яких тип художнього узагальнення є образно-нарисовим, а основним структурним елементом виступає зафіксована в документах подія, вигадку майже повністю замінює обмежений домисел [5, с. 16, 19]. А за класифікацією О. Проценко, тип роману можна окреслити як історико-реалістичний, оскільки базується він на документах із мінімумом художнього домислу й вимислу, не містить відхилень від зафіксованого фактажу, що є основою творів [199, с. 10].

Різновид історико-біографічної романної хроніки в жанровій парадигмі твору поєднується з соціально-психологічним, інтимним, побутовим, політичним, пригодницьким компонентами [26, с. 60–61].

Соціальна жанрова складова переважає в романі. Автор схоплює тогочасне суспільство в образах-типах, намагається об'єктивно відобразити життя та соціальний статус різних верств населення України I половини XIX ст.: панів, кріпаків, солдат, крамарів, священників тощо. Тема роману в соціальному аспекті може бути визначена як історія селянської війни проти польського, українського та російського панства в I половині XIX ст. під проводом Устима Кармалюка. Ідея – осуд несправедливого суспільного кріпосницького ладу, за якого обмежена частина населення – панство – користується привілеями та розкошує за рахунок більшої частини народу – селян. Численні проблеми соціального характеру – це повне безправ'я кріпаків, яких пани цінують менше, ніж власну худобу; непомірні податки, які селяни змушені платити панам; жорстоке поводження з рекрутами, неготовність багатьох селян боротися за власні права; утиски православного духовенства за рахунок привілеїв для католицьких ксьондзів. Соціально-історичними обставинами письменник мотивує формування характеру Кармалюка та причини, які викликали його протестні настрої, зробили повстанцем.

Психологічний аспект виявляється не лише в заглибленні у внутрішній світ героя, котрий розкривається через думки, почуття, сумніви. Характер Кармалюка подано в динаміці, отже, внутрішній сюжет є досить потужним в композиції твору.

Інтимний жанровий компонент – не любовно-еротичні (як у попередніх творах), а родинні стосунки героя. Конфліктів кохання в романі немає, натомість є велика любов Кармалюка до родини – спершу до батьків, потім до жінки й дітей. Чесне, вірне подружжя Олени та Якима, Марини та Устима Кармалюків подано через контраст із панами Пігловськими, які зраджують один одного, живуть разом тільки за обопільною вигодою, а не з любові. Таким чином, у цьому романі, як і в «Чорному озері», є люди природні, а є зіпсуті «цивілізацією».

Завдяки увазі епіка до психологічних станів героя, до його стосунків із рідними Кармалюк постає в романі не лише як борець, а і як син, чоловік, батько, товариш. Психологічний та інтимний компоненти тематично маркуємо як історію особистісного становлення, духовних пошуків, боротьби за реалізацію мрій, злетів і душевних страждань Устима Кармалюка – не лише організатора народного повстання, а й просто людини, котра хоче родинного затишку й щастя. Ідея роману звучить як уславлення честі, сміливості, справедливості народного ватажка, здатного на самопожертву заради свого народу, викриття суспільного ладу, що узаконює приниження гідності людини, руйнує її життя, обмежує свободу.

Комплекс психологічних та морально-етичних, інтимних проблем включає в себе вибір людини між родинним, особистим щастям та громадським обов'язком, подружню вірність та зраду, вірність та зраду в дружбі, вірність людини своїй землі, розбещеність панів, жадобу людини до грошей, уміння витримувати найлютіші фізичні муки заради справедливої ідеї.

Побутовий та політичний компоненти роману виражені не так яскраво. Перший побудований на антитезі й стосується екзистенційних суперечностей соціальних верств-антиподів: панського розкошування та кріпацьких злиднів. Другий виявляється в уведенні в текст роману «фонової» інформації про повстання декабристів у Росії, царювання Олександра I та Миколи I, війни Наполеона з коаліцією Англія – Росія – Прусія – Швеція – та наслідків цієї війни для України.

Присутній у романі й пригодницький компонент, що структурований топосом дороги й виражається в численних арештах-утечах, переодяганнях, улаштуванні засідок-нападів на ворогів, відчутті постійної небезпеки, наявності сильного, красивого фізично й духовно персонажа.

Усі ці жанрові компоненти тісно переплітаються на сюжетному рівні роману. Основу сюжету становить дійсне життя реальної історичної особи – Устима Кармалюка, а його рушійною силою спершу є особистий, побутовий конфлікт героя з панами Пігловськими. Із розвитком сюжету він переростає в соціальне протистояння між героєм та панством і владою: «І ось зароджується в тероризованій душі доведеної до відчаю людини думка: не скорюся панству! Те, що нагромаджувалося віками в серцях замученого неволею народу, вибухає в ньому, як вулкан. <...> І він вирішує починати битву не на життя, а на смерть. Почне від пані Розалії, а за нею нищитиме всіх панів поголовно» [48, с. 287]. Важливу, але другорядну щодо першого конфлікту роль відіграють стосунки Кармалюка з дружиною. Між ними виникають тертя на родинно-побутовому та соціальному ґрунті: Марина прив'язана до землі й господарства, ображена на чоловіка за змаг, який розлучив його з родиною, береже йому вірність, але відмовляється їхати з ним на чужу землю, аби почати там нове життя, мотивуючи відмову тим, що не може покинути рідне село, хату, город, корову. У свою чергу, Устим не може жити з нею в Головчинцях, бо це його справі – безславний кінець: «Ні, Марино, не покину я свого, взятого добровільно, обов'язку. Хай наші діти побачать кращу долю, коли нам не судилося. А це буде, і ради цього я буду боротися до смерті» [48, с. 326].

Роман «Кармалюк» є реалістичним, як вимагають історико-біографічний та соціальний його жанрові «профілі», настанова автора на автентику історичного колориту [26, с. 61]. Автор правдиво описує епоху Кармалюка, створює гетероїмідж України першої половини ХІХ ст., приділяє увагу суспільним відносинам між панами і кріпаками, національним відносинам між поляками – росіянами – українцями – євреями, аналізує причини селянської війни, відтворює етапи розгортання селянського антипоміщицького руху.

Реалістично написана більшість пейзажів, функція яких – подати інформацію

про ландшафтні об'єкти, час та місце дії. Часто в пейзажних описах закодована ще й соціальна інформація, відчувається втручання наратора, який болісно переживає селянську бідність: «Головчинці лежать у широкій балці. Хати туляться до самого лісу, який зразу за селом тягнеться, здається, в безконечність. <...> По хатах, в яких мешкали кріпаки, не видно, що тут навколо ліс. Це вбогі ліплянки. Дерево ж треба було купувати, бо ліс поміщицький. А де у кріпака гроші?» [48, с. 260].

Портретні описи відображають соціальний статус, характер героїв. Змальовуючи портрет Устима, В. Гжицький подає ніби фотографічний опис героя з поліцейських документів, акцентуючи на особливих прикметах героя: «зросту високого, дебелий, волосся світло-русе, лице кругле. У нижній щелепі два передні зуби вибиті» [48, с. 435–436]. Пани та ксьондзи змальовані сатирично, карикатурно: пан Орловський напідпитку «червоний, спітнілий, в розхристаній сорочці, в довгому халаті, бундючно розвалився у кріслі»; ксьондз П'єха – «непоказний чоловічок, з лисиною на тім'ї, з завжди червоним кінчиком носа» [48, с. 263, 291]. Пані Розалію автор малює гротескно: «наганяла страх самою своєю постаттю. Висока, тонка, довгошия, як жирафа, важко поводила своєю маленькою головою гадюки» [48, с. 270]. Використання зоологічних образів споріднює роман В. Гжицького з сатиричною традицією давньої літератури, творчістю Т. Шевченка.

У потретах селян та солдатів автор підкреслює їх страждання, використовує натуралістичні, навіть фізіологічні деталі, щоб викликати співчуття реципієнта: «скроні Якима вкрилися інеєм та спина зігнулась – від надмірної праці на панщині і жорстоких побоїв економів та гайдуків»; Данило Хронь постає перед Кармалюком як «солдат з посинілим обличчям, худий, заморений, з розмервленим волоссям і підпухлими розсіченими губами» [48, с. 267, 304].

Схильність В. Гжицького підкреслювати характерні деталі зовнішності, що передають важкий психологічний стан людини, посилений фізичним стражданням, наближають реалістичну манеру романної оповіді до експресіонізму та натуралізму. Наприклад, акцентовані в портреті породіллі Олени «хворобливий блиск» «великих очей», «пошерхлі губи», «спітнілі скроні» виражають глибину душевних переживань і фізичних мук жінки [48, с. 256]. А в сцені покарання Устима

шпiцрутенами такі натуралістичні деталі, як «скривавлені плечі», «бліде, вкрите смертельним потом лице», «чорнота в очах» поєднуються з метафоричними експресіоністичними образами шпiцрутенів як «вогнених прутів», з акцентацією межової фізичної і душевної напруги катованого [48, с. 334].

Заглиблення В. Гжицького у внутрішній світ людини, звернення до потоку свідомості, підкреслення характерних деталей, що виражають психологічний стан, філософізм роману, увага до екзистенційних біномів – життя та смерті, духовної свободи та рабства, уведення в загальну реалістичну тональність імпресіоністичного та експресіоністичного елементів свідчать про неореалізм роману.

Є в романі й ознаки неоромантизму: увага до національної історії, використання зразків усної народної творчості (переказів про Кармалюка, пісні «За Сибіром сонце сходить») [26, с. 62]. У характері героя виявляються неоромантичні риси, що видно, наприклад, із такого портрету: «Він був страшний, хоч і зв'язаний. Здавалось, що зараз порве мотуззя на руках і ногах і подушить цих жалюгідних п'явок. <...> цей зв'язаний велетень поглядом своїх сірих очей сіяв жах, гіпнотизував» [48, с. 330]. Автор постійно підкреслює в образі героя такі романтичні деталі: «непокірний, зухвалий погляд», «високу, могутню статуру» [48, с. 274, 381].

У романі наскрізним є неоромантичний концепт волі, боротьби за свою свободу, нескореності людського духу. Навіть у в'язниці Кармалюк відчуває себе вільним: «...розміявся. Знов йому запахла воля, усміхнувся ліс, дорога, рідна стихія. Заплющив очі – і раптом розверзлися, згинули в тумані стіни тюрми <...> Показалося синє небо і на ньому ясне сонце» [48, с. 366]. Неоромантичний відтінок має конфлікт Кармалюка з Мариною: Устим – уособлення волелюбства, активної ненависті до рабства, потягу до високих громадянських мрій та ідеалів, боротьби за них, а його дружина – втілення слабкості, хатньої покiрності, любові до всього земного, до спокійної праці, родинного затишку.

У романтично-експресіоністичному ключі епік малює деякі пейзажі, що підкреслюють тривожність, небезпечність подій: так, під час втечі Устима Кармалюка та Данила Хроня з війська «Над землею нависли чорні хмари, їх шматували вогняними мечами блискавиці, і за кожним ударом хмари відгризалися



громовим ревом» [48, с. 306]. Романтично з імпресіоністичними нотками змальовано травневий сільський пейзаж – як контраст до жорстокої соціальної дійсності: «Село спало і сніло-марило травнево. Сонні хатки виблискували сріблясто-білими боками. Дрімали біля них засніжені буйним квітом сади. Угорі тремтіли зорі, доганяв білі хмаринки збиточник-місяць, а на узліссі, що підходило мало не під саме село, заливались не вмовкаючи солов'ї» [48, с. 307].

Із соцреалістичним письмом роман споріднює ідея «інтернаціоналізму» та соціальної утопії (українські й російські селяни, на думку героя, повинні спільно боротися проти панів та царя; Кармалюк хоче нищити кріпацтво по всьому світу, у результаті чого має утворитися новий справедливий суспільний лад), невідповідні вікові атеїстичні настрої героя, оптимістичний пафос уславлення народного ватажка як борця за права бідноти, мотив єдності Кармалюка з народом, загострене акцентування соціальної нерівності [26, с. 63]. Але ми розглядаємо ці елементи як штучні, вимушено внесені, чужорідні для архітектоніки твору, тому вважаємо, що у визначенні жанро-стильової природи твору вони не відіграють ключової ролі.

Таким чином, жанрові домінанти роману – історичність і біографічність – поєднуються з додатковими складовими – хронікальною, документальною, соціальною, психологічною, інтимною, побутовою, політичною, пригодницькою, серед яких найважливіші хронікальна та соціально-психологічна. У результаті виникає історико-біографічний соціально-психологічний роман-хроніка, урізноманітнений інтимним, політичним, пригодницьким жанровими компонентами. Неореалізм роману поєднується з неоромантичним пафосом, експресіоністичними, імпресіоністичними, натуралістичними описами та соцреалістичними штучними нашаруваннями.

Отже, романами «Опришки» та «Кармалюк» В. Гжицький заявив про себе як знавець змальованих епох, історичний фактаж поєднав із художнім домислом та вимислом, причому вимисел і вплив фольклору переважає в «Опришках», а в «Кармалюку» наявні домисел та документалізм оповіді. У творенні образів народних героїв В. Гжицький виступає і продовжувачем традиції, і новатором. Довбуш у нього не такий фольклоризований, як у М. Устияновича, Ю. Федьковича

чи В. Щурата, але більше відповідає фольклорному образу героя, ніж у Г. Хоткевича. Кармалюк, порівняно з Довбушем, є більш «правильним» образом, «стерилізованим» відповідно до радянських уявлень про ідеального героя. Застосування історичних документів, чітке дотримання офіційної радянської версії життя Кармалюка дозволяє подати його образ, з одного боку, реалістично, а з іншого – ідеалізовано. Порівняно з національно маркованими та романтичними версіями образу в Марка Вовчка та М. Старицького його образ у В. Ѓжицького є певною мірою засоціологізованим. Порівняно ж із версією В. Кучера в характері та діяльності героя більш виразна національна складова [26, с. 63].

### **Висновки до другого розділу**

Історичні та мистецькі реалії доби, фактори особистого життя вплинули на формування романного мислення митця, унесли суттєві корективи в поетику жанру та стилю його великої прози. Певна амбівалентність характеру творця відобразилася і в його літературних полотнах. Літературно-естетичні погляди митця склалися під впливом модернізму та соцреалізму, складною системою взаємовідношень яких пронизане вітчизняне мистецтво ХХ ст. Найвизначнішими рисами поетики романів В. Ѓжицького є ліризм та психологізм, драматизація романного наративу й поруч з цим – документалізм, фактографічність, нарисовість; симбіоз національного та радянського первнів на всіх художніх рівнях творів, увага до інтимної та метафізичної складової буття людини й поруч із цим – соцреалістичні жанрово-стильові елементи; окрім того – автобіографізм та психоавтобіографізм, хронікальність, історіософічність романів, використання підтексту, звернення до символічних образів, фольклору, соціальної міфології.

Попри недовгий час першого періоду літературної діяльності (1924 – 1933) письменник устиг сказати вагоме слово в романістиці 1920 – 1930-х рр. Розпочавши шлях в літературі з романтичного та реалістичного письма, митець ще в ранніх новелах і повістях еволюціонував до модерністського наративу, трансформував реалістично-народницьку романну форму відповідно до нових віянь літературної

доби, аби максимально повно відтворити образ української людини – від доби Довбуша та Кармалюка до новітнього часу, показати доленосні віхи національної історії, синтезувати історичний, культурно-політичний образ епохи, метафізику буття, психологію особистості в радянському соціокультурному просторі.

Роман «Чорне озеро (Кара-Кол)» В. Гжицького органічно влився в поліфонію формально-змістових параметрів модерністського дискурсу доби Розстріляного Відродження, складаючи гідну конкуренцію інтелектуально-психологічним, проблемним, синтетичним романам М. Хвильового, М. Івченка, В. Петрова-Домонтовича, О. Слісаренка, В. Підмогильного. Властиві «Чорному озеру» філософське освоєння дійсності, психологізм, символізм, інтелектуалізм, поліфонія ідей, стилів, експериментальність, увага до національної та любовно-еротичної сфери буття індивіда дають підстави відносити цей твір до модерної романістики 1920-х рр., уважати В. Гжицького одним із перших українських письменників, котрі модернізували поетику романної прози відповідно до вимог нового часу. Визначаємо «Чорне озеро» як синтетичну романну форму, у поетиці якої гармонійно співіснують національний (політичний), соціальний, психологічний, любовно-еротичний, філософський, пригодницький, побутовий жанрові та неоромантичний, неореалістичний, імпресіоністичний, експресіоністичний стильові компоненти. Проте, домінують у творі й організовують всі ці компоненти в єдине ціле національний та неоромантичний компоненти, що вияскравлюються на всіх його поетикальних рівнях – ідейно-тематичному, проблемному, сюжетному, образно-персонажному, мовностильовому тощо. Саме завдяки увазі автора до національної проблематики «Чорне озеро» посідає важливе місце серед романів опору 1920 – 1930-х рр., уписуючись в антимосковський романний дискурс цієї епохи. У цьому романі в умовах зростання тоталітарного тиску на свободу слова автор уперше вдається до прийому маскуванню: в образі колонізованого Росією Алтаю та боротьби ойротів за свою національну незалежність алегорично змальовує Україну та її складне, безперспективне становище в складі СРСР.

Романом «Довбуш» В. Гжицький продовжив українську літературну довбушіану, водночас по-новому, у неоромантичному ключі представляючи образ

ватажка чорних хлопців. Обраний ним художньо-історичний жанр уможлиблював розмову не лише про колишні, а й про сучасні автору національні проблеми українського народу. Національний жанровий компонент є важливим і в цьому романі: під маскою польських панів та зманкуртілих дідушків-дзвінчуків епік викривав новітніх гнобителів українців – радянську владу, озвучував проблему відступництва від власного народу, висловлював надію на незалежність своєї нації. Відповідно до традицій нового часу, «Довбуш», окрім історичного та національного жанрових компонентів, синтезував й інші жанрово-тематичні та стильові різновиди: соціально-психологічний, соціально-побутовий, любовний та пригодницький жанрові складники, що органічно поєднуються з неоромантичним та неореалістичним стильовими компонентами. Важливими в романному наративі є фольклорний елемент, який актуалізує екзистенційні неоромантичні біноми «гори – доли», «воля – рабство», допомагає більш живо представити характер Довбуша, висловити думку про гармонійне співіснування людини з природою, та елемент любовно-еротичний, що продовжує традицію М. Коцюбинського, О. Кобилянської із їх поетичними образами гуцульського кохання й водночас входить у простір моделювання інтимної фабули, притаманної романам 1920 – 1930-х рр.

Навіть у виробничо-колгоспному романі «Захар Вовгура» митець звернувся до модерністського експериментування з формою твору, із характером головного героя, показав подвійні стандарти комуністів та згубну для душі й долі селянина політику колективізації. Тут також виявляються вже засвідчені раніше елементи поезики – ліризація та драматизація наративу, використання підтексту, звернення до символічних образів, національної, екзистенційної проблематики, інтимно-еротичних мотивів, заглиблення в психологічний стан героїв, завдяки чому цей роман вигідно вирізняється серед інших «індустріальних» текстів доби, зокрема «Завойовників надр» Д. Гордієнка, «Кварциту» О. Досвітнього, «Перешихтовки» І. Кириленка. Уважаємо його імітацією індустріально-колгоспного соцреалістичного жанру, що насправді може бути визначений як соціально-психологічний неореалістичний роман із виразним національно-філософським жанровим та неоромантичним стильовим компонентами.

Харківський період життєтворчості закінчився для В. Гжицького трагічно. Абсурдна політика сталінізму, безпідставний арешт та заслання на довгі роки перервали творчий політ, глибоко травмували свідомість автора, спричинили суворий самоконтроль у подальшій літературній діяльності. Як наслідок – у другому періоді творчості В. Гжицький постає як «людина з поламаним хребтом» (І. Приходько). На противагу ранній модерністській прозі, у пострепресійному доробку митця більш відчутні соцреалістичні акценти, «лакування» дійсності. Задля тривання літературного життя епік мусив переробити роман «Чорне озеро» та дописати роман «Довбуш», надаючи їм елементів соцреалістичної поетики.

Утративши чимало часу, митець надолужував прогаяне, повертався до тем та образів літературної молодості, утриваючи таким чином зв'язок літературних поколінь – 20 – 30-х та 60 – 70-х рр. ХХ ст. Разом із тим намагався встигнути за творчими інтенціями сучасників, тож звернувся до жанрів автобіографічного та історичного роману, роману-епопеї, роману виховання, роману-хроніки, популярних у 1940 – 1950-х, 1960 – 1970-х рр. Зовні лояльний до радянської влади, митець залишався патріотом галицького краю, прихильником усього українського, тож у кожному романі, нехай і в завуальованій формі, упроваджував думку про антилюдяну, антинаціональну сутність тоталітарного режиму.

До історії свого сучасника автор звернувся в автобіографічній романній трилогії «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» та в романі «Слово честі». Романну трилогію класифікуємо як цілісний триптих з ознаками епопейності та хронікальності, поєднаний в жанрово-композиційне та смислове ціле образом Миколи Гаєвського. У її поетиці виразними є референційність, документальність, мемуарність, загалом жанрово-стильовій природі триптиху відповідає дефініція художньо-автобіографічної, соціально-психологічної, неореалістичної з неоромантичними, імпресіоністичними, експресіоністичними та соцреалістичними елементами трилогії. Окрім того, роман «Ніч і день» уходить в контекст табірної прози другої половини ХХ ст. Це перша на теренах материкової України спроба сказати в романній формі правду про тоталітарну радянську владу, на прикладі власного життєвого шляху показати, як комуністичний режим зламав долі мільйонів

українців. У романі «Слово честі» віяння соцреалізму найвідчутніші, його визначаємо як реалістичний із соцреалістичними нашаруваннями соціально-психологічний роман виховання з автобіографічними мотивами.

Деструктивний вплив соцреалістичних канонів помітний і в романі «Кармалюк». Але у творі є і національний компонент, хоч і не такий виразний, як у романах першого періоду творчості. Твір визначаємо як історико-біографічний соціально-психологічний неореалістичний роман-хроніку, у якому присутній також і неоромантичний пафос.

Романістика В. Гжицького 1950 – 1970-х рр. – це не цілісний модерністський феномен, а спроба «оживити» реалістичний та соцреалістичний канони модерністськими засобами: прийомом потоку свідомості, увагою до внутрішнього світу, інтимного життя людини, національної та філософської проблематики. У цьому сенсі близькою до романістики митця є проза Б. Антоненка-Давидовича, М. Стельмаха, Г. Тютюнника, О. Гончара, П. Загребельного. Тож можна говорити про належність тогочасної романної прози В. Гжицького до другої хвилі українського неореалізму, представленого у творчості шістдесятників [140, с. 117].

Отже, жанрово-стильова парадигма великої прози В. Гжицького включає в себе такі різновиди романів, як синтетичний, індустріально-колгоспний, історичний, автобіографічний, детальніший аналіз дозволяє виявити функціонування в жанрово-стильовій підсистемі його поезики національного (політичного), соціально-психологічного, інтимного (любовно-еротичного), пригодницького, побутового жанрових та неоромантичного, реалістичного, неореалістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного, натуралістичного, соцреалістичного компонентів, що часто поєднуються в межах однієї романної форми.

## РОЗДІЛ ІІІ. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ В РОМАНАХ В. ГЖИЦЬКОГО

### 3.1. Психологізм як основа характеротворення, типологія героїв романної прози

Концепція людини є серцевиною поетики будь-якого письменника, ядром кожного художнього твору, виявом мистецької позиції та художнього світогляду автора. Як зазначає К. Фролова, саме «заради утвердження певного ідеалу людини з певними поглядами на світ здійснюється художня творчість як постійний пошук необхідних людству моральних істин, різних у кожен історичну добу, у кожному суспільстві, у кожного письменника» [241, с. 68]. Образові людини в ідейно-художній системі прозових творів слушно відводить провідну роль і О. Романенко: «Через героя і світ в епосі пізнається закон буття, його основи, які стосуються <...> усіх людей, бо містять універсальний смисл» [203, с. 30 – 31].

Власне осмислення місця людини у світі, мети її існування пропонує читачеві В. Гжицький. Як зазначає Л. Гінзбург, розуміння людини, «узятої з певної точки зору, у взаємодії підібраних письменником ознак», митець виявляє в літературних героях [57, с. 5]. Свою концепцію людини В. Гжицький реалізував у численних інваріантах художніх характерів та персонажів, розмаїття яких спричинене продукуванням текстів в різні літературні епохи (1920 – 1930-і, 1960-і рр.), що вимагали творення образів, цікавих сучасникові. Типи літературних героїв В. Гжицького стали віддзеркаленням духовного розвитку та потреб суспільства й водночас власного життєвого досвіду, його поглядів на історію, культуру, політику.

Як справедливо помітила О. Романенко, у 20 – 30-х рр. ХХ ст. народницька концепція людини із ставленням до неї як до зовнішнього об'єкта змінюється на модерну, характерною рисою якої є прагнення проникнути всередину свідомості особистості, осмислити її місце у світі, розкрити глибини підсвідомого, асоціативного характеру людського мислення [203, с. 36 – 38]. Психологізм, увага до внутрішнього світу відповідні модерним тенденціям доби й стають основою характеротворення в прозі В. Гжицького, хоча його романи й не можна віднести до чистого психологічного жанру.

Засоби відображення внутрішнього життя людини, психології її буття відіграють важливу роль у розкритті літературних характерів, правдивої діалектики людської душі, сприяють творенню багатогранної образності твору, переконливості художніх колізій. У «Літературознавчій енциклопедії» за редакцією Ю. Ковалева психологізм справедливо визначено як «передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми й внутрішніми чинниками» [140, с. 292]. В. Фащенко дефініював психологізм як «універсальну, родову якість художньої творчості», предметом якої є «відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини» [234, с. 49]. Зауважимо, що слід розрізняти поняття літературного психоаналізу, який розглядається в працях Н. Зборовської, Т. Гундорової, С. Павличко, В. Агеєвої, та власне психологізму, котрий охоплює не тільки явища підсвідомості, а внутрішній світ персонажів загалом.

Епічний дискурс психологічних студій В. Гжицького формували не тільки загальномистецькі, а й особисті фактори. Витоки психологізму романної прози митця – у його біографії. Змалку учительський син спостерігав за різними людськими характерами та долями, мав змогу обсервувати поведінкові та мовленнєві акти, вияви різних душевних станів як селян, так і сільської «верхівки» – панів, священиків, котрі відобразив потім на сторінках романів «У світ широкий», «Слово честі». У юні роки майбутній романіст став свідком і учасником Першої світової та громадянської воєн, що дало йому матеріал для творення образу людини воєнного часу. Пізніше, переїхавши в СРСР, В. Гжицький мав змогу спостерігати за типажами радянізованих українців та росіян-комуністів, письменників, жителів міста, робітників заводів та шахт, політичних та кримінальних в'язнів, за представниками різноманітних національностей, яких було вдосталь у радянській «тюрмі народів». Побачені людські характери та поведінкові типи автор переносив у романи, трансформуючи життєвий досвід у персоносфері.

Психобіографізм як проекція власної долі та характеру на героїв також накладав відбиток на поетику психологічного моделювання персонажів. Митець наділив героїв власними рисами вдачі та психологічними станами. Так, із дитячих



років йому було прищеплено любов до природи, що постає ще одним персонажем у романах. Вона взаємодіє з персонажами-людьми, підкреслює психологічні стани їх душі через паралелізми й антитези. Любов до природи – характерна риса майже всіх героїв В. Гжицького. Більшість його персонажів-протагоністів, як і сам автор, гостро засуджують приниження й гноблення людини, будь-які війни, що нівечать людські долі й життя, переживають трагічні обставини, намагаючись не втратити при цьому людське обличчя, постійно змушені вибирати між добром та злом, своїм та чужим, слабкістю та силою, волею чи духовним рабством, перебувають у постійному духовному русі, шукають своє місце на культурно-політичній та суспільній арені часу. Риси характеру письменника мають не лише герої автобіографічних романів «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», «Слово честі», а й герої синтетичного роману «Чорне озеро», соціально-психологічного роману «Захар Вовгура», історичних романів «Опришки», «Кармалюк». У трьох останніх психобіографія автора проектується на рівні алюзій, символів. Зокрема, неприкаяність, чужорідність Захара в більшовицькому світі відображає певною мірою незатишність існування самого письменника в радянському просторі. Образи Кармалюка, Довбуша стали не лише втіленням окремих аспектів авторської долі та світогляду, а й втіленням ідеалу людини, до якого він хотів би дорівнятися, але був змушений коритися тогочасній ідеології страху, покірності владі.

В. Гжицький моделював людські характери під різними кутами зору: власне психологічним, соціальним, філософським, національним, аналіз цих рівнів дає уявлення про цілісну концепцію людини у його творчості.

Психологічний малюнок людської душі у В. Гжицького забарвлений здебільшого в трагічно-оптимістичні тони. Цей психологічний оксиморон походив від світовідчуття самого автора, від його духовної роздвоєності: прагнення бути корисним Україні й розуміння неможливості бути щирим і по-справжньому вірним їй в умовах тоталітарного тиску. Трагічний оптимізм героїв (Тані, Натруса, Захара, Миколи, Довбуша, Кармалюка) виявляється в їх любові до життя, до інших людей, у готовності боротися за свою мету, навіть попри розуміння приреченості цієї боротьби. Це наближає характерокреаційний посил В. Гжицького до концепції

людини М. Хвильового, Є. Плужника, В. Підмогильного, світоглядну основу якої дослідники позначають маркою «трагічного оптимізму». Як зазначав Ю. Шерех, цей філософсько-психологічний феномен виявлявся в тому, що згадані письменники «безумно любили слово, життя й людину», і «бачивши трагізм і приреченість життя, вони не зрікалися його, не склали рук <...> не робили собі ілюзій, що, мовляв, колись ми оте і те збудуємо, всі стануть щасливі і життя перестане бути трагічним» [260, с. 280]. Трагічне світовідчуття героїв посилено відповідним завершенням їх життєвого шляху (Таня, Натрус, Захар, Довбуш, Кармалюк).

У психологічному аспекті в романах В. Гжицького виокремлюються також герої споглядального типу, які не стільки беруть участь у зовнішніх подіях, скільки перейняті власними душевними станами (художник Ломов, Темір, письменник Микола Гаєвський, інженер Івасик Іващенко) та «люди дії» (кам Натрус, Захар Вовгура, Довбуш, Кармалюк), представлено також протилежні психотипи «жертви» та «звabника». Особливість першого – у тому, що цей тип людини більше налаштований підкорятися, ніж підкорювати, страждає через надмірну наївність і невміння постояти за себе. Це Темір, Антось Прокіпчук, часом і Микола Гаєвський. Так, в образі Теміра, який із мазохістською впертістю жертвує власними бажаннями заради Тані, але не може домогтися її кохання, романіст утілює архетип «вічного страждальця» Вертера. На противагу – герої-«звabники» Ломов, Груша, Зоя, Ольга, Кіра, Ляля, які попри все намагаються отримати бажане, використовують інших людей, стаючи причиною їх страждань. Ломов репрезентує архетип донжуана, кохання якого має руйнівну силу. Груша, Зоя, Ольга, Кіра, Ляля – це гедоністки, які прагнуть задовольнити сексуальні бажання навіть ціною шантажу «жертв», їх емансипація зводиться лише до вільного вибору партнерів. Таня, хоча й містить у собі певні риси персонажу-«жертви» (зіткнення із дійсністю призводить до зламу героїні, і вона обирає смерть як очищення від гріха зради свого народу і як звільнення від земних страждань), є водночас і образом жінки-месниці, котра пророкує смерть ворогам, які прийдуть на її землю.

Із соціального погляду, у романах В. Гжицького можна виокремити психологічні типи людини старої та нової формації (старого та нового світогляду). У

романі «Чорне озеро» перший психотип, якому властивий консерватизм, оберненість до традицій минулого, уособлюють дід і баба Тані, багатій Мабаш, кам Натрус, художник Ломов. Другий психотип із властивим йому наміром перетворити суспільство відповідно до вимог нового часу представляють учитель Токпак, його донька вчителька Таня, інженер Манченко, лікар Темір. У романі «Захар Вовгура» консервативним ставленням до минулого характеризуються образи так званих «куркулів» на чолі із Захаром Вовгурою, шахтар Грозний, а люди нової формації – це комуністи Маруся, Івасик, Непорада, Михайло Бойчун, Юрій Дивний, селяни Севир Струк, Ларивон Ганчар. У романах «Світ широкий», «Великі надії» ці психотипи конкретизуються, екстраполюються на весь соціум в образах людини села та людини міста – це, з одного боку, дід і баба, батьки Миколи Гаєвського, а з іншого – комуністи Лебеденко, Голубаєв, Хома, Вадим та Надя Сміленькі. Між цими двома психологічними типами проміжним є Микола Гаєвський – вийшовши з села, він відірвався від нього, але міським мешканцем так і не зміг стати. Цей характер ґрунтується на світогляді автора: ставши жителем мегаполісу, тягнучись зовнішньо до цивілізаційних благ, навіть у Харкові та Львові В. Гжицький у глибині душі залишався ментально селянином, котрий любить землю, ліс, уміє важко працювати, постійно намагається вирватися з кам'яних лабет міста на лоно природи. Людиною старої формації виступає Антось Прокіпчук та його батьки з роману «Слово честі», тоді як учитель Володимир Горський – людина прогресивих поглядів, він дає гідну освіту не лише своєму синові, а й його приятелеві Антосеві. Юрко Горський – це вже нова людина, готова до деформації дійсності, у душі соцреалістичного роману, він обирає шлях більшовицького, революційного її реформування. Серед героїв нового світоглядного типу можемо виокремити ще вужчий тип героя-монолітного більшовика – це історик Смирнов, інженер Манченко, Тарас Лебеденко, Андрій Чортенко, Михайло Бойчун. Ці герої слабо виписані з психологічної точки зору, що є не свідченням непрофесіоналізму митця, а спеціальним прийомом, мета якого – підкреслити штучність цих образів, їх вимушене введення в художню тканину твору. Людьми прогресивного світогляду, які випереджають час, є герої історичних романів Довбуш та Кармалюк, тоді як

пани, Дзвінка та Марина уособлюють старий світогляд: не хочуть еволюційності, прагнуть утриматися в патріархальних рамках буття.

Філософізм трактування людини В. Гжицьким полягає в тому, що кожен його герой по-своєму розуміє власне призначення на землі, володіє різним ступенем глибини та цільності характеру, здатності спрямовувати душевні зусилля на досягнення мети. Федір Манченко, Іван Токпак представляють аполлонійський тип людини, який втілює порядок, спокій і душевну гармонію. Вони мають чіткі погляди на сенс життя, бачать своє покликання в ширенні ідеалів нового справедливого суспільного ладу, прогресу. Таня Токпак, Темір, Захар, Натрус, Микола, Довбуш, Кармалюк уособлюють діонісійський тип – ірраціональний, неспокійний, завжди чимось невдоволений, трагіко-героїчний. Так, Таня, прагнучи присвятитися служінню рідному народу, реалізуватися як дружина й мама, обирає смерть після зради коханого. Лікар Темір ненавидить Ломова, але лікує його на прохання Тані, яку любить і проклинає водночас. Довбуш і Кармалюк у певні моменти свого життя вагаються між спокійним родинним життям та громадянською боротьбою.

В. Гжицький виявив увагу й до національної складової в характері людини: у всіх його романах подано певний набір психологічних кодів, властивий персонажам-представникам тієї чи іншої нації. Митець змалював життя українців, ойротів, поляків, росіян, але особливу увагу приділив «малим народам», що змушені відчувати свою меншовартісність, маргінальність в СРСР [30, с. 32]. Найяскравіше національне портретування представлено в «Чорному озері», де на першому плані вимираючий етнос ойротів: Іван Токпак та його батьки, лікар Темір і його мати Тібан, кам Натрус, багач Мабаш і його жінка Ійнечі, селянин Тріш; український інженер Манченко; росіяни: дружина Івана Токпака Ганна Семенівна, Груша, Ломов, його наречена Ніна. Автор симпатизує ойротам та українцям, тому наголошує здебільшого їх позитивні якості. Наприклад, у національному характері ойротів митець підкреслює пісенність, мрійливість, схильність до міфологізації дійсності, персоніфікацію сил природи, нескореність, уміння концентруватися на головній меті свого життя. Натомість персонажі-росіяни втілюють неприйнятні для письменника риси великодержавництва – шовіністичну пиху, погордливе ставлення

до представників інших націй, моральну розбещеність (Груша, Ломов). Позитивний образ російського історика Смирнова як апологета партійних поглядів, є штучним, плакатним, скидається швидше на образ-шаблон, ніж на живу людину [30, с. 32].

Гетероїміджі москаля Ломова та українця Манченка є підкреслено полярними. Перший, талановитий російський художник, переслідує лише власні корисливі цілі – він прибув у Чемал, аби намалювати картину, яка б принесла йому славу на московській виставці, добре відпочити, розважитись. Він визнає лише російське як справжнє й гідне поваги. Другий, інженер-комуніст, приїхав на Алтай, аби принести користь ойротам, сприяти їх економічному прогресу, зокрема, збудувати міст через Катунь, електростанцію. Він із симпатією ставиться до культури та віри ойротів, але вважає, що їхнє життя слід дещо удосконалити: навчити алтайців новому, не змушуючи повністю забути свої традиції. Культурний, ввічливий, працьовитий Манченко – інтелігент до глибини душі, хоча й обстоює пролетарські та інтернаціональні інтереси. Він є певною мірою проекцією образу самого автора.

В образі Тані Токпак – напівойротки-напівросіянки – автор символічно втілює власну роздвоєність між «українськістю», тобто національною автентичністю, та «радянськістю». Мама Тані, росіянка, вийшла заміж за ойрота, тож Таня несе в собі генетичний код ойротів і росіян, любить ойротський народ і водночас тягнеться до Олексія Ломова як до представника маминої, радянської нації, що дала їй освіту. Проте ідентифікує себе молода вчителька як ойротка: любить слухати пісні діда-тульчі, шанує рідну культуру, пророкує повстання ойротів проти росіян. Стосунки між Танею та Олексієм набувають символічного звучання: росіянин Ломов закохав у себе Таню, використав її як жінку і модель для картини. Позиція художника щодо Тані може бути визначена як зверхня чоловіча та великодержавна, що відбиває колонізаторське ставлення росіян до ойротів. Олексій Ломов погордливо ставиться до культури ойротів, підкреслено глумиться над побожним ставленням алтайців до води й називає їх «брудними», «некрасивими», «неохайними» [30, с. 32].

Характерними жіночими іпостасями ойроток – слухняних, терплячих, безправних – є Ійнечі та Тібан. Побут та духовні потреби Ійнечі обмежені віковими традиціями її народу: куплена своїм чоловіком Мабашем, вона мусить служити

йому, не має права й глянути в бік іншого чоловіка, спілкуватися з іншовірцями. Якщо Ійнечі ще намагається протистояти патріархальним стереотипам, Тібан сприймає залежність жінок як даність: «...її викрали і проти волі заміж віддали за малого, семилітнього хлопця, сина багатих батьків... Вона кохала тоді Манзира, бідного, але красивого парубка, найкращого на цілий аїл... <...> вона примирилася з долею» [56, с. 167]. Уводячи в роман ці типові образи та показуючи колізію «закон батьків – воля дітей», В. Гжицький продовжує традицію літературного орієнталізму зламу XIX – XX ст. («кримсько-татарський цикл» М. Коцюбинського).

Чи не найважливішими засобами увиразнення національного характеру героїв-ойротів є фольклор та релігійні уявлення первісного синкретизму. Старше покоління алтайців (дід та бабуся Тані Тумчугаш, кам Натрус) у згоді з історичною правдою виставлене носієм ойротської культури та міфологічного світогляду [30, с. 33]. Із пісень та розповідей тульчі постають ідеалізовані сила, святість краю ойротів, месіаністське їх сприйняття як боговибраних: «Піднімається отчизна таємний Алтай, біліє десять великих морів-озер, з водами цілющими, нектарними. <...> Усі живі істоти у щасті, у радості. <...> Тими кочовищами, водами, тою державою, вірою, тою худобою, людьми — усім володів від народження славний витязь <...> Батьком його було Синє Вічне Небо, а матір'ю – Золота Велика Земля» [56, с. 286].

Національна ідентичність ойротів, росіян та українців виражається в романі «Чорне озеро» також у:

- літературному «назовництві» (І. Герус-Тарнавецька): маємо типово алтайські анторопоніми (Тібан, Темір, Тріш, Мабаш, Натрус, Ійнечі, Тумчугаш), та імена українців, росіян, зросійщених ойротів (Олексій, Олександр, Іван, Таня, Ганна, Груша, Ніна);
- портретуванні персонажів: так, подаючи психологічний портрет алтайця, котрий прийшов за допомогою до кама, автор підкреслює характерні ойротські деталі зовнішності: «коли б той нерухався і не дрижав, як мокрий пес, можна було б гадати, що це просто купка лахміття, накрита круглою шапочкою, з-під якої виглядає чорна тоненька кісочка, як корінець засохлої петрушки. Але він увесь час у русі. Він шморгає носом, пихкає маленькою люлечкою, зітхає, а кісочка за кожним

його рухом підплигує на згорбленій спині. <...>з лахміття визирає маленьке жовте, зморщене, як печена ріпа, лице, довгасте, віспувате, без заросту, з косими, широко розставленими очима...» [56, с. 227]; зовнішність історика Смирнова має типові російські ознаки: «Могутня фігура, типове руське обличчя, з незначною домішкою азійського, з невеличкими карими ласкавими очима, широко розставленими, трохи кирпатим носом, повними губами, енергійною нижньою щелепою і ямкою на підборідді, невисокого росту, широкоплечий, трохи незграбний, одначе з усієї його фігури віяло силою, а попри неї – добротою і ласкою» [56, с. 24];

- побутописанні: «Ійнечі, упоравшись з роботою, рада, що ненависний чоловік заснув, сиділа на ведмежій шкурі, палила люльку й побренькувала на тобшурі. У юрті не було нікого, тільки з дерев'яних обручків, що висіли на кілках, на неї поглядали невимовно смішні дерев'яні фігурки богів Ханимдеса й Каршита» [56, с. 80]; «За хвилину Натрус вийшов із юрти, несучи чвертку араки і дерев'яну мисочку. Він сів перед гістьми, налив у мисочку араки й подав Мабашеві. Мабаш надпив ковток і, за етикетом, повернув назад. Кам надпив у свою чергу й віддав посуд приятелеві. Тоді Мабаш осушив його до дна» [56, с. 103]; ойроти, які піддалися впливу русифікації – Темір, Іван Макарович, Таня – уже інакше, не традиційно для свого етносу облаштовують побут.

У романі «Захар Вовгура» симпатії автора також на боці українського менталітету та селянського типу світоспоглядання. Надзвичайно вдалими та рельєфними, життєво правдивими, постають у творі постаті українців-«куркулів» – це люди, які люблять працю на землі, але були змушені покинути власні домівки й рятуватися від репресій на шахтах Донбасу. В образі головного героя втілено знакові риси української ментальності: працьовитість, цільність натури, небажання коритися ворогам. Автор продуктивно використовує низку засобів психологізації, аби передати вольову вдачу Захара, що не відповідає іміджу соцреалістичного героя. Це і портретні характеристики, що акцентують надзвичайну фізичну силу Вовгури, і численні внутрішні монологи героя, і художні характеристичні деталі. Протагоніста зображено й у взаємодії з іншими персонажами, через опосередковані характеристики Захар постає людиною активної дії, готовою до боротьби, котра не

боїться йти проти течії.

У трилогії «У світ широкий» – «Великі надії» – «Ніч і день», на відміну від інших романів В. Гжицького, антиномічні поняття «національне» – «радянське» в характерах та побуті головного героя не виключаються взаємно, а стають нерозривною єдністю, у якій «російське / радянське» уже не оцінюється як «чуже», «вороже», «негативне», а набуває ознак «свого», «позитивного» [30, с. 33]. Таке зміщення смислових акцентів у бік радянзації світогляду героя зумовлене соціально-політичними особливостями часу, у який був написаний романний триптих, та подіями, що передували його створенню. В. Гжицький повернувся з таборів, тож остерігався мовити щось зайве, травестійно вбирав свого героя в радянський одяг, але все-таки давав можливість вдумливому реципієнту побачити між рядками трагедію маленької людини-українця, галицького селянина, котрий потрапив у ворожий простір і, щоб вижити, мусить жити за його правилами й удавати, що нові закони йому близькі. Микола ідентифікує себе українцем, але «радянським». До «великої України» потрапляє під час громадянської війни. Хоча герой вирушив до УРСР із думкою, що йде «до своїх, не до чужих», але в Харкові довго відчуває себе зайвим, адже змінюється його терен існування – із сільського на урбаністичний, із галицького на радянський [44, с. 329]. Намагаючись дорости до «культурного рівня радянських людей» і ніби соромлячись власної «селянськості», браку знань про Леніна й революцію, Микола все одно залишається селянином у душі, любить Галичину, свій дім. Але «радянське» місто все-таки поступово опановує його маргінальну свідомість, стає для героя зразком освіченості, активного суспільно-політичного життя, прогресу. Так автор ніби поступово нарощує образ героя, збагачує його все новими рисами характеру [33, с. 17 – 18; 30, с. 33]. Автор постійно ставить протагоніста у ситуацію вибору, реалізуючи думку: людина має відповідати за свої вчинки. Піддавшись спокусі Зої, Гаєвський компроментує цим себе і її, тож змушений платити за тимчасову слабкість одруженням і втратою справжнього кохання та особистого інтимного простору. Переїхавши в СРСР, повіривши в оманливі партійні гасла суспільної рівності та справедливості, Микола поступово втрачає свободу як митець, а потім як і людина, потрапляє у жорна



ГУТАБу.

Письменник малює Гаєвського носієм українських рис вдачі. Це працьовитість, любов до природи й здатність тонко її відчувати, мрійливість, повага до старших, до батьків і родини, патріотизм, цілеспрямованість, миролюбність, зовнішня пасивність і самозаглиблення [30, с. 33].

Уособленням української волелюбності виступають Довбуш та Кармалюк. Окрім фольклорної традиції, на вирішення цих образів здійснила певний вплив популярна в часи прозаїка ніцшеанська теорія *Übermensch*. Ці герої були для письменника втіленням мужності й нескореності, у них він утілює своє бачення сильної людини, яка скоріше прийме смерть, ніж життя в неволі. Сам письменник обрав іншу лінію поведінки: дав себе «розколоти» й пішов у заслання, аби вижити й розповісти про все нащадкам, довести власну невинність.

Творячи людські характери, В. Гжицький звертається до різних засобів та прийомів психологізму, що дозволяє реалістично передати особливості світовідчуття героїв, розуміння автором та ними самими своїх місця й ролі у світі.

Зазначимо, що структурувати форми психологізму в літературі намагалося багато дослідників – І. Страхов, А. Єсін, Л. Каневська, В. Фащенко, М. Кодак, В. Мацапура, О. Січкара та ін. У їх працях ми спостерегли спільну тенденцію: дослідники виокремлюють дві головні форми психологізму – зовнішню та внутрішню, які, проте, називають дещо по-різному.

Так, В. Фащенко спостеріг у художніх творах два основні типи психологічного аналізу: повістувальний, або психологізм зовнішніх проявів, та експресивний, що стосується вираження найтонших душевних станів людини [234, с. 49]. І. Страхов також виділив дві форми психологічного аналізу в літературі: внутрішню – зображення характерів зсередини (внутрішня мова, образи пам'яті та уяви) та зовнішню – інтерпретація письменником виразних особливостей мови, мовної поведінки, міміки та інших зовнішніх проявів психіки [224, с. 4]. А. Єсін доповнив цей поділ ще однією формою психологічного зображення – «сумарно-позначальною» [95, с. 13], що характеризується активною роллю автора-оповідача, який не тільки сам називає почуття героїв, а й коментує їх, оповідає про них у формі

невласне-прямого мовлення, використовує психологічні деталі, портрет та пейзаж.

Л. Каневська обґрунтувала поняття форм, засобів та прийомів психологізму в літературі, виділивши дві його форми – інтервентну та екстервентну, та класифікувавши його художні прийоми і засоби втілення «як специфічні, властиві кожній формі психологічного зображення» [110, с. 5]. Екстервентна (непряма) форма психологічного зображення відтворює думки й емоції персонажів, динаміку їхніх внутрішніх змін шляхом змалювання душевних порухів через зовнішні візуалізовані й озвучені вияви: мову міміки і жестів, зовнішній мовленнєвий дискурс, змалювання довколишнього середовища тощо. Форма екстервентного психологізму функціональна також в низці засобів психологічного зображення, як-от: психологічний портрет, пейзаж, інтер'єр та екстер'єр, зовнішній дискурс мовлення персонажів. Інтервентна форма психологічного зображення передбачає безпосереднє відтворення психічних процесів – як рефлексивних, так і емоційних.

У свою чергу, О. Січкара підкреслила тотожність понять «прийом» та «засіб» психологізму та їхню спільну підпорядкованість поняттю «форма», яке виконує, на її думку, по відношенню до цих елементів організуючу функцію. Об'єднавши думки різних дослідників, дослідниця виділила пряму та непряму форми психологізму, що втілюються в певному наборі засобів та прийомів: пряма форма реалізується у внутрішньому монолозі та діалозі, психологічному авторському зображенні, снах, мареннях, сповіді, потоці свідомості, а непряма – у жестах, рухах, позах, міміці, інтонації, психологічному портреті, психологічному пейзажі, психологічному інтер'єрі, екстер'єрі, психологічній деталі [218, с. 35–43].

В художньому декодуванні людської душі В. Гжицький послуговується як прямими (внутрішніми), так і непрямими (зовнішніми) засобами психологізму: авторське коментування почуттів та думок героїв поєднується з їх внутрішніми монологами, потоком свідомості та зовнішнім мовленням, мімікою, жестами, психологічними портретними та пейзажними, інтер'єрними замальовками тощо. Усе це допомагає створити цілісний образ героїв. Так, в образі художника Ломова за допомогою усіх можливих засобів акцентовано такі риси характеру, як великодержавна пиха, самозакоханість, нещирість, звичка до комфорту. До

портретування персонажа, як і взагалі до опису зовнішності героїв, митець підходить лаконічно, схоплюючи характерні деталі. «Важка, олов'яна голова» зранку підкреслює звичний стан художника, котрий звик у розвагах до пізньої ночі проводити час, одна лише фраза «витягнувся – аж хруснули сугасти» активізує в уяві читача образ розніженого інтелігента, звиклого до комфорту і всяких вигод [81, с. 137]. Довершується цей образ картиною самозамилування художника перед зеркалом, поданого письменником з іронією: «...глянув задоволено в дзеркало. З нього виглядало виголене худорляве обличчя з сірими бистрими очима, з високим лобом <...> Він старанно причесався, шию й обличчя витер одеколоном <...> почистив нігті, на яких блищав ще лак, і почав одягатись. <...> Видно, був задоволений собою, бо аж посміхнувся» [81, с. 47 – 48]. У внутрішньому мовленні героя та авторських коментарях його думок письменник неодноразово підкреслює відчуття зверхності над оточенням: «ну й занесла мене лиха година», «над ними (ойротами. – Ю. В.) почував свою надмірну вищість», ці думки героя супроводжуються відповідною мімікою: «гідливо поморщився» [81, с. 138, 141].

Неоднозначність образу Тані, її роздвоєність між психотипами жінки-жертви та жінки-месниці передано через діаметрально протилежний пафос внутрішніх та зовнішніх монологів героїні. Звернені до Ломова, вони підкреслюють слабкість і сумніви закоханої дівчини: «Мені так важко часом. Ви заворожили мене, загіпнотизували, я віддалась вам уся, уся до краплі», «Ти маєш таку силу наді мною... Скажеш слово – і вся я розтану, як віск» [81, с. 241, 255]. Але там, де мова йде про національне питання, мова героїні пристрасна, гнівна, що передано за допомогою уривчастих речень, риторичних питань та вигуків: «Чого ви сюди їхали? <...> Що хотіли знайти? Яку розривку? Оперу? <...> Ви, може, географії не знаєте і не знаєте, що тут живе дикий нарід, алтайці або ойроти, неписьменний, забитий, бідний?!» [81, с. 152], або «Та ви виссали з України стільки, що Дніпрельстан <...> ніщо в порівнянні з тим, що ви зробили!» [81, с. 222]. Гнівні інвективи героїні підкріплено й відповідними описами зовнішніх проявів її психічних зривів: «була червона від злості, знервована, готова плакати», «тратила рівновагу і спокій духа», «верталась її скрита, бутна натура, і вона накидалась на художника з усієї силою

свого дикого темпраменту» [81, с. 219, 217]. Із назвичайною психологічною майстерністю автор проникає в глибини підсвідомості Тані, використовуючи прийом потоку свідомості, аби описати екзистенційний стан Тан під час хвороби, після від'їзду Ломова на межі дійсності та сну-марення, щедро використовуючи експресіоністичні засоби: «Таня хоче крикнути, але тільки відкриває рота, як вітер залазить через відкритий рот, і вона не вимовить слова. Таня задихається. Вітер розгостився у її грудях, заняв усі проходи, і дихати нема чим» [82, с. 256], «Таня побачила між почварами себе. <...> Вона ясно бачить, як огняні язики лижуть її одягу, тіло. Але то не язики, то червоні руки почрав. Так. Це теж ясно. Вони піймали її і затягають у вогонь... Очі Тані розширились, вона побачила, що нещасній жертві нема рятунку, ось вона вже хилиться, хилиться і раптом... паде. Сніп іскор бухає в небо. Таня скрикує» [82, с. 271].

Опис душевного стану Теміра в момент вибуху його ненависті до Ломова автор подає через призму натуралістичних засобів: «Щось починає душити, щось давить. Якась невидима рука стискає горло до спазми. Він кашляє, лице багровіє, він ходить швидко, швидко по кімнаті» [82, с. 271].

Душевний стан героїв автор часто показує за допомогою психологічного паралелізму, коли підсилюючим тлом виступає природа – лагідна чи збурена, як в епізоді втечі кама від поліції, що відчувається персонажем як кінецьсвітня трагедія, крах світоглядних основ буття: «біг, перескакуючи спритно, як сайгак, через коріння кедрів, що виступило з землі, як жили, перескакував через каміння, потоки, що здувались, бігли скажено з гір <...> Гори ревли, стогнали гори, здригались долини, небо спускалось до землі щораз нижче <...> ще трохи – і буде світові край. Він кляне цілий світ <...> кляне свою долю, і біжить, біжить...» [82, с. 214].

Автор у своїх романах студіює різноманітні стани людської психіки, у тому числі – релігійний екстаз, жах, лють: «Він (кам. – Ю. В.) закрутився жвавіше, руки й ноги заскакали, як у дерев'яного паяца <...> піт котився градом, з обривками піни летіли обривки нерозбірливих слів і падали на землю <...> чорна хвороба його предків підповзла тихо, як гадюка, і обвила його своїм холодним тілом. Він боровся. Бив головою об каміння, кидався на всі боки, рвав пальцями землю, стогнав, бив

ногами, ранив руки, обличчя і кривавив пісок» [81, с. 178]. Нервова емоційність характерна для відтворення почувань кама – націоналіста, котрий ненавидить ворогів-чужинців: «Вбити! Вбити падло і ніхто не знатиме, не бачитиме. Вбити і стане на одного менше» [81, с. 163].

Автор демонструє уміння точно схоплювати психологічні деталі в зовнішності персонажів, підпорядковуючи їх загальній характерокреаційній концепції того чи іншого персонажа. Наприклад, підкреслені в портреті Захара риси – «малі, заплилі кров'ю очі», «лице тріскало від надмірного приливу», «затрусився весь, закусив губи до крові» – слугують вираженню магістральної емоції цього героя – люті, ненависті, спрямованій проти комуністів: «страшно вигляділа людина, озвіріла з люті <...> це була лють собаки на цепу, що гризе кинутий у неї камінь, калічачи собі писок, це була лють дикого заюшеного кабана, зловленого в пастку» [79, с. 5, 7, 9, 10], «ненависть подвоюється від свідомості самотності, чужості серед тих людей, що більшості їх світила вперед незрозуміла його розумові й поняттям ідея» [79, с. 52]. Почуття ненависті екстраполюється з людей на господарські та промислові споруди, тварин. Зокрема, спалах ненависті Захара до Непоради автор підсилює натуралістичним епізодом убивства горобця, що підкреслює тваринне начало в душі героя й споріднює певною мірою цей образ з образом Чіпки: «Захар <...> поволі, систематично, скуб горобця. Спочатку поскуб він йому голівку, далі взявся до шийки, вириваючи пера іноді зі шкурою, а коли добрався до крилець – горобчик почав дико пищати» [79, с. 80 – 81]. Друга найяскравіша емоція цього героя, що проходить червоною ниткою через увесь твір, – це страх і відчуття власної чужорідності у більшовицькому світі, у якому вже не може почуватися щасливим, адже навіть батьківську хату загарбано ворогами: «Серце почало частіше битись, бо ось зараз, за кілька кроків хата, власна хата, що її батько його збудував <...> жажнувся. Не його хата! Не ту думав побачити! Це якийсь чужий будинок, цеглою підмурований...» [79, с. 287].

У історичних романах та автобіографічній романній трилогії, де виведена велика кількість персонажів, автор приділяє увагу відтворенню характерів та психічних актів не лише головних, а й другорядних та епізодичних персонажів.

Наприклад, опришок Онищук, говорячи про посягання пана на дружину, «крикнув люто», «заскреготав зубами, мов жорнами» [48, с. 63]; попові перед опришками «пішли по спині мурашки», «виступив на чолі холодний піт» [48, с. 216]; Данило Хронь, розповідаючи про військову службу, «похилив безрадісно голову» [48, с. 305]; дізнавшись про війну, дід Миколи «ходив з кутка в куток розгублений, мовчазний, можливо, молився нишком» [44, с. 18]; в'язень Іван по звістці про вивезення родини на Північ «сидів на стільці зіщулившись, похитував головою, закусивши пальці, щоб фізичним болем заглушити біль душевний» [47, с. 195].

Автор часто не просто наділяє психологічною функцією пейзажі та інтер'єри, а персоніфікує почуття, оживлює природу чи будівлі: «Над селами чорною хмарою нависла тривога. День з ясного зробився понурий» [44, с. 13], «У княжім замку було тихо, понуро. Здавалось, що впав він у важкий хворобливий сон і ніколи вже не прокинеться. З княгинею Євою зникли з нього і веселощі, і радість» [48, с. 70].

Хронікальність та біографізм жанрової форми романів «Кармалюк» та «У світ широкий» – «Великі надії» – «Ніч і день» дозволяє подати характери головних героїв у динаміці. Так, Кармалюк із дитинства має непокірну вдачу, постає перед читачем як відповідальний, сміливий хлопчик, що подано автором через власне авторські коментарі та характеристики, дані йому іншими персонажами та автором: «один мужчина в хаті» [48, с. 268], «з його очей недобрим світить» [48, с. 273], «в його тонкому дитячому голосі чувся уже твердий характер мужчини» [48, с. 272]. Автор наголошує такі деталі його зовнішності, як «стиснуті брови», «нахмурені сірі очі» [48, с. 272]. Пізніше ці риси непокірної вдачі, посилені несправедливими акціями панів Пігловських, переростають у гнівну погрозу всьому панству в особі пані Пігловської – «відплачу, ой відплачу!» [48, с. 290], а сам Кармалюк перетворюється на постать, котра навіває жах на панів: «хоч і зв'язаний, ввижався їм кам'яною стіною» [48, с. 414], «рвав мотуззя», «збивав з рук кайдани» [48, с. 419]. Прийом потоку свідомості дозволяє показати народного героя як звичайну людину, якій також властиві сумніви, любов, прагнення підтримки й доброго слова: «...довго не міг заснути. Уявилась рідна домівка, кохана жінка, двоє діток. Як там вони зараз? <...> Він раптом ясно уявив своє становище: повернутись додому не може, бо

віддадуть до війська, а за втечу присудять не менше сотні буків. Отже, в Головчинці йому дорога закрита. Невже назавжди?» [48, с. 299], «Йому хочеться говорити, хочеться почути слово втіхи, зловити знов іскорку надії» [48, с. 366].

Психологічний малюнок героїв підкріплений і стильовими характерокреаційними стратегіями В. Гжицького. Яскравими неоромантичними героями є Дзвінка, горбань Фока, Таня Токпак, лікар Темір, Олекса Довбуш, Кармалюк, Захар Вовгура, Микола Гаєвський. Гротескно-реалістично та сатирично показане панство: Віжлінський-Псович, пани Пігловські та ін. У ключі соцреалізму виписані образи більшовиків Манченка, Смирнова, Марусі Іващенко, Лебеденка, Чортенка.

Основою концепції людини у В. Гжицького, його моральним кодексом завжди була переконаність у цінності людського життя, незнищенності високого людського духу, гідності й витривалості людини, унікальності й суверенності кожної особистості. Хоча герої В. Гжицького з різних часів, їх об'єднує прагнення до свободи, відстоювання власної гідності, воля до життя, намагання залишити слід в історії. Письменник переконаний, що за будь-яких обставин людина повинна залишатися людиною, відповідати за свої вчинки, пам'ять, свідомість, відстоювати вірність собі та національну ідентичність.

### **3.2. Екзистенційні мотиви романістики В. Гжицького**

Неодмінною складовою поетики творчості кожного письменника є комплекс мотивів, що відображає світобачення автора, особливості його художнього світу, своєрідність стилю тощо. Теорію мотиву в літературознавстві розробляли О. Веселовський, Б. Томашевський, Б. Гаспаров, І. Силантьєв. Сучасні дослідники дефінують мотив як «неподільну смислову одиницю, з якої складається сюжет» [141, с. 469] «стійкий формально-змістовий компонент художнього твору» [140, с. 79], «рухомий компонент, що влітається у тканину тексту та існує лише в процесі злиття з іншими компонентами» [38, с. 301], «повторюваний та варіативний компонент літературних творів, який є комплексом почуттів та ідей або концентрує

уявлення про явище, дію» [230, с. 5].

Погоджуємося з думкою Т. Кушнірової, що мотив як компонент прозового твору виконує сюжетотворчу, структуротвірну, стильову та імагологічну функції [130, с. 10]. На наш погляд, надзвичайно важливою є остання, яка полягає у розкритті людського характеру, долі героя, його почуттів та духовних шукань, стосунків з іншими героями.

Для модерної концепції людини та світу характерна увага до екзистенції особистості, «аналіз філософських проблем буття людини в «межових» життєвих ситуаціях» [158, с. 13]. Н. Колошук розмежовує екзистенціалістів «свідомих» та «стихийних», які «можливо, і не відали про ту філософію як теорію, та явно збиралися йти у слід її творцям» [121, с. 41 – 42]. До останніх належить і В. Ѓжицький. Немає прямих свідчень про системний інтерес автора до екзистенц-філософії, але вона здійснила опосередкований вплив на романне мислення В. Ѓжицького, адже ранній період творчості письменника (1926 – 1932 рр.) збігся в часі з її зародженням, а другий (1950 – 1970 рр.) – із розквітом. Особистому ж негативному буттєвому досвіду письменника сприяли участь у Першій світовій війні, еміграція, арешти, табори, вимушене говоріння «напівправди», тобто глибинної правди творчості і вимушеної комуністичної риторики. Спостерігаючи за суперечливими характерами персонажів, за боротьбою протилежних почуттів і прагнень, В. Ѓжицький художньо інтерпретує різноманітні екзистенційні категорії – страх, відчай, самотність, любов, кохання тощо [25, с. 81–82].

Тому особливу увагу в роботі приділяємо екзистенційним мотивам романістики В. Ѓжицького. Термін «екзистенціал», уведений М. Гайдеггером ще 1927 р., сьогодні вживається на позначення форми духовного пізнання, явища, осмислюваного як зв'язок духовного досвіду суб'єктів, відношення суб'єкта до мета-об'єктних реальностей на межі їх переживання. Також екзистенціал може бути визначено як ситуацію людського буття, що пов'язана переважно з граничними й трагічними проявами й породжує глибинну зміну стратегій і сенсів існування [247, с. 69]. Відповідно, за прикладом В. Пахаренка [180, с. 6], Л. Назаревич [164, с. 4], терміном «екзистенційні» позначаємо ті мотиви, ядром яких є поняття людської



екзистенції. Це мотиви смерті, любові, самотності, свободи тощо. А маркери «екзистенціальний», «екзистенціалістський» вважаємо синонімами, що стосуються філософії екзистенціалізму, світоглядних засад творчості митців-екзистенціалістів.

Прагнучи з'ясувати причини трагічної невлаштованості людського буття, В. Гжицький оперував полярними екзистенціалами: бажання смерті та волі до життя, творчості і руйнування, відчаю і надії, фізичного ув'язнення та духовної свободи, любові та ненависті, між якими балансує людина, свободи та поневолення, самотності та дружби, активності духу та байдужості [25, с. 82].

Уже в самих назвах романів закодовано екзистенціалістську символіку. Так, в емблемах «Чорне озеро», «Ніч і день» поняття «озеро», «день» є носіями світла, радості, тож представляють позитивні екзистенціали надії, віри, любові; епітет «чорне» та поняття «ніч» уособлюють негативні екзистенціали смерті, відчаю, зневіри, страху [21, с. 82]. Назва «У світ широкий» засвідчує екзистенційний пошук героєм сутності власного буття через вибудовування системи стосунків з навколишнім світом; а номен «Великі надії» – утілює позитивний екзистенціал надії. Численні екзистенціали, відіграють сюжетобудівну, характеротвірну, ідейно-естетичну функції в романах. Із них виростають наскрізні мотиви великої прози, ті «неподільні смислові одиниці сюжету», що «рухають вчинками персонажів, особливо тонко динамізують внутрішній світ суб'єктів» [141, с. 469].

Екзистенційні мотиви самотності й свободи спостерігаємо вже у збірці поезій «Трембітині тони» (1924). В. Гжицький утілює категорію самотності в символічному образі самотнього перепела, ув'язненого в клітці: «В маленькій клітці, під вікном / Моїх сусідів, перепел / Сидить в неволі... хоч вінком / З колосся та пахучих зел / Заквітчана зелена кліть, / Його туди, в збіжжя... кортить» [55, с. 11]. Цей образ продовжив у романі «Великі надії»: «Микола ще довго сидів біля вікна, вдивляючись у ніч. Сон не йшов до нього. <...> у клітці сусіди-птахолова тужив у неволі самотній перепел» [44, с. 460 – 461]. Образ має психобіографічне автопсійне підґрунтя: автор синтезував ним свій тягар самотності, відірваності від рідного дому, натякнув на клітку тоталітарного режиму. Самотність усвідомлюється персонажами В. Гжицького на двох рівнях: 1) на інтимно-особистому: як відсутність

поруч близької, коханої людини – така самотність завдає болю Тані й Теміру, Довбушеві, Дзвінці, Фоці, Кармалюкові і Марині; 2) на особисто-національному: як порожнеча, спричинена розлукою з батьківщиною, туга Миколи за рідним домом. Рідна земля є основою духовного життя людини, тож втрата її усвідомлюється трагічністю буття, зневірою, відчаєм. Самотність як відірваність від свого народу переживає Натрус у романі «Чорне озеро». Утрата влади, довіри співвітчизників змушує його переосмислити сенс буття: «Раптом він здригнувся, як від дотику холодної змії. Кам мав себе досі за всесильного. Досі його боявся і слухав нарід, і раптом нарід зрадив, і раптом боги покинули, і раптом він, як злодій, скрадається по горах, боячись шелесту ящірки» [82, с. 212].

Самотність автор гіперболізує часом до космічних розмірів: «І раптом я відчув страшну самотність, неначе я один у цілому світі, і страшна туга закралася в серце» [48, с. 277]; «Дзвінка ще ніколи не відчувала себе такою самотньою. Білі тумани заливали долину і вже оточували її кичеру, від лісу тягнуло холодом. Було тихо, велично і сумно» [48, с. 96].

Текстуалізація мотивів самотності й свободи пов'язана з топосом в'язниці / табору («Кармалюк», «Ніч і день»). Статус в'язня змушує героїв по-новому усвідомити своє існування. Н. Колошук слушно зауважила: екзистенціалісти сприймають суспільство будь-якого часу та будь-якого устрою як тюрму для особистості [121, с. 43]. Тож і мотив ув'язнення в романах В. Гжицького має екзистенціалістське коріння. Автор уклав у образи Кармалюка, Миколи Гаєвського власний досвід буття арештанта, табірника.

Герої по-різному реагують на ув'язнення. У Кармалюка народжується бажання чинити активний опір кривдникам (його постать увібрала авторське бачення стійкого в'язня-надлюдини, який не «колеться», на відміну від автора та його другого «я» Гаєвського. Це був «не звичайний в'язень, якого можна налякати темрявою камери і нашествиям щурів» [48, с. 363].

Микола розцінює ув'язнення як нагоду вивірити мету життя. Він не намагається втекти з в'язниці та табору, але в замкненому просторі залишається вільним духовно. Свій стан Гаєвський розцінює як випробування, намагається

протидіяти несправедливості чесністю, сумлінним виконанням обов'язків, вірою у перевагу благородства в людині: «Вірте, звідси ми вийдемо фізично і морально міцнішими» [47, с. 91]. Якщо для Кармалюка краще смерть, аніж неволя, то Гаєвський не хоче пливати «проти течії», прагне дочекатися кінця абсурду, довести нащадкам свою чесність: «Колись, ще молодим хлопцем, він вислухав пораду солдата, що пройшов війну і мав багатий життєвий досвід: ніколи не рватись проти течії» [47, с. 113].

Екзистенціалісти вважають, що за будь-якого суспільного устрою ніхто не має права позбавляти людину волі. Тож прагнення до неї стає наскрізним екзистенційним мотивом романістики В. Гжицького. Поняття свободи ключове для Натруса: «Влада для тих рабів рівнин урусів, але для алтайців, синів гір, немає влади» [82, с. 212]. Гаєвський, у свою чергу, переконаний: «Нема на світі нічого жорстокішого, як позбавити людину волі» [47, с. 242]. Символом вільного життя Довбуша та його побратимів виступають гори, ліс, що протиставляються замкнутості панських палаців. Відсутність волі нестерпна для Кармалюка: «Бути вічним панським бидлом нам з тобою і нашим дітям – гірше смерті. <...>. Ми теж люди і повинні вибороти права на життя і пошану» [47, с. 326].

Свобода людини передбачає не лише вільний вибір долі, самопроекцію в майбутнє, а й відповідальність за свої вчинки: «Вибираючи себе, ми вибираємо всіх людей, у тому значенні, що наші дії впливають на їхню долю» [209, с. 323]. Навіть кріпосництво не перетворює Кармалюка на раба, хоча його доля визначена від народження. Ставши на шлях боротьби з панами, намагаючись «рівняти світ», Довбуш та Кармалюк гостро відчувають відповідальність перед українським народом і рідними: «Я мушу жити! Мушу! Я ще не закінчив початого діла» [48, с. 367]. Вони усвідомлюють свободу як фактор власної екзистенції та необхідну умову існування нації. Різні розуміння мети та неоднакове суспільне становище статей життя спричиняють конфлікт героїв із їх жінками, які бачать сенс існування у родинному щасті.

Важливу роль у В. Гжицького відіграє екзистенційний мотив смерті, яка є центральним поняттям екзистенц-філософії А. Камю. Філософ вважав життя

людини абсурдним як таке, що роковане на смерть. Тож сенс життя – «не в зовнішньому світі, а в самому існуванні людини» [247, с. 180]. Персонажі В. Ѓжицького гинуть чи стають свідками загибелі рідних або й незнайомих людей, дивом рятуються від смерті, бачать її містичною істотою, відчують її присутність на підсвідомому рівні.

Так, Таня з дитинства підсвідомо відчуває свою смерть у водній стихії [25, с. 85]. Тому озеро та ріка водночас лякають і притягують до себе дівчину. Урешті Таня обирає смерть у річці як звільнення, вихід із роздвоєння між вірністю ойротам і коханням до Ломова. Повінь у романі «Чорне озеро» може декодуватись як символічна метафора волі ойротського народу, а загибель Тані – як її визволення, результат дії цієї повені волі. Загибель Тані відкриває очі Теміру та її батькові на справжню сутність росіян, змушує задуматися над своєю роллю у світі. Темір бачить подальше життя як боротьбу з ворогами-росіянами, а морально підкошені її батьки прагнуть приєднатися до доньки: «Батько чекав, що незабаром підкрадеться смерть, забере його туди, у височінь, де живе вже його любима сім'я» [82, с. 312].

У трилогії «У світ широкий» – «Великі надії» – «Ніч і день» екзистенціаль смерті діє у необмеженому просторі: його активізують світова війна, революція, репресії й табори. Романи реконструювали межовий психологічний стан людини. Я представник втраченого покоління, Микола усвідомлює абсурдність життя, коли скрізь на людину чигає смерть: «Війна <...> кинула у безодню, де я знаходив тільки злидні, де я в свої двадцять літ бачив штабелі замерзлих трупів <...> Я бачив голод, виснажені тільки дітей <...> не знаю, що буде завтра» [44, с. 392].

Цінність буття персонажі особливо гостро відчувають перед обличчям смерті. Так, Гаєвського перед вирішальною битвою ніби осяює екзистенційний «інсайт»: «...милуючись чудовим літнім ранком, чарами степу, він подумав, що за годину, а може, й за мить, осквернять груди степу чорні вибухи снарядів, зранять їх глибокими вирвами, по житах і золотих пшеницях пройдуть колеса гармат <...> чоботи ворожих солдатів потопчуть гнізда пташині <...> Навіщо ця війна?» [44, с. 322]. Крихкість людського існування підкреслено символічною деталлю – образом пташиного гнізда, розтоптаного ворожим чоботом.

Близькість смерті змушує Кармалюка по-справжньому поцінувати життя: «Тільки засуджений на смерть, він по-справжньому оцінив вартість життя. Яке воно дороге. Невже кінець? А він так любить життя! Йому все здається, що неможливо, щоб він умер. <...> Йому хочеться говорити, хочеться почути слово втіхи, зловити знов іскорку надії» [48, с. 365 – 366].

Опришок Андрій перед смертю згадує все життя: «Зробилося раптом страшно. Чом би це? Досі не боявся смерті. А це тому, що не може уявити, що не побачить більше жінки, сина, не побачить більше свого рідного села, лісу й гір, не почує навесні співу пташиного...» [48, с. 138]. На останньому подиху, смертельно пораненим, він намагається боротися за існування: «Рись! <...> дотягнувся до бартки. Та де взяти сил, щоб підняти її. Невже така страшна смерть?! Не хочу! Не хочу» [48, с. 139].

З екзистенціалом смерті пов'язаний комплекс наскрізних мотивів романістики В. Гжицького: 1) романтичний – ванітативності життя: «Усього є в тому житті. А гарне воно, шкода, що таке коротке. Може, смерть вже гострить косу на горах? Хто її знає?!» [81, с. 287]; 2) релігійний – примарності земних багатств: «Усе беріть, тільки життя даруйте», – просять опришків та кармалюківців пани [48, с. 214]; 3) вітаїстичний мотив любові до життя: «Яке це щастя – весна в житті людини, весна народу, весна в природі! Люблю весну. Палко люблю життя» [81, с. 282]; у Довбуші «дзвінким ключем било молоде життя. Милувався чарівними барвами ранку. Благословляв гори, життя і день» [48, с. 59]; 4) морально-фізіологічний – витривалості, сили, гідності, нескореності людини, боротьби за життя: «Людина все може. Вона може все перетерпіти, усе переболіти, усе перенести, усе пережити» [82, с. 188]; «Невже знов тюрма, казарма, шпіцрутени й каторга? Тоді краще смерть... Але ні! <...> боротись треба доти, доки вистачить сил» [48, с. 389]; 5) філософський – віри в людину: «Я також не втрачаю віри в людей. Я вірю в силу правди» [47, с. 26]; 6) політичний – знецінення людського життя в тоталітарній державі: «людина – номер» [47, с. 258]; «розстріляти людину – що плюнути» [47, с. 185].

Ще одним екзистенційним мотивом у романах В. Гжицького є мотив страху. Екзистенціал страху реалізується в романі: а) як фізіологічний переляк в очікуванні

мук: «Гаєвському поповзли мурашки під шкірою. Страшно було етапу і мук, які чекали кожного зека» [47, с. 140]; б) як містичний всепротяжний жах, що панує в сталінському суспільстві: «Куди ви? – Утікаю від страху, – вирвалось у Гаєвського. Автор «Будівельника» замислився. – Від нього не втечете» [47, с. 19 – 20].

Згідно з концепцією М. де Унамуно, «перемогти страх смерті допомагає любов» [247, с. 68]. Мотив любові – один з головних у романній прозі В. Гжицького. Любов має велику кількість іпостасей: це любов до рідних, до друзів, до жінки, до країни. Дружба і любов підтримують героїв у межових ситуаціях: «Мов навіжений, побіг, схопив її в обійми, і обоє плакали обнявшись, а конвоїри стояли, не в силі збагнути вибуху почуттів цих двох людей, що зустрілись на чужині. Людей, що там, на батьківщині, були тільки знайомі» [47, с. 24]; «Душа табірника – як відкрита рана. Любов для неї – цілющий бальзам» [47, с. 115].

Як бачимо, особистий екзистенційний досвід письменника поєднався в романах із світоглядно-методологічними засадами екзистенціалізму. Концептуальна основа романістики В. Гжицького – цінність людського життя, свобода, відповідальність за життєвий вибір – має екзистенціалістські корені. Наскрізними екзистенційними мотивами великої прози В. Гжицького є мотиви любові, страху, свободи, пошуку сенсу життя, любові до життя, віри у гідність, витривалість людини. Вітальність як виразна екзистенціалістська ознака романістики В. Гжицького наближає його твори до прози М. Хвильового, І. Багряного, У. Самчука [25, с. 82].

### **3.3. Часопросторові координати буття героїв**

Дослідження просторово-часових відношень у художньому творі є надзвичайно важливим для розуміння їх поетики. Час і простір виступають невід’ємними аспектами людської діяльності та світогляду, тож використовуються письменниками «для вираження особистих якостей і суспільної діяльності людини, для виявлення її численних взаємозв’язків зі світом» [51, с. 42].

Як зазначав М. Бахтін, хронотоп «як формально-змістова категорія визначає

образ людини в літературі» і має важливе жанрове значення: «...жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі головною складовою є час» [9, с. 122]. Терміном хронотоп позначаємо синкретичний образ місця та часу в художніх творах і визначаємо це поняття, за М. Бахтіним, як «суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо опанованих у літературі» [9, с. 121].

Теорія хронотопу, окреслена М. Бахтіним, цілком уписується в базову для нашої роботи концепцію поетики романної прози митця як структурно-організованої системної цілісності. Зокрема, науковець зауважував, що більш стійкі й об'ємні моделі хронотопу складаються з елементарних: «у межах одного твору і в межах творчості одного автора ми спостерігаємо безліч хронотопів і складні <...> взаємовідношення між ними, причому звичайно один з них є всеохоплюючим, або домінантним <...> Хронотопи можуть включатися один в один, співіснувати, переплітатися, змінюватися, зіставлятися, протиставлятися або перебувати в більш складних взаєминах. <...> Загальний характер цих взаємовідношень є діалогічним», і виділяв хронотопи авантюрного, авантюрно-побутового, біографічного, ідилічного, містеріального, карнавального часу, хронотопи дороги, порогу, замку, вітальні, салону, провінційного міста [9, с. 284].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., зарубіжні та вітчизняні дослідники істотно поглибили теорію хронотопу. У роботі ми послуговуємося концепціями хронотопу, розробленими А. Темірболат та Н. Копистянською. Так, А. Темірболат використала досить широку класифікаційну палітру хронотопів, виокремивши такі їх типи, як об'єктивний (відображає реальний хід життя) та суб'єктивний (хронотоп сприйняття дійсності людиною, у ньому може хвилина здаватися вічністю або рік промайнути як мить); за іншою схемою – соціальний, культурно-історичний, фантастичний, психологічний, біологічний, фізичний (астрономічний), міфопоетичний, ще за іншою – топографічний (йому властиві історичні прикмети, географічні характеристики, він пов'язаний із сюжетом твору, є тим світом, який спостерігає читач), психологічний (дозволяє зазирнути у світ почуттів героя, зрозуміти особливості їх свідомості та сприйняття реальності, у якій вони живуть,

охоплює пам'ять, онейричний часопростір), метафізичний (об'єднує два перші, допомагає осмислити зміст твору, його часопросторові параметри, на цьому рівні відчувається присутність автора, що розповідає про події та вчинки персонажів) [226, с. 16 – 17, 52]. У структурі хронотопу А. Темірболат виділила декілька рівнів, що знаходяться в постійному діалозі: хронотоп зображуваної дії (відображає рух часу, послідовність подій, містить інформацію про світ, що оточує героїв), хронотоп автора-оповідача (розкриває естетичні погляди письменника, його ставлення до зображуваної дії), хронотоп героїв (характеризує буття та внутрішній світ персонажів) [226, с. 25]. Слідом за такими вченими, як М. Ізмайлов, А. Гаджиєв, М. Ліповецький, Н. Зубарева, А. Темірболат пікреслює взаємозв'язок художнього часопростору та літературного напрямку, у межах якого творив митець: певному методу на напрямку відповідають історично складені типи хронотопів та їх певні ціннісні значення [226, с. 55].

У працях Н. Копистянської хронотоп маркується як чинник жанротворчий, змістовий, структурний і філософський. На її думку, «він бере участь у створенні тексту (внутрішньо текстовому напруженні), у створенні підтексту (напруженні між текстом і підтекстом), у закладанні кодів надтексту, перекодуванні, апеляції до досвіду і уяви читача» [122, с. 172]. Дослідниця виділила такі типи простору, як зовнішній, локальний та внутрішній (простір персонажа), які реалізуються у межах часопросторової моделі художнього твору, а також хронотопи авторський, соціально-історичний, сюжетний, персонажний [там само].

На основі названих праць у часопросторовій структурі романів письменника виокремлюємо три складові, що знаходяться в постійному полілозі: по-перше, це зовнішній хронотоп (сюжетний / об'єктивний / хронотоп зображуваної дії), котрий відображає реальний хід життя, рух часу, послідовність подій, містить інформацію про світ, що оточує героїв; по-друге, це внутрішній хронотоп (персонажний / хронотоп героїв), що характеризує буття та внутрішній світ персонажів, дозволяє зазирнути у світ їхніх почуттів, зрозуміти особливості їх свідомості та сприйняття реальності; по-третє, це хронотоп авторський, що об'єднує два перші, допомагає осмислити зміст твору та його часопросторові параметри, дозволяє виявити позицію



автора, який розповідає про події та вчинки персонажів. У межах цієї тричленної структури, залежно від переважання відображених сторін життя й способу відображення дійсності, виділяються менші часопросторові компоненти: історичний, соціальний, національний, психологічний тощо, які накладаються на окреслену структуру таким чином, що суб'єктивний, персонажний хронотоп отримує додаткову характеристику неоромантичного чи, скажімо, біографічного, психологічного, сюжетний – історичного чи побутового, реалістичного.

Елементарними частинами хронотопу виступають у митця численні образитопоси, що становлять собою «предметно-сміслову даність, відтворену в тексті сукупність реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах» [19, с. 145]. Ці топоси є надзвичайно важливою складовою авторської концепції світу, ареалом фізичного й духовного існування героїв В. Гжицького, більшість із них одночасно належить до різних хронотопів: сюжетного й персонажного, національного і психологічного тощо.

Сюжетний часопростір роману «Чорне озеро» – соціально- та культурно-історичний, топографічний – постав під враженням від подорожі митця на Алтай, здійсненої влітку 1928 р. й багато в чому збігається з тогочасними реаліями. Оскільки автору важливо було підкреслити актуальність порушених проблем, він пов'язав романні колізії саме з реальними фактами часу. Письменник ніде не вказує прямих дат, але дух часу зчитується з побуту героїв, з подій, що розгортаються на сторінках роману. Автор пише про початок побудови Дніпрогесу, яка, як ми знаємо, відбувалася в 1927 – 1932 рр., про наміри інженера Манченка збудувати міст через Катунь (а перші мости під егідою радянської влади були зведені саме в кінці 1920-х р.) та Чемальську ГЕС (будівництво велось в 1931 – 1935 рр.). Майже у фіналі роману згадується святкування 11-ї річниці Жовтня, і часові рамки ще більш конкретизуються: тепер реципієнт точно може бути впевнений, що дія роману відбувається в 1928 р. Лінійний історичний сюжетний час доповнюється згадкою про часи імперської колонізації Алтаю. Про період імперського політико-культурного наступу свідчать церкви, «грубі, без смаку й стилю, що так не гармоніюють з величчю довколишньої природи» [56, с. 52]. Радянський, новітній

наступ на культуру ойротів відбито у просторових прикметах нового часу: школа, відділок міліції, курортний будинок для «дачників». Сюжетний простір роману – це в основному Алтай, хоча частина подій у кінці твору відбувається в Москві. У тексті наявні реальні топоніми, що допомагає правдоподібно показати місце розгортання подій: Чемал, Бійськ, Бія, Катунь, Кара-Кол, Шульгиний лог тощо.

У сюжетному хронотопі є й астрономічний компонент. Хронотоп роману обіймає близько півроку: дія розпочинається влітку й завершується пізньої осені. Улітку назрівають та розгортаються національно-політичні та особисті пристрасті між героями, восени настає печальна розв'язка головної сюжетної лінії – смерть Тані Токпак. Автор ніде не вказує, скільки точно минуло часу між певними подіями, подекуди зустрічаються словосполучення на зразок «збігло багато днів», один раз у тексті зустрічаємо більш-менш точну ідентифікацію часового проміжку, виражену реченням «пройшло довгих два місяці», коли йдеться про чекання Тані на лист Ломова. Натомість читач має змогу спостерігати за плином астрономічного, календарного часу, зчитуючи його зі змін, що відбуваються в топосах гір, лісу та ріки, велична природа змінює свій настрій, навіваючи його персонажам та реципієнту. Текст рясніє ранковими та вечірніми описами природи, пейзажними картинками різних пір року, які підкреслюють стан душі героїв, при чому здебільшого ранок і день, літо відповідають піднесеному настрою героїв, а вечір, ніч, осінь – тривожним станам їхніх душ. Так астрономічний, зовнішній сюжетний часопростір взаємодіє з внутрішнім, психологічним часопростором героїв. Ось як засобами імпресіоністичного та романтичного стилів передано душевний стан лікаря Теміра, коли він грає на скрипці, сумуючи за коханою: «Аїл дрімав в обіймах срібної літної ночі. Місяць, як найкращий ювелір, сріблив закоптілі юрти і дахи хат, сріблив дерева і плоти, сріблив дорогу і гори <...> Але раптом і він здивувався. Із відкритого вікна однієї хати <...> попливла дивна музика, понеслись чарівні звуки, полинула сумна мелодія і впала, як журба, на холодні груди гір. Прокинулись гори – заслухались... Закліпали зорі очима, побілів місяць від подиву...» [81, с. 268].

Із сюжетним хронотопом у романі взаємодіє особистісний, індивідуально-психологічний хронотоп героїв. Наратор ніби занурюється почергово в думки та

почуття кожного персонажа, показуючи події зовнішнього світу його очима. Кожен герой належить до свого культурного часу та простору. Таня Токпак фізично діє в рамках маргінального простору невеличкого алтайського курортного міста Чемал на початку 20-х рр. ХХ ст., але в духовному плані часопростір її душі вбирає в себе багату культуру ойротського народу від золотих часів його виникнення до занепадницького сьогодення, їй належить також весь Алтай як простір людської волі, нескореності людського духу. Її середовище існування природне, тому й душа дівчини постає чистою, глибокою, незіпсованою досягненнями цивілізації. Натомість для Ломова, який вільно пересувається в імперському просторі Алтай-Москва, рідними є координати великого міста, сповненого шовіністичної пихи та духовної мішури. Навіть на Алтаї Ломов лишився «сальоновим левом». Йому нудно й незатишно, фізично незручно серед гірського простору, він відчуває себе комфортно лише вдома, у своїй «шиковній кавалерській квартирі»: «Художник Ломов по тижневій подорожі опинився нарешті на Московському вокзалі <...> і зідхнув щасливо. <...> Із приємністю констатував, що алтайські перипетії останніх днів залишилися кілька тисяч кілометрів позаду» [82, с. 230 – 231]. Квартиру художника автор не випадково розміщує на старовинному московському Кузнецькому мості, що від XVIII ст. і аж до революції 1917 р. був головною торговою вулицею Москви, «святинищем розкоші та моди», славився магазинами одягу, книжковими лавками, фотоательє і ресторанами, – це ніби підкреслює вподобання Ломова, закоріненість його світогляду в дореволюційному міщанському побуті. Інтер'єр квартири також міщанський: «Усе тут було знайоме, усе вигідне, усе рідне; він з любов'ю поглянув на м'яке ліжко, німого свідка багатьох приємних пригод, м'які крісла, м'які стіни, обвішані килимами і картинами, очі побігли по вазах і зісохлих квітах у них» [82, с. 231].

Авторський хронотоп є метафізичним, філософським, він ніби цементує, об'єднує воедино дві інші складові хронотопу. Автор веде оповідь від третьої особи, що дозволяє йому детально передати і зовнішній, подієвий, і суб'єктивний, психологічний часопростір героїв, пов'язати їх в єдиний ідейно-проблемний зміст роману. На цьому рівні у хронотопічний полілог роману вступають романтизовані

міфологічний та національний хронотопи, які так тісно переплетені в образі Алтаю, що важко провести межу між ними. Згідно з легендами, які розповідає старий Токпак, Алтай заснований тисячі літ тому: «у межичасі між кінцем минулих прекрасних, спокійних віків і початком тепер надходячих <...> коли жили сотні тисяч літ, повних спокою і щастя, великих радощів, за часів багатих, великих богатирів-завойовників, в один прекрасний час, твердий, спокійний, повний цілковитих і далекоюсяжних добродійств, коли <...> утвердились держави і віра...» [56, с. 286]. Цей легендарний, божественний, міфологічний час триває на Алтаї і досі, живе в алтайських піснях, міфах, побуті, віруваннях. Натомість типовий російський простір у моделюванні В. Гжицького далекий від міфологізації, реалістичний – це убогі села, що отримують негативну характеристику від автора, висловлену вустах Теміра: «Страшні вони. Гірші, ніж алтайські аїли. Хати, як купи гнилої соломи, порозкидані в неладі по полі <...> І вихідці цих сіл хочуть учити нас, «диких» алтайців?» [56, с. 306]. Загалом два національних простори – ойротський та російсько-радянський – перебувають в антитетичних, контрастних відносинах: простір алтайський отримує маркування «свого», «рідного», «позитивного», «доброго» – радянський характеризується як «чужий», «ворожий», «злий», «негативний» [30, с. 32 – 33].

Важливі в «Чорному озері» водні топоси – ріки Катунь та озера Кара-Кол. Річка виступає символом культурної, релігійної, побутової, географічної самотності ойротів. На початку роману Катунь знаменує кордон, перешкоду, лімінальну межу між своїм простором і чужим, тобто між тим, що вже повністю належить радянській владі, і тим, де Москва ще тільки починає пускати коріння. Так, історик Смирнов, псевдокультуртрегер і колонізатор-«об'єдинитель», мусить дістатися іншого берега ріки, щоб потрапити на алтайські рівнини: «Переправившись паромом через Катунь, повозка <...> покотилась швидко по гладенькій, як стіл, і безкрай, до самих небес, рівнині алтайській» [56, с. 23]. Із неповторною, норавливою рікою порівнює свій народ Іван Макарович, трактуючи поєднання націй в СРСР як злиття річок в єдине безлике море без берегів і національних ознак: «...боїмося, що розчинимось у цьому великому морі, зникнемо, як зникає потік в озері, ріка в океані. І не буде більше на

світі нашої нації, не стане більше ойротів...» [56, с. 107]. Ріка є символом колишніх волі, нескореності ойротів, фізичної й духовної сили: «Сива, сувора Катунь безупинно котить хвилі, шумить і кличе. Коли б можна заразитись її силою! Коли б можна перейняти її могутність!» [56, с. 169]. Те, що росіяни хочуть побудувати мости через річку, можна трактувати як символ колонізаторської політики, бажання загнати в лещата долю ойротського народу. Одне із множинних архетипних значень образу ріки – «незворотній плин часу, і як наслідок – втрата чи забуття» [111, с. 437]. У романі «Чорне озеро» незмінність самої ріки протиставляється негативним змінам у бутті ойротів: «...Катунь не вмовкала ні на хвилину, а шуміла й ревла, як щодня, як і тисячу літ тому» [56, с. 74], самі ж ойроти минають – забуття, втрата національної пам'яті може прийти до народу, який живе над Катунню.

Озеро Кара-Кол згадується в тексті нечасто, проте цей образ актуалізується в свідомості автора й читача в процесі художнього мислення. Уперше Чорне озеро активізує уяву реципієнта як топонімічний заголовок роману. На справедливую думку А. Михайлової, автор продовжує «практику романтиків, виносячи в заголовок явище природи, що стає семантично навантаженим символом», таким чином підкреслює виражене в романі «протистояння між потягом до вічності й земною обмеженістю, традиційне для неоромантизму й романтизму» [159, с. 85]. Кольористичний епітет «чорний» поглиблює топос Кара-Колу, надає йому магнетичної, фатальної сили, відтінку екзотичності та неординарності, налаштовуючи читача на незвичайність і невідворотний трагізм подій, що розвиватимуться перед ним. Озеро як символ виражає відношення між глибоким і поверхневим, зовнішнім і внутрішнім, у романі це виявляється як протиставлення-протистояння між егоїстичними, меркантильними почуттями Ломова та світлим душевним світом закоханої в нього Тані [24, с. 171].

Топос Чорного озера є складовою частиною різнотипних хронотопів роману. Із точки зору топографічного хронотопу, Кара-Кол – місце зустрічей персонажів, це чітко визначена в географічному просторі місцевість, серед якої відбуваються важливі події: «...є таке озеро в горах, у перекладі значить Чорне озеро, – красаота неймовірна», – повідомляє Груша Манченкові та Ломову [56, с. 65]. Тут функція

образу Чорного озера – локалізація та відтінення подієвої лінії роману, а також антиципація подій. Із точки зору інтимно-психологічного хронотопу, цей образ, будучи символом стихії вологості, проявлення магічних жіночих сил, є каталізатором еротичних мотивів, спонукає до кохання передусім як тілесної єдності: на фоні озера зав'язуються дві любовно-еротичні лінії: «Ломов – Таня», «Манченко – Груша». Озеро можна розглядати також із позиції К. Юнга, який трактував воду як символ колективного несвідомого, адже під її поверхнею приховані бездонні глибини [266, с. 140], саме це значення яскраво виражає картина Ломова: «Перед ними сріблилось як живе чорне озеро. <...> На березі дівчина. Вона в розпуці підняла руки до неба, жах скривив її обличчя, здається, чути її розпачливий крик. Вона хоче втекти, вона рветься вперед, але її не пускають. Страшні кошмари, духи озера і гір тримають міцно за одіжку. Вони зірвали вже її сорочку, і світять голі груди» [56, с. 181]. Духи озера, що виринули з глибин, можна потлумачити як архетипи, віковічні вірування та моральні переконання Таниного роду, що карають героїню за гріх – любов до чужинця. Виборсування Тан з їх обіймів символізує розрив з родом. Утім, експліцитно в тексті виражене зовсім інше значення образу. Так, Ломов викривлено пояснює образ духів як архаїчні сили темряви, відсталості, що не пускають до благ цивілізації Таню, котра вже стала на шлях «прогресу». Картина підсилює психологізм роману, оскільки, як і образ води, виступає передбаченням Таниної смерті. Окрім того, озеро «має значення дзеркала, втілює самоспостереження, роздуми, одкровення, а в негативному аспекті – безплідні фантазії, втечу у світ ілюзій», що знаходить майже дослівне відображення в характеристиці Чорного озера, поданій В. Гжицьким: «неначе величезне дзеркало забув хтось у горах, і воно лежить тисячоліттями і відбиває в собі сонце, небо, гори і тайгу» [111, с. 336; 56, с. 150]. Це смислове поле образу стосується передовсім Тані, яка плаче примарні надії вийти за Ломова, а також – Груші, покинутої інженером, Манченка, який не реалізувався в краю ойротів як фахівець, не довів до кінця справу. Озеро символізує також «око землі, крізь яке жителі підземного світу можуть бачити наш світ» [111, с. 336]: «Яка це безмірна краса! Ти глянь на озеро! Воно – як око: гори – повіки, ліс – вії, воно, як чорне око казкового велетня,

задивилось у небо і нічого не бачить, крім нього. Таня дивиться на озеро, потім на художника. – І нас, – каже вона. – Не бачить. – Ні, мусить побачити <...> І ти ходи, хай і тебе побачить» [56, с. 153]. У цьому сенсі прикметним є небажання Ломова, щоб озеро його «побачило». Ця психологічна деталь виступає індикатором нещирості Ломова з коханою. На національному рівні озеро надає романній історії місцевого колориту, є збірним символом культурних ознак, національних архетипів, які зумовлюють певний тип поведінки корінного населення, утіленням національної самобутності ойротського народу.

Не менш важливим у контексті національного та психологічного хронотопів є і романтичний топос гір, який автор продовжить розвивати в подальшій творчості – у романах «Довбуш» та «Захар Вовгура». Ставлення до гір виступає ніби своєрідним маркером духовної цінності людини: людина духовна, з багатим внутрішнім світом розуміє гори й любить їх, а дріб'язковий духом завжди буде тут чужинцем. Для кама Натруса, Івана Яковича Токпака та багатьох інших другорядних персонажів-ойротів гори – це простір, поза яким вони не мислять своє існування. Іван Макарович усе життя прожив на Алтаї, тож «для нього не існує зовнішній світ», «гори заступають йому все» [81, с. 157]. Гори, як і ріка, є символом свободи та незалежності алтайців. Так, лише своїми, алтайськими, уявляє гори кам Натрус: «гори для нас! гори для алтайця» [81, с. 166]. Із топосом гір пов'язана легенда про скарби, захищені в них могутніми багатирями. Кам та його прибічники бояться, що чужинці, котрі приїхали проводити підготовчі роботи з будівництва мостів та електростанції, розкопають гори і привласнять скарб ойротської нації: «Вони розкопають наші гори, Алтин-ту, наш золотий Алтай. Виберуть з нього багатства, що їх стережуть духи...» [81, с. 213]. Цей топос викликає також асоціацію з аналогічними образами в «Розритій могилі» Т. Шевченка та «Звенигорі» О. Довженка. Символічний образ скарбів може бути потрактований як метафорична скарбниця культурно-історичної пам'яті, духовної та політичної незалежності народу. Важливу роль у зображенні топосу гір відіграють звукові та кольорові деталі, що часто подаються персоніфіковано, в імпресіоністичних півтонах: «Гори, здавалось, були ніби невиспані і під золотистим туманом, що піднімався й опускався, ніби потягались сонно, ніби ворушились

ліниво» [81, с. 156]. У горах часто чути камову сопілку – символ його влади над цим часопростором: «Кам грав на сопілці по-мистецьки. <...> З вузької ущелини вирвалася сумна мелодія на широку долину, куди проходила камова путь. Голос сопілки покотився тепер вільно дрібними хвильками понад пахучими травами, і трави пригнулись слухаючи» [81, с. 163].

Дещо окремо від топосу гір стоїть образ скелі, на якій розпрощалася з життям Таня. Скеля – це точка у високості, потрапляючи в яку, людина знаходиться ніби між двома світами, між небом і землею; це місце, із якого вона по-новому починає бачити своє життя й відкриває для себе певні істини. Тому саме сюди перед смертю приходить героїня. Це ніби символ її прозріння і разом із тим – відірваності від зовнішнього, об'єктивного світу, її вищості над ним, зокрема над Ломовим. Це образ також надає її смерті романтичного забарвлення.

Топоси житла – хати, юрти, квартири – водночас виступають елементами різних хронотопів – національного, соціального, психологічного, і відповідно виконують різні функції в тексті роману: це і характеристика національного побуту героїв, і підкреслення важливості подій, що в них відбуваються, і – у сполученні з часопростовими характеристиками доби – відображення душевного стану чи соціального статусу свого власника. Прикметно, наприклад, що дід і баба Тані, старше покоління ойротів, живуть у старій юрті, хоча в їхніх дітей Івана й Ганни Токпаків вибудована нова хата, так само стара Тібан, мати доктора Теміра, іде спати до себе у юрту, у той час як син мешкає один у новій просторій хаті, яка стоїть тут же на подвір'ї. Така незначна, здавалося б, деталь підкреслює різницю між старим та новим поколінням ойротів: вірність першого національним традиціям – та прихильність другого до радянського, прогресивнішого стилю життя. У юрті кама Натруса або багатія Мабаша відбуваються збори ойротських старійшин і всіх незгодних із політикою радянської влади. Дочка Івана Токпака Таня почуває себе комфортніше не в батьківській хаті, а в юрті діда, саме туди приходить вона в хвилини найбільшого душевного сум'яття. У батьківській хаті Тані затісно, і весь час тягне на простір, на вулицю, у гори. Лікар Темір у своїй кімнаті ніби ховає другий кінець душі, тут топить у вині біль від розчарувань у стосунках з Танею;



шафка з чаркою вина є неодмінним атрибутом усіх описів його кімнати.

Із топосом хати, будинку пов'язаний і романтичний просторовий образ-символ вікна, що є наскрізним мотивом європейського романтизму. Романтизм сповнений туги за простором, за незвіданими далями, і саме в далечінь спрямований вид із вікна. Визначальним виявляється стан людини біля вікна, який можна охарактеризувати як тугу за ідеальним, бажання досконалості і щастя. Вікно вказує одночасно на ціль і на неможливість її досягнення. Воно ніби розширює простір кімнати у безмежність, а пейзаж за вікном підсилює почуття людини чи контрастує з ними. Через рамки вікна подано перший малюнок гір, що у сприйнятті Ломова виступає похмурих, непривітних, безпросвітно-сумних: «...виглянув через вікно. Надворі було сіро, млисто і вогко. Гори стояли понурі, буденні. Вони скидали з себе мокрі обшарпані покривала, що хмарами підносилися вгору, відслонюючи слизькі скелі» [81, с. 137]. В обрамленні вікна постає перший портрет Тані на фоні гір: красива юна дівчина сидить, читаючи книгу у вечірніх сумерках, і романтичний пейзаж підкреслює її красу, через це саме вікно Таня тікає на вулицю від нелюбого женихання доктора Теміра й зустрічає там своє нещасливе кохання – художника Ломова. Біля вікна сумує за Танею Темір: «Світ легко вернеться, шумить в ухах. Заточуючись, іде до вікна: – Де вона зараз? – питає він у синіх просторів... <...> Його приваблює і заспокоює на мент голос деркача. Його дерчання як чарівна музика. Вона тягне його туди, на луки, де серед високої трави і квітів грає цей маленький, сірий музикант. Яка безжурна його гра» [81, с. 271].

Топос дому, що пізніше буде більш яскраво вираженим у романній трилогії В. Гжицького «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», уже намічено в тексті роману «Чорне озеро». Утілений не так в образі хати батьків Тані, як в образі юрти старих Токпаків, топос дому виступає символом національного коріння, вірності предкам, усього найдорожчого, що є в людини, і виростає аж до розміру Алтаю, спільного дому ойротів. При цьому автор не вдається до етнографічних, докладних описів юрти, а подає найхарактерніші ознаки інтер'єру: «Таня лежала на шкірах <...> У просторій шестикутній юрті було тихо, тільки вогнище весело тріщало і чути було, як дід смоктав люльку. Від діда падала чорна тінь на криві стіни <...> Вона

тупцювала по шкіряних мішках із сиром, <...> зачіпала божків, що висіли в кутку» [82, с. 270 – 271].

Сюжет роману «Захар Вовгура» розгортається вже в радянському просторі. Дія відбувається на Донеччині, у с. Святенькому та на Буденнівській рудоуправі поблизу м. Сталіного. Історичні часові координати сюжету – 1920-і рр. ХХ ст. В. Ѓжицький надає численним робітничим містам та селам реалістичних ознак доби: елементами просторової організації роману виступають степ, заводи та шахти, бідні робітничі домівки, приміщення, у яких розташовані партійні організації. Радянський час у цьому творі, як і в «Чорному озері», увиразнено соціально-політичними неологізмами – словами «комнезам», «райком», «колективізація», «колгосп», «радвлда» тощо.

Особистісний хронотоп Захара Вовгури пов'язаний з образами-топосами міста, села, дому, шахти. Топос Сталіного прозріливо показаний через призму сприйняття Захара як уособлення духовної та економічної бідності, ворожості, людської нещирості: «Сама назва міста якось лякала Захара. Йому здавалося, що там на кожній вулиці, у кожному заулку стоять певні люди, ждучи таких, як він, що вони наскрізь бачать людину, і, пізнавши його, зловлять і зроблять йому кінець» [79, с. 36]. Урбаністичний простір так ніколи й не стане для героя своїм. Йому тісно у шахті й хочеться на волю – на природу, в рідне село.

До топосу міста прилягає локус шахти, що є синонімом клітки, в'язниці, навіть могили для Вовгури, символом наступу «соціалістичної» політики та економіки, культури на його звичний селянський триб життя: «Йому видалось, що його в домовині на шнурах спускають у могилу. <...> причулось, що сиплються грудки на віко домовини. <...> опанував його дикий, непереможний страх» [79, с. 48 – 49].

Більш близьким Захарові як протагоністу автора є топос села, що, на відміну від міста, є уособленням справжнього, духовного багатства. Рідне село Захара має промовисту назву – Святеньке, зміна її комуністами на Шахтарське підкреслює зміну патріархальних селянських орієнтирів на нові, радянські, що експліцитно показано, як позитив, але підтекстово прочитується як трагедія. Негативна сутність цих змін передана через топоси гори, яку перебудовують на свинарник, та хати

Захара, у якій влаштовано будинок відпочинку.

Великий проміжок історичного часу та широкий історичний простір охопила трилогія «У світ широкий» – «Великі надії» – «Ніч і день». Дія першого роману розпочинається в 1914 р., але за допомогою ретроспективних згадок героя про дитинство – митець відсилає читача до подій приблизно 1904 – 1905 років. Події розгортаються головню в Галичині. Історичний хронотоп другого роману – це Харків 20 – 30-х рр. «Літописець» доби, В. Гжицький занотував такі прикмети часу, як НЕП, колективізація, смерть Леніна, утиски церкви, стаханівський рух, стеження й доноси тощо. Зі сторінок роману постає реальний Харків того часу з його вуличками, будинками, «різношерстним соціумом». На початку твору автор розгортає перед читачем психологічно забарвлену реалістичну картину міста: «Місто Харків, особливо ж вулиці, якими йшов, зробили на мандрівника пригноблююче враження. На них ясно позначились сліди імперіалістичної війни, двох революцій і громадянської війни <...> Будинки чорні, задимлені, майже з кожного третього вікна крізь шибки вікон визирали на світ бляшані труби буржуйок» [44, с. 332]. Довгими брудними вулицями сновигають «білі офіцери в австрійських шинелях», повітря час від часу «стрясається гупанням недалеких гармат» [44, с. 333].

Так у трилогії з'являються хронотопи двох Україн – західної, галицької, та східної, радянської. Між цими двома історичними хронотопами балансує особистісний хронотоп Миколи Гаєвського. Для автора й героя трилогії Галичина – його мала батьківщина, рідний край. Герой болісно переживає її залежність від поляків та австрійців, відірваність від «Великої України», що залишилась під владою червоної Росії. Світогляд героя трагічно розірваний між топосами дому, села та міста. Першим як символом Вітчизни автора та його героя увиразнено галицький простір. Удома завжди спокійно, надійно, чекають рідні. Утім, топос міста вже не має такого негативного забарвлення, як у романі «Захар Вовгура».

Автор показує поступове «завоювання» столиці провінціалом. Локалізація Миколи Гаєвського в урбаністичному просторі, еволюція комунікації «герой – місто» проходить у кілька етапів: 1) розгубленість, самотність у новому середовищі;

2) пошук у чужому світі знайомих речей: робітничих кварталів, звучання рідної говірки; 3) несміливі, але вдалі кроки вживання в місто: перша робота, привітні господарі найманого житла, кохана дівчина Сашенька, відтак – зародження оптимістичного погляду на своє перебування в місті; 4) стабілізація стосунків «герой – місто» (зустріч зі старими друзями –Думою та Лебеденком, знайомство з новими – Вадимом та Надею Сміленькою, з'ява коханкою Зої Іванівни, перспективна робота, навчання в інституті, творчість); 5) примирення з містом, майже повне відчуття його як власного (письменницька слава, своє житло, думки про одруження з Таїсою Сергіївною) [33, с. 18].

Структура міського топосу в романі має певні складові: 1) культурно-освітню (література, театр, інститути); 2) соціально-політичну (політичне й економічне життя міста, буття соціальних страт та їх представників – інтелігенції, робітників, селян-«куркулів», непманів; образ-колектив людського натовпу – безпритульних, злодіїв, солдатів, кобзарів); 3) природно-ландшафтну (міська флора й фауна, особливості пір року, часу доби); 4) предметно-просторову (архітектура, вулиці, засоби пересування та зв'язку); 5) емоційну (ставлення героя до соціальних процесів Харкова й республіки, почуття, викликані опануванням матеріального та духовного простору міста).

Топос міста виконує такі функції: 1) сюжетотворчу – забезпечення цілісності сюжетної лінії роману, об'єднання соціальних, політичних реалій у єдиній візії світу; 2) характеротворчу – вплив на формування особистості героя; 3) психологічну – здатність міста задавати людині певну модель поведінки, відтінення думок, переживань героя; 4) історико-фактографічну – фіксація реалій Харкова 1920 – 1930-х рр., історії міста; 5) ідейно-естетичну – показ міської дійсності в символічних образах; осмислення міського буття як філософського феномену, долі українців та України (топос Харкова як символ УРСР) [33, с. 18 – 21].

Історичний хронотоп заключної частини трилогії охоплює дійсність 1930 – 1950-х рр., коли посилювались репресії української інтелігенції, та розгортає картину сталінських таборів. Двовекторність хронотопу, його розділеність між добром та злом, світлом та темрявою підкреслено символічною назвою роману «Ніч і день».

Переважну одноманітність табірного часу передано через суб'єктивне сприйняття Миколи, корий бачить його як однотонне чергування безрадісних днів і ночей: «І знов минали дні і ночі, здебільшого схожі між собою, сірі, невеселі, тривожні» [47, с. 95]. Табірна «ніч» часто поглинає «день», що стає схожим на неї, сповненим жаху, хвилювань, смутку. Але і в житті в'язнів інколи наступає день, коли вони зустрічають друзів, досягають успіхів у роботі, отримують тимчасове полегшення режиму, зокохуються. Плин особистого часу персонажа передано також через численні переміщення Миколи в табірному просторі, зміну ним професій та місць перебування, астрономічний, календарний час тісно пов'язаний з особистим часом Миколи та полягає в нотуванні змін пір року. Власне історичний час увиразнено згадками про репресії видатних осіб, війну, смерть Сталіна тощо.

Дія відбувається не стільки ззовні, як у душі героя. Топос табору виступає тут з'єднувальною ланкою між реальним та духовним буттям Миколи, має предметно-просторову, побутову, соціально-політичну, психологічну, духовно-емоційну складові [34, с. 53 – 55].

Предметно-просторова складова образу – це географічні назви, різноманітні будівлі, інтер'єр, природа. Постійні переміщення Гаєвського з одного пункту ув'язнення в інший дозволяють скласти чітке уявлення про зону як буттєвий речовий і географічний простір. Дія розгортається «на далекій Півночі» – у таборах Комі РСР, що входили в загальну систему ГУЛАГу. У тексті відображено такі географічні назви поселень та річок: Котлас, Ухтпечлаг, Усть-Уса, Усть-Вим, Воя, Еджит-Кирта, Дьома, Чиб'ю, Покча, Кожва, Вичегда, Печора тощо.

Простір табірної зони реалізується в тісніших локусах приміщень: хат місцевого населення, бараків, карцерів, камер-одинок, крамниці «Торгсіна» («торговля с иностранцами»), лазня тощо. Інтер'єр у бараках та камерах похмурий і відтінює важкий психологічний стан в'язнів: «Барак номер один справив на Гаєвського жахливе враження. Це була низька споруда без стелі і без підлоги <...> З трьох поперечних балок, що тримали стіни у вертикальному положенні, звисали три електролампи, які ледь освітлювали приміщення» [47, с. 39].

Антисанітарію – джерело хвороб – передано, зокрема, образом щурів, які

живуть у бараках: «Гаєвський здригнувся. <...> Самий вигляд цих шкідливих істот викликав у нього відразу й незрозумілий жах» [47, с. 40].

Важливий елемент просторової організації табірної життя, природа, здебільшого похмура, зимова. проте й такою вона створює ілюзію волі (милючись тайгою, Микола забуває про своє арештантське становище). Пейзажі в романі функціонально забезпечують предметність зображальності: «Ріка скидає з себе льодовий панцир, у який восени закував її жорстокий лицар-мороз. Спочатку тихо, майже непомітно, величезною гадюкою проповзає суцільна крижана маса, третєся боками об прибережні піски, сповнюючи повітря характерним шумом» [47, с. 93]; несуть інформаційний заряд: «Зима на півночі довга. Вона не рахується з календарем. Десь у середині жовтня сходить на землю й за одну ніч встеляє її грубим білим рядном» [47, с. 143]; виступають засобом психологічного паралелізму: на початку роману, коли Гаєвський пливе до місця відбуття покарання, природа лагідна й тиха, ніби дає йому змогу заглибитися в роздуми та спогади. Водночас захід осіннього сонця символізує для арештанта завершення вільного дня й початок страшної табірної ночі [47, с. 17]. Психологічно наснаженим є й пейзаж на зразок: «У страху перед новими несподіванками друзі пересиділи до ранку <...> На ранок почалася хуртовина небувалої сили. Неначе вся природа збунтувалася проти людської сваволі» [47, с. 141].

Табір виступає в романі «державою в державі» [47, с. 231], моделлю сталінського суспільства. Як і СРСР у цілому, табір є місцем ув'язнення представників багатьох націй: «Серед тих дев'яносто двох чоловік було двадцять дві нації. <...> були представники майже всіх головних національностей, які населяють Радянський Союз. Найбільше – росіян і українців, потім ішли білоруси, грузини, поляки, німці...» [47, с. 153].

Автор детально відтворив контингент табору з його ідейними переконаннями, вчинками, ставленням до радвлади, поділом на групи. Серед табірників виокремлено «вохривців» (охоронців), «зеків» (від російського «заклученные каналоармейцы»), «вільнонайманих», тобто «веєнів». Своя стратифікація у «зеків»: «політичні» («вороги народу», «контрики», «соціально-небезпечні») та

«аристократи» («блатні», «вурки», «соціально-шкідливі»). Серед «аристократів» – кишенькові злодії, «домушники», «ведмежатники», «суки» і «законники» [47, с. 32, 189]. Справжніми злочинцями подано слідчих, які «вішають» злочини на невинних людей: «...увесь той колосальний апарат, щоб виправити своє існування, фабрикував отакі зізнання й доповідав вище, а там хтось – ще вище, аж до самого найвищого, і той, найвищий, давав санкції на знищення сотень тисяч» [47, с. 211]. А найбільшою потворою, що піднімається над цим світом таборових злодіїв, є сам «батько народів». Те, що Сталін – злочинець і таким є весь апарат радвлади, поступово відкривається в'язням. Як Андрій Чумак І. Багряного намагається з'ясувати загадку, хто зрадив його, так і Микола Гаєвський та інші «політичні» постійно думають над питанням «...хто ця людина, хто цей злочинець, якого знайдуть колись, якому не пробачать народи світу, якому не простить історія <...> цей страшний за розмірами, всесоюзний, масовий, небувалий в історії людства злочин» [47, с. 80].

У романі висвітлено гендерний аспект табірної життя. «Доля жінки в таборі набагато сумніша, ніж доля чоловіка» [47, с. 95]. Гарних ув'язнених жіночої статі табірне начальство виснажує непосильною працею та карцерами доти, доки ті не віддадуться мучителям за тимчасове полегшення режиму. Наприклад, подруга Гаєвського Таїса «за один день через злих людей з щасливої, молоді хазяйки дому, дружини і матері стала вдовою і невольницею, з якою може, як з річчю, поводитись усякий бандит у ролі коменданта, начальника чи нарядника. Вони владні над її життям і смертю, і ніхто не порятує, бо нема кому скаржитись» [47, с. 178].

Знецінено в таборі не тільки честь жінки, а й людське життя взагалі. Людина стає робочою силою, втрачає індивідуальність: «За що ж їх так безчестять? На їхніх шапках, на спинах бушлатів і на штаних – білі смуги з номерами. Гаєвський згадав: людина – номер» [47, с. 258]. Життя нічого не вартує у зоні та країні, де влада керується гаслами: «Була б людина, а стаття знайдеться» [47, с. 39]; «Тепер розстріляти людину – що плюнути!..» [47, с. 185].

Утілюючи духовно-емоційну складову топосу табору, епік показав: вартість людини тут вимірюється її духовними цінностями й трудовими навиками. У таборі розкривається сутність особистості, її почуття: «...коли на волі ці почуття якось

вуалюються, то в таборі вони оголені до краю» [47, с. 128]. Гаєвського мучить перепад емоцій: розпач, сум, зневіра, апатія, ненависть, страх, любов, надія.

Топос табору «працює» в романі на розкриття аспектів: 1) ідейно-тематичного – показу «радянської» дійсності в символічних образах; осмислення буття радянської людини, долі націй в СРСР; 2) сюжетотворчого – забезпечення цілісності сюжету, об'єднання соціально-політичних реалій у єдиній художній картині; 3) характеротворчого – впливу на формування особистості героя; 4) психологічного – здатності табору задавати людині певну модель поведінки, відтінювати думки, переживання героя; 5) історико-фактографічного – фіксації в тексті реальних топонімів (назв річок, міст та селищ, таборів Комі РСР, історичних подій (репресії, Друга світова війна, смерть Сталіна, XX з'їзд КПРС) [34, с. 52 – 56].

Історичний часопростір романів «Опришки» та «Кармалюк» охоплює відповідно Гуцульщину I половини XVIII ст. та «Малоросію» I половини XIX ст., що постають перед нами в численних образах українських міст та сіл, типових і різною мірою індивідуалізованих образах людей того часу. Національний хронотоп сягає у творах далекого майбутнього, у якому, за сподіваннями протагоністів, люди звільняться від сваволі панів, а Україна стане незалежною.

Міфологічний часопростір представлено просторовим модерним біномом гори – доли («Опришки»), топосами в'язниці, дороги («Кармалюк»). Так, топос гір в «гуцульському тексті» є не просто ареалом фізичного існування опришків, а місцем, де живе воля людини, де герої можуть знайти себе в одних ритмах із природою. На противагу цьому, доли – це символ рабського впокорення людини, місце її страждань, виснажливої праці на користь визискувачів. А от топоси дороги і в'язниці в романі «Кармалюк» також є частиною особистісного, психологічного хронотопу персонажів. Топос в'язниці перегукується з топосом табору у романі «Ніч і день», уособлює владу замкненого простору, «кам'яний мішок», що обмежує Кармалюка фізично й духовно: «Двері камери важкі, дубові, вкриті цвіллю – у камері ніколи не гостював промінчик сонця. І на додаток – щури. Страшне це лихо» [48, с. 362]. Топос дороги виконує в романі «Кармалюк» сюжетоорганізуючу та характерокреаційну роль. Прямуючи каторжанською дорогою в Сибір, Кармалюк



загартовується як людина, навчається виживати в складних умовах, має час на роздуми про соціально-філософський устрій світу.

Особисте буття Довбуша та Кармалюка представлене також через хронотопні мотиви боротьби, перемоги, переходу (зміни), самотворення, поразки, випробування, помсти, втрати й віднаходження, утечі. Хронотопним мотивом, що структурує життєвий шлях народних ватажків, є боротьба за волю. Плин особистого часу в романах передано через зміни в людях, наприклад: «час ішов, минали роки. Скроні якими вкрилися інеєм та спина зігнулась» [48, с. 267], через зміну пір року: «минули весна, літо» [48, с. 396].

Тож часові та просторові координати буття героїв утворюють різноманітні моделі хронотопу у романі. Автор філософськи осмислює реальний час та простір існування героїв, виходячи за межі соціально-історичного хронотопу, поєднуючи його з міфологічним, метафізичним, психологічним. Це допомагає автору показати буття людини поліаспектно – як учасника конкретних історичних подій та як духовну субстанцію, думки, почуття, творчі сили якої існують поза простором і часом, наближаючи людину до вічності.

### **Висновки до третього розділу**

Концепція людини і світу В. Гжицького має кілька складових: соціальну, психологічну, філософську, національну. Митець показує різні психотипи людини, досліджує її роль у перетворенні світу та вплив історичних зрушень світового й національного масштабу на її долю й характер. Світ і людина перебувають у складних різнопланових взаємозв'язках: від гармонійного співіснування – до загостреного протистояння, що виявляється в різноманітних екзистенціалах – граничних ситуаціях людського буття: хвороби, смерті, самотності, любові тощо.

Основою концепції людини є неореалістичний психологізм, виражений в увазі письменника до проявів внутрішнього буття, у використанні широкої палітри відповідних стильових засобів вираження душевних станів. Автор зображує людину в різні моменти її життя: душевного розпачу, спокою, закоханості, радості, страху,

релігійного чи любовного екстазу, внутрішньої конфліктності, фізичної боротьби, таким чином акцентує увагу на нескінченності внутрішнього потенціалу антропологічної сутності. Митець показує різні психологічні типи героїв – людини споглядального типу та людини дії, людини-жертви, людини-звabника, людини-борця (месника), навіть надлюдини. Цілісні образи героїв допомогло представити поєднання внутрішніх та зовнішніх засобів психологізму – авторського коментування, внутрішніх монологів, діалогів героїв, міміки, жестів, психологічного портрету, пейзажу, інтер'єру тощо.

Окрім того, важливу роль у творенні характерів героїв відіграла неоромантична концепція людини, з її розривом між ідеалом буття та дійсністю, намаганням згладити екзистенційні протиріччя, боротьбою за свої переконання. Яскравими неоромантичними героями є Таня Токпак та Темір, кам Натрус, Довбуш, Фока, Дзвінка, Кармалюк. Найвиразніші з-поміж них, оскільки надзвичайно сильні ще й фізично та готові йти за свої ідеали на смерть, – Довбуш і Кармалюк. Але неоромантичному героєві В. Гжицького не обов'язково властиві фізична й духовна сила та рішучість, настанова йти по багрянівській «лінії найбільшого опору». Він, як сам автор, може обрати за життєве кредо антитетичний принцип: «Ніколи не рватись проти течії». Прихована сила такого героя (Миколи Гаєвського) – у мудрості та чесності, у правді. Микола не вважає слабкістю чи зрадою своїх переконань підпис під звинуваченнями слідчого, адже має головну мету – вижити й розказати нащадкам про правду історії.

Митець представляє своїх героїв як трагічних оптимістів, що є проекцією власне авторського світогляду. Навіть якщо персонажі усвідомлюють марність боротьби, вони готові до її продовження, їх життя зафарбоване в чорно-білі тони, так само й смерть подається не лише з трагічним, а й з оптимістичним пафосом.

Екзистенційна концепція людини допомагає розкрити трагізм її буття в межових ситуаціях, пояснити сприймання світу крізь власне «Я» особистості, простежити «ідею бунту» (А. Камю), утілену через опір до обставин життя, боротьбу за себе, мотивувати шлях до мети як змагання із власною слабкістю, власним відчаєм та безсиллям. Багатогранність буття людини та її різноманітні

зв'язки зі світом розкриті в екзистенційних мотивах романів В. Ѓжицького: любові до життя та інших людей, кохання, страху, смерті, боротьби за своє існування тощо.

Концепція людини розкривається також у розвитку стосунків між представниками різних соціальних верств та національностей, між чоловіком та жінкою, людиною та владою. Це існування, на думку письменника, має бути гармонійним, заснованим на повазі та любові до інших людей, бережному ставленні до всього живого. Романній прозі митця властиві гуманізм та антимілітарне, антиколоніальне спрямування.

У творенні образу людини та світу важливу роль відіграли особисті біографічні та психобіографічні мотиви, герої В. Ѓжицького увібрали в себе значну частину авторських рис та епізодів з його життя. Як і автор, його герої балансують між ніччю та днем не лише в однойменному романі, вони постійно змушені обирати між сміливістю і страхом, чесністю і фальшем, любов'ю та ненавистю, особистим та громадянським, урешті – між національним та радянським хронотопом.

Стосунки людини і світу реалізуються в різних часопросторових моделях – історичному, психологічному, метафізичному хронотопах, що забарвлені в різні стильові шати – неоромантичні, реалістичні, неореалістичні, соцреалістичні, експресіоністичні та імпресіоністичні. Час і простір мають важливе значення в показі ролі людини у світі, мети її життя, становлення її характеру. Хронотоп виконує також сюжетотворчу, жанроуточнювальну функції в романах митця, реалізується в численних менших образах-топосах: дому, дороги, села та міста, гір, озера, ріки, шахти. Часопростір у романах героя відіграє важливу роль у вираженні національної ідентичності героїв, що представлена біномами «своє» – «чуже», «національне» – «радянське».

Письменник переконаний: у якому історичному часі та просторі не жила б людина, вона завжди повинна дбати про свій внутрішній, духовний світ, лишатися вірною своєму людському та національному обличчю.

## ВИСНОВКИ

Проаналізувавши в діахронічному аспекті численні дефініції терміну поетика, ми обали за основу визначення Г. Клочека, за яким поетика є системою елементів, організованих на досягнення певного художнього результату. Саме таке розуміння цього поняття сприяє виявленню внутрішніх законів художності, що спрямовують романістику автора в певне русло, з'ясуванню спільних для всіх романів ознак, що взаємодіють на різних їх рівнях – жанровому, стильовому, композиційному, персонажному тощо.

Підхід до вивчення романної прози В. Ёжицького з позицій системної поетології дозволив представити романістику автора як цілісну єдність, організовану відповідно до світогляду та творчих принципів письменника, пронизану наскрізною ідеєю, що виражається в тягlostі провідних мотивів і образів, та як органічну складову більш масштабної художньої системи – української літератури 20 – 70-х рр. ХХ ст.

Склад поетики романів митця було визначено на основі системологічних концепцій Г. Клочека, М. Кодака, Г. Поспелова та умовно зведено до таких компонентів, чи-то рівнів: жанрово-стильового та художньо-концептуального, які включають, у свою чергу, менші складові: для першого рівня – це національний, психологічний, неоромантичний, неореалістичний, соцреалістичний та ін. жанрові та стильові елементи, а для другого – психологізм як основа творення характерів героїв, мотивний комплекс, хронотоп.

Поетапний аналіз літературно-критичних та власне літературознавчих джерел дозволив з'ясувати, що до сьогодні поетика романів В. Ёжицького вивчалася епізодично, справжньої науковості рецепція його романів набула лише з початком 2000-х рр., але з позицій системної поетології романна проза митця ще не була розглянута. Також аналіз літературознавчого дискурсу творчості митця допоміг визначити основні необхідні напрямки дослідження романної прози письменника, звернути увагу в дисертації на ті питання, що до сьогодні були невивченими, малодослідженими або ж вимагають сучасного перегляду у світлі сучасних

літературознавчих концепцій.

Історичні та мистецькі реалії доби, складні обставини особистого життя вплинули на формування романного мислення митця, внесли суттєві корективи в поетику жанру та стилю його великої прози. Психосвіт В. Гжицького характеризується внутрішньою роздвоєністю, спричиненою вимушеною полярністю між справжніми та демонстрованими життєвими орієнтирами: любов'ю до України та підпорядкуванням комуністичній ідеології, ненавистю до фальшу та страхом перед радянською владою, що позначилося на диференціації творчості письменника.

Романістика першого періоду творчості 1920 – 1930-х рр. цілком уписується в парадигму модерністського роману доби, який заперечує народницько-реалістичні традиції, акцентуючи на суб'єктивності, стильовій синтетичності, трансформації елементів екзистенційної, неоромантичної, неореалістичної, імпресіоністичної, експресіоністичної естетики. Ці жанрово-стильові домінанти виявилися в першому синтетичному романі «Чорне озеро» (1929), котрий склав гідну конкуренцію інтелектуально-психологічним, проблемним романам М. Хвильового, М. Івченка, В. Петрова-Домонтовича, О. Слісаренка. Уже в цьому романі автор мусив звертатися до прийому маскування, «двозначності дискурсу» (С. Павличко).

Творчість другого періоду демонструє так звані «феномен закритого обличчя» (М. Жулинський), дуалістичність художньої свідомості митця, кореляцію естетичних принципів ідеологічними постулатами тоталітарного режиму. Стильовий діапазон поетики романної прози В. Гжицького цієї доби звужений (від романтичної до реалістичної, неореалістичної, соцреалістичної естетики), відчутний вплив пропагандистської риторики, свідоме естетичне самообмеження, самоцензура, натомість посилена імпліцитність тексту, використання «езопової мови», маскування тощо.

Своєрідним метатекстом великої прози В. Гжицького стали його особистість та життєпис, адже герої епіка в більшій чи меншій мірі втілюють характер, погляди митця. Центральний мотив творчості В. Гжицького виявляється в переконанні автора у цінності екзистенції, честі, витривалості, незнищенності духу людини. Така концепція людини стала ключовою в художній організації, поєднанні всіх змістових

та формальних складників його романістики.

Поетикальні доміанти романістики письменника – ліризація та психологізація романного наративу, схильність до драматизації сюжетів та трагічної розв'язки; документальність та хронікальність викладу; увага до національної, метафізичної та інтимної складової буття, інтелектуально-проблемний зміст романів; жанрово-стильовий синкретизм; історизм романного мислення; використання фольклору, символів, підтексту; антимілітарний пафос; розламаність свідомості автора та персонажів між національною та радянською ідентичністю; авторемінісценції; автобіографізм та психоавтобіографізм.

Жанрова парадигма романістики включає в себе такі різновиди романів як синтетичний, індустріально-колгоспний, історичний, автобіографічний. Системне осмислення творів В. Гжицького допомогло виявити функціонування в жанрово-стильовій підсистемі національного (політичного), соціального, психологічного, інтимного (любовно-еротичного), пригодницького, побутового жанрових елементів та неоромантичного, неореалістичного, реалістичного, натуралістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного, соцреалістичного стильових компонентів, що часто – як гармонійно, так і еkleктично – поєднуються в межах однієї романної форми.

Роман «Захар Вовгура» (1932) став переломним у творчості письменника: уперше відчутний психологічний злам митця, викликаний репресивними діями влади, що позначилося на посиленні соцреалістичного наративу, обмеженні проблемного діапазону, нівеляції індивідуалізму, експансії пролетарської риторики, зверненні до актуальної форми прози – колгоспно-робітничого жанру. Роман відзначається дихотомністю – автору ще вдається вийти за межі ідеологізації завдяки ліризації та драматизації оповіді, багатозначному підтексту, символізації образів, акценту на національній, екзистенційній проблематиці, інтимно-еротичних мотивах, заглибленню в психологічний стан героїв, що дає підстави вважати твір імітацією індустріально-колгоспного соцреалістичного жанру та віднести до групи соціально-психологічних романів із виразними національно-філософським та неоромантичним компонентами.

У 1950 – 1970-х рр. В. Гжицький – «людина з поламаним хребтом» (І. Приходько), що безпосередньо відображають поетологічні характеристики романів цього часу. Вимушена перерва – арешт і заслання – травмували свідомість автора, спричинили суворий самоконтроль літературної діяльності, спонукали до переоцінки зробленого: корекції романів «Чорне озеро» (1957) та «Довбуш» (1962) згідно з соцреалістичними канонами, вихолощення національного духу творів. Другий період романної творчості потрактовано як спробу «оживити» реалістичну та соцреалістичну естетику модерністськими засобами (прийомом потоку свідомості, увагою до внутрішнього світу, інтимного життя людини, національної та філософської проблематики). У цьому сенсі художньо близькою до романістики митця є проза Б. Антоненка-Давидовича, М. Стельмаха, Г. Тютюнника, О. Гончара, П. Загребельного.

Романи «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» (1960 – 1963), «Слово честі» (1968) В. Гжицького входять у річище автобіографічної прози 1960-х рр., у якій превалює художній романічний елемент. Водночас трилогія «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» оприявнює ознаки жанру роману-епопеї, популярного в українській вітчизняній та еміграційній літературі в 1940 – 1960-х рр. Окрім того, роман «Ніч і день» уписується в контекст української художньої тюремно-табірної прози 1950 – 1960-х рр. («Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича, «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою» І. Багряного). Трилогію визначаємо як художньо-автобіографічну соціально-психологічну, неореалістичну. Роман з автобіографічними мотивами «Слово честі» доповнює парадигму традиційної форми жанру соціально-психологічного роману виховання новим звучанням трагізму буття людини, осмисленого крізь власний досвід пережитого. За стилем він – реалістичний з багатьма вимушеними соцреалістичними нашаруваннями.

Історичні романи В. Гжицького утілюють екзистенційний досвід митця та підкреслюють беззаперечність істини: роман – продукт епохи, що засвідчили дві редакції роману «Опришки». Перша редакція історико-синтетичного роману «Довбуш» (1933) відзначається актуальним для літератури 1920 – 1930-х рр. полістилізмом. Базові правки 1960-х рр., які мали ідеологічну природу, наближали

його до радянського канону історичного роману, що відобразилося й на назві – «Опришки» (1963), і стосувалися кількох факторів: пріоритетність «надіндивідуальних цінностей» (В. Хархун), класовий пафос, трансформація концепції героя як тоталітарного антропологічного проекту (Довбуш – руйнач старого власницького світу), увиразнення соціального конфлікту, домінанта колективного тощо). Водночас роман зберігає й певні ознаки авторської автономності: характер Довбуша не плакатний, а індивідуалізований; оточення отамана виступає не знеособленою масою, а колективом індивідуальностей, історичні події розгортаються в контексті любовно-еротичних мотивів, звучать історіософські проблеми духовної свободи людини, волі українців як нації.

Така ж жанрово-стилістична природа притаманна й історико-біографічному романові-хроніці В. Гжицького «Кармалюк» (1971), у якому одновимірну монументальність тексту, постулювання колективу як мікросерцевини людського буття автор намагався урізноманітнити неоромантичними, неореалістичними, імпресіоністичними, експресіоністичними штрихами, національним пафосом.

У поетикальній структурі романної прози важливе місце належить авторській концепції людини та світу. Художнє моделювання В. Гжицьким людини і світу базується на естетиці модернізму з його увагою до внутрішнього життя людини, екзистенційними мотивами.

Концепція людини і світу В. Гжицького реалізується в кількох складових: соціальній, психологічній, філософській, національній. Митець показав різні психологічні типи людини (філософа, жертви, борця-месника, надлюдини), дослідив її роль у перетворенні світу та вплив історичних зрушень світового й національного масштабу на її долю й характер. Складні різнопланові взаємозв'язки людини і світу (від гармонійного співіснування – до загостреного протистояння) виявляються в різноманітних екзистенціалах – граничних ситуаціях людського буття: хвороби, смерті, самотності, любові тощо. Екзистенційне звучання концепції людини полягає у розкритті трагізму буття людини в межовій ситуації, простеженні «ідеї бунту» (А. Камю), утіленої через опір до обставин життя, боротьбу за себе, мотивуванні шляху до мети як змагання із власною слабкістю, власним відчаєм та безсиллям.



Багатогранність буття людини та її різноманітні зв'язки зі світом розкриті в численних екзистенційних мотивах романної прози В. Гжицького: любові до життя та інших людей, кохання, страху, смерті, боротьби за своє існування тощо.

Психологічний малюнок людської душі у В. Гжицького забарвлений в трагічно-оптимістичні тони, як і автор, його герої балансують між ніччю та днем не лише в однойменному романі, вони постійно змушені обирати між сміливістю і страхом, чесністю й фальшем, любов'ю та ненавистю, особистим та громадянським, урешті – між національним та радянським хронотопом.

Часопростір героїв соціально-психологічних романів письменника, як і світогляд автора, має дихотомічний характер, розірваний між векторами «свій, національний» (український, ойротський) та «чужий» (радянський), представлений у протиставленні вірності національним цінностям та радянській, меншовартісності, зрощення української людини, закодований у символах-топосах, з одного боку, дому, лісу, села, гір, ріки, озера, з іншого – у топосі міста. В історичних романах це протистояння посилене хронотопами покірності, що реалізується в топосах дому, села, та боротьби, який символізують топоси гір, дороги. Між цими хронотопами знаходяться топос табору та в'язниці як точки часопростору, де герой зупиняється, аби зробити екзистенційний вибір, визначитися з власною національною ідентичністю і людською сутністю.

За своїми формальними та змістовими параметрами романістика В. Гжицького дотична і до модерних інтелектуально-психологічних, синтетичних, національних інтенцій літератури доби Розстріляного Відродження, представлених у прозі М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Івченка, В. Петрова-Домонтовича, і до еміграційних антитоталітарних романів І. Багряного, У. Самчука, В. Винниченка, і до автобіографічної, епопейної та історичної романної прози Б. Антоненка-Давидовича, М. Стельмаха, А. Головка, Ю. Смолича, С. Скляренка, П. Загребельного, демонструє полівалентну здатність модерністської структури художньо синтезувати елементи реалістичної, модерністської й соцреалістичної художніх систем. У цьому сенсі В. Гжицький – митець із оригінальною естетикою, психологією, жанрово-стильовою палітрою художньої творчості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Тексти з подвійним дном, або Психоаналіз соцреалізму / Віра Агеєва // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 234–235. – С. 319–333.
2. Александрова Л. П. Радянський історичний роман : деякі питання теорії жанру / Людмила Петрівна Александрова. – К. : Рад. Україна, 1961. – 36 с.
3. Александрова Л. П. Советский исторический роман : типология и поэтика / Людмила Петровна Александрова. – К. : Вищ. шк., 1987. – 160 с.
4. Алтайские исторические предания Ойротской эпохи XVII – XIX вв. / гл. ред. и сост. Б. Я. Бедюров; пер. Е. В. Королевой. – Новосибирск : Гео, 2014. – 205 с.
5. Андрусів С. Мости між часами : про типологію історичної прози / Стефанія Андрусів // Українська мова та література в школі. – 1987. – № 8. – С. 14–20.
6. Антоконенко З. М. Листи-рецензії Володимиру Зеноновичу Гжицькому на його романи «Чорне озеро» та «У світ широкий» / З. М. Антоконенко // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971.– Оп. 1. – Од. зб. № 24/2. – Спр. 357. Листи-рецензії Антоконенко З. М. Володимиру Зеноновичу Гжицькому на його романи «Чорне озеро» та «У світ широкий», 21 груд. 1960 р. – 17 берез. 1961 р. – Док. 2.– 4 арк.
7. Батасов А. Р., Раппопорт Г. Р. Социалистическая Ойротия : в помощь агитатору и пропагандисту / А. Р.Батасов, Г. Р. Раппопорт. – Барнаул : Изд-во Алтайского крайкома ВКП (б), 1939. – 39 с.
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.
9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Михалович Бахтин // Литературно-критические статьи : [сост. С. Бочаров и В. Кожин]. – М. : Худ. лит., 1986. – С. 121–290.
10. Белинский В. Г. Избранные эстетические работы : в 2-х т / Виссарион Григорьевич Белинский; сост., вступ. ст. и коммент. Н. К. Гея. – М. : Искусство, 1986. – Т. 2 – 462 с.

11. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Ніна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
12. Бонь О. Літературне середовище Харкова 1920-х років у спогадах Володимира Гжицького / Олександр Бонь // Oxford Journal of Scientific Research. – 2015. – № 1 (9) (January-June). – Volume III. – Oxford University Press, 2015. – С. 465–471.
13. Бородіца С. В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30–40-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Світлана Василівна Бородіца ; НАН України, Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 18 с.
14. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Оксана Миколаївна Боярчук ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2003. – 19 с.
15. Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика»; 10.01.01 «Українська література» / Петро Олексійович Будівський ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2000. – 40 с.
16. Варфоломеев И. П. Типологические основы жанров романистики / Иван Павлович Варфоломеев. – Ташкент : Фан, 1979. – 168 с.
17. Васьків М. С. Графіка як композиційний прийом увиразнення (роман Я. Олесіча «На озерах вогні») [Електронний ресурс] / Микола Степанович Васьків // Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/840/1/15.pdf>.
18. Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика / Виктор Владимирович Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 254 с.
19. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди / Інна Вихор // Нова педагогічна думка : наук.-метод. журн. – 2010. – № 3. – С. 145–153.
20. Вишнівецька А. Наративний дискурс повістей Володимира Гжицького / Алла

Вишнівецька // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство : зб. наук. пр. / за ред. д. філол. н., проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – Вип. 29. – С. 69–87.

21. Вишнівецька А. Новелістика В. Гжицького в контексті художніх шукань малої прози в 20 – 30-х рр. ХХ ст. // Алла Вишнівецька // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство : зб. наук. пр. / за ред. д. філол. н., проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – № 1 (23). – С. 15–23.
22. Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций / Джамбатиста Вико. – М. : ИСА, 1994. – 618 с.
23. Володимир Гжицький // Архів Розстріляного Відродження : матеріали архівно-слідчих справ українських письменників 1920 – 1930-х років / упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалов, Л. Ушкалов. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 177–195.
24. Волощук Ю. Архетип води в художньому просторі роману Володимира Гжицького «Чорне озеро (Кара-Кол)» / Юлія Волощук // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ : БДПУ, 2011. – Вип. 24. – Ч. 4. – С. 166–175.
25. Волощук Ю. Екзистенційні мотиви та стани людської душі в романній прозі Володимира Гжицького / Юлія Волощук // Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. пр. / за заг. ред. Г. Л. Токмань. – Вип. 10. – К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агенство», 2011. – С. 80–90.
26. Волощук Ю. Жанрово-стильові особливості історичної епіки В. Гжицького: «Опришки» («Довбуш»), «Кармалюк» / Юлія Волощук // Вісн. Запоріж. нац. ун-ту : зб. наук. пр. : Філол. науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2012. – № 3. – С. 52–64.
27. Волощук Ю. Жанрово-стильові особливості роману В. Гжицького «Чорне озеро (Кара-Кол)» в контексті української романістики 20–30-х років ХХ століття / Юлія Волощук // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. / ред. кол. : Н. І. Заверталюк та ін. – Дніпропетровськ : Пороги, 2011. – Вип. 13. – С. 54–64.

28. Волощук Ю. Любовно-еротичний компонент романної прози Володимира Гжицького / Юлія Волощук // Молодий учений. – 2015. – № 9 (24). – С. 113–117.
29. Волощук Ю. Модифікації історичного жанру в романній прозі Володимира Гжицького / Юлія Волощук // Літературознавчі обрії : праці молодих учених : зб. наук. пр. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2014. – Вип. 19. – С. 99–105.
30. Волощук Ю. Національна ідентичність героїв та художнє моделювання часопростору в романній прозі Володимира Гжицького / Юлія Волощук // Наук. пр. : наук.-метод. журн. – Т. 166. – Вип. 154. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2011. – С. 31–36.
31. Волощук Ю. «Розчарований, втомлений, самотній...» : автобіографічна та психобіографічна основа образу старого лося в оповіданні «Лось» В. Гжицького / Юлія Волощук // Філол. науки : зб. наук. пр. Полтав. нац. пед. ун-ту ім. В. Г. Короленка / за ред. Л. Л. Безобразової. – Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2011. – Вип. 8. – С. 47–52.
32. Волощук Ю. Романна трилогія Володимира Гжицького «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день» : синтез художності і документальності / Юлія Волощук // Філол. науки : зб. наук. пр. Полтав. нац. пед. ун-ту ім. В. Г. Короленка / за ред. Л. Л. Безобразової. – Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2010. – Вип. 2 (5). – С. 83–89.
33. Волощук Ю. Топос міста в романі «Великі надії» В. Гжицького / Юлія Волощук // Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка: Філологічні науки / гол. ред. В. С. Курило. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2011. – Ч. 1. – № 6. – С. 16–22.
34. Волощук Ю. Топос табору в романі «Ніч і день» В. Гжицького / Юлія Волощук // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. / відп. ред. І. В. Сабадош. – Ужгород : Вид-во УжНУ «Говерла», 2011. – Вип. 15. – С. 52–56.
35. Волощук Ю. Хронотопні особливості роману «Чорне озеро» Володимира Гжицького / Юлія Волощук // Парадигма пізнання : гуманіт. питання. – 2015. – № 5 (7). – С. 15–30.

36. Гаврош О. Таємниця Довбуша [Електронний ресурс] / Олександр Гаврош // Україна Молода. – 2007. – № 159. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/989/196/35926>.
37. Галичина / В. Кубійович, Л. Пастернак, І. Витанович // Енциклопедія українознавства : в 10 т. / гол. ред. В. Кубійович. – Париж – Нью-Йорк : Молоде життя, 1955–1984. – 3600 с. – Т. 1 : Абаза – Голов'янку [перевид. в Україні]. – Л. : Наук. т-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1993. – С. 343.
38. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : очерки по русской литературе XX века / Борис Михайлович Гаспаров. – М. : Наука, 1993. – 304 с.
39. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель; [общ. ред. М. Лифшица; пер. с нем. С. Васильева и др.]. – М. : Искусство, 1973. – Т. 4. – 676 с.
40. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль / Николай Константинович Гей. – М. : Наука, 1975. – 472 с.
41. Гельфандбейн Г. Гжицкий Владимир «Черное озеро» / Григорій Гельфандбейн // Читач – Рецензент. – 1930 – № 4. – С. 16–17.
42. Герасимчук Д. Чотири новели про Володимира Зеноновича / Дмитро Герасимчук // Дзвін. – 1995. – № 10. – С. 143–144.
43. Гжицкий В. Черное озеро. Роман ; пер. с укр. П. Опанасенко, вступ. ст. А. Лейтеса // На литературном посту. – 1931. – № 5. – С. 45.
44. Гжицький В. Великі надії : діалогія // Твори : у 2-х т. / Володимир Гжицький; [ред. Т. Ю. Буженко]. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 2. – С. 332–654.
45. Гжицький В. Лось : оповідання // Твори : у 2-х т. / Володимир Гжицький; [ред. Т. Ю. Буженко]. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 2. – С. 613–620.
46. Гжицький В. Мої побратими / Володимир Гжицький // Жовтень. – 1973. – № 3. – С. 81–93.
47. Гжицький В. Ніч і день : роман / Володимир Гжицький. – Л. : Каменяр, 1989. – 306 с.
48. Гжицький В. Опришки. Кармалюк : романи / Володимир Гжицький. – Л. : Каменяр, 1971. – 464 с.

49. Гжицький В. Про близьких і далеких / Володимир Гжицький // Друг читача. – 1966. – 6 вересня. – С. 4.
50. Гжицький В. Про Остапа Вишню. Спогади / Володимир Гжицький // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971.– Оп. 1. – Од. зб. № 24/2. – Спр. 154. Гжицький Володимир. Про Остапа Вишню. Спогади. 24.02.1964 р. – Док. 1. – 13 арк.
51. Гжицький В. Самшитовий гай / Володимир Гжицький // Повернення : оповід. і повість. – К. : Рад. письменник, 1958. – С. 122–230.
52. Гжицький В. Слово честі : роман / Володимир Гжицький. – Л. : Каменяр, 1968. – 248 с.
53. Гжицький В. Спогади про минуле / Володимир Гжицький // Родослав. – 1991. – № 14. – С. 6.
54. Гжицький В. Спогади про минуле : машинопис із правками автора / Володимир Гжицький // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971.– Оп. 1. – Од. зб. № 24/2. – Спр. 155. Гжицький Володимир. Спогади про минуле. Машинопис із правками автора, 1969 р.– Док. 1. – 76 арк.
55. Гжицький В. Трембітині тони / Володимир Гжицький. – Харків : Рух, 1924. – 63 с.
56. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) : роман // Твори: у 2-х т. / Володимир Гжицький; [ред. Т. Ю. Буженко]. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 1. – С. 332–654.
57. Гинзбург Л. О літературном героє / Лидия Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, Ленинград. отд-ние, 1979. – 222 с.
58. Гнатюк І. Правдолюб і подвижник / Іван Гнатюк // Український шлях. – 1995. – 20 жовт. – С. 7.
59. Головин Б. Мої зустрічі з Гжицьким / Борис Головин // Вільне життя. – 1995. – 17 жовт. – С. 3.
60. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років / Зінаїда Голубєва. – Х. :

Вид-во Харк. ун-ту, 1967. – 215 с.

61. Гончарук М., Грицюта М. Великі ідеї не вмирають / Микола Гончарук, Микола Грицюта // Вітчизна. – 1964. – № 1. – С. 210–212.
62. Грабовецький В. Олекса Довбуш (1700 – 1745) / Володимир Грабовецький. – Л. : Світ, 1994. – 272 с.
63. Грабович Г. Про людей, тексти і маски, і pro domo sua // Григорій Грабович. Тексти і маски. – К. : Критика, 2005. – 254 с.
64. Гришин-Грищук І. Те, що підказує правда життя / Іван Гришин-Грищук // Літ. Україна. – 1965. – 17 груд. – С. 4.
65. Гром'як Р. Про визначення поетики у світлі естетичної концепції І. Я. Франка / Роман Гром'як // Поетика: зб. ст. / відп. ред. В. Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 16–21.
66. Гром'як Р. Т. Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація: монографія / Роман Теодорович Гром'як та ін.; [за ред. Р. Т. Гром'яка]. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – 290 с.
67. Гуляк А. Становлення українського історичного роману / Анатолій Гуляк. – К. : Тов-во «Міжнародна фінансова агенція», 1997. – 293 с.
68. Гуменний М. Поетика О. Гончара-прозаїка / Микола Гуменний // Филол. анализ. Теория, методика, практика : сб. науч. ст. – Херсон : [б. в.], 1993. – С. 22–28.
69. Гуменний М. Поетика романного жанру Олеся Гончара : проблеми типологій : монографія / Микола Гуменний. – К. : Акцент, 2005. – 240 с.
70. Гуменюк В., Гуменюк Г. В його житті відбилась доля України... / Василь Гуменюк, Ганна Гуменюк // Свобода. – 1995. – № 88 – 89 (613 – 614). – 13 жовт. С. 3.
71. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. / Тамара Гундорова // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. : зб. наук. пр. / відп. ред. М. Т. Яценко. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 166–191.
72. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). Модернізм / Тамара Гундорова, Наталя Шумило // Слово і Час. – 1993. –



№ 1. – С. 55–56.

73. Гуржій О. Олекса Довбуш / О. Гуржій // Історія України. – 2000. – № 29–32. – С. 7.
74. Гуржій О., Кампан О. С. Устим Кармалюк : іст.-біогр. нарис / О. Гуржій, О. Кампан. – К. : [б. в.], 1960. – 79 с.
75. Гушак І. Великий і людяний / Іван Гушак // Український шлях. – 1995. – 20 жовт. – С. 7.
76. Гжицький В. Довбуш : роман / Володимир Гжицький // Західна Україна. – 1933. – № 3/4 (39/40). – С. 43–76.
77. Гжицький В. Довбуш : роман / Володимир Гжицький // Західна Україна. – 1933. – № 5/6 (41/42). – С. 5–43.
78. Гжицький В. Довбуш : роман / Володимир Гжицький // Західна Україна. – 1933. – № 7/8 (43/44). – С. 10–21.
79. Гжицький В. Захар Вовгура : роман / Володимир Гжицький. – Х. – К. : [б. в.], 1932. – 300 с.
80. Гжицький В. Цісарське право : оповідання / Володимир Гжицький. – Х. : Держвидав України, 1931. – 120 с.
81. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) : роман / Володимир Гжицький // Літературний ярмарок. Альманах. Місячник. – Х. : ДВУ, 1929. – Кн. 7 (137). – С. 137–272.
82. Гжицький В. Чорне озеро (Кара-Кол) : роман / Володимир Гжицький // Літературний ярмарок. Альманах. Місячник. – Х. : ДВУ, 1929. – Кн. 8 (138). – С. 133–318.
83. Денисова Т. Н. Роман і проблеми його композиції / Тамара Наумівна Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 220 с.
84. Денисюк Н. Р. Семантичне поле «fiction» в літературознавчих текстах / Надія Романівна Денисюк // Наук. зап. Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2001. – Вип. ІХ. – С. 32–36.
85. Денисюк Н. Р. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі

версії : Монографія / Надія Романівна Денисюк; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2002.– 63 с.

86. Дзюба І. Донецька складова української культури / Іван Дзюба // Лінгвістичні студії : зб. наук. пр. / укл. : А. П. Загнітко, Ж. В. Краснобаєва-Чорна. – Донецьк : ДонНУ, 2007. – №15. – С. 9–27.
87. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / Іван Дзюба // Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 88–112.
88. Добренко Є. Тоталітарні засади соцреалізму / Євген Добренко // Слово і Час. – 1992. – № 3 (7). – С. 8–15.
89. Дончик В. Г. Український радянський роман : рух ідей і форм / Віталій Григорович Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
90. Дорошенко І. Активність героя і активність письменника // Сучасність кличе : Літературно-критичні статті / Іван Дорошенко. – Л. : Кн.-журн. вид-во, 1962. – С. 45–52.
91. Дорошенко І. Над прозою Володимира Гжицького / Нового прагнучи слова : літ.-критич. ст. / Іван Дорошенко. – К. : Рад. письменник, 1974. – С. 79–95.
92. Дубына М. Владимир Гжицкий / Микола Дубына // Радуга. – 1990. – № 10. – С. 131–138.
93. Дячок В. В. Джерела про Устима Кармалюка та опришківство на Поділлі (1813 – 1835) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.06 «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни» / Валерій Васильович Дячок ; НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського. – К., 2000. – 20 с.
94. Дячок В. В. Устим Кармалюк (Карманюк) та розбійництво на Поділлі : конкретно-історичний та джерелознавчий аспекти / Валерій Васильович Дячок // Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія : Історичні науки. – Острог : РВВ Нац. ун-ту «Острозька академія», 2008. – Вип. 12. – С. 175–201.
95. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : книга для учителя / Андрей Борисович Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 174 с.

96. Єрофіїв І. Про Кармалюка / Іван Єрофіїв // Червоний шлях. – 1924. – № 8 – 9. – С. 213–223.
97. Жирмунский В. М. Задачи поэтики / Виктор Максимович Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика / изд. подгот. Н. А. Жирмунской. – М. : Наука, 1977. – С. 15–55.
98. Жолудь Д. Не злодій, панове, а герой! (Устим Кармалюк) / Д. Жолудь // Товариш. – 1997. – № 49. – С. 6.
99. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ольга Миколаївна Журенко ; Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2003. – 20 с.
100. За Сибіром сонце сходить (Пісня про Устима Кармалюка) // Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості. Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки / для ст. шк. віку ; упоряд., передм. та прим. Н. С. Шумади. – К. : Веселка, 1989. – С. 175–176.
101. Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
102. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
103. Іваничук Р. Про Гжицького – з усмішкою / Роман Іваничук // Дзвін. – 1995. – № 10. – С. 137–139.
104. Ільницький М. М. Людина в історії : сучасний український історичний роман / Микола Миколайович Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с.
105. Інгульський П. У любистку купаний / Петро Інгульський // Жовтень. – 1965. – № 10. – С. 126–131.
106. Історія української літератури ХХ – початку ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3-х т. / за ред. В. І. Кузьменка. – Т. 1. – К. : Академвидав, 2013. – 588 с.
107. Історія української літератури ХХ – початку ХХІ ст.: навчальний посібник : у 3-х т. / за ред. В. І. Кузьменка. – Т. 2. – К. : Академвидав, 2014. – 532 с.

108. Історія української літератури ХХ ст. : навч. посіб. : у 2-х кн. / за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки. – К. : Либідь, 1994. – 784 с.
109. Іщук А. Про роман «Чорне озеро» // На шляху поступу / Арсен Іщук. – К. : Рад. письменник, 1968. – 232 с. – С. 174–178.
110. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Лариса Валентинівна Каневська ; Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2004. – 22 с.
111. Керлот Х. Словарь символов / Хуан Керлот. – М. : Refl-book, 1994. – 458 с.
112. Клочек Г. Енергія художнього слова : зб. ст. / Григорій Клочек. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. – 448 с.
113. Клочек Г. Поетика і психологія / Григорій Клочек. – К. : Знання, 1990. – 48 с.
114. Клочек Г. Так що ж таке поетика? / Григорій Клочек // Поетика: зб. ст. [відп. ред. В. Брюховецький]. – К. : Наук. думка, 1992. – 212 с. – С. 5–16.
115. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття : матеріали до спец. курсу «Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу» / Григорій Клочек. – Кіровоград : РВВ КДПУ, 2007. – 24 с.
116. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець ХІХ – початку ХХІ ст. : у 4-х т. / Юрій Ковалів. – Том 3 : У сподіваннях і трагічних зламах. – К. : Академія, 2014. – 472 с.
117. Кодак М. Поетика як система : літ.-критич. нарис / Микола Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
118. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури / Микола Кодак // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 8–15.
119. Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю / Філарет Колесса // Фольклористичні праці. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 17–33.
120. Колошук Н. Модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм... Літературні напрямки і типи творчості у ХХ ст. / Надія Колошук // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 4. – С. 36–45.

121. Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія / Надія Колошук. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2006. – 500 с.
122. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Нонна Копистянська // Молода нація : альм. – К. : Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172–173
123. Коряк В. Етапи / Володимир Коряк // Жовтень : зб., присвяч. роковинам Великої пролетар. революц. – Х. : Всеукр. літ. ком., 1921. – С. 83–94.
124. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади / Григорій Костюк. – Едмонтон : КІУС Альберт. ун-ту, 1998. – Кн. 2. – 609 с.
125. Кравчук П. Літературна творчість В. З. Гжицького останніх років (“Великі надії”) / Петро Кравчук // Українське життя. – 1964. – 8 квіт. – С. 11.
126. Краткий философский словарь / под. ред. А. П. Алексеева, Г. Г. Васильева. – М. : ТК Велби, Изд-во «Проспект», 2008. – 496 с.
127. Кудлик Р. Жага життя / Роман Кудлик // Дзвін. – 1995. – № 10. – С. 141–143.
128. Кудрявцев Л. Гуцульський Робін Гуд (Олекса Васильович Довбуш) / Лев Кудрявцев // Дивосвіт. – 2007. – № 1. – С. 32–33.
129. Курис Г. Злетів на обпалених крилах / Галина Курис // Русалка Дністрова. – 1995. – № 18 (жовт.). – С. 2.
130. Кушнірова Т. В. Система мотивів у художній прозі Андрія Платонова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Тетяна Віталіївна Кушнірова ; Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2005. – 20 с.
131. Лежен Ф. В защиту автобиографии / Филипп Лежен // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108–122.
132. Лейтес О. Ренесанс української літератури / Олександр Лейтес. – Х. : ДВУ, 1925. – 34 с.
133. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 634 с.
134. Ленобль Г. М. История и литература / Генрих Морисович Ленобль. – М. : Худ. лит., 1977. – 301 с.

135. Леонов Б. Большие дела рожают большие надежды / Борис Леонов // Красное знамя. – 1968. – 3 дек. – С. 4.
136. Лесин В. М. Літературознавчі терміни : довідник / Валентин Михайлович Лесин. – К. : Рад. шк., 1985. – 251 с.
137. Лихачов Д. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
138. Література. Теорія. Методологія: [пер. з пол. С. Яковенка] / упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
139. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
140. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
141. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка та ін. — К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
142. Лотман Ю. Об искусстве / Юрий Лотман. – СПб : Искусство, 2005. – 704 с.
143. Лубківський Р. Драма епохи, трагедія людини / Роман Лубківський // Дзвін. – 1995. – № 10. – С. 133–134.
144. Лубківський Р. Книга болю / Роман Лубківський // Гжицький В. Ніч і день: роман / Володимир Гжицький. – Л. : Каменяр, 1989. – 306 с. – С. 9–16.
145. Лубківський Р. Ніч і день Володимира Гжицького : уривок з есе / Роман Лубківський // Український шлях. – 1995. – 20 жовт. – С. 7.
146. Лубківський Р. Осінь, котра ще його пам'ятає : минуло сто років від дня народження Володимира Гжицького / Роман Лубківський // Літ. Україна. – 1995. № 43 (4662). – 23 лют. – С. 3.
147. Лубківський Р. Труди і дні Володимира Гжицького / Роман Лубківський // Гжицький В. Опришки: роман. – Л. : Каменяр, 1985. – С. 3–16.
148. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934. [пер. з англ.] / Юрій Луцький. – К. : Гелікон, 2000. – 242 с.
149. Лысенко О. Микола Лысенко: Воспоминания сына. Серия : Жизнь замечательных людей / О. Лысенко. – Вып. 18. – М. : Молод. гвардия, 1960. –

256 с.

150. Мамет Л. П. Ойротия. Очерк национально-освободительного движения и Гражданской войны на Горном Алтае / Л. П. Мамет. – Горно-Алтайск : Ак-Чечек, 1994. – 184 с.
151. Мариненко Ю. В. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40 – 50-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. Наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю. В. Мариненко ; Львівський національний університет імені Івана Франка. – Л., 2007. – 32 с.
152. Мегела І. Лекція № 4. Наративні та описові тексти [Електронний ресурс] / Іван Мегела. – Режим доступу: [http://imegela.com.ua/view\\_lectures.php?id=29](http://imegela.com.ua/view_lectures.php?id=29)
153. Медведик П. Зустріч з письменником / Петро Медведик // Русалка Дністрова. – 1995. – № 18 (берез.). – С. 2.
154. Мельник В. Володимир Гжицький / Володимир Мельник // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. : підруч. / за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1998. – С. 345–347.
155. Мельник В. Володимир Гжицький / Володимир Мельник // Літ. Україна. – 1991. – № 26 (4435). – 27 черв. – С. 8.
156. Мельник В. Дні і ночі Володимира Гжицького / Володимир Мельник // Слово і Час. – 1995. – № 9–10. – С. 17–21.
157. Михайлівська Н. Трагічні оптимісти : екзистенційна філософія в українській літературі ХІХ – І половини ХХ ст. / Н. Михайлівська. – Л. : Світ, 1998. – 212 с.
158. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Алла Анатоліївна Михайлова ; Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с.
159. Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття : дис...канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Михайлова Алла Анатоліївна ; Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2004. – С. 79 – 106.
160. Михида С. Мегатекст і особистість письменника [Електронний ресурс] / Сергій

Михида // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – Вип. 26. – Житомир: РВВ ЖДУ ім. І. Франка, 2006. – С. 58–62. – Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8793/95/>.

161. Мовчан О. Ілюзія «оробітничення» радянської культури : радянський міф про класовий контроль «червоних» профспілок / Ольга Мовчан // Проблеми історії України : факти, судження, пошуки / Міжвідом. зб. наук. пр. – Вип. 10 / Ін-т історії України НАН України; відп. ред. С. В. Кульчицький. – К., 2003. – 488 с. – С. 103–135.
162. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Раїса Мовчан. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
163. Музика В. Сторінки страдницького літопису / Володимир Музика // Друг читача. – 1990. – 14 черв. – С. 4.
164. Назаревич Л. Т. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Леся Тарасівна Назаревич ; Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. – Тернопіль, 2008. – 20 с.
165. Нитченко Д. Володимир Гжицький / Дмитро Нитченко // Листи українських письменників. – Мельборн : Ластівка, 1992. – С. 130–150.
166. Новицький М. Національна інтелігенція – вожді нації // На ярмарку : критичні нотатки / Микола Новицький. – Х. : Гарт, 1930. – С. 25–38.
167. Новиченко Л. Український радянський роман (стислий нарис історії жанру) / Леонід Новиченко. – К. : Наук. думка, 1976. – 184 с.
168. Овчаров Г. «Чорне озеро» Володимира Гжицького / Григорій Овчаров // Критика. – 1930. – № 6. – С. 53–78.
169. Озеро // Символи // Новий акрополь: культурна асоціація. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/interesting/symbols/?DETAIL=3209>.
170. О литературно-художественной критике : постановление ЦК КПСС от 21 января 1972 г. // Осьмакова Л. Н. Хрестоматия по теории литературы : пособ. для



- студ. / Людмила Николаевна Осьмакова. – М. : Просвещение, 1982. – С. 66–67.
171. Ониськів М. Жодного дня без рядка / Михайло Ониськів // Вільне життя. – 1995. – 10 жовт. – С. 3.
172. Ониськів М. «Щиро ваш В. Гжицький» / Михайло Ониськів // Літ. Україна. – 2005. – № 33 (5120). – 24 серп. – С. 2.
173. Ониськів М., Гаврилюк П. Брати Гжицькі / Михайло Ониськів, Павло Гаврилюк // Тернопілля-95 : Регіональний річник / упор. Б. Куневич, М. Ониськів. – Тернопіль : Збруч, 1995. – С. 141–161.
174. Оскоцкий В. Д. Роман и история (Традиции и новаторство советского исторического романа) / Валентин Дмитриевич Оскоцкий. – М. : Худ. лит., 1980. – 384 с.
175. Отчет Екатеринославской губернской ЧК с 1. 01. 1920 по 1. 11. 1921 гг. / уклад. В. Ченцов. – Дніпропетровськ : [б. в.], 1994. – 200 с.
176. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
177. Панасюк А. М. Жанрова своєрідність прози Володимира Гжицького у контексті розвитку української прози 20 – 30-х, 50 – 80-х років ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Алла Михайлівна Панасюк ; Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. – Тернопіль, 2015. – 201 с.
178. Пауткин А. И. Советский исторический роман (в русской литературе) / Аркадий Иванович Пауткин. – М. : Знание, 1970. – 111 с.
179. Пахаренко В. Нарис української поезики / Василь Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 1997. – № 29–32 / Дод. – 78 с.
180. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 208 с.
181. Переяслова О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики / Олена Переяслова // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. пр. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди / гол. ред. Л. А. Лисиченко. – 2012. – Вип. 34. – 196 с. – С. 192.

182. Петренко М. Під знаком південного лося / Микола Петренко // Дзвін. – 1995. – № 10. – С. 139–141.
183. Петров С. М. Исторический роман в русской литературе: [пособ. для учителя] / Сергей Митрофанович Петров. – М. : Госуд. учеб.-пед. изд-во Моск. просвещения РСФСР, 1961. – 224 с.
184. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Дамір Пешорда ; Львівський національний університет імені І. Франка. – Л., 2001. – 19 с.
185. Плісецький М. Чорне озеро українського фашизму / Марко Плісецький // За марксо-ленінську критику. – 1934. – № 8. – С. 65–82.
186. Погребенник В. Гуцульщина в наддніпрянській поезії (на матеріалі творів Лесі Українки, Христини Алчевської, Олександра Олеся) / Володимир Погребенник // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 11. – С. 28–30.
187. Погребенник В. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський) / Володимир Погребенник // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – К. : Акцент, 2007. – Вип. 28. – Ч. 2. – С. 45–61.
188. Погребенник В. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський) / Володимир Погребенник // Міфологія і фольклор. – 2009. – № 1 (2). – С. 50–60.
189. Погребенник В. Поезія Богдана Лепкого і український фольклор (До 120-річчя від дня народження письменника) / Володимир Погребенник // Народна творчість і етнографія. – 1992. – № 5–6. – С. 10–16.
190. Погребенник Ф. П. «Довбуш» («Ой попід гай зелененький») // Наша дума, наша пісня: Нариси, дослідження / Федір Петрович Погребенник. – К. : Муз. Україна, 1990. – 208 с. – С. 95–105.
191. Погрібний А. Долі і шляхи / Анатолій Погрібний // Друг читача. – 1968. – 30 лип. – С. 4.
192. Поділля / К. Жарський, М. Ждан, В. Кубійович // Енциклопедія

українознавства : в 10 т. / гол. ред. В. Кубійович. – Париж – Нью-Йорк : Молоде життя, 1955–1984. – 3600 с. – Т. 6 : Перемишль – Пряшівщина [перевид. в Україні]. – Л. : Наук. т-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1996. – С. 2131.

193. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / Марк Яковлевич Поляков. – М. : Совет. писатель, 1986. – 480 с.
194. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сб. статей / Геннадий Николаевич Поспелов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 336 с.
195. Поспелов Г. Н. Проблемы истории развития литературы : учебное пособие для педагогических институтов / Геннадий Николаевич Поспелов. – М. : Просвещение, 1972. – 271 с.
196. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник [пер. з рос.] / упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
197. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
198. Приходько І. Володимир Гжицький // Творчі портрети українських письменників ХХ століття : посіб. для вузів і шк. / Інна Приходько. – Хмельницький : Поділля, 1993. – С. 118–139.
199. Проценко О. А. Еволюція українського історичного роману 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Оксана Анатоліївна Проценко ; Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2001. – 19 с.
200. Родько М. Сім видань одного роману / Микола Родько // Вітчизна. – 1965. – № 10. – С. 152–154.
201. Ролле А.-Й. Кармелюк / Антоній-Йосиф Ролле // Киевская старина. – 1886. – № 3. – С. 495 – 500.
202. Романенко Л. В. Устим Кармалюк як історична постать в українській літературі та фольклорі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Лідія Віталіївна Романенко ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2009. – 20 с.
203. Романенко О. В. Концепція людини в українській літературі 20-х років ХХ ст.

- (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.01. / Олена Віталіївна Романенко ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2002 – 176 с.
204. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху : монографія / Людмила Іванівна Ромащенко. – Черкаси : Вид-во Черкас. держ. ун-ту ім. Б. Хмельницького, 2003. – 388 с.
205. Рублевська Л. Гжицький Володимир «Чорне озеро» / Лариса Рублевська // Червоний шлях. – 1930. – № 3. – С. 227–228.
206. Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения (из истории проблемы) / Елена Григорьевна Руднева. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 162 с.
207. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
208. Самчук У. Марія. Куди тече та річка / Улас Самчук. – К. : Наук. думка, 1999. – 416 с.
209. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм / Жан-Поль Сартр // Сумерки богів. – М. : Политиздат, 1986. – С. 319–345.
210. Свідоцтва про хрещення та народження В. Гжицького // ЦДАМЛІМ України. – Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971. – Оп. 1. – Од. зб. № 24/2. – Спр. 317. Свідоцтва про хрещення та народження. Копія, 10.6.1906 – 28.01.1957. – Док. 2. – 2 арк.
211. Свідоцтво про смерть В. Гжицького, видане Марії Істоміній; 19 грудня 1974 Копія // ЦДАМЛІМ України. – Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971. – Оп. 1. – Од. зб. № 24/2. – Спр. 318. Свідоцтво про смерть письменника, видане Марії Істоміній. Копія, 19 грудня 1974. – Док.1. – 1 арк.
212. Сенік Л. Роман опору: Український роман 20-х років : проблема національної ідентичності / Любомир Сенік. – Л. : Академічний експрес, 2002. – 240 с.
213. Сент-Бев Ш.-О. Шатобріан в оцінці одного з близьких друзів в 1803 г. : Определение биографического метода / Шарль-Огустен Сент-Бев // Из работ

разных лет . Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд – во МГУ, 1987. – С. 39–53.

214. Сиротюк М. Й. Деякі питання теорії історичного роману / Микола Йосипович Сиротюк // Рад. літературознавство. – 1961. – № 6. – С. 25–42.
215. Сиротюк М. Й. Живий перегук віків і народів. Ідеї інтернаціоналізму в українському радянському історичному романі / Микола Йосипович Сиротюк. – К. : Дніпро, 1981. – 248 с.
216. Сиротюк М. Й. Український радянський історичний роман : проблема історичної та художньої правди / Микола Йосипович Сиротюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 396 с.
217. Сірак І. Легенда гір / Іван Сірак // Жовтень. – 1963. – № 5. – С. 155–156.
218. Січкач О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу) / Оксана Миколаївна Січкач // Вісн. ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2010. – № 4 (191). – С. 35–43.
219. Скачков И. В. Нравственные уроки истории: монография / Игорь Васильевич Скачков. – М. : Сов. писатель, 1984. – 256 с.
220. Словарь української мови: у 4-х т. / упор. Б. Грінченко. – К., 1958. – Т. 1 : А – Ж. – 494 с.
221. Соколов А. Н. Теория стиля / Александр Николаевич Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
222. Степанова Г. А. Взаємозв'язок жанру та пафосу в драматургії М. Булгакова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ганна Аркадіївна Степанова ; Дніпропетровський державний університет. – Дніпропетровськ, 1998. – 20 с.
223. Стоян Т. А. Система політичної цензури в УРСР у 1920–1930 рр. : монографія / Тетяна Андріївна Стоян. – К. : Акад. праці і соц. відносин Федер. профсп. України, 2010. – 480 с.
224. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве : в 2-х ч. / Иван Владимирович Страхов. – Саратов, 1973. – Ч. 1. – 40 с.

225. Сурмин Ю. П. Теория систем и системный анализ : учебное пособие / Юрий Петрович Сурмин. – К. : МАУП, 2003. – 368 с.
226. Темирболат А. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе : монография / Алуа Темирболат. – Алматы : Ценные бумаги, 2009. – 504 с.
227. Тимочко П. Один з українських Овідіїв / Петро Тимочко // Русалка Дністрова. – 1995. – № 18 (жовт.). – С. 2.
228. Тимошенко М. Володимир Гжицький (До 75-річчя з дня народження) / Михайло Тимошенко // Українська мова та література в школі. – 1970. – № 10. – С. 85–86.
229. Тимошенко Ю. Поетика і по етологія : ще раз про ретроспективу й перспективу термінології / Юрій Тимошенко // Вісн. Черкас. ун-ту : зб. наук. пр. Серія : Філологічні науки / ред. В. Мусієнко. – Черкаси : Черкас. держ. ун-т ім. Б. Хмельницького, 2003. – Вип. 47. – С. 11–19.
230. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення / Антоніна Тимченко // Літературознавчі обрії : праці молод. учених. / наук. ред. М. М. Сулима, відп. ред. Л. С. Бербенець. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 17. – С. 5–8.
231. Ткаченко А. Геростратів комплекс / Анатолій Ткаченко // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 74–87.
232. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Цветан Тодоров. – М. : Прогрес, 1975. – С. 37–113.
233. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособ. / Борис Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1994. – 334 с.
234. Фащенко В. В. У глибинах людського буття : Етюди про психологізм літератури / Василь Васильович Фащенко. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.
235. Федорів Р. Гріх і кара / Роман Федорів // Дзвін. – 1995. – № 10. – С. 134–137.
236. Фесенко В. І. Передне слово / Валентина Іванівна Фесенко // Сучасні літературознавчі студії. Модуси автобіографічного письма : зб. наук. пр. / гол. ред. В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2010. – Вип. 7. – С. 3–4.
237. Філатова О. Український «виробничий» роман: текст і контекст / Оксана

- Філатова // Вісн. Черкас. ун-ту. Серія : Філологічні науки / гол. ред. А. І. Кузьмінський. – Черкаси: ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. – Вип. 208. – С. 21–28.
238. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості : монографія / Оксана Філатова. – Миколаїв : Іліон, 2010. – 470 с.
239. Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа / Зигмунд Фрейд. – СПб. : Алетейя, 1999. – 252 с.
240. Фрейд З. Психоанализ и теория сексуальности / Зигмунд Фрейд. – СПб. : Алетейя, 2000. – 218 с.
241. Фролова К. П. Концепція людини у творчості О. Гончара / Клавдія Павлівна Фролова // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту) : зб. наук. пр. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2004. – Вип. 4. – С. 68–71.
242. Фромм Э. Бегство от свободы [Електронний ресурс] / Эрих Фромм. – Режим доступу: <http://philosophy.ru/library/fromm/02/0.htm>.
243. Фромм Э. Искусство любить. Исследование природы любви [Електронний ресурс] / Эрих Фромм; пер. Л. А. Чернышевой. – Режим доступу: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/fromm03/index.htm>.
244. Халімончук А. Володимир Гжицький / Аркадій Халімончук // Жовтень. – 1960. – № 10. – С. 131–139.
245. Халімончук А. Світанок над Алтаєм / Аркадій Халімончук // Жовтень. – 1958. – № 12. – С. 141–146.
246. Хамедова О. А. Б. Антоненко-Давидович : доля, творчість, критична рецепція : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ольга Анатоліївна Хамедова ; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 20 с.
247. Хамітов Н., Крилова С. Філософський словник. Людина і світ / Н. Хамітов, С. Крилова. – К. : КНТ, Центр навчальної літератури, 2007. – 264 с.
248. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : монографія / Валентина Петрівна Хархун. – Ніжин : ТОВ

«Гідромакс», 2009. – 508 с.

249. Хижняк А. По-юнацькому молодий / Антон Хижняк // Друг читача. – 1970. – № – 13 жовтня. – С. 4.
250. Хмель О. С. Екзистенціалістські мотиви в «Сибірських новелах» Б.Антоненка-Давидовича : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ольга Сергіївна Хмель ; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. – Х., 2007. – 19 с.
251. Храпченко М. Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / Михайло Борисович Храпченко. – К. : Дніпро, 1976. – 276 с.
252. Цимбал Я. «Спогади про минуле» Володимира Гжицького: пригадування і конструювання / Ярина Цибал // Спадщина. – К.: Laurus, 2011. – Том 6. – С. 240–257
253. Черкашина Т. Ю. Система документальної літератури: внутрішня організація / Тетяна Юріївна Черкашина // Вісн. ЛНУ ім. Т. Шевченка / ред. кол. В. М. Галич та ін. – 2011. – № 19 (230). – С. 37–45.
254. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Лилия Валентиновна Чернец. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 192 с.
255. Чернец Л. Новая жизнь старого жанра: вступительная статья // Томашевский Б. Краткий курс поэтики : учеб. пособ. – М. : КДУ, 2007. – С. 5–23.
256. Чорі Ю. Ватажки опришків / Юрій Чорі // Новини Закарпаття. – 2000. – 29 лип. – № 111–112. – С. 14.
257. Чуб (Нитченко) Д. На життєвому і творчому шляху Володимира Гжицького // Люди великого серця: ст., розвідки, спогади / Дмитро Чуб (Нитченко). – Мельборн : Ластівка, 1981. – С. 161–179.
258. Шаховський С. Володимир Гжицький / Семен Шаховський // Українські радянські письменники : критичні нариси / упор. С. А. Крижанівський. – Вип. 8. – К. : Рад. письменник, 1976. – С. 160–187.
259. Шаховський С. Володимир Гжицький і його проза / Семен Шаховський // Гжицький В. Твори : у 2-х т. / ред. Т. Ю. Буженко. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 1. – С. 5–19.



260. Шевельов Ю. Хвильовий без політики // Вибр. пр. : у 2-х кн. / Юрій Шевельов. – Кн. II : Літературознавство – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 273 – 286.
261. Шкандрій М. В обіймах імперії : російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 493 с.
262. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація : українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій; [пер. з англ. М. Климчук; наук. ред. Я. Цимбал]. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
263. Шкловский В. Б. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 384 с.
264. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии мировой истории:Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер [пер. К. А. Свасьян]. – М. : Эксмо, 2007. – 798 с.
265. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : українська художня проза та літературна критика к. XIX – п. XX ст.) : монографія / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
266. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Карл Густав Юнг // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 133–152.
267. Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери [Електронний ресурс] / Структура психики и процесс индивидуации: [сб. ст.] / Карл Густав Юнг. – Режим доступу: <http://www.fidel-kastro.ru/psihology/jung/j014.htm>.
268. Юровська Л. Рецензія на книгу: Володимир Гжицький. Чорне озеро (Кара-Кол). – ДВУ, 1929 / Л. Юровська // Життя і революція. – 1929. – № 12. – С. 167–169.
269. Як Довбуш набирав хлопців // Ходили опришки: зб. / упор. І. М. Сенько. – Ужгород : Карпати, 1983. – 112 с.
270. Якимович С. Устим Кармалюк у судових актах / С. Якимович // Червоний шлях. – 1923. – № 8. – С. 112–135.
271. Яременко В. Покара славою (Павло Тичина у прочитанні Василя Стуса) / Василь Яременко // Дніпро. – 1993. – № 1. – С. 110–113.
272. Autofiction [Електронний ресурс] // Режим доступу:

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>

273. Biskup J. E. *Komunizm i nacjonalizm w swiecie chrescijanskiego swiatopogladu* / J. E. Biskup. – Poznan, 1935. – 13 s.
274. Carleton G. *Genr ein Socialist Realism* / Greg Carleton // *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*. – 1994. – № 4. – P. 992–1009.
275. Clark K. *Little Heroes and Big Deeds : Literature Responds to the First Five-Year Plan* / Katerina Clark // *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931* / ed. by Sheila Fitzpatrick. – Bloomington : Indiana University Press, 1978. – P. 189–206.
276. Clark K. *The Soviet Novel : Histoty as Ritual* / Katerina Clark. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000. – 320 p.
277. Clark K. *Utopian Antropology as a Context for Stalinist Literature* / Katerina Clark // *Stalinism : Essays in Historical Interpretation* / ed. R. C. Tucker. – N. Y. : Oxford University Press, 1997. – P. 180–198.
278. Dobrenko E. *The Disaster of Middlebrow Taste, or Who «Invented» Socialist Realism?* // *Socialist Realism without Shores* / ed. by Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko. – Durham : Duke University Press, 1997. – P. 153–164.
279. Ermolaev H. *Soviet Literary Theories 1917–1934: The Genesis of Socialist Realism* / Herman Ermolaev. – Berkeley : University of California Press, 1963. – 261 p.
280. Gutkin I. *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic, 1890–1934* / Irina Gutkin. – Evanston : Northwestern University Press, 1999 – 247 p.
281. Karpiński F. *Pamiętniki* / Franciszek Karpiński. – Poznań, 1844. – 188 s.
282. *Komunizm. Ideologia, system, ludzie* / red. Tomas Starota. – Warszawa : Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN, 2001. – 382 s.
283. Lahusen T. *How Life Writes the Book : Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia* / Thomas Lahusen.– Ithaca, N. Y : Cornell University Press, 1997. – 247 p.
284. *Literatura i władza*. – Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badan Literackich, 1996. – 271 s.
285. Mathewson R. Jr. *The positive Hero an Russian Literature* / R. Jr. Mathewson –

Evanston : Northwestern University Press, 2000. – 369 p.

286. McKeon M. Theory of the novel : a historical approach / M. McKeon. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2000. – 951 p.

287. Reid S. E. Socialist Realism in the Stalinist Terror : The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935–1941 / S. E. Reid // Russian Review : American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies. – 2001. – P. 153–184.