

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

на тему **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ РОМАНУ**

В. ЛИСА «КРАЇНА ГІРКОЇ НІЖНОСТІ»

Виконала: студентка групи 8.0358-2у-з

освітнього рівня магістр

спеціальності 035 «Філологія»

освітньої програми «Українська мова та література»

спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

_____ В.О. Полежаєва

Керівник доцент к.філол.н. _____ В.М. Ніколаєнко

Рецензент доцент к.філол.н. _____

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*

Кафедра: *української літератури*

Рівень вищої освіти: *магістр*

Спеціальність: *035 «Філологія»*

Освітня програма: *«Українська мова та література»*

Спеціалізація: *035.01 «Українська мова та література»*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української
літератури

_____ доцент Н.В. Горбач

« ____ » _____ 2018 р.

ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу магістра
Полежаєвій Вікторії Олександрівні

1. Тема роботи: *Художньо-естетична реальність роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності»*,

керівник проекту Ніколаєнко Валентина Миколаївна, к. філол. н., доцент
затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2019 р. № 782-с

2. Строк подання студентом роботи 10 листопада 2019 р.

3. Вихідні дані до роботи: *роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності»*

4. Перелік питань, що їх належить розробити:

1. Специфіка відображення художньо-естетичної реальності в літературі

2. Субсистеми художнього світу в романі Володимира Лиса «Країна гіркої ніжності»:

2.1. Час як форматворча модель художньої реальності

2.2. Моделі художнього простору

2.3. Роль персоносфери у творенні реальності

5. Перелік графічного матеріалу _____

6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
<i>Вступ</i>	<i>Ніколаєнко В.М., доцент</i>	05.09.2018	05.09.2018
<i>Розділ 1</i>	<i>Ніколаєнко В.М., доцент</i>	12.02.2019	12.02.2019
<i>Розділ 2</i>	<i>Ніколаєнко В.М., доцент</i>	29.05.2019	29.05.2019
<i>Висновки</i>	<i>Ніколаєнко В.М., доцент</i>	04.10.2019	04.10.2019

7. Дата видачі завдання: 05.09.2018

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ п/п	Назва частин та стан роботи	Термін виконання етапів (роботи)	Примітки
1.	<i>Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії</i>	вересень 2018	виконано
2.	<i>Добір фактичного матеріалу</i>	вересень - грудень 2018	виконано
3.	<i>Написання вступу</i>	жовтень 2018	виконано
4.	<i>Написання першого розділу</i>	листопад 2018 - лютий 2019	виконано
5.	<i>Написання другого розділу роботи</i>	березень - вересень 2019	виконано
6.	<i>Формулювання висновків</i>	жовтень 2019	виконано
7.	<i>Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії</i>	листопад 2019	виконано
8.	<i>Захист</i>	січень 2020	

Студент _____ В.О. Полежаєва
(підпис) (ініціали,
прізвище)

Керівник _____ В.М. Ніколаєнко
(підпис) (ініціали, прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ О.А. Проценко
(підпис) (ініціали, прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Художньо-естетична реальність роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності» містить 77 сторінок.

Для виконання роботи опрацьовано 82 наукових джерела.

Мета роботи: з'ясування особливостей творення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

У процесі дослідження вирішено такі **завдання:**

- на підставі досягнень теорії літературознавства слов'янських та зарубіжних науковців з'ясовано специфіку відображення художньо-естетичної реальності в літературі;
- проаналізовано специфіку функціонування субсистем художнього світу в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності»: художній час, художній простір і персоносферу;
- визначено модель художнього простору у творі;
- висвітлено час як формотворчу модель художньої реальності в романі;
- з'ясовано роль персоносфери у творенні художньої реальності;
- узагальнено сутність дослідження.

Об'єкт дослідження: роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Предмет дослідження: способи творення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Методи дослідження: історико-літературний, порівняльно-типологічний, аналітико-описовий, структурний, компаративний, біографічний.

Наукова новизна полягає в тому, що це комплексна робота, в якій здійснено багатоаспектне дослідження специфіки зображення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Сфера застосування: основні положення дослідження можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми, при викладанні української літератури ХХІ ст. (спецкурси та спецсемінари) у вишах, при написанні курсових робіт, рефератів, а також на факультативних заняттях з української літератури у школах із поглибленим вивченням гуманітарних дисциплін.

Ключові слова: ПОДІЯ, КАРТИНА СВІТУ, ХУДОЖНЄ БАЧЕННЯ, АВТОР, ЧИТАЧ, ХРОНОТОП, ЧАС, ПРОСТІР, ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ, ПЕРСОНОСФЕРА.

ABSTRACT

Diploma work for the degree of master «The Artistic and Aesthetic Reality of the Novel «Country of Bitter Tenderness» by V. Lys» consists of 77 pages.

To complete thesis for degree of master 82 of scientific sources were learnt.

Purpose: to find out the peculiarities of creating of the artistic and aesthetic reality in the novel «Country of Bitter Tenderness» by V. Lys».

In the course of the research **the following tasks were solved:**

- was clarified the specificity of the reflection of artistic and aesthetic reality in the literature on the basis of the investigations by the Slavic and foreign scholars in the field of the theory of literature ;
- were exposed the subsystems of the artistic world in the novel «Country of Bitter Tenderness» by V. Lys»;
- was clarified the model of the artistic space in the novel;
- time was shown as a formative model of the artistic reality in the novel;
- was determined the role of the personal sphere in the creating of the artistic reality;
- was summarized the content of the research;

Study object: the novel «Country of Bitter Tenderness» by V. Lys».

Study subject: the ways of creating of the artistic and aesthetic reality in the novel «Country of Bitter Tenderness» by V. Lys».

Study methods: historical-literary, comparative-typological, analytic-descriptive, structured, comparative, biographical.

Scientific novelty is the analysis of the peculiarities of the artistic and aesthetic reality in the novel «Country of Bitter Tenderness» by V. Lys».

Sphere of implementing: the main points of the study can be used in the further developing of the literary issues on the selected topic; while teaching the history of the Ukrainian literature of XXI century (special courses and seminars) at the universities; while writing course papers, abstracts, as well as in optional Ukrainian literature classes at schools with advanced learning of languages.

Key words: EVENT, VIEW OF THE WORLD, ARTISTIC VISION, AUTHOR, READER, CHRONOTOP TIME, SPACE, IMAGE, PERSONAL SPHERE.

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ	11
РОЗДІЛ 2. СУБСИСТЕМИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В РОМАНІ В. ЛИСА «КРАНА ГІРКОЇ НІЖНОСТІ»:	32
2.1. Час як формотворча модель художньої реальності	32
2.2. Моделі художнього простору	46
2.3. Роль персоносфери у творенні реальності	57
ВИСНОВКИ	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчі пошуки Володимира Савовича Лиса (1950 р.н.) у галузі художньої прози відбулися на тлі переосмислення літературної традиції в структурі сучасного роману і його художніх трансформацій у сучасному письменстві.

Явище українського постмодернізму, специфіка його світоглядних та художніх парадигм висвітлені у теоретичних працях Н. Бернадської, Т. Гундорової, Г. Мережинської та ін. Однак художня практика останніх років активно репрезентує повернення до традиційних художніх форм із відновленням щирості й гуманізму, поверненням до традиційних естетичних цінностей. Стосовно української постмодерністської літератури ця тенденція виразно простежується у творчості вітчизняних авторів – представників різних поколінь (Г. Вдовиченко, М. Гримич, Л. Денисенко, В. Лис, І. Роздобудько, та ін.).

В. Лис – журналіст, драматург, прозаїк, якого іноді називають феноменом сучасності, бо його творчість захоплює читача, тримає в полоні динамічного сюжету, по-журналістськи насиченого подіями, змушує співпереживати, страждати, радіти, любити разом із героями його творів. Романи В. Лиса – це художні роздуми про сенс людського життя, історичну долю України і людини в ній, це глибоке проникнення у таємницю людського серця, людського гріха і спокути його.

Роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності» (2015 р.) має виразні ознаки реалістичного твору й привертає увагу читача історизмом і психологізмом зображуваного, які визначені підзаголовком на палітурці книги: «Вражаюча сімейна сага на тлі української історії. Любов життя треба заслужити».

Теоретико-методологічну основу дослідження художньо-естетичної реальності, подієвості та художньої образності літератури становлять теоретичні праці таких слов'янських літературознавців, як М. Бахтін [3, 4],

І. Волков [11], О. Галич [14], Р. Гром'як [32], Ю. Ковалів [32], Д. Лихачов [30], О. Лосєв [34], Г. Поспєлов [48, 49], Л. Тимофєєв [58], А. Ткаченко [59, 60], Л. Топоров [62, 63] та ін. Найбільш актуальними напрямками дослідження художньої реальності стали феноменологічні засади художнього світу, з'ясовані у роботах зарубіжних філософів і теоретиків, таких як М. Гайдеггер [13], Г.Г. Гадамер [12], Е. Гуссерль [19], Р. Інгарден [23], J. Bessier [78], A. Compagnon [80], A. Majmieskulow [81].

Художній час і простір у романі В. Лиса є провідними елементами будови художньої дійсності, яка певним чином відтворює реальний світ і людину в її зовнішньому та внутрішньому бутті. З'ясуванням цієї проблеми в літературі займалися такі дослідники, як М. Бахтін [3, 4], А. Єсін [22], Д. Лихачов [30], Ю. Лотман [35, 36], В. Топоров [62, 63], Ф. Федоров [67], О. Шупта-В'язовська [76].

Система образів, персонажів твору В. Лиса, персоносфера розкриваються через віддзеркалення національної персоносфери, дослідження теоретичних засад та дефініції якої зустрічаються в роботах І. Волкова [11], О. Галича [14], Г. Поспєлова [48, 49], А. Ткаченка [59, 60], Г. Хазагерова [70] та ін.

Творчість В. Лиса з моменту появи його перших творів у 90-х роках минулого століття і до теперішнього часу викликала жвавий інтерес читацької аудиторії, журналістів і значно меншу зацікавленість фахівців, літературознавців. Порівняно з іншими творами прозаїка більшу увагу в сучасному українському літературознавстві було приділено двом його романам: «Соло для Соломії» та «Століття Якова». Перші критичні матеріали з'явилися відразу після виходу романів: це передмова Т. Прохаська [52], публікації Т. Літвінчук [31], пізніше з'явилися більш ґрунтовні статті. Засобом характеротворення образу середньої Соломії присвятила свою статтю літературознавець Т. Хом'як [72]. Ключові аспекти творчості В. Лиса знайшли своє віддзеркалення в роботах С. Бородіци [6, 7], яка з'ясовує місце прози письменника в сучасному українському літературному дискурсі.

На шпальтах газет «Літературна Україна», «Українська літературна газета», у різних альманахах та на інтернет-ресурсах з'явилися статті, рецензії, інтерв'ю з письменником таких дослідників та журналістів: В. Вербича [9], І. Ольшевського [42], В. Погорецького [45], Я. Поліщука [47], У. Саламандри [53], А. Соколової [56], де розглядається місце письменника і його творів в українському дискурсі, концепти міфопоетичної картини світу, особливості характеру творення персонажів тощо.

Дослідників цікавить і лінгвістичний аналіз творів письменника: використання фразеологізмів, лексичних діалектизмів, стилістичне навантаження епітетів, словотвірні варіанти, синтаксис творів (І. Левицька [27], Л. Мазур [37], О. Нестерчук [40], Т. Питель [44] та ін.).

У «Літературній Україні» 5 листопада 2015 р. на роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності» з'явилася рецензія Я. Поліщука під назвою «З епохи гіркоти, з країни ніжності». На інтернет-ресурсах розмістили свої відгуки С. Дорош [20], О. Клименко [24], Є. Ковалевська [25], Т. Літвінчук [31] та ін., у яких розглядалися окремі питання зв'язку роману з історичними подіями в Україні, образна система художника, концептосфера топосів, символічність, особливості ідіостилю письменника, наявність прообразів. Тому і з'явилася необхідність у більш системному дослідженні цього прозового твору В. Лиса.

Актуальність роботи зумовлена відсутністю в сучасному вітчизняному літературознавстві комплексних робіт, присвячених багатоаспектному дослідженню, специфіки відображення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності», художньої образності, подієвості у творі, взаємозв'язку часових і просторових відносин та персонажного підходу при аналізі літературного твору.

Мета дослідження: з'ясувати особливості створення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

У процесі дослідження необхідно вирішити такі *завдання*:

- на підставі досягнень теорії літературознавства слов'янських та зарубіжних науковців з'ясувати специфіку відображення художньо-естетичної реальності в літературі;

- проаналізувати специфіку функціонування субсистем у художньому світі роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності»: художній час, художній простір і персоносферу;

- визначити модель художнього простору у творі;

- висвітлити час як формотворчу модель художньої реальності у романі;

- з'ясувати роль персоносфери у творенні художньої реальності;

- узагальнити сутність дослідження.

Об'єкт дослідження: роман В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Предмет дослідження: способи творення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Методи дослідження: історико-літературний, порівняльно-типологічний, аналітико-описовий, структурний, компаративний, біографічний.

Наукова новизна полягає в тому, що це комплексна робота, в якій здійснено багатоаспектне дослідження специфіки зображення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Практичне значення: основні положення дослідження можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем з обраної теми, при викладанні української літератури ХХІ ст. (спецкурси та спецсемінари) у вишах, при написанні курсових робіт, рефератів, а також на факультативних заняттях з української літератури у школах із поглибленим вивченням гуманітарних дисциплін.

Апробація результатів. Основні положення магістрської роботи викладені в доповідях на ХІІІ Всеукраїнській науково-практичній конференції «Південь України в умовах глобальних соціокультурних трансформацій: питання культурної, етнорелігійної, етнічної та національно-громадянської ідентичності» (м. Запоріжжя, 3-4 жовтня 2019 р.), тема доповіді: «Художній

часопростір у романі Володимира Лиса «Країна гіркої ніжності» та міжвишівському круглому столі «Культура вербальної презентації в Україні, історичні витоки, особливості, сучасні проблеми» (м. Запоріжжя, 7 листопада 2019 р.), тема доповіді: «Роль персонифікації у створенні художньої реальності в романі Володимира Лиса «Країна гіркої ніжності».

Структура роботи. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (82 найменування). Загальний обсяг роботи – 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ

Література – один із основних видів мистецтва – мистецтво слова. Цим терміном позначають будь-які твори людської думки, закріплені в писемному слові, що мають суспільне значення; розрізняють літературу технічну, наукову, публіцистичну, довідкову тощо.

Термін «література» виник у літературознавстві порівняно недавно: широко почав використовуватись лише у XVIII столітті, витіснивши термін «поезія», «поетичне мистецтво», які зараз використовуються на позначення віршованих творів.

Література як вид мистецтва є віддзеркаленням суспільної свідомості й духовної культури людства, засобом пізнання життя в усіх його вимірах. Особливістю літератури, що відрізняє її від науки та інших видів суспільної свідомості, є ті засоби, якими вона користується для вираження свого змісту. Якщо наука для цього вдається до поняттєвої сфери, то література послуговується образною системою.

На цю відмінність художніх творів уперше звернули увагу більше як дві тисячі років тому давньогрецькі філософи, а особливо Платон і Аристотель, які характеризували мистецтво і літературу як наслідування природи. Під словом «природа» вони розуміли реальне життя, якому наслідували всі види мистецтва, відтворюючи його окремі явища в картинах, скульптурах, сценічних виставах, поемах та оповідях, і хоч вони не використовували саме слово «образ», та по суті мали уявлення, що мистецтво і література відтворюють художню реальність саме в образах.

З'ясування специфіки відображення художньо-естетичної реальності в літературі неможливе без з'ясування сутності художньої творчості в мистецтві взагалі та в літературі зокрема. Це питання й дотепер є одним з суперечливих,

тому необхідно звернутися хоча б до найбільш значних концепцій світової естетичної та літературно-теоретичної думки.

Питання специфіки відображення художньо-естетичної реальності в літературі досліджували відомі слов'янські та зарубіжні теоретики літератури М. Бахтін [3, 4], І. Волков [11], Г. Гадамер [12], М. Гайдеггер [13], О. Галич [14], Р. Гром'як [32], Н. Гундорова [18], Е. Гуссерль [19], Р. Інгарден [23], Ю. Ковалів [32], Д. Лихачов [30], О. Лосєв [34], В. Назарець [14], Г. Поспелов [48, 49], Л. Тимофєєв [58], А. Ткаченко [59, 60], Л. Топоров [62, 63] та ін. У своїх роботах вони з'ясували історію питання, звертаючись до давньогрецьких джерел (Платон, Аристотель), теорій періоду класицизму (філософ Декарт). Просвітництва (Гольбах, Гельвецій, Дідро) та інших періодів; у їхніх працях на ґрунтовних наукових засадах було закладено основи і продовжено подальший розвиток теорії мистецтва та літератури, визначено сутність художньої творчості, змісту та форми художнього твору, теорії літературних родів та жанрів тощо.

Ще в Давній Греції, – зауважує І. Волков, – виникає погляд на мистецтво, (а отже, й літературу) як наслідування реального життя (мімезис), яке у більш або менш зміненому вигляді переважає аж до XVIII ст. Теорії мистецтва у Платона й Аристотеля, які мали значний вплив на європейську естетичну думку, розглядали літературу і мистецтво як наслідування реального життя. Для Платона сутність реального світу перебуває у світі ідей, які творить божество, (тобто поза цим світом). Ці ідеї і є істинно прекрасними, а їх творець і є справжнім художником [див. 11, с. 12].

Мистецтво наслідує реальним речам, але вони є лише тінню ідей, тому художник створює «тіні тіней» і тим самим ще більше відхиляється від істинного значення речей. Наслідуючи реальним речам, художник привносить у твір свій суб'єктивний зміст, чим створює первинну ідею і тим самим згубно впливає на людей. Як зазначає Г. Поспелов, Платон побачив відмінність мистецтва від реального життя, відзначив його вторинну природу по відношенню до реального життя, по-своєму зрозумів, що література і мистецтво – це лише форма існування людини й суспільства у сфері уяви. Але Платон,

зрозумівши вторинну сутність мистецтва та літератури, так і не зміг пояснити, якою власне є функція художньої творчості [див. 49, с. 18].

Аристотель намагався пояснити це особливе значення мистецтва в житті суспільства. Як зауважує А. Ткаченко, філософ так само розглядав літературу і мистецтво як наслідування реального життя, але вбачав у цьому більше силу, ніж слабкість. Наслідуючи життю, людина через посередництво літератури та мистецтва краще пізнає його, отримує від цього задоволення, насолоду і катарсис, тобто очищення від несправжніх, оманливих пристрастей [див. 59, с. 24].

Теорія мистецтва (літератури) у Аристотеля вже зазначає і пізнавально-творчий і естетичний бік мистецтва. Мистецтво, на думку філософа, створює свій світ як можливий чи ймовірний і тим самим розкриває суттєві властивості реального світу. Із цим пов'язане поняття катарсису як очищення справжньої сутності людського життя від усього помилкового, неістинного, що може призвести до трагічної ситуації у житті людини і чого вона може уникнути через посередництво мистецтва.

Теорія мистецтва у Аристотеля вказує на важливі ознаки художньої творчості, але не розкриває всієї сутності її як особливої галузі суспільного та особистого життя людини. Ідея наслідування, як вона формулюється Аристотелем, характеризує не лише літературу та мистецтво, а й значною мірою гру, бо саме у грі людина наслідує певним життєвим ситуаціям, поведінці людей і у такий спосіб набуває певні знання про життя і досвід, який готує її до практичного життя і може вберегти від небажаних випадків.

Література і мистецтво – це не наслідування життю, а його віддзеркалення, одна із форм суспільно-історичного розвитку. Ця творча природа мистецтва була лише окреслена у теорії Аристотеля, але не отримала подальшого розвитку.

Античне сприйняття художньої творчості як наслідування світу реальних явищ зберіглося в певному переосмисленні і в Середньовіччі, і в XVII–XVIII ст.

Перші більш завершені концепції мистецтва і літератури нового часу, за визначенням Г. Поспелова та інших літературознавців, з'явилися у XVII ст. у

теоретиків французького класицизму. Їх концепція формувалася під значним впливом філософії Декарта з його розділенням світу на дві самостійні субстанції – матеріальну та духовну. Наслідуючи природі, митець, з точки зору класицизму, повинен керуватися також і законами розуму, які не залежать від природи, але саме вони встановлюють правду життя. Художня творчість розглядалася ними як насильницьке випрямлення конкретно-чуттєвого буття, відповідно до заздалегідь заданих норм – політичних чи моральних. Це вже було зародження ідеї про те, що мистецтво і література являють собою творче освоєння реальної дійсності відповідно до уявлень про її ідеал.

У XVIII ст. теоретична думка просвітителів – на противагу представникам класицизму – наполягала на єдності чуттєвого і розумового початків у світі. З точки зору матеріалістичної філософії Просвітництва (Гольбах, Гельвецій, Дідро) почуття людини дають правдиві знання про життя, а розум, узагальнюючи ці почуття, дає істинні поняття й уявлення про дійсність. Такими істинними знаннями про життя вони вважали свої уявлення про нього, які зводилися до того, що людина за своєю природою є доброю і лише нерозуміння цього спотворює її справжню сутність.

У теорії мистецтва просвітники захищали тезу про наслідування природи, тобто реального світу. У наслідуванні природи Дідро вбачав правдивість художньої творчості: «Природа завжди правдива, мистецтву тільки тоді загрожує небезпека ухиляння від правди при наслідуванні, коли воно віддаляється від природи» [цит. за 6, с.13]. Правда для просвітителя криється не в самому реальному бутті людей, а в їх уявленні про досконалість людини і суспільства, тобто у просвітницькому ідеалі.

На межі XVIII – XIX ст. сформувався якісно новий погляд (у порівнянні з теорією мистецтва як наслідування природі) на художню творчість як результат особливої творчої спроможності суб'єкта. Вперше саме І. Кант розглядав сутність мистецтва з цієї точки зору, абсолютизувавши художньо-творчу свободу митця як єдину форму вільної людської діяльності. Також вважається,

що І. Кант здійснив радикальний крок у тлумаченні уяви як сили, що дає можливість створити вищу трансцендентну реальність.

Кантівську ідею про продуктивну уяву підтримує В. Гумбольдт. Мистецтво, за В. Гумбольдтом, – це здатність приводити уяву до стану закономірної продуктивності. Продуктивність полягає в тому, що митець створює ідеальний світ; закономірність – в тому, що цей світ завжди є пов'язаним зі світом реальним. Завдання митця полягає в тому, аби в створюваний ним світ «привнести всю природу, правильно і повністю спостережену в реальній дійсності» [17, с. 27].

Ці два концепти ідеального і реального зацікавили українського мислителя О. Потебню – найбільш яскравого інтерпретатора ідей В. Гумбольдта.

У праці «Думка й слово», осмислюючи співвідношення ідеального й реального, О. Потебня зауважує, що «мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова, але воно не є безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть душа людини. Тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю» [50, с. 37].

Зауваживши, що В. Гумбольдт обрав за «висхідну точку» мистецтва реальну дійсність, О. Потебня погоджується з ним у тому, що «царство фантазії (під якою тут можна розуміти взагалі творчу здатність душі) є рішуче протилежне царству реальності» [50, с. 39].

Специфічну властивість витвореної творчою уявою митця художньої реальності український учений бачить у тому, що її правдоподібність не підлягає сумніву й перевірці, оскільки в поезії відповідність образу та ідеї не доводиться, а створюється «як безпосередня вимога духу» [50, с. 40]. Звідси унікальна автентичність художнього відкриття, його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше: «Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого ні додати, ні відняти, але немає і не може бути

досконалих наукових творів» [50, с. 49]. Ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію.

Вчення О. Потебні про правдоподібну умовність художнього світу має творче відлуння у феноменології Р. Інгардена. Польський учений питання правди і правдоподібності в літературному творі розглядає з позиції філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдивості (істинності) творів мистецтва, феноменолог замислюється: чи є правдивість самодостатньою цінністю поза межами художності, чи вона складає «сутнісний компонент художньої чи історичної вартості твору». Як зазначає Н. Шляхова, «саме поняття «правдивість» як сутнісний компонент художньо-естетичної цінності твору філософ пропонує вживати у кількох значеннях. «Правдивість» як наслідок пізнавальних можливостей саме художньої літератури; «правдивість» як досконале втілення особливої поетичної умовності («казковості»); «правдивість» твору як слід діяльності й особистості автора; «правдивість» твору як сила його впливу на реципієнта; «правдивість» як єдність ансамблю якісних моментів у мистецькому творі» [75, с. 10].

Що стосується останньої ознаки «правдивості» художнього світу твору, то вона, за Р. Інгарденом, завдячує саме творчій діяльності митця, завдяки якій твір стає естетично активним і здатним загартовувати читача. Прикметно, що про цю рису естетичної досконалості твору Р. Інгарден висловив думку, яка майже дослівно повторює українського мислителя О. Потебню: «У цьому випадку ми часто говоримо, в творі нічого не можна змінити, не можна нічого додати чи відняти, якщо ми не хочемо зруйнувати ту особливу цільність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [23, с. 128].

Уява, фантазія, мрія – одна з головних дефініцій епохи передромантизму і романтизму. «Після занепаду романтизму концепція уяви надовго втрачає естетичну актуальність і лише з середини ХХ ст. під впливом філософських феноменологічних пошуків про уяву знову почали писати у працях з естетики та теорії літератури. Отже, підсумовує учений О. Махов, «є підстави говорити

не лише про окремих письменників, але й про уяву певних епох, стилів, напрямів, а також про певні образи як продукти «колективної уяви» [38, с. 142].

Що стосується поняття «правдоподібність», то на думку філософа В. Подороги, кожного разу воно по-новому визначається.

У літературному мімесисі, як вважає вчений, можна виокремити три активно діючі різновиди:

«1) мімесис 1, зовнішній, без нього була б неможливою розповідь про дійсність, в цьому розумінні міметичне відношення зазвичай інтерпретується з позицій класичної теорії наслідування;

2) мімесис 2, внутрішній, у якому йдеться про мімесис як самодостатню властивість художнього світу, автономно не залежного від світу реального. Розмаїття мімесисів (внутрішніх) співвідноситься з розмаїттям літературних світів, тому такими очевидними є відмінності однієї літератури від іншої;

3) мімесис 3 – тип мімесису, спрямованого на зовнішні зв'язки між окремими творами окремих письменників: взаємне цитування, епіграфи й присвячення, плагіати і взаємозапозичення.

Літературу можна розглядати по-різному, наприклад, з точки зору її наслідувальної достовірності (принцип правдоподібності). І ця міра правдоподібності кожного разу по-новому визначається» [46, с. 10 – 11].

Питання про специфіку відображення художньо-естетичної реальності у творі, художньої правдивості порушив Д. Лихачов.

Вивчаючи відображення дійсності у світі художнього твору, літературознавці, зауважує Д. Лихачов, обмежуються, як правило, тим, що звертають увагу на те, правильно чи ні відображені у творі окремо взяті явища дійсності. Помилку дослідників, різні «правильно» чи «неправильно» в зображенні художньої дійсності вчений вбачав у неспівмірності світу реального і художнього («міряють світовими роками квартирну площу»).

Щоправда, визнає Д. Лихачов, стало вже трафаретним указувати на відмінність дійсного факту і факту художнього. «Відмінність світу реального і світу художнього твору усвідомлюється вже досить гостро, – міркує вчений і

уточнює, – але справа полягає не в тому, щоб «усвідомлювати» щось, але й визначити це «щось» як об'єкт вивчення» [30, с. 341].

Насправді, наукове вивчення цього об'єкту в його художній специфіці стало можливим у вітчизняній науці лише у 70-х рр. ХХ ст., бо радянське літературознавство віддавало перевагу ідеологічним інтерпретаціям і тлумаченням.

Між тим, уже на початку 20-х років ХХ століття А. Скафтимов порушив питання про потребу теоретичного вивчення літературного твору саме як естетичного явища. Запропонована історико-літературна методологія передбачала нове розуміння ним літературної дійсності саме як естетичного феномену, «який виявляється перш за все поглибленням і ускладненням першорядного питання науки – про шляхи осмислення і визначення об'єкта вивчення» [54, с. 163]. За попереднього історико-культурного підходу до літературного твору, зауважує вчений, коли не враховувалася його естетична природа, труднощі осягнення наукою об'єкта в його істинній реальності мало відчувалися. Вся дійсність твору зводилася до його предметного і зовнішньо-логічного змісту. У зв'язку з кваліфікацією літературних явищ як художньо-естетичної реальності, змінилися і вимоги до процесу дослідження: «тепер літературний факт, навіть за наявності його безпосереднього сприйняття, постає як щось пошукуване і для наукової свідомості надто далеке і складне» [54, с. 164].

А чи взагалі можливий теоретичний аналіз художнього твору, замислюється А. Скафтимов, чи можливі якісь норми і критерії для визначення естетичних властивостей естетичного об'єкта, якщо сприйняття його залежить від того, хто сприймає; чи можливо це, «коли будь-який художній образ є багатозначним, як це ґрунтовно роз'яснив О. Потебня»? [54, с. 171].

Проте визнанням складності проблеми, оптимістично зауважує вчений, не знімається сама проблема. І уточнює: «мета теоретичної науки про мистецтво – осягнення естетичної цілісності художніх творів» [54, с. 172].

У ті ж таки 20-ті роки М. Бахтін пише працю «До питання методології естетики художньої творчості», яку розглядає як спробу методологічного аналізу основних понять і проблем поетики.

Для естетики словесної художньої творчості як науки художній твір, допускає вчений, безумовно, є об'єктом пізнання, і уточнює: це пізнавальне ставлення до твору має вторинний характер, «первинним же ставленням має бути чисто художнє». А відтак об'єктом естетичного аналізу має бути те, чим є твір для спрямованої на нього естетичної діяльності художника і спостерігача.

Об'єктом естетичного аналізу, таким чином, є зміст естетичної діяльності (і споглядання), спрямованої на твір. І як узагальнюючий висновок: «Зрозуміти естетичний об'єкт в його чисто художній своєрідності... перше завдання естетичного аналізу» [3, с. 32].

Художній твір – «власне естетичний об'єкт» – М. Бахтін розглядав як принципово нове особливе буттєве утворення, не природничо-наукового, і не психологічного, і не лінгвістичного характеру – це своєрідне естетичне буття, «яке включає в себе творця» [3, с. 37].

У процесі творчої діяльності художнику слова, зауважував учений, доводиться стикатися як з явищами існуючої дійсності, так і з традиціями словесного мистецтва. Доводиться боротися зі старими чи за старі літературні форми, долати їхній спротив чи знаходити в них опертя. Проте в підґрунті цих стосунків, «у межах винятково літературних контекстів» лежать суттєвіші чинники, що визначають стосунки з «дійсністю пізнання і вчинку» [3, с. 14].

За М. Бахтіним, кожний художник, у своїй творчості, «якщо вона значуща і серйозна, є немов першим художником, йому безпосередньо доводиться займати естетичну позицію стосовно позаестетичної дійсності» [3, с. 11].

Зайняти естетичну позицію, це, зокрема, й визнання того факту, що в художньому творі діють дві ціннісні системи, дві закономірності, «змістовна і формальна закономірність... тільки за цієї умови, – наголошував М. Бахтін, – ми можемо говорити про твір як про художній» [3, с. 12].

Художньо значимою форма стає, за М. Бахтіним, коли виражає активне ціннісне ставлення автора-творця і реципієнта (співтворця форми) до змісту. У своїй роботі він зазначає: «За допомогою художньої форми творець займає певну активну позицію стосовно змісту» [3, с. 41]. У праці «До питань

методології естетики словесної творчості», визначивши автора-творця «конститутивним моментом художньої форми», М. Бахтін розкриває виражальні можливості художньої форми: «Форму я маю пережити як моє активне ціннісне відношення до змісту, щоб пережити її естетично: у формі і формою я співаю, розповідаю, зображую, формою я виражаю свою любов, своє твердження, своє сприйняття» [3, с. 69].

У контексті цих бахтінських розмірковувань про взаємозалежність форми і вираження варто згадати діалектичне вчення про художню форму О. Лосєва.

У праці «Діалектика художньої форми» О. Лосєв наголосив, що художня форма, чи вираження, є специфічною формою. Адже не кожне вираження художнє. На питання, в чому ж специфіка художньої форми, філософ дає феноменолого-діалектичну відповідь: «Художнє вираження, чи форма, є таке вираження, яке виражає дану предметність повністю і в абсолютній адекватії... так, що у вираженому не більше і не менше сенсу, ніж у виражаючому» [34 с. 45].

Зауваживши, що художнє у формі є принципова рівновага логічної і алогічної стихій, учений наголошує, що таке визначення художнього вираження має замінити абстрактно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реальне», про «втілення ідеального в реальному», згідно з яким в уяві митця спочатку виникає образ «сміслової предметності» (зміст) майбутнього твору, а вже згодом відбувається його художнє оформлення.

О. Лосєв таємницю художньої форми вбачає в її ідеальній виражальності. Будь-яка предметність, за філософом-діалектиком уже передбачає певний план чи завдання, певний принцип свого вираження. І створюючи художній твір, митець ніби повсякчас вслухається в це ідеальне вираження, в це ідеальне співвідношення предмета з його позасмісловими моментами, порівнює з ним створювану художню форму, повсякчас замислюючись, чи відповідає це тій ідеальній вираженості чи суперечить їй. «Сама по собі предметність не є завданням мистецтва. Завдання мистецтва – дати вираження предметності» [34, с. 76].

Із феноменом ідеального вираження пов'язане й лосєвське вчення про першообраз. Автор є творцем форми, але форма сама творить свій першообраз, а відтак сама стає «своїм першообразом». Автор творить щось одне конкретно визначене, а виходить – дві сфери буття, адже створюване ним є саме тотожністю «двох сфер буття, образу і першообразу водночас» [34, с. 81].

Ця теза вчення О. Лосєва про діалектику художньої форми добре вписується, як нам видається, у контекст методології естетики словесної творчості М. Бахтіна, у якій йдеться про «дві закономірності, що одночасно керують художнім твором – змістовна і формальна закономірність» [3, с. 61]. «Тільки тут починає відкриватися для діалектичного розуму, – зізнається філософ, – таємниця самодостатності художнього буття, її повного самообґрунтування і самодоказовості» [3, с. 63]. І саме в цій самоадекватності, самодостовірності й основа художньої форми, сутність мистецтва. «Мистецтво відразу – і образ, і першообраз. Воно – такий першообраз, якому не передбачається ніякого іншого образу» [3, с. 65].

Художній образ є однією з головних категорій мистецтва, що вирізняє естетичне пізнання світу з-поміж інших видів (наукового, прагматичного, релігійного тощо).

Художній образ і поняття відрізняються не лише формою вираження ідеї зображуваного, але й змістом. Наукове поняття описує предмет зображення об'єктивно, таким, яким він існує в дійсності, і абстрагується від його суб'єктивних оцінок. Художній же образ, маючи на меті подати об'єктивну картину дійсності, являє її у формі суб'єктивно-емоційного сприйняття, якою її бачить і емоційно перевтілює автор. Суб'єктивність автора при створенні художнього образу може бути більшою або меншою в залежності від способу сприйняття світу письменником і тих художніх принципів, які він втілює у творі.

Теоретичними дослідженнями різноплановості внутрішньотекстових і зовнішніх зв'язків образу в літературному творі займалися учені різних шкіл і напрямів: С. Аверинцев [1], М. Бахтін [3, 4], В. Виноградов [10], Ю. Ковалів

[32], О. Лосєв [34], Ю. Лотман [35], М. Наєнко [39], П. Флоренський [69], В. Шкловський [74] та ін.

У літературознавстві та мистецтві термін «художній образ» використовується у двох основних значеннях. Широке розуміння цього терміна передбачає специфічну форму відображення та пізнання дійсності в мистецтві та літературі, вузьке розуміння з'ясовує специфічну форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів. Л. Тимофєєв свого часу дав визначення художньому образу, яке стало загальноприйнятним у сучасному літературознавстві: «Образ – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу і має естетичне значення» [58, с. 60].

Художній образ – це специфічна форма відображення дійсності, в основі якої лежить чуттєвий образ. За визначенням О. Галича, «... це те, що в ньому безпосередньо, конкретно зображено з усіма його подробицями – сукупністю тих індивідуальних предметних ознак (знаходження у просторі та часі, форма, величина, колір, спосіб дії і т.п.), які окреслюють його нашої свідомості» [14, с. 97]. Існує ряд схожих визначень, де незмінними залишаються поняття конкретності й узагальненості: «Спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, що тією чи тією мірою співвідноситься зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та ін. явищ» [32, с. 416]; «Спосіб освоєння і перетворення дійсності» [57, с. 39]; «Конкретні уявлення як відображення людською свідомістю одиничних предметів, явищ, фактів, подій в їх чуттєвому сприйнятті» [71, с. 90].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття категорія художнього образу отримала оновлені трактування в структурно-семіотичному, феноменологічному та рецептивному напрямах науки. За теорією Г. Башляра, «художні образи не відображають реальність, а, концентруючи життєві сили автора, є феноменами його душі. Образ, як вважає вчений, є психічною подією, яка поетизує та розширює розуміння об'єктивної реальності» [5, с. 57].

На особливу увагу заслуговує знакова теорія образу, яка стала предметом наукового дослідження О. Лосєва. Вчений простежив взаємозв'язок предметного і знакового значень, звернувши увагу на абстрактні якості останнього. Відповідно до цієї концепції, образ у мистецтві – це іконічний знак, який зберігає істотну подібність об'єкта до його позначення. Знаковість художніх образів у сучасній літературі постійно ускладнюється, що зумовлено рівнем інформативності та глобалізації світу [див. 34, с. 210].

Х. Ортега-і-Гассет відзначив ще одну важливу зміну в мистецтві ХХ століття – його відхід від тотожності з реальністю речей і людського життя. Слова іспанського культуролога: «поет починається там, де закінчується людина» [43, с. 242], звучать парадоксально, проте вони пов'язані з новим розумінням художнього образу, який все більше стає знаком авторського і читацького сприйняття, ніж міметичним відображенням реальності.

Знакова теорія художнього образу надалі розвивалась у дослідженнях структуралістів. Ю. Лотман запропонував уважати структурним центром літературного твору бінарну опозицію художніх образів [див. 36, с. 102].

Отже, художній образ одночасно визначається як предмет і засіб вираження предметно-чуттєвого світу, зосереджуючи в собі особливості творчого та світоглядного бачення автора і читача, закономірності літературного процесу. Специфіка будь-якого художнього образу багато в чому залежить від співвідношення в ньому абстрактного та конкретного, образотвірного та виразного компонентів.

У сучасному літературознавстві існують різні підходи до типології художніх образів. Так, А. Есалнек [77], В. Скиба [55], В. Халізов [71], Л. Чернець [73], класифікують художні образи в залежності від способів втілення і виконуваної функції, виділяючи такі види: образи-уявлення (об'єкти дії), образи-персонажі (суб'єкти дії), образи-голосу (суб'єкти мови). Виокремлюючи в образі предметний і смисловий компоненти, літературознавці пропонують класифікувати художні образи за ступенем узагальнення. Поодинокі образи-деталі відносять до першого типу, до другого – динамічні

образи, пов'язані з розвитком фабули (образи-події, образи-вчинки, образи-настрої, образи-почуття). І. Волков відзначає особливу енергетику саморозвитку фабульних образів, розгорнутих у часі і просторі [див. 11, с. 76]. Третій подібний рівень – концептуальні образи авторського світосприйняття.

Традиційною вважається типологія, головним критерієм якої є змістова узагальненість. Так, художні образи поділяються на індивідуальні, типові, характерні, топоси, архетипи тощо. Розмежування образів відбувається також за ознакою збігу предметного і смислового планів (автологічних, металогічних). Типологія Н. Валгіної ґрунтується на співвідношенні конкретного й узагальненого в значеннях художніх образів, виділяючи при цьому три типи: «образ-індикатор, коли переважає предметне значення; образ-троп, що містить переносне значення; образ-символ, узагальнення якого засноване на конкретних переносних значеннях» [8, с. 93].

У своїй теорії Н. Валгіна використовує поняття внутрішньої форми, яка, на думку авторки, існує для «оживлення» сенсу в образах-індикаторах. Для визначення групи образів-тропів вона використовує поняття метафоризації, позначаючи стадію переосмислення. Образи-символи Н. Валгіна відносить до вищого ступеня узагальнення, що виходить за межі контексту. Різноманітність структурних форм слугує основою для розмежування образів, побудованих за метафоричним принципом (зіставлення різних об'єктів) і метонімічним (частина, що заміщує ціле). До першого типу відносять образи-символи, алегорії, до другого – образи-типи [див. 8, с. 97].

Існує типологія, яка виходить зі ступеня складності образу як знака. Ю. Лотман вирізняє прості архаїчні символи й образи-символи, утворені з інших знаків культури «ціннішого змісту». Найбільш складним є символ, якому, притаманні не тільки властивості культурного знака, але й здатність «виходу за власні межі» [див. 35].

Такі символи особливо поширені в культурі ХХ – ХХІ століть і потребують активного сприйняття складної внутрішньої структури та ціннісного змісту.

Феноменологічний підхід дозволяє крізь призму образної системи письменника проникнути в авторське сприйняття і ставлення до життя та враховувати читацьку рецепцію. Г. Башляр виділив образи ціннісного, пережитого простору, які концентруються в межах позначених автором кордонів. Дослідник розмежував простір відкритого і закритого типу, а також образи внутрішнього і зовнішнього простору. Образи часу, в свою чергу, поділив на тваринне (агресивне, спрямоване) і рослинне (уповільнене) [див. 5, с. 236].

Спираючись на цю типологію художніх образів, в дисертації «Просторові образи в літературному творі» Н. Потреба виділила образи «малого» простору (географічні локуси) і образи «великого» простору (степ, дорога і небо), які набувають значення культурних знаків, кодів культури. На думку дослідниці, образи «закритого» простору втілюються в образах будинку, транспортних засобів і храму. До образів «внутрішнього» простору віднесені позапросторові характеристики твору – образи уяви і пам'яті. У розподілі просторових образів на зовнішні образи і внутрішні відчувається значний вплив типології Г. Башляра, проте феноменологічний підхід передбачає пошуки «пережитого простору», коли будь-який образ, незалежно від його класифікації, набуває значення внутрішнього [див. 51, с 302].

Отже, на сучасному етапі розвитку теорії літератури неможливо виділити один аспект поняття «художній образ», ігноруючи інші. Онтологічна природа, гносеологічна спрямованість й образотворчі можливості художнього образу роблять його універсальною категорією, яка не зводиться до предметного змісту та символічного узагальнення. Аналіз літературознавчих теорій дозволив визначити конститутивні ознаки художнього образу: чуттєву конкретність, смислове узагальненість, естетичну цінність, знаковість, просторову і часову багатовимірність, зв'язок з тенденціями літературного процесу, особливостями культури, напрямками, течіями, загальними стилями епохи й індивідуальним стилем письменника.

У реалістичному художньо-літературному творі подія є обов'язковим атрибутом наративного тексту, вона розкриває весь діапазон функцій мистецтва і може задовільнити найрізноманітніші потреби будь-якого реципієнта.

Художній твір – це основна форма існування літератури як мистецтва слова; його «можна визначити як розповідь про життєву подію (вигадану чи ні), що ведеться від особи реального або уявлюваного автора з розрахунком на естетичне враження... предметом його розповіді є умовно-, а не реально-життєва подія, яка існує виключно в суб'єктивній, авторській або його оповідача уяві, а завдяки їхньому посередництву в такій же суб'єктивній читацькій уяві...» [10, с. 116].

Об'єктивна дійсність художнього твору не є тотожною життєвій реальності, бо створюється автором з метою естетичного впливу на реципієнта і здатності викликати емоційно-інтелектуальні переживання ціннісного порядку. Але твір може стати таким лише за наявності певних чинників, основним із яких, за класифікацією О. Галича, є:

«1. Яскрава, індивідуальна, особистісна форма картини світу, відтвореної автором, виразне авторське світобачення, оригінальність, нетривіальність, які спроможні викликати у читача відповідні думки, асоціації, почуття, зацікавити його, змусити хвилюватися, розмірковувати, співпереживати думкам і почуттям героїв та автора.

2. Актуальність проблематики, здатність зачепити читача «за живе», можливо, нагадувало би його власний життєвий досвід, але при цьому розширювало б його свідомість, перевершуючи очікувані сподівання.

3. Відповідність мовних засобів змістові твору, їх емоційна виразність, точність вислову.

4. У довершеному художньому творі немає нічого випадкового, зайвого, усе в ньому вмотивовано і підпорядковано художній та ідейній меті, яку ставить перед собою автор» [14, с. 116–117].

Найпопулярніші в історії людства твори мистецтва слова мають виразний подієвий каркас. Проводячи спеціальне фундаментальне дослідження місця події в історичному процесі, О. Єременко розуміє подію як перехід можливості в дійсність [див. 21, с. 49]. Даючи ж визначення історичної події, він характеризує її як «дію, що реалізується індивідом або соціальною групою, що

змінює наявні умови й має відносну самостійність у системі подій, цілісність і значимість для перебігу історичного процесу» [21, с. 87].

Наукове поняття «події» як службової категорії у межах літературознавства досліджували у своїх працях А. Есалнек [77], Ю. Лотман [35], Б. Томашевський [61], Ф. Федоров [67] та ін.

У галузі філологічних наук найбільш вичерпною, попри її лаконічність, можна назвати дефініцію події Ю. Лотмана: «Подією в тексті є переміщення персонажа через межу семантичного поля» [36, с. 282]. Це переміщення стосується не тільки і не стільки просторових координат світу твору, але й будь-яких інших, наприклад, морально-етичних, естетичних та інших континуумів у його межах. Учений наголошує на винятковості події на тлі інших фактів художнього тексту: «Подія – завжди порушення певної заборони, факт, котрий мав місце, хоча не повинен був відбутися» [36, с. 286].

Як відомо, життя людини є набором певних подій. Кожен індивід живе одночасно в різних подієвих сферах – особистісній, загальноісторичній, конкретній культурно-історичній. Сам перебіг розвитку людства, прогрес є ланцюгом подій.

Найбільш точно визначення поняття «події» формулює «Літературна енциклопедія термінів і понять»: «Подія – це переміщення персонажа – зовнішнє чи внутрішнє (подорож, вчинок, духовний акт), через межу, що розділяє частини або сфери відображеного світу в просторі та часі, пов'язане із досягненням його мети або, навпаки, відмовою чи відхиленням від неї, а також зіткненням персонажа із перепорою. На думку Гегеля, необхідно «початку встановити різницю між тим, що просто відбувається, і певною дією, яка в епічному творі набуває форми події».

У своїй праці «Естетика» Гегель ілюструє думку, наводячи такий приклад: якщо блискавка вбиває людину, то це лише зовнішня подія (тобто ситуація), у той час як завоювання ворога є чимось більшим, а саме: досягненням поставленої мети (тобто подією)» [29, стб. 1007].

Важливою проблемою дискурсу текстової події є її розмежування зі спорідненими поняттями. Так, наприклад, певною мірою взаємонакладаються при аналізі літературного твору поняття події й факту. Спеціальну увагу розмежуванню цих категорій приділяє мовознавець Н. Арутюнова, яка пише: «Ім'я *факт* орієнтоване на світ знання, тобто на логічний простір, організований координатою істини й неправди, ім'я *подія* орієнтоване на потік того, що відбувається в реальному просторі й часі» [2, с. 168]. «Події потрібні деталі, котрі з'являються тільки при її здійсненні. Поки подія не стала реальністю, про неї не можна розповідати. Можна лише констатувати відповідний їй факт, скористатися уявою» [2, с. 179].

Подія завжди є фактом, тоді як не кожен факт можна назвати подією; до фактів належать і такі текстові конструкти, як ситуація, опис тощо.

Суміжним із подією поняттям є поняття ситуації. Ситуація як і факт, не є спеціальним атрибутом художнього тексту. На загальному поширенні цього терміна акцентує увагу А. Есалнек: «Ситуацією називають будь-яку властивість або стан – у житті, літературі, науці. Ситуація може бути суспільно-історичною, сімейною, моральною, науковою, літературною тощо, інакше кажучи, поняття ситуації має неоднаковий сенс» [77, с. 91].

Подія та ситуації – найважливіші елементи сюжету літературного твору, бо сюжет – це низка подій і одночасно – послідовність окремих ситуацій. На відміну від ситуації, подія позначає динамічний початок сюжету, тобто є виявленням конфлікту.

Основи аналізу ситуації та події як службових категорій у межах літературознавства закладено ще Б. Томашевським. Він тісно пов'язує названі поняття з поняттям фабули: «Тема фабульного твору являє собою певну більш-менш єдину систему подій, що впливають одна з іншою. Сукупність подій у їх взаємних внутрішніх зв'язках і називаємо *фабулою*. Взаємозв'язки персонажів кожної конкретної миті є ситуацією» [61, с. 180].

Персонажним є підхід до категорії ситуації в літературному творі А. Есалнек, яка дає таку розлогу характеристику аналізованому поняттю: «У нашій роботі під

ситуацією розуміється розстановка та співвідношення характерів у художньому творі й відповідне до цього розташування й співвідношення пластів художнього змісту. Романна ситуація має ряд особливостей. Головна з них полягає в тому, що розстановка характерів обов'язково передбачає диференціацію відображуваного середовища й висування на передній план двох-трьох, не більше ніж чотирьох персонажів, чиї долі займають основну увагу автора й відтворюються найбільш деталізовано» [77, с. 92].

Як підсумовує Т. Гребенюк, «взаємовідносини категорій події та ситуації в літературному творі є взаємодією та взаємодоповненням, без них неможлива художня дія, рух у просторово-часовому континуумі творів, будь-який розвиток» [16, с. 11].

Поняття просторово-часового континууму для аналізу художнього тексту має суттєве значення, оскільки час та простір є провідними принципами організації художнього твору. Будь-яка картина світу – чи то об'єктивна реальність, чи реальність художнього твору – не існує поза простором і часом, ці дві категорії становлять сутність художнього тексту, організують його цілісність, розкривають глибинний зміст, дають можливість висловити авторську позицію. Художній часопростір нерозривно пов'язаний із категоріями роду, жанру, стилю, фабули, сюжету, художніх образів твору; він є втіленням концепції світу автора.

Письменники у своїх творах, безперечно, спираються на осіб, події, побутові деталі, які спостерігають в реальності, і разом з тим до невпізнаності перекомпонують первісну реальність, створюючи художньо-естетичну узагальнену реальність, без якої мистецтво не може існувати. Художня реальність важлива як засіб створення органічної цілісної картини світу, яка постає у змістовій насиченості й естетичній виразності, але вона зумовлена духовним світом письменника (автора) та первинною реальністю (життям і психологією суспільства).

Підсумовуючи все сказане про специфіку відображення художньо-естетичної реальності в літературі, можна зробити висновок, що особливість літератури простежується і на рівні об'єкта художнього відтворення, і на рівні суб'єкта

творчого осмислення життя, і на рівні художньої форми. Об'єктом художнього відтворення, тобто реальної характерності, через посередництво якої художник освоює світ в цілому, для літератури є характерність людського життя і навколишнього середовища, що повсякчас перебуває у стані руху, та характерність, що розкривається у часі. Суб'єктивне освоєння об'єктивного світу, зберігаючи в літературі загальний для мистецтва конкретно чуттєвий характер, відбувається цілковито у внутрішньому світі письменника, а його творча уява – у формі внутрішнього уявлення, споглядання і почуття. Втіленням художнього світу письменника є матеріальний засіб у вигляді національної мови. Мова як мовлення розгортається в часі як і безпосередній об'єкт художнього відтворення у літературі, тому мова у творі є не тільки засобом втілення уже готової художньої думки, а й засобом осмислення реальної дійсності у процесі її художньо-творчого відображення. І нарешті, художній образ, створений мовою, розкривається повністю не відразу, у значенні мовлення, а через посередництво цього значення у внутрішньому світі людини, в її творчій уяві.

Отже, художній образ одночасно визначається як предмет і засіб вираження предметно-чуттєвого світу, зосереджуючи в собі особливості творчого та світоглядного бачення автора і читача, закономірності літературного процесу. Специфіка будь-якого художнього образу багато в чому залежить від співвідношення в ньому абстрактного та конкретного, образотвірного та виразного компонентів. Художній образ виступає посередником між двома світами – художнім і реальним.

Художній твір – це основна форма існування літератури як мистецтва слова; його можна визначити як розповідь про життєву подію (вигадану чи ні), що ведеться від особи реального або уявлюваного автора з розрахунком на естетичне враження предметом його розповіді є умовно-, а не реально- життєва подія, яка існує виключно в суб'єктивній, авторській або його оповідача уяві, а завдяки їхньому посередництву в такій же суб'єктивній читацькій уяві.

РОЗДІЛ 2

СУБСИСТЕМИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В РОМАНІ

В. ЛИСА «КРАЇНА ГІРКОЇ НІЖНОСТІ»

2.1. Час як формотворча модель художньої реальності

Для філологічного аналізу художнього тексту поняття просторово-часового континууму має суттєве значення, оскільки і час, і простір є конструктивними принципами організації літературного твору.

Поява поняття «хронотоп» у літературознавчому дискурсі пов'язана з розвитком гуманітарних наук початку ХХ ст. Фізіолог О. Ухтомський [66] уперше запропонував цей термін на позначення часопростору, який означав поєднання минулого, сучасного та майбутнього у психологічному існуванні людини [див. 66]. У літературознавчий дискурс цей термін уведено М. Бахтіним, який зазначав, що хронотоп – це «...суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі» [4, с. 244]. У художньому хронотопі науковець виділяє найбільш важливу і значущу його частину – художній час, що позначилося і на визначенні терміна (хронотоп з грецької означає часопростір): «Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії» [4, с. 247].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» Р. Гром'яка і Ю. Коваліва, даючи дифініцію хронотопу визначають і поняття художній час: «Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірною категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності» [32, с. 726 – 727].

У навчальному посібнику «Філологічний аналіз тексту» Н. Ніколіна подає свої визначення: «Художній час – це форма буття естетичної реальності, особливий спосіб пізнання світу» [41, с. 85].

Особливості моделювання часу в літературі визначаються специфікою кожного виду мистецтва: література традиційно розглядається як мистецтво часове, на відміну від живопису, тому що вона відтворює конкретність плинності часу. Ця особливість літературного твору визначається особливостями мовних засобів, які формують його образний ряд: граMATика визначає для кожної мови порядок, який розподіляє простір у часі, трансформує просторові характеристики в часові.

Проблема художнього часу цікавила теоретиків літератури, мистецтва, лінгвістів. Значний внесок у цій галузі зробили М. Бахтін [3, 4], Д. Лихачов [30], Ю. Лотман [36], О. Потебня [50, 51], Н. Тмарченко [57], В. Топоров [63], В. Тюпа [64], Ф. Федоров [67], П. Флоренський [69], В. Халізов [71], О. Шупта-В'язовська [76] та ін. Теоретики літератури пропонують різні класифікації щодо художнього часу і образних форм його відображення в тексті.

Безмежні можливості організації художнього часу показав О. Потебня. Текст розглядається ним як діалектична єдність двох композиційно-мовленневих форм: опису (відображення рис, які одночасно існують і в посторі) й оповіді (оповідь перетворює низку одночасних ознак у низку послідовних сприйнять). Учений розмежував реальний і художній час; проаналізував співвідношення цих категорій у фольклорних творах і відзначив історичну мінливість художнього часу [див. 50, с. 36]. Ідеї О. Потебні отримали подальший розвиток у роботах філологів кінця XIX – початку XX ст. Але особлива увага до проблем художнього часу значно поживалася в останні десятиліття XX ст., це було пов'язано з бурхливим розвитком науки, еволюцією поглядів на час і простір, із пришвидшенням темпів соціального життя, із загостренням уваги до проблем пам'яті, витоків, традицій, з одного боку, і майбутнього, з іншого боку, і, нарешті, з виникненням нових форм у мистецтві.

«Твір, – зауважив П. Флоренський, – естетично примусово розвивається у певній послідовності» [69, с. 89]. Час у художньому творі – це тривалість, послідовність та співвіднесеність подій, заснованих на їхньому причинно-наслідковому, лінійному й асоціативному зв'язку.

Час у тексті може мати чітко визначені або доволі розмиті межі: події, наприклад, можуть охоплювати десятки років, рік, декілька днів, день, годину тощо, розмиті межі, які можуть позначатися чи не позначатися у творі відносно історичного часу або часу, встановленого автором умовно.

Художній час має системний характер. Це спосіб організації естетичної реальності твору, його внутрішнього світу і одночасно образ, пов'язаний із втіленням авторської концепції, яка віддзеркалює саме його картину світу.

Від часу як іманентної властивості твору доцільно відрізнити час тривання тексту, який можна розглядати як час читача; отже, розглядаючи художній текст, ми відзначаємо антиномію «час твору – час читача». Ця антиномія у процесі сприйняття твору може виявлятися в різний спосіб. При цьому і час твору не є однорідним: так, у результаті часових зсувів, «пропусків», виділення крупним планом центральних подій зображуваний час стискається, скорочується, при співставленні й описуванні одночасних подій він, навпаки, розтягується.

Порівняння реального часу і часу художнього виявляє їх розбіжності. Топологічними властивостями реального часу в макросвіті є одновимірність, безперервність, необерненність, упорядкованність. У художньому часі всі ці властивості трансформуються, бо не можуть не бути багатовимірними. Це пов'язано із самою природою літературного твору, який, по-перше, має автора і передбачуваного читача, по-друге, межі: початок і кінець. У тексті виникають дві часові вісі – «вісь розказування» та «вісь описування подій»: «вісь розказування» одновимірна, тоді як «вісь описування подій» багатовимірна. Їх співвідношення породжує багатовимірність художнього часу, дає можливість для часових зміщень, зобумовлює множинність часових точок зору в структурі тексту. У прозовому творі встановлюється умовний теперішній час оповідача,

який співвідноситься з розповіддю про минуле та майбутнє персонажів із характеристикою ситуацій у різних часових вимірах. Отже, розвиток подій твору може відбуватися у різних часових площинах.

У тексті твору часто порушується реальна послідовність подій. Лише фольклорний час рухається за законом необерненості, а в літературі нового часу велику роль відіграють часові зсуви, порушення часової послідовності, зміни темпоральних реєстрів. Ретроспекція як прояв оберненості художнього часу є принципом організації низки тематичних жанрів, а саме: мемуарних та автобіографічних творів, детективних романів тощо. Ретроспектива в художньому тексті може виступати й засобом розкриття його імпліцитного змісту – підтексту.

Художній час характеризується як безперервністю, так і дискретністю, «залишаючись по суті безперервним у послідовній зміні часових і просторових фактів, континуум в текстовому відтворенні одночасно розбивається на окремі епізоди» [41, с. 86].

Письменники широко використовують можливості розширення чи стискання часу, виділяючи крупним планом найбільш яскраві події у житті героя, його емоційні вершини; художній час при цьому уповільнюється, розтягається, а інші періоди життя героя передаються узагальнено, сумарно.

Художній час у тексті виступає як діалектична єдність кінцевого і безкінечного. У безкінечному потоці часу виокремлюється одна подія чи їх ланцюг, початок і кінець яких зазвичай фіксується. Фінал твору - це сигнал того, що часовий відрізок, представлений читачеві, завершився, але час триває і за його межами. Трансформується в художньому тексті й така властивість реального часу, як упорядкованість. Це пов'язано з суб'єктивним визначенням точки відліку та виміру часу.

Художній час представляє собою єдність конкретного і загального «як прояв конкретного він має риси індивідуального часу і характеризується початком і кінцем. Як віддзеркалення безмежного світу він характеризується безкінечністю часового потоку». Як єдність дискретного і безперервного,

кінцевого і безкінечного може виступати окремо взята часова ситуація художнього тексту. Антиномія кінцевого – безкінечного з'ясовується в художньому тексті як результат використання співмірних, але віддалених у часі і тому багатозначних засобів, наприклад символів.

Принципово значущими для організації художнього твору є такі характеристики художнього часу, як тяглість/короткість зображуваних подій, однорідність/неоднорідність ситуації, зв'язок часу з предметно-подієвим наповненням (його заповненість/незаповненість, пустота). За цими параметрами можуть протиставлятися як твори, так і фрагменти тексту в них, які утворюють певні часові блоки.

Аналіз художнього часу у будь-якому творі, на думку літературознавця Н. Ніколіної, повинен враховувати такі основні моменти:

«1). визначення особливостей художнього часу в аналізованому творі:

- одновимірність чи багатовимірність;
- оберненість чи необерненість;
- лінійність чи порушення часової послідовності.

2). виділення в темпоральній структурі тексту часових планів, представлених у творі, і розгляд їх взаємодії.

3). визначення співвідношення авторського часу (часу оповідача) і суб'єктивного часу персонажей.

4). виявлення сигналів, що виділяють ці форми часу.

5). виявлення співвідношень часу історичного і побутового» [41, с. 90–91].

Використовуючи класифікацію, подану Н. Ніколіною, розглянемо специфіку відображення художнього часу в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності».

Особливістю функціонування часової категорії в аналізованому романі, безперечно, є багатовимірність. Сам автор зазначає, що його твір – це «вражаюча сімейна сага на тлі української історії».

Події роману охоплюють кілька десятиліть історії України ХХ століття: від 20-х – 30-х років – часу народження, дуже щасливих (майже до 10 років, як зазначає автор), а потім важких сирітських дитячих років у спецбудинку-інтернаті для дітей ворогів народу головної героїні твору Даздраперми Снігурець – Дази, бабусі і матері, – до початку 2000 років, періоду Помаранчевої революції у Києві, яка стала водночас щасливим і сумним відліком часу в особистому житті доньки Віталії й онуки Дази – Олесі. А між цими двома часовими вимірами автор розмістив оповідь про буремні 90-ті роки в житті України й основних героїв роману, про час, овіяний інколи романтизованим сприйняттям середовища кримінальних злочинців, який захопив у свій полон інтелігентну й витончену представницю середнього покоління сім'ї Снігурець – Віталію, доньку Дази і матір Олесі.

Багатовимірність романного часу підкреслюється особливостями сюжетного часу, де автор, описуючи теперішнє життя трьох своїх героїнь, постійно звертається до ретроспективних спогадів про їхнє минуле (дитинство, юність, важливі, а іноді трагічні моменти життя). Темпоральна канва роману дуже насичена, починаючи від першого рядка твору, де автор, говорячи про приїзд Даздраперми до доньки Віталії у Луцьк, зазначає: «За неповні сім років до основних подій, які будуть описані тут, у луцькій квартирі, де жили тоді Олеся з мамою Вітою, вранці пролунав дзвінок у двері» [28, с. 11].

Фактично, майже все життя двох старших героїнь – Даздраперми і Віталії постає у ретроспективному зображенні, у спогадах про своє особисте життя та взаємини між ними. Отже, час у романі характеризується оберненістю як у зображенні історичних подій, так і в особистому житті персонажів твору. Читач спочатку дізнається про приїзд до Луцька 60-річної Дази, яка знайомиться з онукою. «Скільки ж їй років? – думає Олеся. – На вигляд не більше шістдесяти... Мабуть, таки років шістдесят» [28, с. 13]. І лише потім, у спогадах Дази, постає її дитинство і щасливе життя в родинному колі. На запитання Олесі, чи щасливим було її дитинство, бабуся згадує: «Як тобі сказати... Спочатку дуже щасливе. Десять років до десяти. Ні, трохи менше... І

вона розповіла. Про життя в різних містах, переїзд до Києва, про тата Романа й маму Риту. Про те, як вона любила чекати тата, як любила оте вечірнє підкидання вгору» [28, с. 77].

Але час дитинства Дази – це час сумний і тривожний, бо «вороги – шкідники лізуть з усіх щілин» [28, с. 71] Цей час і визначив подальшу долю малої Дази, яка, після арешту батька, а потім через два тижні й матері, потрапляє до дитбудинку для дітей ворогів народу, де збочена вихователька тортурами, жорстокістю і приниженнями перевиховує малу Дазу, змушуючи її доносити про все, що роблять й говорять інші діти будинку.

Оберненість часу наявна і в зображенні долі середньої представниці «жіночого кодла» – Віталії, яка, ще не усвідомлюючи добре свої почуття, у 13 років покохала хлопця з сусіднього будинку Едика-Еміра, котрий став справжнім кримінальним злочинцем. Але спочатку читач дізнається про те, що Віта невиліковно хвора і цей страшний діагноз змушує її перебороти власну гординю і покликати матір, з якою не спілкувалася 20 років через те, що зробила неправильний життєвий вибір.

В оберненому часі постає і оповідь про те, як Даза і Віта стають матерями, виховуючи чужих дітей як власних, як найрідніших і найдорогоцінніших у їхньому житті, заради дітей відмовляються від особистого життя, професійного зростання.

До своїх спогадів про життя у схроні і дружину Марину повертається у кінці роману батько Віталії, розшуканий Дазою. Суб'єктивний час справжнього батька Олесі, неафганця Ігоря Леонідовича, дає можливість пригадати зовсім юні роки, коли двоє молодих осіб через свою цікавість дали життя третій людині, Олесі, але відмовились від неї, і майже зовсім не згадували про неї 18 років. Оберненість часу у романі В. Лиса – це сюжетоутворюючий елемент, який дозволяє письменнику повсякчас тримати читача в полі цікавих загадок і розгадок особистого життя героїв, як головних, так і другорядних, вмістити у невеликому за кількістю сторінок історію життя України ХХ ст.

Одним із прийомів зображення художнього часу в романі є порушення часової послідовності, поєднання різноманітних часових потоків. На сторінках сусідніх розділів романа впереміж постає суб'єктивний час усіх трьох головних персонажів.

У спогадах Даздраперми читач занурюється у події 30-х років минулого століття, у побут і звичаї дитбудинку-інтернату, у воєнне ліхоліття 41 року, де поруч постає іноді радісне (лист від матері Дази) і трагічне (смерть Сонтаринки, найближчої подруги Дази в дитбудинку), робота в поліському селі, допомога повстанцям УПА, пологи дружини повстанця у схроні, порятунок новонародженої дитини, життя у Києві, повернення справжнього прізвища Снігурець, спокута гріха відмови від батьків, служіння людям, дітям на посаді медсестри, здобуття поваги хворих.

Із сусідніми розділами спогадів Дази межують розділи, в яких йдеться про шкільні роки Віти від 13 років до 18 років, про час зустрічі з Едиком-Еміром, відвідування далекої уральської колонії, зустрічі з ним у Києві, навчання в медичному інституті, добровільного відрахування з нього.

І всі ці часові зсуви подані на тлі подій, які сталися за сім років до описуваних основних подій у другій частині роману – невиліковної хвороби Віталії.

У такий спосіб автор ущільнює час, робить його більш насиченим подіями, дає можливість прослідкувати головні перепетії життя, глибше розкрити внутрішній світ, психологію героїв, звернути увагу на вплив часу на долі персонажів, охопити оповіддю майже ціле століття.

У темпоральній структурі тексту роману виділяється кілька часових планів, які, безперечно, взаємодіють між собою: це, насамперед час, у якому сформувався світогляд, моральні засади, життєві принципи маленької Дази, яка виросла у на диво здоровому сімейному середовищі компартійної сім'ї, яка любила Сталіна і щиро вірила у те, що існують вороги-шкідники, до яких несподівано потрапили і її найрідніші люди – тато і мама, які, на думку маленької Дази, зрадили її, тому вона має право змінити батьківське прізвище

Снігурець на будь-яке інше (спочатку бажане, але не реалізоване прізвище Єжова, пізніше Рубцова, по батькові Миколаївна).

Цей часовий план радянської доби буде супроводжувати все життя Даздраперми, пізніше вплине і на виховання інтелігентної, правильної доньки Віталії і спричинить її бунт проти занадто прямолінійних засад життя, призведе до того, що Віту привабить людина зовсім із іншого світу, злочинного, «чужого», але цікавого для неї. І це вже інший часовий план, що увібрав в себе і радянські принципи: за будь-яку ціну порятувати кохану людину, котра здатна змінитися, якщо вона спроможна у своїх листах так глобоко, лірично відчувати красу світу, хоч і за ґратами.

У третій часовий план, сучасний, кінець ХХ – початок ХХІ ст., який пов'язаний із життям трьох героїнь роману, хоча, безперечно, це час Олесі, її часові виміри і осягнення.

Час у романі ніби вимірює людські долі: «Прохолодне весняне повітря принесло думку. Про те, що все треба віддати на течію часу. Що опиратися йому немає змоги. Що десь в часі майбутньому народжується нова дійсність. Для неї, Віти, Олесі. Не знати яка – гірша, краща, але нова. Їй також опиратися дарма» [28, с. 74]. Цей внутрішній монолог Даздраперми є не лише філософськими роздумами головної героїні, але світосприйняттям самого автора і його роздумів про вічність, про безперервність життя, про народження нового світу, нової людини: «У Києві Олеся в лікарні дізналася: у неї вже четвертий місяць вагітності. У неї буде дочка. Якби й менший строк, не стала б нічого робити. «Наше бабське кодло», – пригадала мамині слова. – «Кодло» поповниться. Відтвориться. Доньку вона назве Вітою» [28, с. 359], – так розмірковувала Олеся, яка втратила матір після важкої хвороби.

Особливість часового плану автора, який повідомляє про основні події роману, ставши на позиції нашої сучасності.

Час у романі В. Лиса чітко хронометрований від першого рядка роману (оповідь починається за 7 років до основних подій) і до останнього розділу: «Цей дзвінок пролунав, коли на сорок перший день після смерті Віталії

Даздраперма й Олеся, котрі прийшли до Луцька на сороковини, зібралися у дорогу» [28, с. 359].

Автор простежує долі своїх героїнь, позначаючи головні події їхнього життя віковими віхами. За фабульним часом головній героїні Дазі майже 10 років, коли сталося найстрашніше в її житті: її улюбленого батька заарештували як ворога народу. І відтоді автор чітко хронометрує життя головної героїні, виділяючи у часі значущі моменти її життя: «Через два тижні після арешту батька забрали й маму» [28, с. 93].

«Навесні 41, за два місяці до війни» до дитячого будинку завітав лист від Дазиної мами. Автор відзначає: «На той час Даза Рубцова перебувала вже третій рік у спецбудинку-інтернаті для дітей ворогів народу» [28, с. 103].

Даза стає «другом» виховательки Тетяни Борисівни, яка, запросивши дівчинку до свого дому, влаштовує екзекуцію берізовою різкою, вимоченою в солоній воді. Автор зауважує: «Дазі йшов тринадцятий» [28, с. 105]. І далі: «Прийшла війна» [28, с. 139].

Про два роки воєнних поневірянь Дазі та Валерії, дівчини з їхньої кімнати у спецбудинку, автор говорить дуже коротко, вмещаючи оповідь про їхнє дворічне життя всього в одному складному реченні: «Вони не знали, що попереду чекають майже два довгих роки поневірянь, безпритульності, жебракування, роботи на чужих людей, втеч від облав, доки в маленькому полтавському містечку не пристануть до доброї напівсліпої бабусі» [28, с. 157].

Говорячи про важливий момент у житті Дазі і Віталії, коли після багатьох років розлуки вони об'єдналися знову й виходили із воріт Луцького замку, автор знову хронометрує їх життя: «Дві жінки, котрі були поруч уперше за два десятки років...» [28, с. 39].

Про двадцять років життя Дазі, коли вона була без Віти, автор взагалі нічого не говорить. Але сама героїня оцінює цей розрив з донькою і тривале мовчання у їхніх стосунках дуже коротко: «Ти вмерла для мене» [28, с. 19]. І далі, Даза шістдесятилітня оцінює колишню себе і свої вчинки : «То була не я» [28, с. 20].

Відзначаючи таку важливу в житті Дази подію, як зустріч із дочкою після 20 років розлуки і онукою, героїня пригадує своє життя на Волині, висловлює свій емоційний стан і почуття радості від зустрічі словами: «Добре тут у вас. Ніби час зупинився» [28, с. 36].

Автор використовує в романі різні трансформації часу: то неймовірно стискає його, ущільнює, то навіть зупиняє, для того щоб показати перехід від однієї ситуації до іншої. Спогади літньої Дази про воєнне дитинство, коли вона «налякана, провалилися в сон чи непритомність, знепритомнівши навесні сорок першого року, а прокинувшись через п'ятдесят сім років...» [28, с. 136], допомагають автору переходити від різних часових планів і розглядати їх взаємодію в долі головної героїні, виявляти співвідношення історичного і побутового часу.

Співвідношення авторського часу і суб'єктивного часу персонажів яскраво простежується у життєвих колізіях середньої представниці сім'ї – Віталії. Часовий план автора визначається подіями, пов'язаними із важкою хворобою Віти – Віталії. Ці події він називає основними, бо саме вони стають точкою відліку часу: теперішнього, минулого, майбутнього.

Усе, що сталося з Віталією до її невиліковної хвороби, представляє форму часу минулого, про який автор оповідає докладно, детально, то розтягуючи його, то уповільнюючи, то, навпаки, пришвидшуючи або навіть іноді зупиняючи його.

Суб'єктивний час Віталії – Віти – Віточки – Вітусі починається в романі з оповіді автора про її дитинство: «Вітине дитинство пливло, посміхалося, цвіло – легке, світле, радісне, приємне, наче сонечко, але цілувало її кожен ранок у щічку, іноді раніше за маму, іноді пізніше, але мусили поцілувати обоє – сонце і мама» [28, с. 19]. Коли Віті виповнилося десять років, мама Даза виміняла однокімнатну квартиру в самому центрі Києва на двокімнатну в новому мікрорайоні, щоб у маленької Вітусі була своя кімната.

Простежуючи життя своєї героїні з дитинства, автор динамічно розгортає події її подальшого життєвого шляху: «...ще школяркою, повертаючись одного

разу з навчання, зустріла на пустирі за їхньою багатоповерхівкою його. Хлопця з сусіднього будинку, старшого на десять років. Той хлопець, Едик, мав недобру славу» [28, с. 17].

Хронометраж часу подальших подій, які відбуваються динамічно і кардинально змінять усе подальше життя героїні, простежується у відліку років, місяців, іноді тижнів, навіть днів.

У тринадцять років Віта писала Едику, тоді він сів за пограбування квартири шановного київського професора. Коли він повернувся, Віті було вже вісімнадцять років. «Але через чотири місяці він пішов знову на грабунок, на розбійний напад, покалічив людину, а потім вдруге сів...» [28, с. 18]. Тоді Віта кинула медінститут, поїхала у волинське селище, де знаходилася колонія, в якій відбував покарання Едик: «Ця любов тривала десять років, доки Едик сидів» [28, с. 160].

Відлік часу творить сюжетну лінію Віти з усіма перипетіями її долі: щасливим дитинством, юністю, що принесла кохання до зрадливого злочинця, десятима роками життя у поліському селищі, про яке автор говорить зовсім мало: «Віта зрозуміла, що летить у безодню... І розтягала політ на цілих 10 років» [28, с. 146].

Суб'єктивний час Олесі, молодшої із трьох членів родини, позначений подіями часу історичного і побутового. Але події Помаранчевої революції у романі виступають лише тлом, на якому розгортається історія кохання Олесі до хлопця Ярослава, котрого вона зустріла на майдані. Порівняно з долями старших представниць, суб'єктивний час Олесі в романі складається дуже динамічно: у 15 років вона вперше дізнається про існування бабусі Дазі, яка приїхала до Луцька, де вони з мамою жили щасливо. Через 10 хвилин після зустрічі Олеся дізнається про справжню причину появи бабусі – хворобу матері. Про переїзд Олесі до Києва і сім років життя в ньому автор розповідає у другій частині роману, давши йому метафоричну характеристику: «Серце її сьомого року в Києві» [28, с. 212].

Так само динамічно складається її історія кохання до Ярослава, за котрого вона готова битися зі своєю подругою Лілею, яка сказала, «що дає день на роздум. Ніч і день. Майже добу», для того, аби Олеся відступилася від Ярослава, визнавши, що Ліля перша закохалася в нього. І стався бій, якого ще не бачив Київ, відбувся пізнього вечора на столичному пустирі біля їхнього спального мікрорайону» [28, с. 223]. Але вранці Олеся дізналася, що Славунчик повернувся до Луцька, не попередивши її про це.

Автор так само ущільнює час, розповідаючи про динамічні стосунки Олесі із Ігорем Леонідовичем, її начальником і, пізніше з'ясувалося, її фізіологічним батьком, який ніколи не замислювався про її існування і на прохання справжньої матері Олесі влаштував цю зустріч: «Через півгодини таксі спиняється на краю селища в царстві багатих осель столичних нуворишів і чиновників... Через кілька хвилин розчиняються дверцята обіч великих масивних поважних воріт, й Олеся бачить свого шефа» [28, с. 232].

Час минулий і час теперішній переплітаються в долі юної Олесі, яка дізнається із розповіді Ігоря Леонідовича про таємницю її народження: «Мені йде тридцять дев'ятий рік, – він зітхає, у його голосі переплетаются сум і жаль, і ще щось... – Мені тоді було... Мені йшов сімнадцятий рік... Їй не було й шістнадцяти... Двоє молодих... зовсім юних дурнів, які гралися в любов... ні я, ні вона не були готові, не хотіли ставати батьками» [28, с. 234 – 235]. Олеся дізналась іще, що «та жінка, Ярина, довго шукала Олесю. Потім вдалася до допомоги її батька» [28, с. 235].

Час у романі органічно пов'язаний з простором, не існує поза ним: «Олеся... найперше, що зробила, коли в понеділок з'явилася в агентстві, – подала заяву на звільнення... За дві майже безсонні ночі й недільний день проведений на самоті – на київських вулицях, у кав'ярні, у бібліотеці, на кручі над Дніпром, у вагоні підземки з пересадкою на двох станціях – вона багато передумала» [29, с. 241].

Художній час має певну систему мовних засобів. Насамперед це:

1. Імена історичних та культурних діячів, які маркують історичний час у творі: Сталін, Єжов, Ющенко, поховання Володимира Сосюри, виступ на похороні Андрія Малишка.

2. Номінації історичних подій та реалій: переїзд столиці України із Харкова до Києва (1946 р.); існування Народного комісаріату, де працює тато Даздраперми Роман, замість сучасного слова «міністерство»; початок війни 1941р.; Афганістан; Майдан, Помаранчева революція.

3. Хронологічні прикмети. Час помаркований явищами, притаманними певним етапам історичного розвитку: в Україні ХХ ст. арешти керівників різних рівнів та їх дружин – ворогів народу; існування спеціальних дитячих будинків для дітей ворогів народу; існування у 1949 році схронів у лісах Полісся, де переховувалися повстанці УПА; «чудернацькі імена», які давали того часу дітям: Даздраперма («Да здравствует первое мая»), Електрина, Тракторина, Кім, Вілен; комсомолка, радянська школярка; «мама поїде в Італію або Іспанію на заробітки».

4. Календарний час, який відображений лексичними одиницями з темпоральною семантикою. Пори року: літо, весна, осінь, пахло осінню, осінній вітер, осінні місяці, щедre сонце весняного дня; час: день, ніч, вранці, вдень, увечері, посеред ранку; дні тижня: понеділок, субота; зараз, потім, тоді; Новий рік, Різдво.

5. Особливе значення для художнього часу має функціонування дієслівних форм, від їх співвіднесеності залежить перевага статичної чи динамічної у тексті, пришвидшення чи уповільнення часу, їх послідовність визначає перехід від однієї ситуації до іншої, тобто, рух часу. Ретроспективні спогади персонажів визначаються насамперед співвідношенням динамічних форм минулого часу доконаного та недоконаного виду: пролунав дзвінок, мама не гнівалася, прилетів сон, Олеся дізналася, давали імена, тато загинув, дізналися про страшний діагноз, часу меншало, роботи більшало. Для зображення процесуально-тривалого і якісно-характеризуючого значення колишніх подій у житті юної Віталії автор використовує також дієслова минулого часу, які

підкреслюють динаміку подій, пришвидшують їх: зустріла на пустирі, писала йому, сів за пограбування, він повернувся, пішов на грабунок, покалічив людину, вдруге сів, любов тривала.

Перспективи розвитку стосунків усіх членів родини автор змальовує за допомогою дієслів майбутнього часу: будуть описувані події, ходитиме пустирищем, я тебе чекатиму, вони поснідають, вона поїде, що скаже мамі, здійснити мамину мрію тощо.

Отже, поняття часового континууму для аналізу художнього тексту має суттєве значення, оскільки час і простір є провідними принципами організації художнього твору. Будь-яка картина світу – чи то об'єктивна реальність, чи реальність художнього твору – не існує поза простором і часом, ці дві категорії становлять сутність художнього тексту, організують його цілісність, дають можливість висловити авторську позицію.

Художній часопростір нерозривно пов'язаний із категоріями роду, жанру, стилю, фабули, сюжету, художніх образів твору; він є втіленням картини світу автора.

Отже, принципи побудови художнього часу в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності» індивідуальні, вони визначають риси ідіостилу письменника. Врахування особливостей втілення часу в художньому тексті, розгляд концепції часу в ньому і ширше в творчості письменника – необхідна складова аналізу твору. Недооцінка цього аспекту, абсолютизація одного із конкретних проявів художнього часу, виявлення його властивостей без врахування як об'єктивного реального часу, так і суб'єктивного часу, можуть призвести до помилкових інтерпретацій художнього тексту, зроблять аналіз неповноцінним, схематичним.

2.2. Модель художнього простору

Дослідження тексту як певної просторової організації у широкому значенні передбачає розгляд його обсягу, конфігурації, системи повторів і

протиставлень, аналіз таких топологічних властивостей простору, як симетричність і зв'язність.

У вузькому ж смислі простір художнього тексту – це просторова організація його подій, нерозривно пов'язана з часовою організацією твору та система просторових образів тексту.

Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення терміна «художній простір»: «Художній простір у творі... не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сні, марення)» [32, с. 727].

Це твердження продовжує Н. Ніколіна: «Художній простір – це одна із форм естетичної дійсності, твореної автором, це діалектична єдність протиріч, заснованих на об'єктивному зв'язку просторових характеристик (реальних чи можливих), він суб'єктивний, безкінечний і в той же час кінечний» [41, с. 137].

Розрізняючи широке і вузьке значення поняття «простір», його пов'язують із визначенням зовнішньої точки зору на текст як на певну просторову організацію, яка сприймається читачем, і внутрішньої точки зору, яка розглядає просторові характеристики самого тексту як відносно замкнений внутрішній світ, який є самодостатнім. Ці точки зору розглядаються окремо, але разом із тим і доповнюють одна одну. При аналізі художнього тексту важливо враховувати обидва аспекти простору: перший – це просторова архітектоніка тексту, другий – художній простір.

Просторова архітектоніка роману має чітку локалізацію, пов'язану із простором України: створюючи урбаністичний роман, автор в основному зосереджує події у просторі Київ – Луцьк, але певні події твору пов'язані з іншими просторовими локусами: селище Загоряни на Волині, схрон у волинському лісі, волинське селище, де десять років живе Віта, працюючи в колонії рецидивістів; епізодично показаний простір подорожі до приуральської колонії у Росії, який із вікна свого вагону спостерігає Віта, епізодично згадується закордонний простір Польщі, Європи, де подорожував Ярослав.

Письменник віддзеркалює у творі реальні просторово-часові зв'язки, вибудовуючи паралельно реальному ряду свій, перцептуальний; одночасно творить і новий, концептуальний простір, який і стає втіленням авторської ідеї. Художнику слова, писав М. Бахтін, властиве «вміння бачити час, читати час у просторовому цілому світі і ... сприймати наповнення простору не як нерухомий фон... а як таке, що стає цілісним, як подія» [4, с. 315].

У тексті перетворюються і мають особливий характер загальні властивості реального простору: тяглість, безперервність-перервність, тривимірність – і окремі його властивості – форма, локація, відстань, межі між різними системами.

Просторові характеристики відтворюваних у тексті подій пропускаються крізь призму автора, оповідача, персонажа. В художньому тексті відповідно розрізняється простір оповідача і простір персонажів, їхня взаємодія робить художній простір всього твору багатовимірним, об'ємним, неоднорідним. І в той же час домінуючим при створенні цілісного тексту, його внутрішньої єдності залишається простір оповідача, рухомість точки зору якого дозволяє об'єднати різні ракурси зображуваного. Засобами вираження просторових понять в тексті слугують мовні засоби: синтаксичні конструкції зі значенням місцезнаходження, прийменниково-відмінкові форми з локальним значенням, дієслова руху, дієслова зі значенням ознаки у просторі, прислівники руху, топоніми тощо.

Відтворення простору і вказівки на нього входять у твір фрагментами мозаїки. Асоціюючись, вони утворюють загальну панораму простору, зображення якого може перетворитися на образ простору. Образ художнього простору може мати різний характер залежно від того, яка модель світу (часу і простору) створена письменником.

«В архаїчній моделі світу простір не протиставлений часу, час згущується і стає формою простору, простір же втягується у рух часу: міфопоетичний простір завжди заповнений и завжди речовий, крім простору, існує ще й непростір, втіленням якого є Хаос» [4, с. 242]. Міфопоетичне уявлення про

простір дуже суттєве для письменників, знайшло своє втілення в низьці міфологем, які послідовно використовуються в літературі як стійкі образи. Насамперед це образ шляху (дороги), який може передбачати рух як по горизонталі, так і по вертикалі, і характеризується виділенням значних топологічних об'єктів – порогу, дверей, мосту тощо. Ці образи, пов'язані з поділом як часу, так і простору, метафорично представляють життя людини, її певні кризові моменти, його пошуки на межі «свого» і «чужого» світів, втілюють рух, вказують на його межу і символізують можливість вибору. Вони широко використовуються як в поезії, так і в прозі. Простір, який моделюється у тексті, може бути як відкритим, так і замкненим. Протиставлення цих двох типів простору яскраво виражено у досліджуваному нами творі.

Стійким образом, пов'язаним із замкненим, обмеженим простором, є у творі образ заграбованої кімнати у колонії, що протиставляється багатовимірному образу пташки як символу волі, на яку хоче перетворитися Олеся.

Простір у тексті може бути представлений як такий, що розширюється чи звужується по відношенню до персонажа чи певного описуваного об'єкту. Замкнений простір Віталії, який вона створила своїм обманом і відмежувала себе від маминого світу, змінюється ще більш вузьким простором вагону, кімнати, де Віта зустрічається з Еміром у тюрмі. А потім простір знову розширюється і знову звужується, коли вона їде до подруги у село.

Розширення простору може мотивуватися поступовим розширенням досвіду героя, пізнанням зовнішнього світу.

За ступенем узагальненості просторових характеристик розрізняють конкретний простір і абстрактний простір, не пов'язаний з конкретними локальними показниками. Реальний простір, який бачить персонаж чи оповідач, доповнюється простором уяви. Простір, поданий у сприйнятті персонажа, може характеризуватися різними деформаціями, пов'язаними з оберненістю його елементів і особливою точкою зору на нього.

Для образної системи твору велике значення має ступінь заповненості простору, так за допомогою повторюваних лексичних засобів (тхне хлоркою, потом, полюкою, гноєм) автор підкреслює задуху простору зали-спальні, де живе Даза та інші діти ворогів народу. Ці ознаки розповсюджені як на зовнішнє, так і на внутрішнє життя героїв, на ту моральну і фізичну нечистоту, в якій перевиховують цих дітей.

Елементи художнього простору пов'язані у творі з темою історичної пам'яті, так історичний час взаємодіє з певними просторовими образами, які зазвичай мають інтертекстуальний характер.

Художній простір нерозривно пов'язаний з художнім часом. Для втілення мотиву руху часу регулярно використовуються метафори і порівняння, які містять просторові образи (образ потягу, польоту довжиною у 10 років).

Усвідомлення взаємозв'язку простору-часу дозволили виділити категорію хронотопу, який характеризує їх єдність. М. Бахтін стверджував: «Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо засвоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом (що означає у дослівному перекладі часопростір)» [4, с. 301].

Хронотоп як формально змістова категорія значною мірою визначає і образ людини в літературі. Хронотоп має певну структуру: на його основі виділяються сюжетоутворюючі мотиви – зустріч, розлука. Звернення до категорії хронотопу дозволяє побудувати певну типологію просторово-часових характеристик, властивих тематичним жанрам: розрізняють, наприклад, ідилічний хронотоп, який характеризується єдністю місця, ритмічною циклічністю часу, прикріпленням життя до певного місця – рідного дому, і авантюрний хронотоп, для якого характерний широкий просторовий фон і випадковість. На базі хронотопу виділяються і «локальності» (за термінологією М. Бахтіна) – стійкі образи, засновані на перетені часових і просторових «рядів» (Старий замок, дитбудинок, провінційне місто, схрон).

Художній простір, як і художній час, історично мінливий, що відбивається на зміні хронотопів і пов'язано зі зміною концепції простору-часу.

Просторові характеристики послідовно символічні (верх – низ, схід – захід, центр, провінція тощо).

Створення простору у тексті визначається також літературним напрямом, до якого належить автор. Для реалізму, який прагне створити враження справжньої дійсності, характерні, наприклад, детальні описування різних локальностей: вулиць, площ, кав'ярень тощо.

На думку літературознавця Н. Ніколіної, аналіз просторових відношень у художньому творі передбачає:

«1). визначення просторової позиції автора (оповідача) і тих персонажів, чия точка зору представлена в тексті;

2). виявлення характеру цих позицій (динамічна-статична, зверху-знизу, з пташиного польоту тощо) у зв'язку з часовою точкою зору;

3). визначення основних просторових характеристик твору (місце дії і його зміни, переміщення персонажів, тип простору тощо);

4). розгляд основних просторових образів твору;

5). характеристика мовленнєвих засобів, які виражають просторові відношення [41, с. 107 – 108].

У вузькому значенні художній простір нерозривно пов'язаний із простором персонажів, із системою просторових образів дороги, порогу, кімнати, рідного дому, «свого» і «чужого» простору в житті героїв роману.

Часовий вимір життя героїв постійно пов'язаний зі зміною локусів персонажів. Даза, дізнавшись, що її батьки виявилися ворогами народу, розмірковує: «... батьки, тато Роман і мама Рита, зрадили насамперед її, Дазу. Саме завдяки їхній зраді вона й опинилася замість розкішної чотирикімнатної квартири в цій великій залі-спальні на сорок ліжок, де весь час тхне хлоркою, потом, пилюкою, шмарклями, вавками, їхнім гноєм, несвіжими простирадлами і мишачим послідом. Так-так, послідом, бо мало не щоранку його знаходять під ліжками й на проходах між ними, скільки б не замазували дірки. Даза боялася мишей, як і більшість дівчат, які жили у великій спальні-залі. Часом вночі їй

здавалося, що чує, як велика сіра миша-мишуга, мишулице, мишара швидко-швидко перебираючи ніжками, біжить саме до її ліжка» [29, с. 94–95].

Саме такий реальний простір із його заповненістю всім, що викликає відразу, обурення, мав перевиховувати у спецбудинках дітей ворогів народу, робити їх корисними для суспільства. Так точка зору малої Дази переростає у просторову позицію автора, який виносить вирок тогочасному простору радянської України і часу, в якому вона існує.

Але поруч із цим реальним, конкретним простором існує простір дитячої уяви, абстрактний простір, який різко контрастує зі справжнім життям у спеціалізованій дитинстві. Подруга Дази Сонтаринка, яка так і не визнала своїх батьків ворогами народу і тому була гнаною, цькованою і вихователями, і вихованцями дитбудинку, вимріяла собі новий простір, власну країну: «І назвала її Країна Ніжності. У ній були всі щасливі. Добре було б жити в такій країні, правда?» [29, с. 141].

Абстрагуючись від жорстокості горизонтального простору, в якому існують діти спеціалізованого дитинства, Даза і Сонтарина – Соня звертають свою увагу до простору вертикального, який завжди спрямований до високого: до Неба, до Сонця: «Вони разом слухали тихесеньке гудіння самотнього джмеля над молоденькою яблунькою, що росла в цьому закутку. Зустрічали й проводжали поглядами хмарки у небі, а одного разу побачили, як над ними кружляє, широко розпластавши крила, великий недосяжний птах. «Лелека», – зачаровано прошептала Сонтаринка» [29, с. 141]. І цей простір для двох чистих серцем дівчат був «своїм», на відміну від «чужого», який оточував повсякчас їх у цьому середовищі.

У романі В. Лиса поряд з ідилічним хронотопом рідного дому, в якому щасливо зростала у дитинстві маленька Дазочка, а потім і маленька Віточка-Вітуся, існує і авантюрний хронотоп, який пов'язаний із життям Віталії-Віти. Випадково на пустирищі, що знаходиться за їхнім домом у новому мікрорайоні Києва, Віта зустрілася зі своїм майбутнім коханням і майбутнім нещастям – грозою всього мікрорайону Едиком-Еміром, хуліганом і розбишакою, який

уособлював для Віти світ чужий і незрозумілий, з якого хотілося «побігти, втекти, втекти у свій світ. Той, де була мама, однокласники... Світ чистий і безпечний» [29, с. 23].

Ця сюжетна лінія має доволі широкий просторовий фон, вона дуже динамічна і щільно пов'язана з часовою точкою зору в романі.

Зовнішній простір пустирища, на якому вона зустріла майбутнього злочинця і, ще не усвідомлюючи цього, покохала його, значно змінив внутрішній простір Віти. У неї з'явилася перша в житті таємниця, яку приховала від мами, таємниця, що поволі змінювала внутрішній світ героїні, поселивши в ньому тривогу і сумнів: «Злочинець не міг викликати інтересу в радянської школярки, без п'яти хвилин комсомолки. Це було ганебно і теж злочинно. Вона не злочинниця, вона... Майнула думка: може розповісти про все це мамі? Адже досі ділилася з мамою всіма своїми таємницями» [29, с. 25].

Майже з 14 років Віталія почала листуватися з Едиком, який за пограбування відомого професора був засуджений і «перебував десь далеко у Росії. У колонії за Волгою, перед Уралом» [29, с. 46].

Цей злочинний простір усе більше притягує до себе Віту, змушує її страждати, відчувати себе підлою зрадницею, що обдурює рідну маму, таку правильну і високоморальну, якою б мала стати і вона сама.

Подорож разом із Зіною, сестрою Едика, у далеке «захмарно-заобрійне приуральське місто, колонію», [29, с. 50], де сидів Едик, викликає почуття сорому, каяття: «І тут Віта розуміє: найбільше їй шкода маму, маму Дазу, котра десь там, у Києві, думає, що донька на канікулах у подруги, яку так підло обдурила. На щоку Вітину викочується сльозинка, одна, друга. Віта плаче, тихо і безшелесно, гасить той плач у собі й ніяк не може загасити» [29, с. 51].

Зовнішній простір Віти під час цієї подорожі, здається, ніби розширюється: «Поки що ж вони їхали з Києва до Москви, далі на Саратов і на Приуралля» [29, с. 50]. Юна Віта «вбирала світ за вікном потяга – міста і містечка, села й одинокі оселі... будинки й людей» [29, с. 51]. Але її фізичний, зовнішній простір був обмежений вагоном, а ще більше був обмежений

внутрішній простір, який тим більше стискався, чим більше вони наближалися до мети: «Як не хотіла Віта відтягти час, а потяг, яким їхали із Зіною, прибув у те чуже місто вчасно» [29, с. 54].

Відкритий простір Вітиного життя поступово, через обман і зраду мами, перетворюється на стиснутий і навіть замкнений, як і простір життя у колонії, де відбуває покарання Едик: «Пройти подвір'ям, а тоді доріжкою з колючим дротом по боках до продовгуватого будиночка. Там, проходячи коридорчиком, солдат відчинив одні з дверей... Коли завів у невеличку кімнату, де стояли стіл і дві грубі лавки, вийшов» [29, с. 61].

Ступінь заповненості простору свідчить про надзвичайно збідніле, безлике життя: «Порожня (вони двоє тут тимчасові й перелякані гості) кімната із загартованими віконцями і грубими меблями почала стискуватися, роблячись неможливою для людського перебування, тим більше – зустрічі: «Я зараз закричу», - подумала Віта й зіщулилася» [29, с. 63].

Художній простір роману стискається, стає замкненим не лише для того, щоб показати збіднене життя, де перебувають злочинці, але простір стискається і тоді, коли в житті улюблених героїнь письменника стаються драматичні події: це і простір двомісної палати онкодиспансеру, де перебувають на лікуванні Віталія і її сусідка Софія, хоча його заповненість відвідувачами – найближчими, найріднішими людьми: мамою Дазою, донькою Олесею, численною ріднею Софії – від дітей і до онуків - свідчить про те, що життя не змарноване, хоч і драматичне.

Поступове розширення простору Даздраперми, яка, здається, пройшла всі пекельні кола дитбудинку, перебування на Полтавщині, навчання в ПТУ, а потім в медучилищі, робота медсестрою у волинському селищі, допомога повстанцям УПА, дві подорожі до лісу, у схрон, допомога породіллі, а потім і новонародженій дитині, яку вона рятує від неминучої загибелі, багаторічна робота медсестрою у дитячій поліклініці Києва, вміння спокійно і виважено оцінювати ситуації при лікуванні мотивується розширенням досвіду героїні, пізнанням зовнішнього і внутрішнього світу людини.

У художньому творі В. Лиса присутній наскрізний образ дороги, шляху, що обирають героїні, який у символічній формі втілює життєвий шлях кожної із них, їхній вибір, їхні випробування і пізнання життя. Традиційний просторовий образ формує наскрізний мотив руху, подолання себе, проходження через ряд життєвих ступенів. Це і дорога через пустирище, на якій Віта зустріла своє нещасливе кохання – Едика-Еміра, і шлях до приуральської колонії, де вперше відбував покарання Едик, і життєва дорога до поліського селища довжиною у десять років, на якій Віталія намагається врятувати коханого, а він востаннє зраджує її. Свої життєві дороги долає в романі і Даздраперма, двічі проходячи свій шлях до схрону, де спочатку рятує породіллю, а потім і її дитину, що стає для Дази найріднішою донечкою Вітою, якій вона присвячує своє життя. Образ дороги в романі набуває метафоричного значення, це той шлях, що з'єднав Луцьк і Київ, а фактично об'єднав усіх членів родини, котрі тривалий час жили нарізно не лише за відстанню.

Образ дверей, порогу метафорично представляє життя людини, її певні кризові моменти, її пошуки на межі «свого» й «чужого» світів, символізує рух, можливість вибору, вказує на обмеженість простору. З топологічного об'єкту дверей починається роман В. Лиса «... у луцькій квартирі, де жили тоді Олеся з мамою Вітою, пролунав дзвінок у двері» [29, с. 11]. Цей образ повторюється впродовж роману: двері дитячої кімнати Дазочки, за якими існував щасливий і затишний світ її дитинства; двері, які брутально грубо відчинили в ту квартиру люди, хто назвав тата Романа ворогом народу, і арештували його; відчинені вхідні двері луцької квартири Віти і Олесі, за якими Даза тривожно очікує на онуку: «Олеся оминула бабусю, стала у дверях, що вели до кімнати» [29, с. 72]. Свої символічні двері відчиняє і долає життєві пороги Віта впродовж усього твору.

І все ж таки основними просторовими образами роману залишаються простори Луцька і Києва: їхні вулиці, майдани, будівлі, споруди, кав'ярні, крамниці, церкви, квартири і кімнати, де мешкають героїні і створюють свій, властивий тільки їм простір. Особливістю просторового зображення цих міст є

те, що з неприхованим теплом описаний Луцьк – частина улюбленого письменником волинського краю. І як край, що став дорогим і рідним і для Віти, і для Олесі, з теплом постає у спогадах Даздраперми: «Потім була прогулянка містом. До центру Луцька дісталися тролейбусом. Бабусі належало показувати місто... На місці цієї площі колись був міський сад, - мама зробила жест рукою, – сад простягався від собору, аж за театр. А тут, навпроти пам'ятника Лесі Українки, – арка, вхід до саду.

– Так, я пам'ятаю, як у далекому сні, – сказала бабуся. – Тоді тут справді був сад і росли великі дерева» [29, с. 32]. «А ця вулиця... А цей будинок... А ця кав'ярня... А тут, де тепер ювелірна крамниця, колись була ще одна кав'ярня, в якій збиралася луцька богема... А там далі будинок у псевдовізантійському стилі...» [29, с. 33]. «Вони втрюх ітимуть до Старого міста, роздивлятимуться церкви, кірху, костел Петра і Павла, доберуться до гордості їхнього міста – Луцького замку» [29, с. 34]. «Місто ще несміливо вдягалось у зелені шати. І наче відбігало від замку» [29, с. 36].

Простір Луцька стає ще одним персонажем, майже одухотвореним, наділеним позитивним сприйняттям героїв.

Натомість Київ у романі постає антиподом Луцька, дещо байдужим, навіть бездушним до переживань героїнь.

Серед мовленнєвих засобів, які виражають просторові відношення у творі, насамперед звертають увагу дієслова руху різних часових форм: вона поїде, я йшов, ти йдеш, пішла на Майдан, походили між наметами, проїхала зупинку, рушила далі, вибралися у бокову вулицю, виїжджав за місто тощо.

Отже, художній хронотоп являє собою взаємозв'язок часових та просторових координат літературного тексту. Художній простір твору реалізується в своєму взаємозв'язку з часом і має такі характеристики, як відкритість, замкненість, просторість, доступність / недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття. У залежності від цих характеристик, простір може бути відкритим, закритим, зовнішнім і внутрішнім, «своїм» і «чужим», прямим і кривим, великим і малим, локальним і глобальним, близьким і

далеким. Часопростір художнього твору має суб'єктивну природу та реалізується в свідомості автора, персонажів і читача літературного тексту. Художній хронотоп охоплює всі ланки літературного твору: впливає на родово-жанрову специфіку тексту, втілення естетичних засад літературного напрямку, композиційну структуру, висвітлення художнього образу в творі. За своїми функціями в літературному творі він поділяється на сюжетний, фабульний, топографічний, авторський, соціально-історичний, побутовий, фантастичний, міфологічний, психологічний, метафізичний хронотопи.

2.3. Роль персоносфери у творенні реальності

Національна персоносфера як система персонажів є органічною частиною поняття концептосфери. У сучасній гуманітарній науці існує лише одне авторське визначення поняття «персоносфера», запропоноване Г. Хазагеровим: «Це сфера персоналій, образів, сфера літературних, історичних, фольклорних, релігійних персонажів» [70, с.134].

Дослідник виводить свою дефініцію, спираючись на низку робіт Д. Лихачова, який розмірковує про феномени гомосфери і культуросфери. Логіка міркувань останнього зводиться до того, що «людина, яка створює навколишнє середовище, не обмежується лише діяльністю, яка задовільняє лише вітальні потреби, але й створює духовні цінності, які в галузі словесної творчості формують специфічний феномен: персонажі, створені автором, автономізуються від творця і набувають нового існування у безмежній множинності варіантів. Сутність нюансування персонажа, якого автор наділив певними характеристиками і особистісними якостями, залежить від рівня розвитку, емоційного типу, інтелекту суб'єкта, що сприймає їх» [70, с. 141].

Спираючись на цю дефініцію, можна говорити не лише про національну персоносферу, але й про персоносферу окремої людини, персоносферу соціальної групи, про транснаціональну персоносферу, властиву будь-якому культурному ареалу, і навіть про персоносферу всього людства.

Незважаючи на те, що персоносфера є частиною концептосфери, вона має дві фундаментальні властивості, які відрізняють її від першої. За визначенням Г. Хазагерова, «перша властивість полягає в тому, що об'єкти персоносфери – це особи, особистості, звідси з'являється можливість порівнювати себе з ними, співчувати, наслідувати їм, іноді навіть копіювати їх мовленнєві манери, тобто мати можливість занурювати себе у світ цієї персоносфери, моделювати свою поведінку в цій сфері.

Другу властивість можна з'ясувати, використовуючи таке поняття поетики і риторики, як антономасія. Воно полягає в тому, що про ревнивця ми говоримо: «Отелло», безкорисливого ідеаліста називаємо Дон Кіхотом, а сильну людину – Іллею Муромцем» [70, с. 137].

Як ставитися до такої властивості персоносфери? Чи можна назвати це метафоричністю? Зазначений автор вважає, що семіотична краса цих персонажів в тому, що вони здаються нам простими через те, що віддалені від нас. Метафоричність персоносфери полягає саме в спроможності більш близьке сприймати через більш віддалене, яке здається однозначим.

Поведінка героїв персоносфери дає реципієнтам зразки вчинків і ще більше – зразки всього життя. Зразок життя – це шлях, який обирає собі людина, сутність життя у прямому розумінні цього слова: шлях віри, служіння науці, доля художника чи жіноча доля. Отже, шлях – це надзвичайно важлива категорія у формуванні особистості, і задається вона не абстрактними уявленнями про життя, а прикладами, персоносферою.

Персоносфера також допомагає уникати негативу в житті реципієнта. Негативні персонажі ніби попереджають нас уникати наслідування їм.

Характер персоносфери роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності» неоднозначний і різноплановий, він є віддзеркаленням національної персоносфери, характеристики якої дають можливість виділити сутнісні особливості поведінки представників нації в дзеркалі мовленнєвих та комунікативних фактів, співвідносних із сприйняттям тієї чи іншої реальності.

Національна персонифікація будь-якого твору може бути розділена на дві глобальні категорії персоналій: реальні історичні особистості та вигадані персонажі. У романі В. Лиса перша категорія майже не представлена, а виникає лише у називанні імен історичних осіб. Натомість вигадані персонажі, створені уявою автора, знаходять відгук у душах людей саме тому, що є носіями впізнаваних більшістю представників етносу характерних індивідуальних ознак, невіддільних від концептуальної пам'яті нації.

У підручнику «Теорія літератури» за редакцією О. Галича подано таке визначення терміна «персонаж»: «Персонажем (фр. *personnage*, від лат. *persona* – маска актора в античному театрі) називається образ дійової особи, що виступає у творі як об'єкт розповіді й сприймається насамперед як певна жива або умовно жива істота. По суті поняття «персонаж» є збірною назвою сукупності засобів зображення, завдяки яким окреслюється конкретно-чуттєва даність, образ дійової особи, яку творять її портрет, костюм, мова, вчинки, характеристики з боку інших персонажів, що ведуть розповідь» [14, с. 143].

Як синонімічні поняття у літературознавстві використовують терміни «літературний герой», «дійова особа», але не всі науковці погоджуються з цим. Поняття «персонаж» може бути застосоване для епічних і драматичних творів. Так Г. Поспелов зазначає: «Персонажі... - це особистості, зображені в епічних і драматичних творах. Вони завжди втілюють у собі ті чи інші характеристики суспільного буття і тому мають певні індивідуальні риси, отримують власні імена та створюють своїми діями, що відбуваються у певному місці та часі, сюжети таких творів» [49, с. 296].

В інтерв'ю журналістці С. Дорош, даному для «ВВС Україна» після виходу в світ роману «Країна гіркої ніжності» у 2015 році, В. Лис розповідає: «Ця книжка про жіночі долі на тлі бурхливого ХХ століття. Даздраперма – представниця покоління, яке зазнало сталінських репресій. Її донька Віталія представляє радянський період. Наймолодша – онучка Даздраперми Олеся – дівчина, чий характер формується вже у новітній історії України, зокрема, під час Помаранчевої революції.

Проте політичні події в романі – це тло, насправді я хотів показати порухи людської душі, протистояння світові, що оточував кожна з них, і те, як усі троє змінювалися під впливом подій, у тому числі історичних» [20].

Найбільш яскраво і детально в романі виписаний, насамперед, характер старшої героїні твору – Даздраперми, яку можна було б назвати головним персонажем, якби не дві інші героїні цієї сімейної саги – Віталія та Олеся. Проте, що саме Даздраперму – Дазу письменник хотів зробити головною героїнею роману, свідчить перша назва твору «Даздраперма». Але видавництво запропонувало іншу назву, під якою і з'явився цей роман, що значно поглибило ідейно-тематичний зміст твору.

Журналіст за фахом, В. Лис постійно перебував під впливом тієї інформації, яка відтворювалася ним упродовж його журналістської діяльності. Це не могло не позначитися і на його художніх творах, у яких зображення персонажів, головних і другорядних, відбувається через значну насиченість їхнього життя динамікою подій. У ставленні до цих подій і з'ясовуються характери головних та другорядних героїнь і героїв, вирішуються, складаються їхні долі.

В аналізованому творі В. Лис використовує концепт долі. Про це він говорить у вже зазначеному раніше інтерв'ю: «Доля – це, власне кажучи, сума наших вчинків, помилок, нашого вибору. І це все вкладається у поняття долі. Але якщо ми живемо, ми весь час вибираємо, помиляємося, робимо кроки саме такі, а не інакші. І це й є творення власної долі.

Даздраперма теж свою долю створила. Вона навіть маленькою опиралася системі, у якій довелося жити. І вона ставала іншою. Людське в ній перемагало ідеологічні догми, які у її маленьку голівку намагалися втовкмачити слуги тієї системи. І все людське, людяне мусить переважати в житті кожної людини» [20].

Концепт долі містить у собі різновекторні значення, часто антонімічні за своєю суттю. У народі говорять, що доля народжується разом із людиною, проте часто історія вносить свої корективи в життя окремої людини та людства

загалом. Найчастіше саме жінки найчуттєвіші до сприйняття буремних віх історії, адже вони стають тими «непомітними жертвами» впливу земних перипетій. О. Потебня асоціював поняття долі з такими значеннями, як щастя, горе, лихо, біда.

Персоносферу Дази письменник створює, враховуючи об'єктивні і суб'єктивні чинники історичного розвитку країни та її особистого життя. У центрі свого роману прозаїк поставив образ Даздраперми. Дитина, чий характер повністю сформований у радянську добу в родині високого компартійного чиновника, отримала надмірно правильне і моральне виховання, яке пізніше передала своїй донечці Віті і отримала з її боку відчутний опір, навіть бунт проти свого зразково-ідеалістичного виховання.

Переважним засобом творення характеру Дази стає вибір героїні у ставленні до подій, які вона переживає протягом свого 70-літнього життя. Дієвість героїні стає її основною характероутворюючою ознакою.

Волею історичних обставин – численних репресій і партійних чисток сталінської епохи – Даза втрачає родину і потрапляє у дитбудинок для дітей ворогів народу, де, щоб вижити, від власної образи на батьків, які ніби зрадили її, відмовляється від них і власного прізвища. Письменник зауважує, що і пізніше, щоб вижити у загрозливому світі, героїні доводиться ще раз змінити ім'я та прізвище, щоб уникнути примусового повернення до дитбудинку. Пізніше Даза сприйме свій перший вчинок – відмову від батьків – як велику зраду, котру буде спокутувати все життя: чи поверненням власного прізвища та по батькові, чи рятуючи із розгромленого схрону членів УПА новонароджену дитину, якій вона ж допомогла з'явитися на світ, чи лікуючи дітей, коли працювала в дитячій поліклініці.

Тому на початку роману, коли героїня з'являється в луцькій квартирі доньки й онуки, побаченої вперше, Даза представляється повним ім'ям: «Мене звати Даздраперма Романівна Снігурець» [29, с.15], і це ім'я звучить як повернення до самої себе, своєї сім'ї, її пам'яті, моральних принципів тощо.

Автор подає цей персонаж не через портрет, зовнішні деталі, одяг. Тут читач дізнається зовсім небагато. Портретні деталі у тексті дуже скупі, розсереджені по всьому тексту і подані найчастіше у сприйнятті інших героїв. Перше враження Олесі, онуки Дази: «Стара жінка з валізою біля ліфта» [29, с. 12]. Друга її думка: «На вигляд не більше 60» [29, с. 12]. У другій частині роману Олеся зауважує, що бабуся сива і чомусь не фарбує волосся, адже ще не зовсім стара; звертає увагу на стареньке пальто і виникає думка, чи не купити їй нове. І у кінці роману, там, де зустрічаються Даза і Матвій Білітюк, батько вже померлої Віти, дідусь Олесі, колишній воїн УПА, ще один портретний штрих разом із емоційною оцінкою: «Здрастуй, Любо (таке ім'я мала Даза, коли працювала медсестрою на Поліссі).

Вимовив:

– Сива голубка.

– Сива. І ти теж» [29, с. 362].

Така ненав'язлива авторська портретна характеристика дозволяє читачеві створити своє уявлення, в тому числі й про зовнішній вигляд Дази.

Більше читач дізнається про характер героїні саме через її вчинки, ставлення до інших людей: Даза підтримує Сонтарину, яка не відмовилася у дитбудинку від своїх батьків і за це була цькована вихователями і дітьми; вона до втрати свідомості, хворобливо переживає те, що розірвала листа від мами під пильним оком виховательки-садистки Тамари Борисівни, а потім, коли Соня повернула їй ці розірвані шматочки, цілує їх, вичитуючи по слову, мамине вітання. Рятує разом із Сонею біля палаючого потягу смертельно поранену збочену виховательку – ТеБе (як діти називали її), яка влаштовувала над нею екзекуцію.

Найглибше характер Дази розкривається в її ставленні до чужої дитини, яку вона удочерила, відчувши містичний зв'язок і зреалізувавши одвічне жіноче покликання у збереженні і примноженні життя, відмовившись при цьому від життя особистого. Ставлення Дази до маленької донечки характеризується через її мовлення. Вона називає найріднішу донечку Віта-Віточка-Вітуса, у її

дитини «лобик, носик, ротик». Так само трепетно і по-рідному Даза ставиться до онуки Олесі, яка вирішила жити разом із бабусею в Києві.

Характер Дази розкривається повніше у сприйнятті її донькою Вітою та онукою Олесею. Віта згадує, що мама Даза ніколи нічого не нав'язувала доньці, завжди була привітною, не кричала на неї, була як сонечко. Стосунки Віти і Дази характеризуються через велику довіру між ними; тому що Віта завжди розказувала мамі, що відбівалося в її житті, мама знала всіх її подружок: мама «... тактовно й наполегливо формувала її смаки. І виразним жестом, докірливою інтонацією, ненав'язливою, мовби між іншим, бесідою-лекцією, чому треба чинити чи казати так, а не інакше, давала зрозуміти, що донька чинить не так, відчувати докір того ж сумління за нетакий вчинок. Пізніше Віта скаже собі: докорів було багато. Надто багато» [29 , с. 21].

Докори з'явилися тоді, коли Віта покохала Едика, хлопця із сусіднього будинку, майбутнього злочинця.

Автор дає свою характеристику Дазі, говорячи про потужний інтелект, який вона мала все життя ще з дитячих років і могла б стати лікарем, якби не завадила поява доньки. Віта була вдячна мамі за цю жертву, але відчувала і докір.

У романі також йдеться про життєві принципи Дази, які оформлені іноді у вигляді лозунгів: «Не панікувати!», «Все має бути в цьому світі гармонійним», «Не роби прикрощів нікому», «Роби тільки добрі вчинки» та ін. Таке зразково-ідеалістичне виховання призводить до того, що відмінниця і високоморальна Віта, бунтуючи проти маминої надмірної порядності, зануриться у зовсім протилежний світ, який здавався їй романтичним і привабливим.

А ще характер Дази розкривається через картини її колишнього життя, що постають у її спогадах, згадках. Монологів героїні майже немає у тексті роману, а в діалогах із донькою і онукою розкривається внутрішній світ Дази, її переживання, страждання, інші почуття, які стоять за відсутністю

двадцятирічного спілкування з Вітою та приголомшливою вістю про смертельну хворобу доньки.

Із трьох головних персонажів роману найбільш повнокровною виявилася Даздраперма, тим самим уособивши, мабуть, фемінну сутність української нації.

Життєві колізії Віталії подані з меншою напруженістю і докладністю, хоча вони також істотні: чого варта хоча б історія невиліковної хвороби й переживання близької смерті? Зате історія Віти виглядає більш повною та переконливою у стосунках з чоловіками. У пошуках справжнього кохання вона долає три життєві смуги, позначені власними ілюзіями й помилками. Початково її веде з рідного дому звичайний підлітковий бунт – проти авторитету матері й суспільних норм поведінки. Пізніше ж, розчарована досвідом першого кохання, прагне сатисфакції чи умиротворення в інших любовних пригодах. Історія героїні вибудовується логічно й по-своєму послідовно. Принаймні, таке враження викликають її власні роздуми над прожитим життям, що його уособлюють три кохання й три чоловіки, яких вона любила у різний час.

Найменш переконливо з усіх трьох жінок виглядає Олеся. В її характері автор наголошує в основному на юнацькому бунті й непокірливості, упертості, а також на наївній вірі в кохання – рисах, що не є оригінальними, бо повторюють сподівання й розчарування старших жінок її роду. Індивідуальних деталей, що засвідчили б особливий характер, у цьому випадку виразно забракло. Наприкінці роману дізнаємося, що після поразки в першому коханні Олеся вагітна і невдовзі народить дівчинку. Автор далі програмує жіночу історію одного роду, яка матиме продовження вже у четвертому поколінні. Щасливу чи ні – це питання лишається риторичним, на розсуд читача.

Персонажі-чоловіки в романі В. Лиса або демонізовані – злочинні, підступні, підлі, зрадливі (як-от, обранець Віти Едик-Емір, що безсовісно обманує її чисті почуття першого кохання, чи молодий кар'єрист Ярослав, котрий стає першою любов'ю і великим розчаруванням її доньки Олесі), або наївно-прямолинійні й плакатно-ідеальні (як-от, викладач філософії Андрій

Степанович, з яким доля звела Віталію в лікарні, під тягарем невиліковної хвороби). Складається враження, що жіночі характери даються авторові роману краще й органічніше – вони переконливіші й вмотивовані в основних сюжетних поворотах та виборах життя. Чоловіки ж переважно означають той світ зла й підступу, який безугавно переслідує трьох жінок одного роду – Дазу, Віту й Олесю. Звісно, не без винятків, але вони тільки підтверджують правило. Хоч як би там було, чоловічі образи В. Лиса таки особливі: вони аж ніяк не нагадують спопуляризованих у нашій прозі типів дорослих із підлітковою свідомістю й неодмінним блазнюванням, інфантильних й самозакоханих.

ВИСНОВКИ

Творчі пошуки В. Лиса відбулися на тлі переосмислення літературної традиції в структурі сучасного роману українського постмодернізму. Останніми роками помітно визначилася тенденція повернення до традиційних естетичних цінностей, художніх форм, щирості та гуманізму в українському дискурсі. Ця тенденція простежується і у творчості В. Лиса, зокрема в його романі «Країна гіркої ніжності», який вийшов друком у 2015 році.

Твір має виразні ознаки реалістичного і привертає увагу читача динамікою сюжету, по-журналістські щільною насиченістю подіями та ситуаціями, які іноді докорінно змінюють життя героїв. Але роман не був полічений і оцінений відомими критиками та літературознавцями. Перші відгуки на нього з'явилися на шпальтах газет та інтернет-ресурсах, пізніше – у статтях та численних інтерв'ю журналістам.

Художня дійсність роману, яка певним чином відтворює реальний світ, складається з подій, постатей, їх висловлювань, уявлень, думок, переживань, спогадів, побутових деталей, які автор до невпізнаності перекомпоновує, створюючи художньо-естетичну узагальнену реальність, обумовлену художнім світом автора.

У своїх інтерв'ю про події роману та прообрази головних героїнь, автор стверджує, що під час своєї журналістської діяльності дізнавався про факти із життя окремих людей: про медсестру, яка після навчання боялася їхати працювати на Західну Україну, а потім допомогала повстанцям УПА; про дівчину, яка закохалася у злочинця, що потрапив до колонії, приїхала до нього і десять років працювала у колонії, чекаючи на його звільнення.

Ці факти реального буття було покладено в основу подієвої структури персоносфери Даздраперми і Віталії, але образно змінено автором для створення суб'єктивного світу своїх персонажів, вираження їхніх духовних переживань.

Письменник вибудовує свій художній постір, співвідносний із історичною, соціальною реальністю ХХ – початку ХХІ століть. Заявлений ним намір показати сімейну сагу на тлі української історії втілюється у змалюванні історичних подій, які стали лише тлом для зображення життя трьох поколінь однієї родини: Даздраперми Снігурець – матері й бабусі, Віталії – доньки й матері, Олесі – доньки й онуки.

Життєвий шлях і доля Даздраперми – Дази показані на історичному тлі сталінської епохи репресій, ув'язнень, пошуків ворогів народу, фактично й «ув'язнення» дітей ворогів народу у дитбудинказ-інтернатах, де ненавистю, зневагою, приниженням йшло їхнє перевиховання, потім війни 1941 року, перебування на Західній Україні і допомоги повстанцям УПА, які вели свою боротьбу із поліських лісів, живучи у схронах. Разом зі своєю дочкою Вітою, вона долає буремні 90-ті роки ХХ ст., час, коли набуває сили злочинний світ, а потім разом із онукою Олесею переживає часи Помаранчевої революції у Києві. Ці історичні події у художньому творі подаються у спійнятті героїв, через вплив на їхнє особисте життя, їхню свідомість, їхні долі.

Композиційна структура твору підпорядкована необхідності вмістити у невеликому, як для роману, творі майже ціле ХХ століття. Описуючи основні події, автор стає на точку зору сучасника, тому кожен розділ твору складається з подій сьогодення та ретроспективних спогадів Дази й Віти про колишнє життя, від дитинства і до трагічної звістки про невиліковну хворобу Віталії. Так діє часова категорія оберненості часу, і цей задум автора конкретизує його художньо-естетичну реальність у відповідній формі, що є одним із виявів ідіостилію письменника.

Предметна реальність наділена автором відповідними просторово-часовими вимірами. Всі часові плани взаємодіють між собою, перетікають один в інший: часовий план Дази формує характер Віти, спричиняє її бунт, який виявляється у невмотивованому коханні до злочинця, і навіть впливає на формування світогляду Олесі, яка вирішує, незважаючи на зраду Ярослава, залишити й народити дитину, щоб їхня сім'я («бабське кодло») мала

продовження у часі. Так вирішується у романі існування різних ознак часу: перервність / безперервність, кінцевість / безкінечність, одновимірність / багатовимірність, конкретність / абстрактність.

У реалізації сюжетного і фабульного часу виявляється надзвичайна вправність В. Лиса, який багатовимірність романного часу вибудовує, то розширюючи, то стискаючи час, виділяє крупним планом найбільш яскраві події у житті героїнь, його емоційні вершини: відвідування вперше Дазою схрону, де вона допомагає породіллі і з'являється на світ дівчинка – майбутня Віточка, та друге відвідування, коли Даза у закиданому гранатами схроні знаходить напівживе немовля, яке мертва мама захистила своїм тілом. Художній час також пов'язаний із втіленням аворської концепції, яка віддзеркалює його картину світу.

Просторова архітектоніка роману має чітку локалізацію, пов'язану із простором України: створюючи урбаністичний роман, автор в основному зосереджує події у просторі Київ – Луцьк, але певні події твору пов'язані з іншими просторовими локусами: селище Загоряни на Волині, схрон у волинському лісі, волинське селище, де десять років живе Віта. Але це лише зовнішній простір роману.

Внутрішній простір героїнь має свої виміри: горизонталь / вертикаль, верх / низ, відкритий / закритий, розширений / звужений, заповнений / незаповнений, свій / чужий. Використовуючи антиномії «верх» – «низ», «свій» – «чужий», автор глибоко занурюється у внутрішній світ своїх героїнь, розкриває ті порухи душі, які свідчать про справжні, глибокі переживання у складних життєвих ситуаціях.

В часопросторовій картині роману автор створює символічні образи дороги, порогу, дверей, рідного дому як символів людського життя, створює широку картину українського світу, яка охоплює й історичні події, і подробиці повсякденного буття, і глибокі роздуми над людськими долями, й інтимні переживання героїв.

Персоносфера роману В. Лиса «Країна гіркої ніжності» неоднозначна і різнопланова, вона віддзеркалює національну персоносферу. Характери героїв роману письменник створює, враховуючи об'єктивні і суб'єктивні чинники історичного розвитку країни та їхнього особистого життя.

У творі традиційним є поділ героїв на головних, другорядних та епізодичних персонажів, для їх характеристики письменник використовує концепт долі як суми вчинків, помилок та вибору.

Створюючи персоносферу роману, В. Лис перш за все показує дієвість персонажів, їхнє ставлення до подій, життєвого вибору; характери героїнь розкриваються у взаємооцінюванні вчинків. Дієвість стає основною характероутворюючою ознакою роману. Значно менше у зображенні головних героїв використовуються портретні характеристики, інтер'єр, вони подані окремими штрихами впродовж усього роману але не мають суттєвого впливу на створення образів. Портретна характеристика більше використовується для подання другорядних образів.

Діалоги персонажів переважають над монологічним мовленням, а мовлення розкриває такі суттєві риси характеру героїнь як інтелігентність, освіченість, інтелект, коректне ставлення у висловах і оцінках людей.

Головні героїні роману, з яких найбільш повнокровною зображена Даздраперма, їхні долі, мабуть, уособлюють фемінну сутність української нації.

Персонажі-чоловіки в романі В. Лиса або демонізовані – злочинні, підступні, підлі, зрадливі або наївно-прямолинійні й плакатно-ідеальні. Складається враження, що жіночі характери даються авторові краще й органічніше, вони переконливіші й вмотивовані в основних сюжетних поворотах та виборах життя.

Підсумовуючи все сказане про специфіку відображення художньо-естетичної реальності в романі В. Лиса «Країна гіркої ніжності», можна зробити висновок, що особливість твору простежується і на рівні об'єкта художнього відтворення, і на рівні суб'єкта творчого осмислення життя, і на рівні художньої форми.

Об'єктом художнього відтворення, тобто реальної характерності, через посередництво якої художник освоює світ в цілому, для літератури є характерність людського життя і навколишнього середовища, що повсякчас перебуває у стані руху, та характерність, що розкривається у часі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва : Наследие, 1994. С. 3–38.
2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Москва : Наука, 1988. 341 с.
3. Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 6–72.
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
5. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 376 с.
6. Бородіца С. Рецепція прози Володимира Лиса в сучасному українському літературознавстві. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк : Вид-во СНУ ім. Лесі Українки, 2016. № 1(326). С. 80–85.
7. Бородіца С. Художній світ прози Володимира Лиса. *Дивослово*. Київ. 2019. № 9. С. 55–59.
8. Валгина Н. С. Теория текста : учеб. пособ. Москва : Логос, 2003. 280 с.
9. Вербич В. Роман-пісня Володимира Лиса: зцілення світлим бодем непроминальної любові. *Українська літературна газета*. 2014. 28 лютого. С. 4.
10. Виноградов В. В. О художественной прозе. Москва ; Ленинград : Наука, 1930. 186 с.
11. Волков И. Литература как вид художественного творчества : кн. для учителя. Москва : Просвещение, 1985. 192 с.
12. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: вибрані твори / пер. з нім. Київ : «Юніверс», 2001. 280 с.

13. Гайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа, 2001. 456 с.
14. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підруч. Київ : Либідь, 2006. 488 с.
15. Гекман Л. П. Персоносфера традиционной культуры: теоретико-методологический аспект. *Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова*. Барнаул : Издательский центр РГБОУ ВО Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, 2006. № 1. С. 74–75.
16. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози : морфологія, семіотика, рецепція : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.
17. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Москва : Прогресс, 1984. 350 с.
18. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
19. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Москва : Академический проект, 2009. 486 с.
20. Дорош С. Володимир Лис: людяність має переважати у житті. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151109_book_2015_lys_volodymyr_interview_sd. (дата звернення 12.09.2018 р.).
21. Еременко А. М. История как событийность : монография : в 2-х т. / за ред. А. М. Еременко. Луганск : РИО ЛАВД, 2005. Т. 1. 544 с.
22. Есин А. Принципы и приемы анализа литературного произведения: уч. пособие. 3-е изд. Москва : Флинта, Наука, 2000. 248 с.
23. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
24. Клименко О. Дві рецензії на бестселер Володимира Лиса. URL: <http://litakcent.com/2010/10/29/dvi-recenziji-na-bestseller-volodymyra-lysa>. (дата звернення 12.09.2018 р.).

25. Ковалевська Є. Володимир Лис: Жіночі образи мені цікавіші. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2013/11/131125_book_2013_interview_lysek. (дата звернення 21.09.2018 р.).
26. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератури*. : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славистів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998). Київ : 1998. С. 57–74.
27. Левицька І. Основні групи лексичних діалектизмів у романі Володимира Лиса «Соло для Соломії». *Студентський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. філологічні науки. Тернопіль. Тернопільській національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2016. вип. 40. С. 166–169.
28. Лис В. Країна гіркої ніжності. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 368 с.
29. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. Москва : НПК «Интеллвак», 2001. Стб. 1007.
30. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград : Художественная литература. Ленинградское отделение, 1987. 624 с.
31. Літвінчук Т. Батьки і діти в новому романі Володимира Лиса. URL : <http://kafedra-press.kiev.ua/novini/386-batki-dti-v-novomu-roman-volodimira-lisa.html> (дата звернення 21.09.2018 р.)
32. Літературознавчий словник – довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
33. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М–Я. 624 с.
34. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. Москва : Просвещение, 1995. 571 с.
35. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. *О поэтах и поэзии*. URL: <http://www.gramma.ru/BIB/?id=4.44> (дата звернення 12.09.2018 р.)

36. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 382 с.
37. Мазур Л. Прості речення, ускладнені вставними словами та вставленими конструкціями (на матеріалі роману Володимира Лиса «Століття Якова»). *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2018. Вип. 30. С. 78–79.
38. Махов А. Воображние. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва : НПК «Интелвок», 2001. С.141–146.
39. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства: підручник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2001. 360 с.
40. Нестерчук О. Словотвір варіантів імен роману В. Лиса «Діва млинища». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мовознавство. Тернопіль. Тернопільській національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2017. Вип. 1(27). С. 220–223.
41. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.
42. Ольшевський І. Віртуоз короткої прози. *Літературна Україна*. Київ. 2018. № 33. С. 14.
43. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва. *Хосе Ортега-и-Гассет: Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. Москва : Политиздат, 1991. 366 с.
44. Питель Т. В. Стилiстичне навантаження епiтетiв у творах Володимира Лиса «Іван і Чорна Пантера» та «Століття Якова» URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua:8080/library/DocDescription?doc_id=541086 (дата звернення 23.09.2018 р.).
45. Погорецький В. Володимир Лис: Гуманітарні аспекти короткої прози URL : <http://zolotapektoral.te.ua/володимир-лис-гуманітарні-аспекти-ко/> (дата звернення 12.09.2018 р.).

46. Подорога В. Мимесис. Матеріали по античній антропології літератури : в 2 т. Москва : Культурная революция, 2006. Т. 1. 688 с.
47. Поліщук Я. З епохи гіркоти, з країни ніжності. *Літературна Україна*. Київ. 2015. 5 листоп. С. 12–13.
48. Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы. Москва : Просвещение, 1972. 272 с.
49. Поспелов Г. Теория литературы : учебник для ун-тов. Москва : Высшая школа, 1978. 351 с.
50. Потебня О. О. Думка й слово. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.О. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 31–51.
51. Потебня А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. 616 с.
52. Прохасько Т. Кант для Соломії : *Лис В. Соло для Соломії : роман. передм.* Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. С. 5–6.
53. Саламандра У. Концепт «життя» у міфопоетичній картині світу Володимира Лиса. *Магістр*. 2015. Вип. 22. С. 7–9.
54. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. *Поэтика*. Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982. С. 161–174.
55. Скиба В. А. Образ художественный. *Введение в литературоведение* / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Издательский центр «Академия», 2012. С. 22–32.
56. Соколова А. Етноментальні константи портрета Поліщука в художньому просторі роману Володимира Лиса «Століття Якова». *Слово і час*. 2017. № 12. С. 28–33.
57. Тмарченко Н. Д. Теория литературы : в 2 т. / ред. изд. Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Москва : Academia, 2004. Т. 1. 512 с.
58. Тимофеев Л. Основы теории литературы. Москва : Просвещение, 1971. 464 с.
59. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підруч. для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів, 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

60. Ткаченко А. Потенціал філологічного аналізу та синтезу. URL: http://slovoichas.in.ua/_private/red/tkachenco22.htm. (дата звернення 23.09.2018 р.)
61. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. Москва : Аспект Пресс, 1996. 336 с.
62. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : *Топоров В. Исследование в области мифопоэтического* : избранное. Москва : «Прогресс»-«Культура», 1995. С. 259–267.
63. Топоров В. Н. Простір і текст : *Топоров В. Семантика і структура*. Москва : 1983. С. 227–284.
64. Тюпа В. И. Аналитика художественного. Москва : Лабиринт, 2001. 192 с.
65. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва : Школа «Язык русской культуры», 1995. 357 с.
66. Ухтомский А. А. Доминанта. URL : <http://www.koob.ru/ukhtomsky/dominant> (дата звернення 11.10.2018 р.).
67. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : пространство и время. Рига : Зинатне, 1988. 456 с.
68. Ференц Н. Основы литературознания : підруч. Київ : Знання, 2011. 432 с.
69. Флоренський П. А. Исследования по теории искусства. *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. Москва : Мысль, 2000. С. 79–421.
70. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры. *Новый мир*. 2002. № 1. С. 133–145.
71. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.
72. Хом'як Т. В. Жінка на вістрі історії (за романом Володимира Лиса «Соло для Соломії»). *Вісник Запорізького національного університету*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2014. № 1. С. 110–117.
73. Чернец Л. В. Виды образа. *Чернец Л. Введение в литературоведение* / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Издательский центр «Академия», 2012. С. 33–45.
74. Шкловський В. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). URL: <http://libfor.ru/readiukoue.html> (дата звернення 11.10.2018 р.)

75. Шляхова Н. Художній світ як естетична реальність. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2014. № 18. С.7–17.
76. Шупта-В'язовська О. Проблеми вивчення художнього часу і простору в контексті літературознавчої термінології. *Історично-літературний журнал*. 2007. № 13. С. 49–54.
77. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. Москва : Изд-во Московского ун-та, 1985. 184 с.
78. Bessier J. *Litterature et genres litteraires*. Paris, 1978, 198 p.
79. Bessier J. *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris : Presses Universitaires de France. 2010. P. 18–21.
80. Compagnon A. *La Notion de genre*. URL: <http://www.fabula.org> (дата звернення 11.10.2018 р.)
81. Majmieskulow A. *Chronotop drogi w prozie Iwana Bunina*. Bydgoszcz, 1982. 146 s.
82. Schaeffer J.-M. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis, 1997. P. 339–344.