

DOI: <https://doi.org/10.18524/2312–6809.2019.28.165841>

УДК 821.161.2–3.09

ОСЯЯННЯ ЯК ЕТАП ХУДОЖНЬОГО ТВОРЕННЯ «НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ» (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ ЄВГЕНА ГУЦАЛА «ОЛЕНЬ АВГУСТ»)

Ольга Куца, д. ф. н., професор

Лариса Куца, к. ф. н., викладач

Тернопільський національний педагогічний університет

імені Володимира Гнатюка

ORCID ID 0000–0002–6147–2410

ORCID ID 0000–0003–4877–9626

larkutsa@ukr.net

У статті запропоновано стереометричний розгляд оповідання Євгена Гуцала крізь призму концепційної парадигматики Григорія В'язовського. Зокрема розглянуто діалогізовану сферу художнього буття, яке охоплює творче і заангажоване мислення, кризу приневоленого таланту режисера і осяяння вільної дитячої душі. Позиції малого персонажа проаналізовано як акт його суб'єктивної готовності до майбутньої творчості і одночасно як адекватний спосіб розкриття драматичного світу дорослого митця в умовах 60-х років ХХ століття.

***Ключові слова:** творче мислення, оповідання, талант, уява, фантазія, художня деталь.*

Дослідники, намагаючись на основі текстів Євгена Гуцала словесно штрихувати цілісний образ реального автора, прочитували у кожному з творів фрагменти гуцалівського літопису духовного життя: «осяяння», «раптові спалахи уяви», «зафіксовані миті», «несподівані настрої» тощо. Специфіка стильової манери як «лірико-психологічно-медитативно-акварельного письма» впливала із характеру його письменницького мислення. У більшості випадків Є. Гуцало погоджувався із дослідницькими оцінками: «Пишу кожного разу.. що диктують мені внутрішній стан, настрій, комплекс думок і якщо перехожу від одного типу оповідання до іншого, то знову ж таки чомусь відчуваю потребу перейти до об'єктивніших творів, де самого Гуцала менше, а багатогранного світу більше» [5, 53]. Як знаємо, стосовно прози Є. Гуцала висловлювалися критичні некоректності, що впливали з відомих соцреалізмівських підходів до лірико-психологічної прози. Якщо говорити про неповторність гуцалівського творення на основі розгляду оповідання «Олень Август» («естетичні досягнення ранніх

оповідань варті того, щоб їх описати й інтерпретувати...» [10, 71]), то в ньому якраз зображений процес *творення*, який вирізняється тим, що творчий акт передоручається дитині, схвильованій справжнім мистецтвом. Школяр першого-другого класу конструє «свою власну, або «нову реальність», якусь паралельну дійсність» [11, 22].

Зрозуміло, що у контексті прози 60-х років ХХ століття незвичайність образу оленя Августа не була абсолютною. Його треба відносити до «поколінневих психологічних образів-канонів», які репрезентують цю прозу як художній естетичний феномен і належать «до метафізичного екзистенціалу «дива»... що має своїм осердям також незвичайне психологічне пережиття чудесного, незвіданого... творячи своєрідний «канон у каноні» [11, 63].

Оповідання «Олень Август» (1965) розкривало засади «справжності» Є. Гуцала і стало певною мірою творчо-мислительним відкриттям письменника. Мить історії (декілька годин ранньовесняного дня одного із післявоєнних років) оживає у пам'яті реального автора, реконструює минулі переживання і рефлексії, що творять хронотоп пам'яті дитинства та ілюструють мислительну асоціативність Є. Гуцала, «*охооче фіксувати улюблений ним стан осяяння*» [9, 319]. Саме у мить осяяння малий персонаж споглядає досить конкретний образ оленя Августа («центральна» асоціація в оповіданні). У подібних образотвореннях Г. В'язовський констатував «центральну асоціацію», що «образно виражає його проблематику, головний конфлікт і так чи інакше вказує на його ідейне спрямування. Часто така асоціація-образ у сконденсованому вигляді стає заголовком твору...» [3, 249]. Звідси стереометричне прочитання оповідання «Олень Август» крізь призму концепційної парадигми Г. В'язовського *таланту/творчості, самопізнання/перевтілення* визначає **мету й актуальність** пропонованої статті.

Є. Гуцало зізнавався, що його осягнення внутрішнього світу багатьох персонажів відповідало власній вдачі, виражало його особисті емоції та психіку. Недаремно героя твору звать Женя. Але не ім'я постає першим чинником розкриття «прихованого» автобіографізму. Найпереконливішим критерієм виявів завуальованого автобіографічного матеріалу є «представлення болісної колізії»: «Сам процес письма стає автопсихоаналізом, дає змогу екстеріоризувати травму... Навіть у класичних текстах соціалістичного реалізму можна відчитати непомічені автобіографічні чи автопсихологічні сюже-

ти» [7, 43]. Ще не зовсім далеке для реального автора минуле (1965 рік!) стає в аналізованому оповіданні сучасним і одночасно майбутнім. Про подібні константи Р. Ингарден писав: «...Фази майбутнього, що наближається, виявляються або як незаповнені часові схеми, більш надумані, ніж присутні для нас феноменально або, наскільки сподіваємося певних наступних випадків, з'являються перед нашими очима тільки у вигляді постатей нечітко окреслених ознак часових фаз» [6, 149]. Пам'ять письменника занурюється у конкретний часопростір, із якого винуртовує духовне начало його буття, за Г. В'язовським, — «істина-образ», «істина-переживання». Можемо говорити тут про «духовний біографізм», що виявляється у творах, у яких прототипом головного персонажа письменник «обирає самого себе» [3, 163]. Такі твори прямують до укладання «головної книги» письменника, який, очевидно, навіть і не здогадується, у яку форму вона втілиться. Але він знає, якою вона стане за своєю глибиною суттю. Знає, що осередям її буде він сам, життя його душі, його власне сумління.

Увагу Жені, який повертався зі школи, привернув натопт в очікуванні зйомок: знімали кіно. Яке — невідомо. Заголовку фільму у тексті не зазначено. Люди, які тут стоять, охоплені одним настроєм — поспіхом, знеохотою, байдужістю, навіть незадоволенням. Вони не зацікавлені у своїй причетності до «мистецького» акту. По-особливо-му зацікавлений лише Женя. Йому цікаво, як «робиться» фільм. Це перший імпульс, який прогнозує майбутнє творчо-мислення персонажа. Не проста хлопчача цікавість, а, за К.-Г. Юнгом, «суб'єктивна готовність» до творення. Вона подана уже в першому абзаці оповідання, зображене у якому радісне сприйняття Женею весняного хронотопу заангажоване на художнє конструювання у прозі Гуцала «живих метафор», або ж «уяви — фортеці проти дійсності, осередку світу ідеалу і світу, що відповідає бажанню» [10, 75]. Загалом перші два абзаци оповідання — це синкретичний пейзаж, фон психології героя, який працює на творчо-мисленнєвий план образу. Асоціативний комплекс цього образу є значно складнішим, як може видатися на перший погляд. Привертає увагу паралелізм (сонце усміхалось, і його «усмішка випромінювала стільки тепла, що крижані скалки танули» — Жені було так радісно, що він «галасував про те, що двірники рубають лід» [4, 127]). Сонцю і Жені притаманна спільна характерологічна риса — життєнаповнення. Сонячно-тепло-радісно-добродушний ритм від-

суває у тінь сіро-жовто-темні барви післявоєнної дійсності, позначеної лише символом «старенького портфеля».

Ритм радості головного персонажа раптово обірвався — перед ним стримів «незрозумілий масивний апарат». Читачеві, безперечно, відомо, що церемонію підготовки «акторів» до зйомок влаштував режисер. Женя так само знав, що тут мусив бути «найголовніший». Хлопець помітив організовану ним чергу, яка його здивувала: «Спереду стояв дідусь, який читав газету. Дідусь раз у раз поправляв окуляри і зиркав на сонце, мружачись. За ним прилаштувалася молодиця з кошиком, із якого виглядав стурбований довгошій гусак. Далі дівчина у вовняній хустині. Гарній дівчині було душно, і вона почала розв'язувати хустину, аж доки вугільні коси розсипалися по плечах. З незалежним виглядом, повільно наблизився студент. Трохи здивовано зиркнув на гарну дівчину, а потім обличчя в нього стало таке, неначе біля автобуса нікого, крім нього, не було» [4, 128]. Женя неоднозначно поставився до побаченого. Адже у кіно неодмінно повинно бути щось красиве, незвичайне, а тут — буденна черга, гусак, дід з газетою... Але все-таки він «роззявив рота від захоплення»: особливо зацікавлював чоловік, що сидів на високому стільці, який, коли щось не виходило, сердився і махав ногами. Все, що тут відбувалося, Женя пов'язував із цим чоловіком. Все-таки він не міг бути «головним». «Головний» мав творити «щось гарне, незвичайне». Тому зустріч із Альтовим (саме він і виявився головним) стала для Жені дивною і викликала душевне сум'яття. Цей «дядько» безпричинно сварився на нього, нервував. Важливо, що Женя не розгнівався, оскільки він уже знав із свого короткого життєвого досвіду, що «начальник» не може творити «справжнє». Прагнення хлопця до красивого було непогамовним, тому подію, яку вже встиг «схопити», він миттєво намагається згармонізувати із красою «свого простору». Коли Альтов запитав його, звідки він «взявся», то хлопець відповів метафорично: «Звідти, — гойднув... головою на вулицю, блискучу від снігової води й крижаних скалок» [4, 128]. Як писала Н. Копистянська, «часто простір стає ніби алегорією: особистий простір може бути алегорією внутрішнього світу героя, ключем до його характеру, навіть може окреслити його подальшу долю» [8, 108].

М. Павлишин констатував у ранніх творах Є. Гуцала «високий рівень контролю організації теми і форми» [10, 77]. В оповіданні «Олень Август» він досягається рядом художніх засобів, що увиразнюють

хронотопні відношення. Традиційний хронотоп як взаємозумовленість часу і простору досить стиснутий: декілька годин від закінчення уроків у школі до пізнього надвечір'я, коли «день уже згас». Просторові відношення при уважному прочитуванні тексту досить широкі і набувають градаційної форми: вулиця — пустир — сквер — внутрішній світ Альтова — внутрішній світ Жені — мистецтво-як-простір — осяяння. Всі ці простори, динамізуючись, перебувають у тісних зв'язках. Так, на розі вулиці, де розмістився жовтий автобус і стояв натовп, «свій» простір Жені починає відчужуватися: «гарне» перемережується з «негарним». Відчуження позначене тут знаками, які дисонують із ключовими словами «свого» простору. Там — сонце, свіжа вода, дзвінки краплі, хмільні горобці. А тут, біля жовтого автобуса, якийсь високий стілець, незрозумілий великий апарат. Усе-таки Женя глибинної радості не втрачає — він у себе вдома.

Г. В'язовський писав, що справжній художник не спрощує конфліктної основи твору, не зводить її до примітивної психологізації. Для нього як художника руху людської свідомості особливо важливим і нелегким є «вживання» у психологію персонажів, які дисонують із його власним духовним біографізмом: він «зобов'язаний уявно настроїти себе на суспільно-психологічно чужий, неприйнятний для нього лад життя, чуттєво і розумово увійти в нього, пережити його» [3, 176]. Для того, щоб не дійти до письменницької сваволі, щоб персонаж «не був ходячою схемою, треба пережити, передумати все те, чим він живе і що думає в творі, ба навіть за його межами» [3, 208]. Жені у його віці ще не відомо, що режисер повинен бути талановитим, він не знає поняття «талановитий», але знає, що таке «гарне», «таке, як у кіно». Щоб відтворити миттєву реакцію хлопця на жест Альтова, коли той невдоволено нахивав йому пальцем, письменник вдається до промовистої художньої деталі («некуча дрібна кулька», що розтанула на весняному вітті і капнула хлопцеві за шию).

Дослідники неодноразово вказували, що Є. Гуцало особливо володів секретами поєднання і розміщення художніх деталей. Це засвідчує «Олень Август». Ідейно вагомими деталями у межах цього твору повторюються. Так, Женя вдруге намагався підійти до апаратури і коли сперся плечем об тонкий стовбурець липи, то *крапля* від льодової бурульки двічі капнула йому за шию. Вже під час перебування з Альтовим на нерівному пустирі Женя згадав, як йому за шию попала оця *дрібна кулька*. Від того спогаду «здригнувся» і почав застібати на гудзики

стареньке пальгечко. На початку твору, коли хлопець повертався зі школи, то помітив, як по дивно-сизих бурульках котилися «дзвінки *краплі*». Тоді, коли їхав з Альтовим у машині, то *краплини* беззвучно вистрибували з-під коліс — начебто втікали. Коли попливло надвечір'я, то *краплини* не вистрибували — лише колеса «шурхотіли». Деталі виконують досить вагому характерологічну функцію у конструванні образів-персонажів. Коли Альтов побачив Женю у натовпі, то «гримаса невдоволення з'явилася на його стомленому обличчі. ...Підійшов до Жені й поклав йому на плече долоню з довгими сухими пальцями. Ті *пальці були жовті* — від куріння» [4, 128].

Визначальною лексемою у побудові ще однієї деталі постає «зошит». Вона у різних варіантах артикулюється у кількох епізодах твору. На початку, коли йдеться про радісне світосприйняття Жені, він галасує і розмахує стареньким портфелем, із якого виглядали зошити. «Зошити», «книжки» і «старенький портфель» — це знаки, які засвідчують, так би мовити, соціальний і віковий статус хлопця. Читач легко здогадується, що портфеля батьки не спромоглися купити для Жені, це був чийсь портфель, який у нелегкий післявоєнний час переданий йому у спадщину. У Жені він ще не встиг стати стареньким. Вдруге згадано «зошит» в епізоді, коли Альтов покликав хлопця в машину. Тоді «з портфеля висунувся *зошит з брудною обкладинкою*» [4, 131]. Тут і далі зошит («брудна обкладинка», «забруднений зошит», «зошити впали у воду») уже набуває значення символу, який викликає у читача досить зримі асоціації. Зошит постає не тільки свідомством учнівства Жені. Функціональне призначення його як художнього засобу значно глибше. У контексті оповідання він, як і «старенький портфель», підкреслює антитетичність головних персонажів не тільки за віковим чи соціальним статусом, а насамперед за мірою талановитості. Загалом художні деталі в оповіданні суттєво поглиблюють тему твору — талант дитини мусить мати умови для розвитку (зазначимо, що у тексті для означення поняття «талант» вжито лексему «дані». Так, Альтов, хизуючись перед красивою жінкою, безпідставно виносить Жені у його присутності жорстокий вирок: «...В нього немає ніяких даних» [4, 134]). Градаційне вивершення цього епізоду («жовтий автобус загарчав мотором, біля вихлопної труби забринів синій дим, засмерділо спаленим бензином» [4, 124]) пов'язане із градаційною настроєвістю Альтова — обтяжлива для нього «робота» завершилася, він засміявся, стомлене обличчя про-

ясніло. Уся сукупність художніх засобів тут «працює» на відтворення буття Альтова у «чужому» просторі. Женя навіть здивувався, «як звучить незнайоме прізвище» [4, 130].

«Чужим» простором виявляється для Альтова і кінематограф. Він і сам не вважав себе митцем. З гіркою зівнався Жені, що «звичайний, буденний, як і всі інші»; знав, як ніхто, «що не вартий захоплення», усвідомлював, що мав би знімати «щось вагомніше і значніше» [4, 130]. Але вагомішого і значнішого режисер не міг (соцреалізмівського канону треба було дотримуватись), а далі, уже знеохотившись, не хотів і не вмів творити. В умовах вульгарно-соціологічного тиску роздвоїлась душа режисера, і він «у своїй творчості не вмів фантазувати» [4, 132].

Роздвоєна між соцреалізмівськими вимогами і «таємницею Свободи Волі» (К.-Г. Юнг) душа Альтова особливо увиразнена у двох сюжетних пунктах твору. Насамперед тоді, коли він пропонує хлопцеві проїхатися весняною вулицею, запитуючи, чи Женя хоче зніматися в кіно. Альтов лукавить. Бо дивиться на Женю тільки як на «школяра із порваним портфелем». Закінчується цей «благородний» жест тим, що біля будинку з урочистими білими колонами хлопець помітив різку зміну настрою режисера, який несподівано «відчинив двері і сердито сказав: Виходи!» [4, 134]. Таким способом Є. Гуцало довершив моральний портрет Альтова як митця. Загалом у творенні цього персонажа вирішальну роль відіграє жест: Альтов невдоволено «поклав на плече долоню», «взяв хлопчину за комір» тощо.

Найповніше розкривається духовне єство Альтова в епізоді імпровізації з оленями. Це ідейно-художнє ядро оповідання, з якого випливає його заголовок. Обидва персонажі постають тут у своїй глибинній моральній і творчій суті. Наприклад, Альтов глянув на Женю — і побачив у ньому талант. Привабливість «маленької постаті» була йому незрозумілою, режисер відчув подив, захоплення і одночасно заздрість. Женя переживав момент «великого схвилювання». Зазначимо тут, що творчу напругу, яку відчуває справжній митець, Ю. Липа назвав «великим схвилюванням» або ж «новою ясністю», Б.-І. Антонич — «окремою дійсністю». Точніше означає цю окрему дійсність Л. Тарнашинська, називаючи її «новою реальністю» (див.: [11, 31]). В оповіданні «Олень Август» Женя, вільний поки що від ідеологічних реалій, проникає в іншу реальність, яка і є метою мистецтва. Одночасна прив'язаність до дійсності (хлопець любив школу, свою

вулицю, смішних горобців, дрібні чисті крижинки) і свобода (йому однаково, що про нього скажуть: він «гратиме сам із собою») дає йому можливість побачити цю іншу дійсність. Вона виходить за межі лінійного часу і ніби стає його «власним» часом, але часом уже на вертикалі. Ця «нова реальність» Жені виникла завдяки пам'яті, у якій його ще «маленьке» минуле жилося красою, що йшла від прочитаного і побаченого у фільмах. В одну мить «власний» час Жені відокремлюється від власного часу Альтова, який не вмів/не хотів фантазувати. Адже пам'ять режисера не виходила на вертикаль протягом тривалого часу, тому він зневірився. Звідси його прогнозування стосовно Жені: «...Йому ще не раз доведеться розчаровуватись» [4, 129]; «Можливо, цей дар пропаде даремно» [4, 133].

Женя, заангажований тільки у красиве і обнадіяний можливістю знятися у кіно, в одну мить синтезує короткочасний «мистецький» досвід (природа, книги, фільми), опиняється у просторі *осаяння* або ж *«миттєвої метафізики»*. Саме у «миттєвій метафізиці» Г. Башляр вбачав призначення мистецтва: якщо ж воно ітиме тільки за часом життя, то буде мілкішим, ніж життя; і тільки призупиняючи життя, тільки проживаючи миттєву діалектику радості і страждання, воно піднімається над буденністю [1, 347]. На будівництві, де планувалося знімати новий фільм, «для Жені було мало цікавого. Він звик до будівельних майданчиків, до робітників у чорних фуфайках, на яких осів червоний цегляний пил. Звик... до високих кранів, що монотонно проносять на тлі синього неба повільні стріли... Тут нічого цікавого не було» [4, 131].

Альтов раптом якимось інтуїтивно «виміряв» свій талант талантом цього хлопчини і несподівано для себе почав імпровізувати. Миттю пробудилася фантазія, яка накреслила штрихи сценарію нового фільму, що його ніколи не збирався ставити. Оразу народилася і назва — «Олень Август». Це фільм про золотошукачів, які заблудили в тайзі. Син одного із них на ім'я Август, якого не хотіли брати в експедицію, має намір їх врятувати. Він марив оленями, і золотошукачі назвали його Олень Август. Альтов вигадував, не вірячи у вигадуване, а Женя повірив і уявив тайгу. В його уяві постало багато оленів, що поколихували гіллястими рогами. Він уже любив цих оленів, йому подобалася їхня повільна хода, гіллясті роги, замріяні, як у людей, очі. Але коли Женя відкрив побачене Альтову, признався, що споглядає на пустирі оленів, то режисер різко засміявся — і «тварини з гіллясти-

ми рогами зникли. На пустирі видніли самі ями...» [4, 133]. Символ оленячих рогів набуває у творі ідейно-художньої ваги. Таким способом поглиблюється тема майбутнього таланту, який прямує до мистецької реалізації. Женя зображений якраз у цьому періоді дитинства, коли, як писав Г. В'язовський, творча дитина формується як особистість і її «окремі розчленовані реакції, викликані оточенням, спрямовані до системності та синтетичності» [3, 200].

Два епізоди з оленями найповніше розкривають домінуючу проблему в оповіданні — проблему свободи творчості. Можемо говорити про вдалу спробу Є. Гуцала відтворити «дитинний» мистецький світ, позбавлений страху і пристосуванства. Ця внутрішня свобода належить до головних «вузликів» психічної діяльності, які формують в оповіданні мереживо уявленої читачем і усвідомленої пізніше самим персонажем (зрілим письменником Є. Гуцалом) різносторонньої діяльності.

Проникливо відтворена в оповіданні «Олень Август» внутрішня свобода Жені найглибше заторкнула режисерське ество, злякала Альтова — він миттєво окинув зором плоди власної несвободи. Його оповило гідке почуття заздрості. Альтов здогадується, що цей хлопчина «з порваним портфелем» обдарований тим, чим обдаровані справжні майстри, і він роздратовується. Все-таки режисер десь підсвідомо відчув вину перед хлопцем як перед глядачем із високим горизонтом очікування — в Альтова виникло бажання бути гідним його захоплення. Поїздка на пустир — це промовистий акт виправдання, чому «найцікавіше не з'явилось» у його роботі, це відповідь на розчарування Жені, який не побачив під час зйомок «гарних» епізодів, якими він так захоплювався у деяких фільмах.

Альтов привіз Женю на місце будівництва, де лежали купи битої цегли, стояли чорні крани, гули бульдозери. У ямах на пустирі — нерівному, розритому — ріс бур'ян. Режисер, оглянувши все це, здригнувся і риторично запитав: «Бачиш оце будівництво? ... Тут мені доводиться знімати новий фільм. Правда ж, мало чого цікавого знайдеш?» [4, 131]. Але ж талановитий режисер міг би знайти. Як знаходили шістдесятники. Над цими купами битої цегли, над бульдозерами, новозбудованими будинками вивищувалась Людина. Шістдесятники зуміли заглянути в її зболену душу, поставити її у центрі своїх високомистецьких творів. Альтов не хотів. Його спроба піти до людей несе в оповіданні «Олень Август» вагоме символічне навантаження. Режи-

сер «спробував пройти пустирем, — мабуть, хотів потрапити до тих людей, що заливали фундамент, але глина налипала до черевиків — чорних, лакованих, і він, невдоволено суплячись, повернувся на асфальт, почав обстукувати болото. Темно-руді шматки свіжо блиснули на сірому тлі...» [4, 132]. Женя, навпаки, уже вмів знаходити красу в усьому. Споглядання її у природі викликає неймовірну радість, тому він і «галасує» (лексему «галасував» у другому абзаці оповідання вжито тричі). Простір звичайної вулиці постає у його баченні дивовижним плетивом небуденних (насправді звичайних) образів, за допомогою яких його уява творить незвичайну картину весняного пробудження. Женя радіє — від того, що доброзичливо усміхається сонце, що дрібні крижини виблискують гострими крайками, вилітаючи з-під ломів двірників, що «смішні» горобці купаються у струмках, що дивакуваті дівчата проходять в уже розстебнутих пальтах. Тут доречно акцентувати на незмінності внутрішньопсихологічного простору Жені, простору, який ілюструє його сприйняття зовнішнього світу. Тільки один раз, коли він почув від Альтова, що у нього «немає даних», у дитячу душу закралася порожнеча. Тоді і зошити впали у воду, але це була лише мить. Цей «душевний ландшафт» (М. Бахтін) не характерний для Жені: він знає, що поставить таке кіно, що всі «ахнуть» від здивування.

Доцільно звернутись тут до головної методологічної засади психолога Л. Виготського, за якою творча уява, фантазія перебуває у прямій залежності від попереднього досвіду людини, і що саме цей досвід є «матеріалом» для фантазування [2, 10]. На перший погляд, у тексті Є. Гуцала ця засада нібито «не спрацьовує» (Альтов як режисер із достатньо великим досвідом не вмів фантазувати). Л. Виготський наводить ще одну, уже складнішу, форму зв'язку між фантазією і досвідом, коли цей зв'язок налагоджується «між готовим продуктом фантазії і яким-небудь складним явищем дійсності» [2, 11]. В оповіданні «Олень Август» саме цей зв'язок блискавично налагоджується в уяві Жені, хоча він не мав ні життєвого досвіду, ні навіть уяви про працю в кінематографі. Альтов у своїй практиці опирався тільки на першу засаду — побачене і пережите. Женя своєю творчою наснагою дитини підштовхнув його до фантазування, і Альтов окреслив тематичну лінію мистецького фільму. Коли він у миттєвому захваті від власної фантазії розповів про задум Жені, то одразу ж засумнівався у можливості творення такого фільму: «Я... ніколи не бачив тайги» [4, 132].

Викладаючи задум, Альтов знав, що ніколи його не ставитиме, тому означив видуманий ним же сюжет як «брехню». Женя, навпаки, «уже уявляв безкраю, зеленоверху тайгу. Хвоя розлилась, як море, а він із старими бородачами стоїть на сонці. Вони розгублені, знесилені, не знають, куди йти. Але він рятує їх... Як це вдасться, Женя не знав, але місія, покладена на нього, зараз підносила його у власних очах» [4, 132–133]. Ця уявна картина ілюструє вищу форму зв'язку, за Л. Виготським, фантазії з реальністю, прогноуючи майбутній талант.

В останньому епізоді оповідання «Олень Август» найповніше виражений інтелектуально-психологічний струмінь аналізованого твору Є. Гуцала. У ньому художньо зреалізовується повнота саморозкриття творчої уяви малого персонажа. Альтова тут уже немає, немає ні у думках, ні у веселощах Жені. Ідучи посутенілим парком, хлопчик потрапляє у найглухіше місце. Запах моху, бруньок, сирого каміння викликає у нього складний світ переживань: «Серце неначе опустилося глибоко-глибоко, стало бентежно у грудях...» [4, 135]. Треба говорити тут про «кристалізацію чи втілення уяви» (Л. Виготський). Не зайвим буде тут звернутися і до І. Франка, який розрізняв такі визначальні «об'яви» душевного життя талановитої особистості: «...*Свідомість*, тобто можливість відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я», *чуття*, тобто можливість реагування на зверхні або внутрішні імпульси, *фантазію*, тобто можливість комбінування і перетворювання образів достарчуваних пам'яттю, і, *вкінці, волю*, тобто можливість звершення наших фізичних чи духовних сил в якімсь одним напрямі» [12, 78]. Наведене висловлювання спонукає звернутись до зізнань Є. Гуцала, які ілюструють його власний характер у дитинстві, що ще раз підтверджує автобіографізм твору. Ці зізнання письменника стосуються його перших літературних спроб у третьому чи четвертому класі (ровесник Жені із оповідання «Олень Август»). Майже хрестоматійними стали спогади Є. Гуцала про те, що свої перші поетичні спроби він акуратно заклеював у конверти й посилав у Київ. Але жодної схвальної відповіді так і не одержав — усі вони були негативними. Незважаючи на те, Євген «писав — і слав, писав — і слав...». Такою ж непохитною є воля Жені до творчості, який рішуче заявляє про себе: «Сам гратиме. Сам із собою» [4, 135]. Його думки і почуття, активізуючись, зосереджуються на уявному образі, уява розширюється, вбирається у плоть і творить фрагмент майбутнього фільму: «Серед тихих кущів, між якими білили клапти-

ки снігу, ворушилися гіллясті роги. Ні-ні, не тіні від віття стелилися внизу, бігали по стовбурах, то рухалися роги, то йшло назустріч багато мовчазних, весняних оленів...» [4, 135]. Женя, завдяки духовній свободі, як вільна «творча» дитина, дуже швидко пройшов цей, за Г. В'язовським, первинний етап творчого мислення — враження-споглядання-вживання в образ. Його «узагальнення-абстрагування» навіть роздратовали Альтова. Асоціювання, втілене у дихотомії «тіні — гіллясті роги», ілюструє творчо-мислительний шлях письменника до оригінальності художньої творчості. Можемо говорити про «відкриття таємниці», оскільки конструювання образів, злиття їх в художню цілісність — «надзвичайно... інтимний процес творчого мислення» [3, 67].

Таким чином, в актуалізованому у прозі 60-х років ХХ ст. художньому просторі пам'яті про дитинство вирізняється оповідання Є. Гуцала «Олень Август» як художня парадигма пам'яті про дитячу («дитинну») творчість. В умовах несвободи, насамперед духовної, творчо-мисленнєвої, такий погляд уможлиблював відтворення заангажованих/творчих підходів до концептуальних стильових засад. Призма погляду дитячого персонажа стала способом розкриття неоднозначного і драматичного світу дорослого митця. Художня переконливість хронотопу пам'яті («власного» часу автора оповідання) забезпечувала довершеність персонажів, уява яких балансує у межах антитетичної дихотомії таланту втраченого і майбутнього таланту. Залежність режисера Альтова від диктату історичної реальності і внутрішня свобода Жені-школяра давала авторові можливість проникати у метафізичний простір мистецтва-як-істини. Засада духовного біографізму зреалізовується в оповіданні у такому творчо-мисленнєвому ряду: пам'ять реального автора → творчість-як-істина → творчість-як-радість → віра у творчість → воля до творчості. Художнє втілення дихотомії несвободи/«Свободи Волі» повною розкриває ідейно-художні позиції Євгена Гуцала 60-х років ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башляр Г. Новый рационализм. М. : Прогресс, 1987. 376 с.
2. Выготский Л. С. Воображение и творчество М. : Просвещение, 1991. 91 с.
3. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. К. : Дніпро, 1982. 335 с.
4. Гуцало Є. Олень Август // Гуцало Є. Олень Август. Оповідання. Повість. К. : Веселка, 1986. С. 127–136.

5. Дончик В. Г. Проза українського серця // Урок української. 2002. № 4. С. 51–54.
6. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 139–163.
7. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс. Луцьк : Вежа-Друк, 2014. 420 с.
8. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
9. Кравченко А. Євген Гуцало // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. / за ред. В. Г. Дончика. К. : Либідь, 1998. С. 318–322.
10. Павлишин М. Оповідання Євгена Гуцала // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. К. : Час, 1997. С. 71–81.
11. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
12. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. К. : 1981. Т. 31. С. 45–119.

ОЗАРЕНИЕ КАК ЭТАП ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ «НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ» (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА ЕВГЕНИЯ ГУЦАЛО «ОЛЕНЬ АВГУСТ»)

Ольга Куца, д. ф. н., профессор

Лариса Куца, к. ф. н., преподаватель

*Тернопольский национальный педагогический университет
имени Владимира Гнатюка*

В статье предложен стереометрический анализ рассказа Евгения Гуцало сквозь призму концепционной парадигматики Григория Вязовского. В частности рассмотрено диалогизированную сферу художественного бытия, которое охватывает творческое и заангажированное мышление, кризис угнетенного таланта режиссера и озарение свободной детской души. Мышление детского персонажа проанализировано как акт его субъективной готовности к будущему творчеству и одновременно как адекватный способ раскрытия драматического мира зрелого художника в условиях 60-х годов ХХ века.

Ключевые слова: творческое мышление, рассказ, талант, воображение, фантазия, художественная деталь.

**INSIGHT AS STAGE OF ARTISTIC CREATION OF «NEW REALITY»
(BASED ON THE STORY BY YEVHEN HUTSALO «DEER AUGUST»)**

Olha Kutsa, Doctor of Philology, Professor

Larysa Kutsa, Ph. D. in Philology, Lecturer

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ukraine

In the introduction stylistic originality of the story has been viewed. Appropriateness of its analysis from perspective of the concept of writer's creative thinking has been clarified.

The objective of the article lies in stereometric interpretation of Yevhen Hutsalo's story from perspective of Hryhorii Viazovskyi's conceptual paradigm.

In the main body of the article emphasis has been made on the dialogized sphere of fictional existence that spans creative and biased thinking, realization of the director's creative possibilities and the school-boy's talented aspiration, crisis of the enslaved talent and child consciousness insight. The young character's thinking has been analyzed as an act of his subjective readiness for the future creativity and at the same time as an adequate way of revealing the adult artist's dubious and dramatic world under the conditions of the 60s of the XXth century. The peculiarities of creating childhood memories time and space as well as psychological means of experiencing the beauty in the sphere of art have been revealed. The specific features of Yevhen Hutsalo's stylistic manner as an author of lyrical and psychological prose have been generalized. The relations between art and demands of those times reality along with the content aspects of memory time and space have been outlined. The thematic originality of the work has been emphasized that lies in the fact that the creativity act has been delegated to the child impressed by the real art. The story has been interpreted as one of few works by Yevhen Hutsalo in which the one in two essence of talent and will to creativity has been fictionally comprehended. The psychological function of dialogues has been revealed as well as original fictional details and peculiarity of creative thinking freedom embodiment. The basis of the spiritual biographism has been detailed in creative and meditative raw which includes deep artistic concepts starting with the real author's memory and ending with faith in creativity-as-the truth and creativity-as-joy.

It has been concluded that fictional embodiment of characters' creative thinking fully renders Yevhen Hutsalo's ideas and artistic views during the 60s of the XXth century and illustrated the intellectual stream of his creative works.

Key words: creative thinking, story, talent, imagination, fantasy, artistic detail.

REFERENCES

1. Bashlyar, G. (1987), *Novyy ratsionalizm [New rationalism]*, Progress, Moscow [in Russian].
2. Vyhotskii, L. S. (1991), *Voobrazhenie i tvorchestvo [Imagination and creativity]*, Prosvieshchenie, Moscow [in Russian].
3. Viazovskyi, H. A. (1982), *Tvorche myslennia pysmennyka [Creative thinking of a writer]*, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
4. Hutsalo, Y. (1986), *Olen Avgust. Opovidannia. Povist [Eugene Guzalou. Deer August. Short stories. Story]*, Veselka, Kyiv [in Ukrainian].

5. Donchyk, V. H. (2002), Proza ukrainskoho sertsia [Prose of the Ukrainian heart], Urok ukrainskoi [Lesson of Ukrainian], no. 4, pp. 51–54.
6. Ingarden, R. (1996), Pro piznannia literaturnoho tvoriv // Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. / za red. Marii Zubrytskoi [Roman Ingarden. About perception of a literary work // Antology of the world literary-critical thought of the XX c. / edited by Maria Zubrytska], Litopys, Lviv, pp. 139–163 [in Ukrainian].
7. Konstankevych, I. (2014), Ukrainska proza pershoi polovyny XX stolittya: avtobiohrafichnyi dyskurs [Ukrainian prose of the first half of the XXth century: autobiographical discourse], Vezha-Druk, Lutsk [in Ukrainian].
8. Kopystianska, N. (2012), Chas i prostir u mystetstvi slova: monohrafiia [Time and Space in the Art of Word: Monograph], PAIS, Lviv [in Ukrainian].
9. Kravchenko, A. (1998), Yevhen Hutsalo // Istoria ukrainskoi literatury XX stolittia / za red. V. H. Donchyka [Andriy Kravchenko. Yevhen Hutsalo // History of Ukrainian literature of the XXth century / edited by V. H. Donchyk], (Vol. 2), Lybid, Kyiv, pp. 318–322 [in Ukrainian].
10. Pavlyshyn, M. (1997), Opovidannia Yevhena Hutsala // Pavlyshyn M. Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statti [Stories by Yevhen Hutsalo // Pavlyshyn M. Canon and iconostasis: Literary and critical articles], Publishing house «Chas», Kyiv, pp. 71–81 [in Ukrainian].
11. Tarnashynska, L. (2008), Prezumptsiia dotsilnosti: Abrys suchasnoi literaturoznavchoi kontseptolohii [Presumption of appropriateness: Outline of contemporary literary conceptology], Publishing house «Kyiv-Mohyla academy», Kyiv [in Ukrainian].
12. Franko, I. (1981), Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti // Franko I. Tvory: U 50 t. [From the secrets of poetic creativity // Franko I. Works: In 50 v.], (Vol. 31), Naukova dumka, Kyiv, pp. 45–119 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14 березня 2019 р.