

Художній світ, як і світ об'єктивний, не існує поза простором і часом; простір і час є форми їх існування, їх обов'язкові атрибути. Концепція простору і часу, яка сформувалася у свідомості письменника, тобто простір і час свідомості кладеться в основу простору і часу художнього світу, "об'єктивується" в його просторово-часовій структурі. Часо-простір стає предметом глибокого вивчення М.М. Бахтіна [1], Д.С. Лихачова [2], Ю.М. Лотмана [4], С.Ю. Неклюдова [7], Б.А. Успенського [8] та ін.

Суб'єктивний часо-простір письменника, який втілено у створеному ним художньому світі, стає формою існування цього художнього світу, визначає його структуру. "Художній час, – пише Д.С. Лихачов, – явище самої художньої тканини літературного твору, яка підпорядковує своїм художнім завданням і граматичний час і філософське його розуміння письменником" [2:211]; теж саме можна сказати і про художній простір. Простір і час включає в себе весь комплекс проблем, пов'язаних із "життям" художнього тексту. Більше того, саме простір і час включає ідеологію певного художнього тексту в суспільно-історичний і культурний контекст.

Л. Первомайський, використовуючи "дійсний живий спогад", осмислював проблеми, які ставила нова, сьогочасна дійсність. "Немає сумніву у тому, – зазначає О. Шпильова, – що роман "Дикий мед" був "частиною свідомості", "зліпком з душі" письменника,

але і свідомість його, і "душа" існували вже в іншому вимірі, в іншому часі. Сюжет роману становив лише подієву основу твору, герої ж його були провідниками теперішніх ідей і зацікавлень автора" [12:128].

Історичні завдання, які стояли перед СРСР, вимагали підпорядкування особистого всезагальному, розчинення індивідуального у державному, загальнонародному. На нашу думку, ідеологічна, як і структурна, концепція роману визначається в самій назві твору Л. Первомайського. Письменник писав: "Завдання назви – бути найкоротшою формулою авторської концепції життя і творчості, концепції, яка весь час перебуває в русі, ніколи не стоїть на місці, <...>. Назви творів для мене не тільки назви книг, а й формули різних періодів мого внутрішнього розвитку в тій мірі, в якій я можу розібратися в ньому" [10:231–232]. Назва роману "Дикий мед" акцентує духовний, ідейний зміст твору, який полягає у поєднанні, синтезі протилежностей життя. Л. Первомайський, відображає діалектику буття, діалектику природної і людської історії. Так як, мед символізує "середину" і "час": мед вважали напоєм безсмертя (вічності) [5:222] назва "Дикий мед", на нашу думку, втілює дуалістичність Всесвіту його солодку і гірку сутність, природність життя. Також необхідно взяти до уваги те, що давня символіка меду – мудрість, яка пов'язана з пізнанням, пошуком. Першоосновою пі-

знання є рух. Варвара Княжич, як і інші герої роману, – людина дороги, подорожі; але “зовнішня” подорож є одночасно подорожжю внутрішньою, духовною; у фізичному русі втілено одночасно рух духу.

Так, завдяки інтелектуальній інтуїції, близької до одкровення, фотокореспондент Варвара і осягає (“кореспондує”) у всьому кінцевому безкінечне, у всьому матеріальному – духовне, у всьому тваринному – божественне. “І за кожним знімком – поїздка, похід, і щоразу здається: припадеш оком до старенького ФЕДа, впіймаєш той кадр, за яким полюєш все життя, клацнеш затвором і настане вічне щастя” [9:6]. Фотографія – об’єднує два начала дух і матерію: світло за допомогою якого записує, відображає дійсність. Відомо також, що фотографія – це різновид художньої діяльності, яка не перекреслює і не редукує природне буття речей. Річ, яка відображена фотографом ніколи не втрачає своєї документальності, предметної конкретності. Крім того, що фотокартка відбиває дійсність у просторі, вона також має здатність зупиняти час. Тому, Варвара та її чоловік Саша – це люди, які бачили і фіксували, хоча, можливо, і не розуміли (“– Що це було ... тоді? – швидше в самої себе, ніж у майора, спитала Варвара <...>” [9:93]) правду життя, істину тогочасного буття і тим самим втілювали несвідому первинну свободу і перевагу індивідуально-особистісного начала над соціальним. За що і були у 1937 р. переслідувані владою. Фотокореспондент – це людина, яка повідомляє, тобто виконує соціальні функції, і тим самим втілює риси колективної свідомості. У тексті підкреслюється, що професійними характеристиками не вичерпується образ Варвари Княжич: “Вона не тільки кореспондент, а ще й людина... От до чого можна дійти! Коли втрачаєш межу між добром і злом – стаєш машиною для виконання прямих обов’язків, машиною без серця і душі” [9:468].

Головна героїня роману Варвара Княжич зображена як особистість, яка поєднує в собі природне і соціальне, особистісне і колективне (“невійськову” і “військову” [9:249], “хатня господарка” [9:177], фотокореспондент газети). Вона донька, дружина, мати, кохана, військовий фотокореспондент, представниця Великої матері-Землі втілює амбівалентність функцій буття. Це яскраво зображено в епізоді, коли Варвара виповзла на поле, і залишилася одна “перед лицем головного” – обов’язку перед Батьківщиною, то “стало наче дві Варвари – одна рухалася, переставляла

лікті, підгинала коліна, <...> й повзла до танка, а друга в цей час, неначе зовсім забувши і не дбаючи про першу, вдивлялася й прислухалася до всього, що її оточувало, бачила й чула, оцінювала й робила висновки для тієї Варвари, що повзла по полю, і в той же час думала про речі, далекі від того головного, що робила вона тепер” [9:200].

У романі спостерігаємо структуру трьохфазового часу, трьохфазової історії: давноминуле, минуле і теперішнє, які утворюють сплетіння часу, історії та вічності. “Недостатність” об’єктивного мотивування зв’язку часів у романі компенсується таким засобом, як експресивний ліричний лейтмотив пісні. Коліскова “Про вітер, сонце і орла” як поетичний аналог “вічного повторення” крім того, що підтверджує думку про вічність буття, про есхатологічну єдність людини із природою і Всесвітом, уособлює сім’ю як непорушну, беззаперечну основу для людського існування: “І мені співала цю пісеньку мама, <...> і мій Саша чув цю пісню в дитинстві, і Галя, – всі ми знаємо про вітер, сонце і орла з коліски, через те нам нічого не важко, ми літаємо, поки нас держать крила, а потім сидимо на скелі, слухаємо вітер і дивимосся простим поглядом на сонце, – це не кожний уміє <...>” [9:485]. Але сім’я, будинок – це і майбутнє, головна її функція – діти. У сім’ї і в домі органічно зв’язуються минуле і майбутнє; сім’я, дім стають свого роду міфологічним явищем, у якому щезає історія, час. Всотуючи минуле, вона за його законами і принципами створює майбутнє, зв’язує час. Пісня постає засобом передачі духовного досвіду предків, дає відчуття причетності до колективної пам’яті. Через образ коліскової пісні відтворено зв’язок поколінь, “безперервність важких шляхів, які треба не тільки відкривати, але й продовжувати” [9:5] та важливість домінування в житті для людини особистих буттєвих устоїв, традицій, але і необхідність подолання усіх життєвих випробовувань “ні від чого не відмовлятися, нічого не боятися” [9:4].

Цілісний образ художньої дійсності складається на основі особливого структурного принципу, особливого співвідношення між думкою і почуттям ліричного героя, з одного боку, і художньою дійсністю, з іншого. Кожний герой роману утворює окремий духовний простір, який відповідно має різне сприйняття часу. Головний композиційний принцип роману – принцип суміщення, переплетіння часів – “знаходиться у прямій залежності від суб’єктивуючого сприйняття ліричного героя” [3:48]. Наприклад, Варвара під час фотографу-

вання танка відчувала, що “Почуття часу зникло. Можливо, час зовсім зупинився, <...>” [9:204]; зустріч героїні з майором Сербінінм наче “вбила в ній здатність щось відчувати, крім минулого” [9:95]; у свідомості Лажечникова “секунди розтягувалися <...> на безкінечний ланцюг ще коротших відтінків часу, наповнених думками, споминами, неспокійними рухами серця, яке тепер вміщувало в собі все пережите життя, з його болями й радощами, з власною долею і долею близьких і далеких людей, <...>” [9:463]; та ін.

У просторі роману природа і соціум об’єднані людиною, духом. Представляючи різні початки матерії, вони утворюють єдність завдяки тій першооснові, яку містить у них розчинений дух. Людина, як і природа є частиною Всесвіту, яка має дві риси: одна добра, небесна, свята, духовна, вічна; а друга – жорстока, земна, пекельна, матеріальна, тимчасова. Крім того, людина є частиною соціуму, який має таку ж ціннісну дихотомію. Ці риси присутні у всьому світі, істотах, стихіях.

Ліс, природа, люди змальовувались у творі як невід’ємні частини Всесвіту “Птахи та солдати ще спали сторожким сном” [9:261], арешт Саші Варвара згадує, як несподіванку: “Можна було чекати лиха, й вони, самі того не знаючи, чекали його принишклі, як птахи у лісі перед грозою. Вся катастрофа малювалася Варварі в образі грози, але, що блискавка вразить її вона спочатку не думала <...>” [9:87]. Головна героїня як представниця Великої матері-Землі уособлює жіноче начало, народження та існування буття: “Щохвилини здригання й тремтіння землі відгукувалося в ній так, наче вона й земля були продовження одна одної, ніби й чекання ударів і той страшний біль, якого вони зазнавали, був у них спільний, немов їхнім спільним було й те схоже на стогін глибоке зітхання, яким полегшували себе груди після кожного удару” [9:81]; “вона була красунею кожен хвилину свого існування, сама про це не знаючи, як не знає про свою красу родюча земля, розквітле дерево, дощова хмара” [9:318–319].

Природа у творі – одухотворена субстанція. “Характер природи, – писав свого часу Ф. Шеллінг, – є нероздільна єдність безкінечного і кінцевого: кінцеве превалює, але у ньому у загальній оболонці, закладено зерно абсолюту, повна єдність кінцевого з безкінечним” [11:129]. Таку нерозривну єдність духовного і матеріального являє собою, на думку Первомайського, і людина, яка по своїй внутрішній суті споріднена із природою: “її супроводжувало відчуття власної причет-

ності не тільки до страждань мільйонів людей <...>, але й до страждань усього світу речей, рослин і тварин, що оточують людину, живуть і страждають, борються і перемагають або ж гинуть разом із людьми” [9:81].

Різномірні простори (природа і соціум) являють собою єдиний простір; соціум і природа введені у контекст один одного. У художньому світі твору виникає міфологія небесних світил, які виконують якусь “вищу”, божественну, першопричинну функцію; мова земного світу засвоюється завдяки мові небесного світу, який все у своєму світлі об’єднує і всьому дарує світло: “Місяць заливав світлом галявину, по якій від бліндажа до бліндажа ходили люди, тіні рухалися вслід за ними по вибіленій місяцем, немов политій вапном землі” [9:258]; а також ідеологічну функцію, яка роз’єднує та визначає пріоритети, коли і кому дарувати світло: “коли Варвара вийшла, затиснувши в руці квиток (комсомольський – Л.Н.), дерева зробили крок їй на зустріч, хлюпнули сонячним листям, заговоривши до неї гарячою мовою, їй одній зрозумілою, мовою юності, щастя, здійснення мрії <...>” [9:99].

Ця “неземна” небесна природа однаково діє і на “земну” природу, і на соціум, частиною яких є людина, їх освітлює, перевтілює включає до себе, виступає як начало, яке зв’язує антитези: те, що з “земного” погляду уявляється роз’єднаним, для “небесної” природи в однаковій мірі гідні світла; “Земний” світ об’єднаний у світлі і світлом включений у великий світовий простір. Також у творі зустрічається протиставлення сонячного і місячного світла, яке виконує ідеологічну функцію. Сонце, яке “в людині асоціюється із рефлексією, силою волі, реалістичністю” [13:462] символізує суспільне життя, а місяць, втілюючи “уяву, почуття і сприйняття” [13:462] символізує природне, вічне. Так, наприклад, кохання героїні, яке зображено як джерело життєвої сили і безсмертя Всесвіту: без кохання вона зображується наче “мертва і й лежала в землі, і наді мною росла трава, а її не бачила, бо на очах моїх лежала чорна сипка земля, але раптом я ожила й побачила ту траву й розкидані в ній маленькі сині квіти. Навіщо ж я хочу втекти від цих синіх квітів, які ростуть тільки в житті?” [9:255] протиставляється соціальним обов’язкам: “Ще вдень, повзаючи під вогнем біля танка, і лежачи в воронці, і несучи на собі пораненого Гулояна, вона все пам’ятала – через те, що світило сонце і їй соромно було б при його невідкупному гарячому світ-

лі все забути... Але варто було впасти темряві на землю, варто було їй опинитися на лісовій стежці, як вона все забула” [9:259].

Людина як частина соціуму, з його політичними та історичними протиріччями та єдністю, які представлені у творі позитивною політикою Леніна та помилками Сталіна; руйнівне добро майора Сербіна, герой-дезертир бронебійник Федяк, “хатня господарка” напіввійськовий фотокореспондент Варвара Княжич [9:177], мирна птиця голуб і бліндаж [9:84] “такий розумний чоловік, а такий дурень” кореспондент Уповайченков [9:344] та ін.

У деяких епізодах намічено протистояння, протиборство, різновекторна направленість простору природи і простору соціуму. Відмінність цих двох топосів виявляється через їх різне сприйняття героїв, через різне до них ставлення. Суспільство, до якого входить героїня, відверто демонструє свою ворожість, коли арештовують її чоловіка, коли розпочинається війна, яка забирає рідних коханих людей. Чужорідному топосу суспільства протиставлено рідний топос природи, який допомагає втекти від переслідування влади: «Коли позаду залишилися останні будинки міста, коли вона опинилася в підмосковних полях, <...>, їй стало легше, наче цей простір вкривав її заспокійливою синявою, як шапкою-невидимкою” [9:103].

Дух соціуму у романі також представлено через сприйняття людиною матеріальних ознак буття. Наприклад, райком, як втілення людяної та відкритої політики Леніна зображено у саду, а як відомо, сад – це образ ідеального світу, космічного порядку і гармонії [9:319]. І, навпаки, “вкритий червоним столик трибуналу, присутність якого вражала в цьому ранковому лісі” [9:264] втілює неприродність, ворожість тоталітарної політики Сталіна до людини.

Війна, загибель людей, численні трагедії, які входять у художній світ роману втілюють хаос буття, “древній” образ битви спав генералу Савичеву на думку: “чорна земля під копитами кістьми засіяна, а кровію полита – горем ізійшла вона по Руській землі... Снопи стелять головами, молотять ціпами булатними, на току життя кладуть, віють душу од тіла... Як давно це сказано, як змінилося за віки все на землі, тільки цей давній образ битви не зістарівся: віють душу од тіла, стелять снопи головами !..” [9:338]; як двобічне знищення: “вогонь, який нищив усе, що йому заважало, що хотіло його зупинити, нищив не безборонно, а в лютоту опорі ворожих сил,

які також знищували все перед собою” [9:414], руйнівну, нищівну силу, яка несе в собі загибель, смерть рідних і змушує страждати, “розколює” душу і серце” [9:475], залишає “руїни на землі – і руїни в серці” [9:414] та ворожої, протиприродної стихії.

Війна також відкриває справжні цінності буття. Так, наприклад, кореспондент Берестовський, переживши всю небезпеку фронтового життя, зрозумів, що все чим він жив раніше, все, що його раніше хвилювало, – “літературні успіхи й неприємності, захоплення й заздрість товаришів, хвилювання, зв’язане з друкуванням чергової книжки і відгуками не завжди прихильної критики, <...> мрія написати сценарій, за яким було б поставлено епохальний шедевр <...>” [9:351] – всі радощі і прикрощі минулого життя здавалися йому далекими і дрібними. Берестовський не боявся смерті, небезпеки, він боявся лише одного – “втратити здатність бачити і відчувати ту красу, яка розкрилася перед ним у ці пронизані болем хвилини” [9:351]. Б. Мінц називає роман “оптимістичною трагедією” [6:4], адже стражданням і добровільною смертю Саші, чоловіка Варвари, Лажечникова, Родіона Костецького, бронебійника Арама Гулюяна, юного льотчика Володі Савичева та багатьох інших героїв роману утверджуються безсмертя. Життя цих людей продовжується в пам’яті тих, хто залишився жити, в пам’яті наступних поколінь, яке символізує “друге народження”. Цим самим утверджується ідея твору – вічність буття.

Нарешті, скажемо і про той соціум, який зосереджений на утилітарному, він представляє те хаотичне начало, яке є і в природі, він є антитезою, яка визначає рух, розвиток. Тим більше, що як і в природі, так і в соціумі темне, жахливе начало існує як дещо нерозвинуте, нехарактерне. Наприклад, кореспондент Берестовський сприймав комісара Курлова, як люту, сліпу стихію, яка “не тільки не хоче, але й не може рахуватися з ним саме через свою силу і сліпоту” [9:145]. Такі ж відчуття в нього викликала буря в лісі, коли “Блискавка розколола стару сосну, розчахнула її, немов ножом, на дві половини, кожна упала на свій бік, оголяючи розірвані волокна жовтуватого деревини”. Те, що він пережив тоді, можна назвати “тільки нудьгою, незносною і тупою, одноманітною нудьгою, та ще, може, трохи нетерпінням: коли вже щось має статися зо мною, коли те щось має зробити ця сліпа сила, <...> нехай те щось станеться по можливості швидше?” [9:145].

Отже, два різномірні простори – це “всеча-совий” чи “міжчасовий” простір всесвіту (у тому числі індивідуальний простір) та істо-рично маркований тимчасовий простір соціу-му представляють єдиний художній простір роману із протиріччями і єдністю. Вони від-значені протилежностями, які гармонійно од-на одну зрівноважують, змінюють. Зокрема, Л. Первомайський піднімає проблему матеріа-

льно-духовної (суспільно-особистісної) взае-модії. Оскільки часо-просторова структура художнього тексту є одним із важливих засо-бів створення неповторно-індивідуального стилю творів. Це, на нашу думку, дозволяє використати вивчення “просторової картини світу” прозових творів Л. Первомайського для дослідження еволюції його творчості.

Література

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000. 2. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской ли-тературы. – М., 1979. 3. *Лейдерман Н.Л.* Современная художественная проза о Великой Отечест-венной войне (Историко-литературный процесс и развитие жанров 1955–1970). Пособие по спец-курсу. – Свердловск, 1974. – Ч. 2. 4. *Лот-ман Ю.М.* Проблемы художественного простран-ства в прозе Гоголя // Тр. по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. Уч. зап. Тар-туского гос. ун-та, – Тарту, 1968. – Вып. 209. – С. 5–50. 5. *Маковский М.М.* Сравнительный сло-варь мифологической символики в индоевропей-ски языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. 6. *Мінц Б.* Поезія прози // Вільне життя. –

1963. – 28 лип. – С. 4. 7. *Неклюдов С.Ю.* Заметки об эпической временной системе // Тр. по знако-вым системам, VI. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1973. – Вып. 308. – С. 151–166. 8. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. – М., 1970. 9. *Первомайський Л.С.* Дикий мед // Твори: У 7 т. – К., 1985. – Т. 4. 10. *Первомайський Л.С.* Хай лишається вогонь. – К., 1983. 11. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. – М., 1966. 12. *Шпильова О.В.* Творчість як невинне самопо-новлення (Леонід Первомайський) // Самототож-ність письменника. До методології сучасного лі-тературознавства. – К., 1999. – С. 105–134. 13. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем /* Авт.-сост. В. Адурова и др. – М., 2001.

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется пространство и время художественного мира романа “Дикий мед” Л. Первомайского. Данный аспект рассматривается как стилооб-разующая доминанта индивидуального стиля писателя.

SUMMARY

The article analyzes the space and the time of the artistic world in L. Pervomaysky's novel “Wild Honey”. This aspect is approached as the style formation dominant of the writer's individual style.