

Художня спадщина Г. Хоткевича, оригінальна світоглядно-естетичними концепціями, тематикою, поетикою, жанрово різноманітна, на жаль, залишається малодослідженою: відсутні монографії за творчістю митця, обмаль статей, що зумовлює «відкритість» багатьох питань вивчення написаного в єдності змістоутворюючих і формотворчих елементів. Серед розвідок останнього часу, в яких ідеться, в тому числі й про роман «Камінна душа», називаємо розділ про письменника в книзі І. Приходько «Українські класики без фальсифікацій» [14], статті Л. Будівської [2], Т. Зайця [7], О. Лаврик [9, 10], Н. Шумило [19], в яких їх автори звертаються до вивчення джерел, символіки, образної системи, поетики характеротворення (останні – крізь призму морально-етичних, релігійних, екзистенційних площин буття верховинців). Проте такий елемент, як художній простір залишився поза увагою і названих авторів, і тих, хто звертався до творчості письменника раніше (Д. Нитченко [12], В. Шевчук [17]). На нашу думку, аналіз просторового світу роману допоможе визначити серед іншого смислові домінанти його проблемно-тематичної площини, специфіку групування персонажів, особливості сюжетної динаміки, композиційної структури в цілому, оскільки простір як активна складова авторського, персонажного простору «формує текст, створює підтекст, закладає коди надтексту, апелює до досвіду й уяви читача» [8:172]. Звернемося до роману.

Простір «Камінної душі» – це поєднання географічного та психологічного просторів, символічним уособленням яких стала головна героїня – Маруся. Динаміка розвитку її «я» включає не тільки внутрішній, але й зовнішній конфлікти, перипетії яких оприявнюють простір страждання людини, що, прагнучи вийти за межі нав'язаного їй простору (одруження з о. Василем), потрапляє у ще тісніший простір, прийнявши за далечинь, перспективу мізе-

рію людської самореалізації через знищення собі подібних (лінія Маруся – Дмитро). Оксюморон пізнання добра через зло, наближення до істини через її заперечення власним розумінням діалектики вічного й минушого реалізується, вважаємо, саме посередництвом просторових реалій, об'єктивно існуючих, топографічних, і суб'єктивно виявлюваних у процесі самопізнання.

Життєпис Марусі – це низка звільнень і ув'язнень у ворожому чи індіферентному для неї й до неї просторах, реалізація як утеча й повернення до себе вже на якісно іншому рівні. Це як вибавлення з прірви мандрівника, що вже не сподівався вижити, переборення порожнечі простору, який відділяв існування й життя. Письменник акцентує, що процес адаптування Марусі до самостійного життя в світі був мінімізований у часі, він (процес), що здавався безболісним, обернувся для людини, яка без підтримки, не маючи стійких переконань, стало світогляду, входила й починала освоювати життєвий простір, трагічний внутрішніми конфліктами, самотністю, що й стало підґрунтям для розгортання колізії закинутості в світ. Перший і єдино знаний простір героїні – монастир, у якому вона виховувалася роки – за стіною, за суворим статутом, за усталеністю, розміреністю. Це був її світ, обмежений келією, церковною брамою, монастирськими ворітьми, але їй було в ньому комфортно, бо почувала себе включеною в загальну злагодженість, було спокійно, затишно, коли слухала церковні дзвони, молилася, вдихала аромат свічок, співала в церковному хорі. Проте гармонія щезла, коли переступила поріг монастиря й опинилася у неосвоєному просторі іншого, незнайомого їй світу. Поріг став кордоном, який розділяв час і простір, акт переступання (в символічному смислі) набув «високої емоційно-ціннісної інтенсивності», імпліцитно позначивши «кризу й життєвий злам», ставши першим місцем, де відбулася «подія кризи», яка й визначила подальше життя героїні [1:397].

Світ, який відкрився дівчині, спочатку заручував її: монастирський простір миттєво розширився до неосяжності гірського краєвиду (одружившись із о. Василем, Маруся переїхала на парафію до Криворівні), захмарних висот, зелені безмежних полонин. Вона відчула себе оновленою, як їй здавалося, вільною, незалежною, бо хотіла насолоджуватися цим безміром, вбирати в себе гори й долини, просто жити без суворого монастирського регламентування. І спочатку дійсно так було. Проте швидко новизна потьмяніла, світ поступово почав ніби згортатися до меж знайомих гірських стежок, сходжених десятки разів: знане ніби маліло, втрачало свою таємничість і привабливість. Так простір знову звужився, майже замкнувся до розмірів власного обійстя, став звичним і нецікавим. Це простір «тоненької гармонії», «на око приємний, мов порцеляна, а опертися не вільно» [16:16]. Розміреність, вираженість, спокій аж до інертності – це зовнішнє, і підспудні бажання, невисловлені сподівання, притлумлені до часу мрії – це внутрішнє, готове вибухнути черговим пошуком новизни. Це було очікування чогось великого, яке могло або загоїти душевні рани, або скалічити душу.

Наступним порогом, через який переступила Маруся, стала весна – час, який змінює простір, розцвічуючи його, роблячи щоразу новим, таким, що приховує несподівані скарби тільки для себе. Це як посвячення, віднайдення себе, пробудження, вихід зі стану заціпеніння, напівзмертвіння, коли знову відчуваєш ритм життя. Проте саме в цій гармонії почав бриніти дисонанс, який згодом оглушить, розтопче Марусю. Його просторовим оприявленням став камінь, що лежав на дні ручаю – улюбленого місця спочинку героїні, – й ніби нашіптував оповідання про побратимів (опришків) і нещасливе кохання. Метафора стрімкого потоку, адже насправді Маруся чула не легенди, а тільки шурхіт каміння на дні струмка і звуки, утворювані міриадами розбитих об каміння краплин, сфокусувалася для неї в очікуванні щастя, бажаючи якого, не хотіла зважати на пересторогу: пропонуване щастя не може бути тривким, бо, обіцяне водою, яка «не держить сліду», є «вічно мінливим світом ілюзій» [18:48], і камінням, одним із символічних смислів якого є «сліпота, жорстокість, черствість» [4:228], до того ж слизьким, а отже непевним, таким, що втрачає суть опори, фундаменту, поступово підточуваний водою, – обертається на *fata morgana*'у. Проте Маруся, яка знову відчула себе в замкненому просторі буднів поруч

із чоловіком, від якого «все, чого він лиш діткнув рукою, набиралося якоїсь сірості, як в дощову годину» [16:11], була певна, що не помилиться, що наступний поріг відкриє їй нарешті справжній світ, який, обернувшись тільки географічним простором, стане й простором душі. Цей другий простір, невидимий для інших людей, почав владно заявляти про себе, виборсуватися з-під суспільних табу, приписів, умовностей, бо саме він насправді визначає просторові координати реального світу: внутрішня розкриленість, незакутість кардинально змінює реальний життєвий простір, розгортає його до безкінечності; жага почуття ніби підняла героїню над світом, дозволила побачити його велич, красу, дала зрозуміти, що життя як проживання згортає простір, закриває горизонт, відчужує від непроминального, адже тільки реальні простори гармонії, відповідності, безпеки, перспективи, розімкнутості, які зв'язують зовнішній і внутрішній простір, утворюють цільне буття як реальність. Але разом із тим будь-який простір – «це і конкретність, і абстрактність, дійсність і можливість» одночасно, які, химерно переплітаючись у своїх виявах, «утворюють безкінечну множинність типів і видів систем» [5:51]. Простір переходу Марусі в новий світ – це також одночасність пізнаного й відторгнутого сірого простору чоловікового обійстя й абстрактні мрії про краще, змістовніше життя в новому просторі; це бажання і можливість змін. Автор детально простежує, як реалізується це бажання, як, дійшовши апогею, заперечує себе й повертає героїню в той світ, із якого вона втекла, але повертає іншою, тому що кількість пережитого в новому просторі, жаданому й відчужуючому, обернулася новою якістю самості.

Перший етап – осмислення інтимного, особистого простору як потреба включити в нього близьку людину: чоловік не був такою людиною, бо, прагматик, волів від життя тільки того, щоб «печені гриби до рота самі лізли», тому «скоро осів о. Василь» – «рухи ставали лінливими і число їх все зменшалося» [16:12]. Його простір швидко став завузким для Марусі, у ній билося життя, народжувалася гармонія, вона наповнювалася соками, які нуртували, погрожуючи прорвати дамбу, яка закриває ширший світ. Тому коли Маруся вперше побачила гірського легіня – Дмитра Марусяка їй здалося, що дамба зруйнована, нарешті вона вільна, і старий світ не тримає її. Цей поріг, яким став потік – місце зустрічі Марусі й Дмитра відділив її, як їй здавалося, від повільного вмирання в чужому

просторі, вона воліла забути все, що було пов'язане з цим простором, вважала перебування в ньому помилкою, що її зробила, не знаючи, яким є справжній життєвий простір, адже саме о. Василь узяв її за дружину, вона була тільки об'єктом чужої дії, тепер же вибирала сама. Проте і в цьому переступанні простору – чужого, а насправді свого – автор підкреслює деталь, яка, тут малопомітна, з часом стане визначальною: Дмитро «не був лицарем, що приходив у неясних мріях місячної ночі» [16:51]. Йдеться про обов'язкову перспективу помилки, фатальності її наслідків, адже романтичний і реальний простори неспівмірні, вони можуть існувати поруч, частково навіть перетікати одне в одного, проте стати цілим не можуть: різними, часто й протилежними, є особисті простори людей, розділених не тільки зовнішніми, але й внутрішніми кордонами (самооцінками, ілюзіями, комплексами). Тим більше, коли йдеться про простір людини, яка воліє бачити те, що хоче. Відтак простір Марусі – це простір мрії, бажання, вона була засліплена зовнішньою привабливістю Дмитра, багатством його одягу, гордою поставою, легінь «стояв невідступно в уяві і манив» [16:56], здавався дівчині «півбогом таємним, рожденним морем одразу в усім блиску і сяйві» [16:57]. Поруч із ним і вона перетворювалася на королеву, володарку «прозрочисто-мармурового палацу», життя якої стане «солодким щастям». Вони возносяться у височінь, вони – перші, вони – вільні, їм поклоняються, увесь світ для них, він підкорений, упокорений, покірний, він стелиться їм під ноги, відкриває свої багатства й принади, існує тільки для задоволення їх забаганок. Але це простір – утопія, він існує тільки в уяві, він бажаний, але недосяжний. Це, вважаємо, один із наскрізних прикладів перцептуального простору в романі, тобто такого, «як його сприймає людина, уявний, індивідуальний простір» [11:58].

Другий етап – готування до переходу в інший простір – Маруся переживає болісно й швидко водночас. Швидко, тому що внутрішньо була готова до змін, бажала їх, а болісно, тому що непросто було розірвати з родиною, в якій вона не бачила грубощів, принижень, навпаки, мала люблячу порадицю-свекруху, яка розуміла, що її син, «не твердий, не романтичний, не дуже розумний навіть» [16:16], не пара Марусі. Вона відчувала себе зрадницею по відношенню до цієї жінки, але не хотіла й остаточно занапастити власне життя, провівши його у сірій одноманітності. Внутрішню боротьбу героїні письменник пе-

редає через символіку музики – музики сфер, яка «високо-високо підіймається вільним польотом», здавалось би, відлітає якнайдалі від буденщини існування, але, підхопивши земну тугу, виливає її з небес і змушує здригнутися всякого, хто почує ці невидимі звуки, змушує зупинитися, зітхнути, бо «ущемить серце якась жура» [16:55]. Так борються в Марусі два простори: свій, який чимшвидше хоче вважати чужим, і чужий, який прикликає до себе. Центром першого був о. Василь, другого – Дмитро: викликаючи в пам'яті образ чоловіка, пригадувала тільки брудне подвір'я, чула лише, як він «сварить когось в оборі, відсапуючи», а при цьому «трясетися у нього воло під молодим, але вже остаркуватим лицем» [16:128]; Дмитро ж завжди поставав «рослим, струнким, кріпким і на руку, і на ногу» [16:51], тому, тільки згадавши о. Василя, рутину, одноманітність, із ним пов'язані, знала, що піде за Марусяком.

Третій етап – входження і перебування в новому просторі – розпочинався упевнено, красиво: «Чула (Маруся – Т.М.) всею душею, що могла би жити лиш у щастю – а щастя не було доколя. Блиску, сміху, здійснення мрій, танців веселкових, – а замість того треба жувати твердий, як підощва, глетьяк буденщини» [16:121]. Її дорога прослалася в гори, відтак центр її простору перемістився з долини, низу на верхів'я. Вона вважала, що вивищилася над низьким, потворним існуванням, воліла не дивитися більше вниз, оскільки була тепер ближче до неба, до справжньої безкінечності, Тут відбувалося розкріпачення, звільнення від усіх умовностей, але це свято не було святом духу, тільки тіла, інстинктів, рефлексів, які, нічим не стримувані, оволоділи Марусею, довели її до нестями, дикості, майже божевілля: «...весь час в екстазі, в диму якихсь жертвоприношень, в якімось танці вихровім, обнажена, з персями на руках і ногах... Безперервна вакханалія, празник плоті, празник близькості тіл» [16:159]. Здавалося, відбулося абсолютне єднання з новим простором, у ньому героїні комфортно, вона насолоджується життям, можливістю нікому не давати звіту у вчинках і думках, вона ніби розчинилася в горі, в деревах, травах, квітах, потоках, стала одним із природою. Справді, перебування в горах розкрило в Марусі її фізичний життєвий потенціал, адже відомо, що підйом на гору означає внутрішнє зростання [6:80] (тут йдеться про психофізіологічну силу, а не про духовну). Але, не підкріплене душевним зміцненням, тілесне розкріпачення руйнує людину переситом

плотського чуття, тваринного в своїх екстатичних проявах. На них життя людини не може триматися довго, воно, освячене духовною присутністю Творця – образом і подобою Божою в людині, починає виборсуватися з-під навали чуттєвості, коли світ змикається, стискується до розмірів місця злиття плоті. Це як чорна діра, яка поглине й перетворить світ на антисвіт із його перевернутими полюсами добра і зла, спотвореною діалектикою матеріального і духовного. Насправді перше не повинно бути людським пріоритетом, а тільки необхідною умовою початку духовного зростання, бо людська природа амбівалентна. Фактично й новий Марусин світ, і той, який вона кинула, були антисвітами для неї, але зробити їх справжніми вона не могла без розуміння, що втечею з першого світу його не змінити, перебування у другому як помста першому не зробить і його кращим, оскільки самоусуненням і гріхом світи не рятуються, їх простори не випрямляються.

Четвертий етап – важке прозріння: «Стомилася... Вся була пересичена. В усім тілі чулася якась розламаність» [16:165]. Тут автор особливо активно вдається до символізації простору, оскільки йдеться про повернення до гармонії, віднайдення внутрішньої цілісності. Найперше – символ гори, подвійний у смислових домінантах (аналогічно до подвійного переходу Марусі з одного світу в інший). Насамперед, гора – це «вісь Всесвіту, зв'язок неба, землі й підземного світу» [6:79; 4:126]. Якщо її паралелізувати з людським життям, то аналогія очевидна: інстинкт – розум і чуття – духовність; існування – життя – буття, адже людське перебування на землі – це сходження, частіше болісне, з втратами, на вершину, бо гора – це і «вмістилище божественного натхнення» [6:79], «сходинки на небо, місце одкровення» [4:126], «духовна висота, прагнення самопізнання» [15:62, 63]. Тому, перебуваючи на горі, людина ніби виносить на поверхню свої негарні, негармонійні слова, вчинки, дії, адже при світлі, на височині легше впізнати зло й побороти його. Маруся ніби прокинулася, опритомніла після довгого перебування між життям і смертю й побачила, що поезії нема й в цьому світі, до якого вона так прагнула, що фізична насолода не може замінити вічності духовного пошуку, внутрішньої гармонізації, вона може бути тільки складовою життя, але не його фундаментом. Саме на горі поступово відбувався процес очищення, позбавлення ілюзій, показаний письменником як вивільнення протилежних

сміслів символу гірського простору, які розглядаються нами як своєрідний аналог подвійності людської сутності, матеріальної та духовної водночас. Адже гора – це не тільки «символ вічності, чистоти, постійності, підйому» [15:62], «Древо Життя» [4:126], але й уособлення динамічного начала: за увяліннями наших предків (і ці легенди активно побутують у західноукраїнському регіоні) гори створили чорти [3:112], тому гори не тільки виводять людину ближче до неба, але й є небезпечними для неї прямовисними скелями, проваллями, каменепадами, дикими звірами; це перепона, здолати яку людині часто незмога; є одним із головних елементів переправлення в інший світ [3:112], бо саме в горах бере початок дорога в за – буття [15:63]. Для головної героїні роману таким сходженням до іншого світу стало прозріння після усвідомлення своєї оречевленості (не одухотвореності), бо була іграшкою, забавкою – не людиною. Вона, яка ще недавно «людей не помічала, відносин не тямила, пролітала над усім, не доторкаючися» [16:159], тепер починала по-іншому оцінювати себе й своє життя, свій життєвий простір, і тих людей, кому вона відмовила в праві бути поруч, і тих, із ким сама хотіла з'єднатися, а вони, лише дозволивши їй це зробити, розуміли єднання як чергову перемогу завойовника над завойованим. Те, що Маруся жила, було милістю переможця, його забаганкою, а не визнанням за нею права на індивідуальність, нетотожність, самостійність думок, почувань, зрештою, вибору. Тому й з'явилася у неї думка про себе як про маріонетку: «Почуття повної самотності, закинутості заволодівало нею все остріше й остріше, біль від загального презирства, від загальної стоокої пазуристої ненависті края душу, і душа рвалася в риданнях» [16:167]. Маруся зрозуміла, що, ототожнивши мрію з реальною людиною, її способом життя, вона помилилася, прийняла бажане за дійсне, оскільки хотіла втримати власні ілюзії, переконувала себе, що варто вирватися з одного світу, і наступний обов'язково буде кращим. Так просторинь топосу гір стала оксюморонном, згорнулася до локусу одного каменя, магічного кристала, який відкрив героїні справжню суть очікуваних перетворень. Камінь у романі так само мислиться амбівалентним символом простору: з одного боку, це «постійність, стабільність» [6:167], «єдність, сила, основа, твердість, захист, надійність» [4:226], бо простір гір – це камінне царство, вивершене у своїй досконалості,

адже, виростаючи з землі, тягнеться до неба, утворює своєрідний місток між видимим і гаданим (уявним), дозволяє людині наблизитися до висоти, відчутти свою причетність до вічності, а з іншого, камінь – це вагота, яку долати чимраз важче, бо сходження вгору вимагає цілковитого напруження фізичних і моральних сил, і далеко не кожному суджено зійти на вершину. Скинутий з гори камінь може руйнувати простір, викривлювати його, робити несправжнім і в цьому сенсі асоціюватися з людиною, яка, думаючи про креатив, воліючи самоствердитися добрими справами, натомість знеособлюється кров'ю загублених нею людей, руйнується як цілісність. Тому виділяємо епізод у творі, коли Марусяк, розказуючи Марусі про власну долю, викладає її у формі притчі: він скинув з гори камінь, і той, покотившись вниз, на півдорозі вдарився об скелю й розлетівся на шматки. Лет того каменя – це його життя: думав, що знявся з землі, піднісся вгору, а насправді довго падав у безодню. Так оприявнюється цей другий пласт камінної символіки, який стає пріоритетним у творі, проникаючи завдяки полісемантичності вглиб культурних шарів історії людства. Згадаємо, що камінь асоціюється з тяжкою карою – Сізіфовою працею; на камінь перетворилася дружина Лота; Ніобея, яка втратила дітей; камінністю за марносластво своєю красою була покарана Летея [4:228]. Скам'яніння людини – відхід за грань реальності – це ознака важкої душевної хвороби, коли втрачаються істинні орієнтири, людина ніби виштовхується за межу часу й простору, бо витворює їх сама для себе. Камінь – це непроникність, він утримує і тепло, й холод, а значить однаково приступний для добра і зла. Камінь Дмитра розбився, розсипався, а процес руйнування твердого, міцного, майже вічного – це «сумне свідчення загибелі, упадку і запустіння» [3:219; 4:226]. Міць обернулася слабкістю, тому що була тільки «красивим свавіллячком» [16:76] – оксюмором, який сполучає непокдане, а така сполука нетривка: життя народжується з єдності і продовжується тільки в ній. А життя Дмитра, продовжуване «за страх і за гроші» [16:107], накопичувало в собі смерть – фатально-неминуче звершення оксюмору. Ілюзія Марусі була змита кров'ю безневинно загублених душ, вона «тепер лиш помітила, як мало поезії в кривавих злочинах молодців» [16:168]. Тому прозріння було страшним, бо завжди важко, нестерпно боляче позбавлятися мрій, надій на щастя, яке здавалося близьким, а насправді віддалилося у без-

вість. Стан героїні письменник порівнює з апатією, безнадією, майже прострацією, включаючи в описи як домінантні просторові символи безодні, скелі, стіни. Маруся на якийсь час ніби була виключена з життя, не існувала, бо в ній творилася метаморфоза, кардинальні внутрішні зміни – вона виборсувалася з туману сну увіч, виходила з простору – для – себе і входила в простір – себе – для інших, інтуїтивно осмислюючи власну екзистенцію: «Я марила, а життя пливло мимо мене, і я нічого йому не давала...» [16:174]. Вона зізналася собі, що її недавня плекана суть «гарненького паразита» – фальшива, бо егоцентрична, така, що підпорядковує й поглинає простори інших, прагнучи невинного домінування: «...усім тим, хто мене любив... я принесла стільки ганьби, стільки сорому, стільки сліз» [16:174]. Цей процес – формування зовнішнього простору як внутрішнього, коли, опанований, географічний топос (для героїні це етапи: монастирський поріг – верховина) сприяв початку власне внутрішньої роботи. У романі це входження в світ гір, зачарування його величчю, мрії про кохання, яке повело її за собою на вершину, щоб подарувати «сходи сонця і заходи його, хори далеких звуків, молитву полонин» [16:159] – і швидко вагота навислого каміння, яке може розчавити будь-якої миті, коли зрозуміла, що стан самозасліплення не є життям. Тепер її простір – провалля: «Мов у пропасть чорну упала. Високі, в темне небо упершись, стали стіни докола, впереди невмолима, непорушна скала, і ні розбити її, ні обійти – і немає виходу. Кінець уже. Життя пропало» [16:173]. Але Марусине падіння стало підйомом, адже, описане за допомогою амбівалентних символів, спровокувало перехід «відчуженість – повернення». Згадаємо, що безодня – це й асоціація з Країною мертвих [6:320], стіна не тільки «символ розділеності» [15:356], але й «символ мовчання, заданого питання, захисту населеного світу від неосвоєного, життя від смерті» [18:468]. Її провалля, стіни, скеля – не природні моноліти, які загрожують фізичною смертю, а психологічна порожнеча, яку треба виповнити вірою, любов'ю. Міцна духом людина не скориться тілесній немочі, здолає безодню ілюзії. З її безодні Марусі відкрилися зорі, гори подарували їй прозріння: пам'ятаємо, що наші предки й небо уявляли величезною горою [3:112]. Але воно (прозріння) не було миттєвим, а вершилося поступово. Спочатку автор показав абсолютну відчуженість героїні в просторі, стан, коли

людина балансує між двома світами, один із яких уже відторгнув її, а другий ще не прийняв у себе. В творі це опис небувалої грози, що супроводжувала втечу Марусі від опришків. Зневажена, самотня, проте вже певна себе вона ішла до тих, кого кинула колись заради примари легкого щастя з людиною, яка не клопотала собі голови «неприємними сторонами» опришківської «професії». Гроза тут – будівничий нового простору, адже це «Божа могутність» [18:51], за якою не помста за гріх, а випробування, тому що навіть удар блискавки, креативний і руйнівний символ, «асоціюється із запліднюючою силою, із воздаянням і правосуддям» [15:67]. А найбільше дощ, який і в язичників, і в християн символізує очищення: відповідно, «уподібнювався молоку» [18:51], «життєвій силі» – символу «благословення й одкровення Бога» [4:159], оскільки дощ творять янголи, які «веселкою сходять із неба, набирають воду з озер, річок, морів у сита і, переносючи їх з одного місця на інше, ллють воду на землю» [3:166]. Вода змиває бруд, відкриває перспективу, краплі дощу уподібнюються до «крапель істини» [6:105]. Таке повернення Марусі в свій простір означало переборення жаху, прозріння себе нової, бо відчула, що повинна зберегти себе й заради нового життя, яке вже було в ній. Тому долала простір страждання в надії знайти прихисток у просторі любові, не пишної-показної, а невидної-милосердної, яка не потребує нічого навзаєм, не чекає віддяки, а є довготерпеливою і всепрощаючою.

На відміну від Марусиною життєвий простір Дмитра відкрився в смерті. Його простір – це кров і музика: кров тих, чиє майно він ділив, а музика – те, що не давало остаточно зникнути здатності творити добро і красу. Так парадоксально поєдналися в одній людині руйнівне й будівниче начала: з одного боку, помста за знівечене життя, простором якого став не батьківський будинок, а лісові криївки, гірські печери, а з другого, нерозтрачена поетичність, приховувані величність і чистота, які проривалися на поверхню мелодією. Дмитро ніби зростає з флюорою, відсікає від себе бруд, нечистоту, внутрішньо вивисувався. Гори й полонини прислухалися до тих звуків, виповнювалися ними, бо вони одухотворювали людей, ніби проганяли тіні, робили яскравішими кольори, чіткішими обриси верхів, тому що «була в тій флюері душа. Білася в сумнівах, печалі надземній, плакала й скаржилася на недосяжність гармонії, недостижимість щастя. Горличкою сизою зраненою трепетала, сумувала

шелестом трав сухих... півзрубаного дерева. Сльози гір лилися...» [16:81]. Музика рвалася в простір, і музикою Марусяк прощався з ним, коли попросив перед стратою дозволу заграти. Ці останні звуки й були єдиним добром, яке зробив він у житті, бо так грати не дано простій людині, а тільки тій, яка, схибивши, обравши манівці замість буття, в останні миттєвості його з усією силою відчула, на що витратила себе, чого відцуралася. Його музика – це скарга й прокляття, бажання прощення і бажання повернути час назад, каяття і розгубленість, сила і слабкість, безнадія, переборювана надією на милість. Бо музика линула вище над «товпою, над суддями, ксьондзами, катом, шибеницею», змушувала хилити голови «і суддям, і панам, заслонювала шибеницю», бо «поки грав Марусяк, поки тріпотіли в осіннім небі останні ридання лебединої пісні, – в великім очарованню стояла товпа, і ніхто не розумів – що то за перекладини стирчать отам, коло помосту, пощо зібралось сюди стільки народу» [16:294]. Справжній простір може творити тільки гармонія, найперше внутрішня, оскільки креатив людського діяння завжди скеровуватиметься на співбуття зовнішнього і внутрішнього просторів, на єдність, а не на розрив чи підкорення.

Отже, ми спробували визначити просторові доміанти роману Г. Хоткевича «Камінна душа» і прийшли до висновку, що аналіз символічної складової художньої моделі його простору є перспективним для подальших студій над смислами твору, змістовим, характерним, структурним. Ми виходили з того, що «художня модель простору відображує в своїй кінченості безкінечний об'єкт – зовнішній по відношенню до твору світ» [11:211], відповідно, обрали для вивчення ті елементи, які вважали адекватним відтворенням об'єктивного простору – реального, що існує в художній моделі, набуваючи в ній символічного значення. Це елементи внутрішнього простору, які трансформувалися в творі за принципом градаційної спіралі: простір бажань і прагнень, розгортаючись і реалізуючись у добровільному переході до іншого простору, знищується випробуванням у ньому трагедією змін, стаючи простором страждань, відчуженості, проте формується знову набутих емоційно-оцінним досвідом квазіреалізації як простору згармонізованих мрії та дійсності. Символічними атрибутами цих метаморфоз є топоси гір, безодні, грозового неба, темноти і локуси каменю, стіни, скелі. Такий напрям дослідження роману вважаємо виправданим, оскільки він відкриває перспективу вивчення глибинних сми-

слів буття: у статті це було здійснено посередництвом однієї із фундаментальних філософських категорій «на позначення форми со-

буття, співіснування речей і явищ» [13:804] – простору, внутрішнього і зовнішнього.

Література

1. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М.М. *Вопр. лит. и эстетики. Исследов. разн. лет.* – М., 1975. – С. 234–408. **2.** Будівська Л. *Своєрідність повісті Г. Хоткевича «Камінна душа»* // *Суч. пробл. мовозн. та літ-ва.* – Вип. 9: *Укр. літ. в загальноєвроп. контексті.* – Ужгород, 2005. – С. 67–70. **3.** Войтович В. *Українська міфологія.* – К., 2002. – 664 с. **4.** *Энциклопедия символов, знаков, эмблем* / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М., 2001. – 576 с. **5.** Жарков В.И. *Диалектика пространства и времени.* – Томск, 1984. – 244 с. **6.** Жюльен Н. *Словарь символов.* – 2-е изд. / Пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. – Челябинск, 1999. – 497 с. **7.** Заяць Т. *Інтерпретація легенди про Олексу Довбуша у творах Гната Хоткевича та Станіслава Вінченца* // *Суч. пробл. мовозн. та літ-ва.* – Вип. 9: *Укр. літ. в загальноєвроп. контексті.* – Ужгород, 2005. – С. 125–130. **8.** Копистянська Н. *Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі* // *Мол. нація.* – 1997. – № 5. – С. 172–179. **9.** Лаврик О. *Особливості відображення характеру гуцула у творчості Г. Хоткевича («Камінна душа», «Довбуш»)* // *Вісн. Харк. нац. ун-ту.* – 2000. – Сер.: *Філол.* – №

473. – С. 361–366. **10.** Лаврик О. *Символіка повісті Г. Хоткевича «Камінна душа»* // *Вісн. Харк. нац. ун-ту.* – 2003. – № 595. – Сер.: *Філол.* – Вип. 38. – С. 80–83. **11.** Лотман Ю.М. *Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)* / Сост.: Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман. – С.-Пб., 1998. – 704 с. **12.** Нитченко Д. *Універсальний талант Гната Хоткевича* // *Березіль.* – 1994. – № 3–6. – С. 104–113. **13.** *Новейший философский словарь.* – 3-е изд., испр. / Сост. и гл. научн. ред. А.А. Грищанов. – Мн., 2003. – 1280 с. **14.** Приходько І. *Українські письменники без фальсифікацій.* – Х., 1997. – 112 с. **15.** Тресиддер Дж. *Словарь символов* / Пер. с англ. С. Палько. – М., 2001. – 448 с. **16.** Хоткевич Г. *Камінна душа* // Хоткевич Г. *Тв.: В 2 т.* – К., 1966. – Т. 2. – С. 7–299. **17.** Шевчук В. *Друге відкриття Гната Хоткевича* // Шевчук В. *Дорога в тисячу років: Розд., ст., есе.* – К., 1990. – С. 329–335. **18.** Шейнина Е.Я. *Энциклопедия символов.* – М., 2002. – 591 с. **19.** Шумило Н. *Гнат Хоткевич: еволюція художнього пошуку* // *Дивослово.* – 2003. – № 11. – С. 11–17.

АННОТАЦІЯ

В статтю предпринята попытка дослідити особливості художественного простору роману Г. Хоткевича «Каменная душа».

SUMMARY

The article attempts to study the specifics of the art space of the novel by H. Hotkevich «Kaminna Dusha».