

## НАРАТИВНА ПРИРОДА ОНТОЛОГІЧНИХ ПОШУКІВ ДИТЯЧОГО ТЕКСТУ

Лідія Мацевко-Бекерська

*Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова*

У дискусійному форматі дитячої літератури особливе місце належить реципієнтові, який привласнює інформацію, інтелектуально та емоційно не розмежовуючи зображених фрагментів художнього світу, тому важливо дослідити авторську позицію як втілення духовного досвіду “іншого”, щоб свідомо передавати комплекс етико-філософських, моральних, світоглядних орієнтирів специфічному читачеві.

*Ключові слова:* наратор; наративна структура тексту; художній світ твору; типологічна парадигма; смислова конструкція твору; новела характеру; комплекс кульмінацій.

Дитинство як суб'єкт мистецького зацікавлення актуальне в літературі від найдавніших часів. На перші його зразки натрапляємо в фольклорі, джерела дитячої літератури в українській культурі пов'язуємо із “Повчанням Володимира Мономаха дітям” – твором, який виразно підносить проблеми дитинства до рівня філософського, онтологічного узагальнення та осмислення. Генеза світової літератури для дітей і про дітей бере свій початок від однієї з фундаментальних книг – ілюстрованої енциклопедії елементарних знань “Світ дитинства” Яна Амоса Коменського (XVIII ст.). Причини здивування до дитинства письменників усіх напрямів, методів і стилів містяться у найрізноманітніших площинах: через вивчення захованих комплексів митця, активізованих суспільними чинниками; через аналіз архетипів на тлі певного етапу згромадження історичної пам'яті та культурологічного досвіду; через дослідження творчості автора в форматі психологічних констант. Одним із продуктивних шляхів аналізу дитинства в літературі є дослідження на рівні наративної структури тексту.

Ми зосереджуємо увагу на кількох творах, які презентують різні періоди в історії літератури, різні стильові манери та ментальність різних народів і поколінь. Мова йтиме про оповідання Володимира Винниченка “Федько-халамидник”, етюд Михайла Коцюбинського “Цвіт яблуні”, повість Юстейна Гордера “У дзеркалі, у загадці”. Часова та національна дистанція, на якій можна розташувати ці твори, – 1902 (вийшов твір Коцюбинського), 1910-ті роки (вперше видано оповідання Винниченка) та 1995 рік (вийшла повість Гордера) – вибрана не випадково. Вона покликана увиразнити онтологічну глибину проблеми дитинства в літературі зокрема, та індивідуальній свідомості загалом. Першим приводом, що дає змогу проаналізувати типологічну парадигму, є предметний рівень художнього світу цих творів. Основою його формування є категорія життя/смерті, розбудована через відмінні наративні моделі. Буттєва площина: сенс людського існування, призначення явленості людини у світі, запитання “себе-до-себе” і “себе-про-себе” проєктуються через тотожну конкретно-подієву модель. Фабульним стрижнем кожного твору є трагедія родини, пов'язана зі смертю дитини: в оповіданні “Федько-халамидник” герой, чийм іменем і названо твір, помирає після того, як врятував товариша в час

льодоходу; етюд “Цвіт яблуні” є зразком новели “поточу свідомості”, яка “озвучує” свідомість та підсвідомість батька, котрий втрачає і втратив доньку; повість “У дзеркалі, у загадці” персоніфікує, навіть дещо міфологізує та закодовує психіку важкохворої Сесілії, життя якої неквапно, проте неминуче добігає кінця, зближуючись із вічністю.

Стилістика кожного твору пов’язана передусім з формою викладу художнього матеріалу та мірою присутності субстанції авторського досвіду в тексті. Оповідання В. Винниченка варто визначити межовим, однаково належним до “новели-акції” та “новели-характеру”. На користь першого жанрового різновиду свідчать: особлива динаміка сюжетного розвитку; ланцюгове нанизування різних за рівнем дитячої жорстокості подій; лаконічні замальовки конфліктних ситуацій, що виявляють характер Федька; посилення поведінкової мотивації натури дитини; домінуюча композиційна роль драматично-напруженої події на крижині; психологічно дискомфортна поведінка дорослих, втілена знову-таки у вчинках. Серед найяскравіших штрихів “зовнішнього” портрета хлопчика зауважуємо: “Не було того дня, щоб хто-небудь не жалівся на Федька: там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєму “закадишному” другові; там перекинув діжку з дощовою водою, яку збирали з таким клопотом. Неначе біс який сидів у хлопцеві” [1, с. 540] або “... раптом встане, подивиться-подивиться – і візьме та й повалить усе чисто – і своє, і чуже. Ще й регочеться” [1, с. 540]. Поведінка Федька непередбачувана, реакція на конфліктну ситуацію незбагненна. Приміром, зчиняє бійку, відбираючи повітряного змія: “Руки в кишені, картуз набакир, іде ... навіть груди підставляє, так, наче йому тільки того й хочеться, щоб його вдарили камінем .., налітає на Спірку, ловко підставляє ногу й кида його землю” [1, с. 541–542]. Зрештою, коли перемога халамидника стала явною, коли Федько вкотре виказав привід для скарг та нарікань, стається саме те, що накладається характерологічним знаком на постать героя твору: “Коли вже хлопці далеко й не можуть йому нічого зробити, він раптом вертається й віддає змія. Навіть принесе ще своїх ниток і дасть: – На твого змія! Думаєш, мені він потрібний?” [1, с. 543]. Незмінним атрибутом перипетійного боку твору є смислова конструкція “батько починає бити”. Її двоплановість є в одночасній спрямованості до двох характерологічних комплексів: світу дорослих (батько) з акцентом на розумності й доцільності та світу дитинства (син) з переважанням неконтрольованої безпосередньої емоційності. Колізія “сила – краса”, що є знаковою для Винниченкового стилю, виявлена і тут. Щоправда, зазнаючи деякої трансформації. Сила вичитується у незлостивому зухвальстві хлопця, у поведінці батька, що є радше ритуальною, у відмежуванні “решти” від Федька – усіх ним скривджених із захованою образою та страхом. Водночас смислотворчий момент твору, який слугує переходом від подієвості до художнього психологічного аналізу – поведінка хлопчика на крижині: “Він, як тільки Толя розтервся на льоду, десь зразу зник. Його навіть хотіли вилаяти, що призвів панича до такої біди... І от, коли всі метушились, бігали й не знали, як вирятувати Толю, несподівано з’явився Федько. В руках йому була довжелезна палиця, в яку він почав забивати гвіздків, раз-по-раз заклопотано подивляючись на Толю” [1, с. 555]. Отже, неординарна подія спричиняє, з одного боку, малоочікувану реакцію у поведінці халамидника, з іншого – вносить ще один штрих до “внутрішньо психологічного портрета”. Динаміка не полишає сюжету аж до кінця оповідання, стосуючись родини хлопчика і його самого. Помираючи, він “приходив до пам’яті, питав .., щось бурмотів і знов падав непритомний ... когось просив, комусь грозився і все чогось допитувався у Толі” [1, с. 559]. Так само батьки: “трусились і мовчки боролись з смертю” [1, с. 559]. Переконливість спостережених ознак “новели характеру” ґрунтується на тому, що психологічною домінантою твору

є різкий контраст явленої зовні провокативної поведінки із незмінною етичною чистотою натури Федька. Досить епізодично Винниченко “підказує” читачеві свій намір – посилити трагізм фіналу присутністю морального імперативу. Саме підтекстовість, лаконізм деталей утруднюють сюжетне структурування. По-перше, паралельно відстежується подієвий і характерологічний розвиток. По-друге, однозначне окреслення кульмінації покладається на читача. Що є текстовим адекватом максимальної напруги? Суперечка біля річки, порятунок товариша, свідомо взята на себе провина іншого як виклик або як належне прийняття неминучого, смерть хлопчика, яка спричинена була не лише кригою на річці, а й кригою в дорослому серці – все це ніби мозаїчні фрагменти, які формують “комплекс кульмінацій”. Так само складно визначити розв’язку. У подієвій площині вона зрозуміла, навіть посилена цинізмом істинного винуватця трагедії (“*Толя одійшов од вікна, перекрутивсь на одній нозі й побіг гратися з чижиком. Цього чижика він сказав Федьковій матері віддати йому, бо він його виграв у Федька*” (1, с. 359)), однак ланцюг характеротворення – характеросприйняття незакінчений. Тут мимовільним співтворцем робиться читач. Закодовану в ситуації морально-етичну проблему Винниченко пов’язує із суспільним чинником (“усі вже знали, що Толя хазайський синок”). Цьому сприяють малюнки побуту й дитячих розваг. Водночас звертання до читача спирається на звиклі для автора критерії “гармонії усіх сил”, тобто “чесності з собою”. Проблема дитинства тут постає у вимірі невисловленого, прихованого за згромадженням подій. Дитина ж одночасно є критерієм істинності авторського світогляду і проєкцією ймовірних інтерпретацій змісту оповідання чи його текстового окреслення.

Цілком інша форма викладу аналогічної проблеми в етюді М. Коцюбинського “Цвіт яблуні”. Відмінність новели, як зауважив І. Денисюк, основою якої є внутрішній монолог, від “новели-акції” підтверджується при зіставному аналізі обох творів. Якщо Винниченко малює тло розвитку характеру, розгортає сюжет через перипетії довкола особи головного героя, то Коцюбинський деталізує одну лише емоцію – страждання батька, якому помирає донька. Тут, на відміну від попереднього твору з галереєю образів-персонажів, які своєрідно заломлюють характер Федька, представлена одна дійова особа. Твердження буде точнішим, якщо персонаж буде названо не дійовою, а мислячою особою. Словесний центр твору – родинна трагедія. Словесна тканина є суцільним потоком свідомості розповідача. Хаотичність, фрагментарність думок паралельно виявляється в синтаксичних конструкціях, що посилюють напругу внутрішньопсихологічного конфлікту: “Я щільно причинив двері... Я ходжу вже третю ніч, чуткий, як настроєна арфа... Я стрепенувсь... мене морозить... я завмер... я мчусь наосліп, все перекидаю, б’юсь руками об двері... я біжу у спальню...” [2, с. 195–199]. Фокус уваги чоловіка, який перебуває в стані максимальної психологічної напруги, постійно змінюється, мимоволі вихоплюючи з предметного світу речі, що дають підстави вірити в неможливе. Так, ерой, “проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично” [2, с. 195], чує, як “дзвенить відро залізною дужкою” [2, с. 196], “годинник у столовій пробив другу” [2, с. 197]. Першоособова нарація дає змогу характерові героя виявитися у двох площинах: свідомій та підсвідомій. Приміром, він здає собі звіт у причині свого страждання, підносячи на щит власне “я”: “Я не спав три ночі... мене гризе горе, я втрачаю єдину й кохану дитину... І мені так жалко стає себе, я такий скривджений, такий бідний, одинокий, я весь кулюся, лице моє жалібно кривиться, в очах крутиться гірка сльоза...” [2, с. 196]. Страждання розповідача обіймає не лише його самого, воно стає майже пластично відчутним, набуває персоніфікації, зрештою сприймається як дещо, що існує поза людиною, керуючи її діями і думками. Етюд

Коцюбинського створює складний онтологічний вимір дитинства як категорії, що визначає настрій і здатна сконцентрувати сугестію і в носія емоції, і в її інтерпретатора. До того ж дитинство в цьому творі відіграє важливу композиційну роль. По-перше, з образом недужої Оленки пов'язана межова ситуація переходу з життя у вічність, цей образ “притягає” всі думки зображеного “я-персонажа”. По-друге, дитинство має сюжетотворче значення: смерть дівчинки поляризує спрямування емоційної тональності, зумовлює зміну простору твору. Наростання трагізму відбувається в кімнаті (“кабінеті”) за щільно зачиненими дверима з майже втраченим зв'язком із реальним часом. Проте думка стосується події “тут і зараз”, герой відчуває себе частиною трагедії, жадібно ловлячи кожен звук, який долинає з кімнат поза кабінетом. Одним із асоціативних образів, який синхронізує хронотоп, є свист з грудей Оленки. Він – знак того, що вона ще жива, а також знак найміцнішого зв'язку з реальністю: “Я не маю вже сили слухати його... А тим часом я цілком певний, що не вийду з сеї хати, бо я не можу не слухати його. Він мене приковує. Поки я чую його, я знаю, що моя дитина ще жива” [2, с. 196]. Отже, в умовно названій першій частині твору дитинство існує як суб'єкт, що організовує художній світ, що мотивує і пояснює емоції персонажа. Наступна частина оповідання пов'язана з присутністю дитинства в минулому, у спогадах, поза дійсним життям розповідача. Новий вимір буття окреслений зміною часопростору: “Теть, геть із дому якомога швидше...” [2, с. 199]. Тепер рушієм думки й настрою стає природа: “Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо подають додолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?” [2, с. 200]. Трагедія втраченого дитинства сплітається з нескінченністю природи, і в результаті цього з'являється настроєва переміна: “... чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу” [2, с. 200]. Словесно змальований контраст “людина-природа” посилює аналогію “дитина-природа”. Адже із закапелків пам'яті осиротілого батька вириваються спогади із семантикою щастя, втіхи, звучанням перекручених трирічною Оленкою слів. Коротке, як мить, життя дитини споріднюється з правічною природою, з її гармонією, спокійною величчю та постійною мінливістю. Поступово дитинство посідає нішу у свідомості героя, примітно ділячи місце в ній між двома несумісними суб'єктами: “/тіло/ серед цвіту яблуні і гру світла на посинілих лицах, і мій дивний настрій” [2, с. 201]. Важливими є смислові акценти у творі: батько відчуває свою провину перед донькою за те, що втрата її стане “колись... як матеріал” для пам'яті; дитинство буде згадуватися не як особа, а як привід пережити пов'язану з ним емоцію. Самоаналіз, зажитий у підсвідомість, збагачуватиметься новими нашаруваннями, деталізуючи і драматизуючи настрій.

Часова і культурологічна традиція теж пов'язується з художнім осмисленням дитинства. Повість норвезького письменника Юстейна Гордера своєю назвою апелює до метафори святого апостола Павла – “У дзеркалі, у загадці”. Тому цей твір й обрано для аналізу категорійного сенсу дитини у світі та дитинства як еквіваленту буття, оскільки він презентує низку метаморфоз визначеної проблеми. З одного боку, є всі підстави проводити змістові аналогії з “Федьком-халамидником” і “Цвітом яблуні”. Межова ситуація – важкохвора Сесілія спроваджена з лічниці додому померти в колі родини в часі Різдва – розгортається в замкненому часопросторі: будинок Скутбо на околиці міста. Подібно до оповідання Винниченка бачимо тут атрибути реального світу: “Двері до коридору залишили відчиненими. З першого поверху долинали пахощі Різдва. Вона спробувала вирізнити окремі запахи” [3, с. 7], або: “У будинку

панувала тиша, тільки мама час від часу бряжчала ложками в кухні” [3, с. 9], або: “Одного разу Сесілія побачила поштаря, який їхав велосипедом, хоча на дорогах лежав глибокий пухкий сніг, а термометр показував майже десять градусів морозу. Вона усміхнулася, а тоді затарабанила у вікно й помахала йому рукою...” /він/ був наче втіленням самого сенсу життя” [3, с. 11]. Як і в епюді Коцюбинського, тут є основний персонаж, чие життя, думки та емоції максимально відкриті. Решта членів родини виконують допоміжну роль, не відволікаючи сприйняття від головного – осмислення дитиною сенсу існування при його згасанні. Дитинство тут має свій предметний еквівалент, певний вимір зв’язку з реальністю: повість подає опис символічного китайського щоденника дівчинки. Знак дитинства Федька – крижина, що стала мірилом сумління та ціною життя; у творі Коцюбинського – свист з грудей Оленки й цвіт яблуні як основні ціннісні орієнтири зосібна дитинства та загалом існування. У Сесілії ж був “маленький обтягнутий тканиною записничок, якого їй у лікарні подарував лікар. Коли вона підносила щоденник до світла, то чорні, червоні й зелені шовкові нитки починали мерехтіти” [3, с. 9]. Звісно, були й інші речі, що посилювали зв’язок зі світом – дзвоник на нічному столику, яким слід було кликати батьків, подаровані лижі й ковзани, які втілювали твердий намір одужати, однак саме записник був товаришем дитинства в його останніх днях. Художній світ повісті – уява дівчинки; наратор свідомо делегує частку власних прав хворій Сесілії. В уяві дитини реально існують батьки, молодший брат, бабуся, яка звикло читає онуці Святе Письмо, і поряд – ангел Аріель (ім’я його – прочитується як назва місцевої річки навпаки: Леіра). Перед тим, як дитинство, що йде центром повісті, перейде у вічність, свідомість Сесілії здійснює незвичну подорож. Якщо у Винниченка і Коцюбинського смерть дитини – означник горя, трагедії, то в Гордера це – піднесена, навіть урочиста спонука до міркувань, до відкриття істини. Звичклі поняття і речі набувають нового значення. Зокрема, як висновок після розмови з бабусяю, дівчинка запише: “Ми плачемо, коли нам сумно. Та часом ронимо сльозу, вражені красою. З потішного або потворного сміємося. Можливо, нам стає сумно, дивлячись на красу, бо знаємо, що вона не вічна. А інколи сміємося з потворного, розуміючи, що це тільки витівка” [3, с. 16].

Композиція твору ґрунтується на парадоксі. Світ повісті – внутрішній монолог дитини, який деколи переривається потребою спілкування з родичами. Викладова манера є розповіддю від третьої особи. Актуалізована свідомість “тут і тепер” навіть гіпотетично не передбачає трагічного фіналу. Уява Сесілії набуває форми діалогу, тобто “потік свідомості” далі розщеплюється на “своє” і “чуже”. Іншим виявом несподіваного розвитку проблеми “життя – смерть” є цілковита відсутність трагічного настрою. Ланцюг “питань – відповідей – міркувань – питань – ...” світоглядно невичерпний, а отже, життя нескінченне, бо потребує тривалого часу для осмислення і вирішення, тому несумісний зі смертю. Ще один вияв парадоксальності твору полягає у своєрідності власне діалогів, які представляють опозиційні ряди двох типів: “елементарне дитяче запитання – філософськи ускладнена глибока відповідь” і “онтологічно значуще питання – безпосередня точна відповідь дитини на основі її досвіду”. Отже, внутрішній монолог як смислотворчий та композиційний елемент складається з двох суб’єктів: дівчинка – “хвора, і то не просто собі недужа, як це було в жовтні та листопаді. Зараз Сесілія була настільки хвора, що Різдво здавалось для неї пригорщею піску, яка втікає поміж пальців, доки вона спить або лежить з розплющеними очима” [3, с. 9]; і “якась істота... голос був чистий та прозорий... він був босоногий і одягнений у білу льолу – Аріель” [3, с. 22–23].

Згасання дитячого життя ретардоване настільки, що творить ілюзію його нескінченності. Жвавість дівчинки після “життя уві сні” бачиться ознакою одужання,

тим паче, цьому сприяє позитивна емоційність. На відміну від міркувань героя Коцюбинського, які насамперед звернені до нього самого, сентенції, відкриті Сесілії, мають загальниковий характер:

“Сесілія лежала й дивилася у стелю:

– Мій учитель каже, що дитинство – лише етап на шляху до дорослості. Тому нам слід старанно виконувати всі наші домашні завдання, щоб підготуватися для дорослого життя. Хіба не так?

– Зовсім навпаки.

– Що саме?

– Дорослість – це лише етап на шляху до того, аби могли народжуватись діти” [3, с. 29].

Або

– “Я чула, що Адама і Єву вигнали з раю, але ніхто не розповів мені, що це був рай дитинства.

Про дещо ти могла б і сама здогадатися. Але ви розумієте лише частку від цілого. Ви бачите усе в дзеркалі, у загадці” [3, с. 31].

Отже, якщо дитинство в попередніх творах було або об’єктом зображення, або приводом до осмислення себе поза ним, то повість Гордера – анатомізоване дитинство у всіх ймовірних площинах: фізіологічній, психологічній, емоційній, інтелектуальній, світоглядній тощо. У цьому творі явище (дитинство) має конкретний вираз обличчя, голос, думки. Всі події проходять через уяву Сесілії, трансформуючись у філософські судження.

Важливим елементом художнього світу всіх творів є образ дорослих. У кожному випадку він представлений по-різному, причому специфіка присутності дорослих виразно позначена на сугестивному рівні. Виглядає так, що батьки зображених дітей творять ракурс бачення проблеми, щоразу відкриваючи інший вимір страждання як елементу художнього світу. Зовні дорослі або мають індивідуалізовані риси, або виявляються лише через плин думок та настрою чи манеру поведінки. В оповіданні “Федько-халамидник” батьки зображені у вчинковому та емоційному контексті насильства, помноженого на нерозуміння поведінки сина: „– Лежи! – кричить батько. – А кляте ж яке! А кляте! – сплескує руками мати. – Хоч би ж попросило тата, хоч би заплакало. Камінь, а не дитина! Сибіряка якийсь...” [1, с. 543]. Постійною, головною фразою, що супроводжує дитинство хлопчика, є крик з погрозами: “Скидай, сучий сину, штани! – раптом грізно звертається батько до Федька” [1, с. 545]. Психологічним переломом в образотворенні дорослих є смерть – момент, який привернув “іншу” увагу до дитини. Звичайно, безпосередньо не батьки спричинили трагедію, однак, моральна кривда (недовіра) разом із бійкою до неприємності пришвидшили її. Етюд “Цвіт яблуні” зображає швидше батьківство як частину особистісної біографії, а не конкретну людину. Головний герой постає поза реальним світом, він цілком свідомий того, що втрата доньки рівносильна із втратою себе. Фізично відгородившись від усіх (“щільно причинив двері”), батько простує “емоційною драбиною”: спочатку намагається “прив’язати” трагедію до дійсності, придивляючись до деталей інтер’єру наче в новому світлі; далі занурюється у власні думки і настрої, ретельно їх аналізуючи; побачивши доньку мертвою, закодовує свою свідомість винятково на спогади. Розірвавши ізоляцію, опинившись в саду, знайшов відповідь на емоції, що руйнували його. Відтепер Оленка назавжди залишилася подібною до цього саду в буянні весни: “ми ... слухали, як грають у цвіту бджоли”, „коли я чесався, вона називала се „тато замітає голову”, „вся тепла і рожева, з голими рученятами й пухкими ніжками” [2, с. 200]. Виснажений стражданням, герой у власний спосіб декларує початок нового етапу життя: “Я почуваю, що воно /тіло/ мені

чуже, що воно не має жодного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимсь іншим, живим, що лишилося у моїй пам'яті, відбилось там золотим промінням” [2, с. 201]. Подібно зображені дорослі в повісті “У дзеркалі, у загадці”. Батьки забрали Сесілію додому, позаяк лікарі виявилися безсилими. З одного боку, родина свідомо швидко втратила, з іншого – поведінка їхня толерантна, без зовнішніх ознак співчуття або жалю. Так батьки виявили свою гуманну любов, а не егоїстичну: своє страждання вони заховали від доньки. Бабуся поводитися звично, читаючи Святе Письмо; дідусь “палив сигару” і “кряхтів”; тато приносив книги; братик невпинно балакав. Лише мама була надміру терплячою, і це було єдиним нагадуванням про її горе: “Дівчинка гримнула об підлогу вазою з квітами... Мама, й оком не моргнувши, принесла віника й лопатку. Це було найгірше... На підлогу знову полетіли тарілка та склянка зі соком. Мама не розсердилася й цього разу. Вона лише замітала й згортала на лопатку, згортала й замітала” [3, с. 11].

Фінал усіх творів абсолютно тотожний: Федько, Оленка, Сесілія помирають. Однак перші двоє з дітей показані на тлі страждань, плачу, емоційного спустошення. Зовсім іншим є згасання дитинства в повісті Гордера: “Обоє дивились на ліжко. Сесілії зовсім не було дивно, що вона бачить себе на ліжку з розсипаним по подушці волоссям. На ковдрі, поверх неї лежала стара різдвяна зірка.

– Я справді гарна, коли сплю, – мовила вона.

Аріель міцно стиснув її руки, глянув на неї і сказав:

– Ти ще гарніша, коли сидиш отут.

– Однак цього я вже не можу бачити, бо перебуваю зараз з другого боку дзеркала.

Як тільки вона це сказала, Аріель відпустив її руку.

– Ти схожа на, – мовив він, – на розкішного барвистого метелика, який спурхнув з долоні Бога. Вона кинула погляд у кімнату... Кілька промінчиків знайшли під Сесіліним ліжком китайський записник. Він мерехтів і переливався усіма своїми срібними ниточками” [3, с. 156–157].

Цікаве розв'язання конфлікту життя зі смертю, коли хвороба взяла гору, і дитинство не змінилося дорослістю, знову-таки виглядає парадоксальним. У творі тріумфує оптимістичний пафос, спричинений новим тлумаченням скінченності життя – смерть як перехід на інший шабель існування.

Аналіз творів В. Винниченка, М. Коцюбинського, Ю. Гордера, центром смислотворення яких є дитинство та образи дітей, дають підстави твердити, що попри різні нарративні моделі, своєрідність трактування художнього світу, всі вони доводять онтологічну цінність дитинства як естетично-етиčno-світглядної категорії. За концепцією М. Храпченка [4], можемо співвіднести кожен твір з певним способом художнього психологічного аналізу: “Федько-халамидник” – з типологічним, який мотивує розвиток характеру умовами соціально-побутового устрою, а тому пов'язаний із сюжетом і підкреслено стислий; “Цвіт яблуні” – з аналітичним, який актуалізує внутрішній світ через розгортання думки та зображення почуття; “У дзеркалі, у загадці” – складно надається до вичерпної характеристики, позаяк одночасно ілюструє аналітичний спосіб художнього психологізму, однак, зважаючи на розщеплення свідомості на дію (у формі діалогу), має підстави бути виявом динамічного способу психологізації.

Утім усі твори мають ознаки типологічної аналогії. З огляду на центральну проблему (дитинство, що трагічно обриває хвороба), на специфіку обмеженого хронотопу (будинки, вулиця, сад), на систему образів (незначне коло персонажів), на стилістику з підвищеною емоційністю, варто вести мову про те, що тема дитинства в літературі має важливе ціннісне значення, дає змогу письменникам експериментувати з формою (і на початку ХХ ст., і наприкінці) задля поглибленого психологічного аналізу характеру героя та розв'язання проблем інтертекстуального плану. Філософське осердя художньо втіленої проблеми об'єднує всі твори, сум у поєднанні з якимось просвітленням виправдовують типологічні сподівання. Саме межові ситуації здатні створити подібний настрій у якісно

різному часовому та стильовому контекстах, текстуальним чинником чого є передусім функція наратора.

1. Винниченко Володимир. Краса і сила. Повісті та оповідання. К., 1989.
2. Коцюбинський Михайло. Вибрані твори. К., 1974.
3. Гордер Юстейн. У дзеркалі, у загадці. Львів, 1998.
4. Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. М., 1965.

## THE NARRATIVE NATURE OF THE ONTOLOGICAL SEARCH FOR THE CHILDREN'S TEXT

Lidiya Matsevko-Bekerska

Childhood as the subject of an artistic personal interest has been present in the literature since the oldest times. Genesis of literature for children and about children testifies to the pronounced presence of profound world-view issues in the text specific enough in terms of the themes and their articulation in the text. As we see our task in the narrative typologization of the artistic world of childhood, we concentrate the attention on a few works which present different periods in the history of literature, different stylistic manners and mentality of different peoples and generations. The focus of our attention is the story *Fed'ko-khalyamydnyk* (Fedko the Joker) by Volodymyr Vynnychenko, Mykhailo Kotsiubynskyi's sketch *Tsvit yabluni* (*The Apple-Tree's Blossom*), the short novel *In a Mirror, in a Riddle* by Justein Gorder. The shaping of these works' artistic realm is based on the category of life/death built up through differing narrative models. The plane of being comprises the sense of human existence, man's predestination in the world, the 'oneself-to-oneself' and 'oneself-about-oneself' questions are projected via an identical particular-event model. The plot pivot of every work is a tragedy of the family related to the death of a child. To provide an example, Fedko, the character from the *Fed'ko-khalyamydnyk* (Fedko the Joker) story dies after saving a friend of his during the ice-breaking time. The sketch *Tsvit yabluni* (*The Apple-Tree's Blossom*) exemplifies a 'stream-of-consciousness' novella thus 'making audible' the consciousness and subconsciousness of the father who loses and has lost his daughter. The short novel *In a Mirror, in a Riddle* personifies, in a way, mythologizes and encodes the state of mind of the seriously ill Cecily whose life is slowly but inevitably drawing to a close, nearing the eternity. Of interest is the resolution of the conflict between life and death – when the illness took an upper hand and childhood was not followed by adulthood – and this resolution appears paradoxical especially within the context of the pervasive presence of an optimistic enthusiasm. To sum up, the analysis of the works by V. Vynnychenko, M. Kotsiubynskyi, J.Gorder, whose essence-forming is constituted by childhood and character-sketches of children, makes it possible to maintain that irrespective of differing narrative models and specificity of interpretation of the artistic realm all of them prove the ontological value of childhood as a category of aesthetics, ethics, and world outlook enabling the correlation of each of them with a kind of artistic-psychological analysis.

*Key-words:* narrator; narrative structure of the text; artistic realm of the work; typological paradigm; semantic construction of a literary work; a set of climaxes.