

дискурсу лежать механізми, які у їх узагальненому вигляді є зіставними з наведеними вище імовірнісними науковими процедурами. Хоча принципова різниця між науковим аналізом семіотичних функцій художньої дійсності в дискурсі і дискурсивним семіозисом або наділенням смыслом проявів відображеної дійсності в тексті читачем полягає в тому, що перший як психокогнітивний процес є сукцесивним, а другий – симультанним, оскільки виступає міметичним дискурсивним аналогом сприйняття реальної дійсності.

Подальше дослідження даної проблеми може бути зосередженим на аналізі особливостей взаємовідносин між елементами різних семіотичних нечітких підмножин, зокрема на вивченні семіотично значимих стосунків між нечіткими підмножинами, які реалізуються через операції об'єднання, доповнення, включення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Новиков А.И. Семантика текста и её формализация / А.И. Новиков. – М.: Наука, 1983. – 215 с.
2. Микиртумов И.Б. Теория смысла и интенциональная логика / И.Б. Микиртумов. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 351 с.
3. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception / M. Merleau-Ponty. Translated by C. Smith. – London, New York: Routledge, 2002. – 544 pp. - (Routledge Classics).
4. Bill and Kim's excellent adventure. Strange encounter in Pyongyang // The Economist, August 8th 2009 : 44 – 45.
5. Беренштейн А.Д., Черняк Л.С. Философско-математические начала телеологии / А.Д. Беренштейн, Л.С. Черняк // Логос живого и герменевтика телесности. Постигание культуры: Ежегодник. вып. 13–14 / Федерал. агентство по культуре и кинематографии. Рос. ин-т культурологии; [Ред. кол.: О.К. Румянцев (отв. ред.) и др.]. – М.: Академический Проект; РИК, 2005. – С. 25 – 117. – (Серия "Технология культуры").
6. Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник / Н.И. Кондаков. [Второе, исправленное и дополненное, издание] / [отв. ред. Д.П. Горский]. – М.: Наука, 1976. – 720 с.
7. Румянцев О.К. Предисловие / О.К. Румянцев // Логос живого и герменевтика телесности. Постигание культуры: Ежегодник. Вып. 13–14 / Федерал. агентство по культуре и кинематографии. Рос. ин-т культурологии; [Ред. кол.: О.К. Румянцев (отв. ред.) и др.]. – М.: Академический Проект; РИК, 2005. – С. 3 – 6. – (Серия "Технология культуры").

УДК 821.161.2-31,,18".09

„ГУСИ-ЛЕБЕДИ ЛЕТЯТЬ...” МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА В КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Штейнбук Ф. М., к. філол. н., доцент

РВНЗ „Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта)

Стаття присвячена репрезентації результатів застосування тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів на прикладі розгляду повісті М. Стельмаха „Гуси-лебеді летять...”.

Ключові слова: тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів, казка, фольклор, соціалістичний реалізм.

Штейнбук Ф. М. „ГУСИ-ЛЕБЕДИ ЛЕТЯТ...” МИХАИЛА СТЕЛЬМАХА В КОНТЕКСТЕ ТЕЛЕСНО-МИМЕТИЧЕСКОГО МЕТОДА АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ / РВУЗ „Крымский гуманитарный университет” (г. Ялта), Украина.

Статья посвящена репрезентации результатов использования телесно-миметического метода анализа художественных произведений на примере рассмотрения повести М. Стельмаха „Гуси-лебеди летят...”.

Ключевые слова: телесно-миметический метод анализа художественных произведений, сказка, фольклор, социалистический реализм.

Steinbuk Felix. THE TALE BY M. STELMAH "GEESE-SWANS ARE FLYING" IN THE CONTEXT OF CORPORAL-MIMETIC METHOD OF BELLES-LETTRES ANALYSIS / Crimean State Humanitarian University (Yalta), Ukraine.

The article presents the results of corporal-mimetic methods of belles-lettres analysis application on the example of the tale by M. Stelmah "Geese-swans are flying".

Key words: corporal-mimetic method of belles-lettres analysis, fairy-tale, folklore, social realism.

Намагання в останні роки переглянути літературний канон призвели до того, що М. Стельмах перетворився на маргінальну постать української літератури. Цю метаморфозу можна передусім пояснити тим, що творчість митця і його особиста суспільна та письменницька позиція цілком відповідали духу і змісту епохи, у яку він жив і продуктом якої він, власне, й був.

Народившись 1912 р. у селі Дяківці Літинського району на Вінниччині в родині незаможного хлібороба, М. Стельмах формувався вже у радянські часи, і ті зміни, що відбулися після 1917 р. сприймалися ним як величезний таланти долі, завдяки якому простий сільський хлопчик одержав можливість стати письменником і здобути публічне визнання. Так, М. Стельмах був удостоєний Державної премії СРСР, Ленінської премії, Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка, його було нагороджено найвищою за тих часів державною нагородою – званням Героя Соціалістичної Праці, він був депутатом Верховної Ради СРСР кількох скликань і його було обрано академіком АН УРСР [див. про це також: 1, с. 274].

Та найголовніше, що твори М. Стельмаха становили бездоганний ідеологічний зразок, на прикладі якого виховувалися декілька поколінь радянських людей. Утім, необхідно зазначити, що ідеологічна, сказати б, довершеність спадщини письменника в першу чергу була зумовлена не страхом або бажанням пристосуватися до обставин тоталітарного способу життя, а автентичними переконаннями М. Стельмаха, відповідно до яких він був щирим, свідомим і відданим радянським громадянином.

Своєю чергою, тематика переважної більшості творів М. Стельмаха, принаймні, їхньої епічної частини, була присвячена тому, що письменник знав найкраще і любив найбільше – українському селу, українському селянину. І у цьому сенсі митець перебував у річищі і водночас продовжував ту народницьку традицію, яку заклали такі класики української літератури, як П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський та ін. З особливою повагою і пієтетом ставився М. Стельмах до останнього: зокрема, розповідаючи про історію створення автобіографічних повістей „Щедрий вечір” і „Гуси-лебеді летять...”, письменник зізнавався, що на нього „особливо вплинули твори Михайла Коцюбинського”. М. Стельмах зазначав також, що як прозаїк ставить його „на перше місце серед класиків української літератури. І не тільки української. Ось Мопассан знає весь світ, а Коцюбинський <...> стоїть вище. Він глибший, соціально більш значущий” [цит. за: 2].

Разом з тим зміст творів М. Стельмаха зумовлювався не стільки реалістичними настановами, скільки настановами романтичними, що також корелювало з однією з основних традицій української літератури. Власне кажучи, зображення реальних подій і людей було просякнuto романтичним пафосом, внаслідок чого тексти письменника майже ідеально вписувалися у рамки соціалістичного реалізму і через це не викликали особливих заперечень з боку ревнителів соціалістичного мистецтва. А критик Б. Буряк взагалі визначав творчість М. Стельмаха як „самобутню границю в українській літературі” [див. про це: 2].

Відтак, з одного боку, романтично-народницька традиція, а з іншого боку, настанови соцреалізму – це ті основні мистецькі нурти, які зумовили своєрідність творчості М. Стельмаха. Проте тільки цими поверхневими чинниками спадщина письменника аж ніяк не вичерпується, і аби переконатися у цьому, необхідно звернутися до одного з його найкращих творів, присвячених темі дитинства і становлення особистості головного героя-оповідача – властиво, alter ego автора. Отож **метою** статті є студіювання особливостей передусім поетики повісті М. Стельмаха „Гуси-лебеді летять...” на засадах тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів [див. про це: 3].

З огляду на соціальне тло, на якому розгортаються події у повісті „Гуси-лебеді летять...”, фабульна основа полягає у банальній і надзвичайно розповсюдженій у радянській літературі історії про те, як маленький хлопчик – у цьому випадку на ім'я Михайлик, формується переконаним українським радянським патріотом – саме українським і саме радянським. За визнанням автора, на написання цього твору його надихнула „чарівна народна пісня „Гуси-лебеді” [цит. за: 2], але відчутна фольклорна присутність у повісті дається взнаки і на інших рівнях тексту.

Більш того, піднесено-таємнича тональність домінує у творі М. Стельмаха фактично з першого до останнього рядка повісті, і не тільки навколо оповідача, а й навколо кожного читача „починає кружляти видіння казки, її нерозгадані дороги, дрімучі праліси і ті гуси-лебедята, що на своїх крилах виносять з біди малого хлопця. Казка вкладає в <...> уста оте слово, до якого дослуховуються земля і вода, птиця в небі й саме небо...” [4, с. 101]. Цікаво також і те, що казкова атрибутика не лише визначає згадану тональність, а й зумовлює також зміст і характер тих епізодів, які стосуються описів реального буття пореволюційного українського села.

Відтак, наприклад, зустріч Михайлика з завжди веселим і оптимістично налаштованим дядьком Миколою призводить до того, що над хлопчиком „знов <...> майнуло чародійство казки” [4, с. 114]. Своєю чергою, завдяки матері маленького героя природний цикл загалом і прихід літа зокрема персоніфікується в образі чарівника, який творить дива „на світанні”, а тому коли „літечко торкнулось руками до ягід [то] вони почали паленіти” [4, с. 144]. Зрештою, навіть у вітрякові, який стоїть посеред поля, автору ввижається „селянська птиц[я]-казк[а], що все збирається злетіти в небо, та не може розлучитися із землею” [4, с. 237]. І хоча казка раз за разом „знову відплив[ає]” [4, с. 155] від Михайлика, проте жодна, навіть найболючіша і найдраматичніша реальність не здатна остаточно подолати чарівність фантастично-казкового способу сприйняття дійсності, принаймні тієї, яка твориться у дискурсі М. Стельмаха.

Не можна не звернути також уваги і на те, що й соціальна реальність українського села початку 20-х рр. ХХ ст., яку автор описує ретроспективно, з висоти історичного і особистого досвіду, у виразний спосіб ідеалізується. Так, відсутність взуття у хлопця призводить до кількох карколомних і веселих осінньо-зимових пригод. Відповідним чином змальовується і відсутність доступу до книжок, за якими, самотужки вивчившись читати, Михайлик просто шаленів і які він також здобував у виразний пригодницько-авантюрний спосіб.

Доволі прикметним видається і зображення елементів справжніх тодішніх і пізніших умов життя, коли, наприклад, один з Михайликових односельців на ім'я Порфирій через несправедливі і жорстокі дії продзагону, що реквізував у нього вирощений важкою – навіть можна було б сказати – страдницькою працею хліб, подався до банди, а потім з повинною прийшов до голови комнезаму дядьки Себастьяна, та останній дозволив Порфирію без наслідків повернутися до вільної хліборобської праці. І самому Порфирію у це було важко повірити, проте його історія завершилася щасливо, тому, певно, її і було розказано.

Натомість історії про нещасливі події у повісті подано настільки скупі і абстрактні, що якби не знати справжній зміст історичних подій, то зрозуміти щось з цих алюзій було б майже неможливо. У подібному стилі згадується, наприклад, голод 21-го року [4, с. 138], і „страшний тисяча дев'ятсот тридцять третій рік”, у який, „голодуючи, дядько Микола кепкував із своєї недолі” [4, с. 113], і не менш страшний тридцять сьомий рік [див. 4, с. 146–147].

Прикметно, що навіть про одного з виразно негативних персонажів повісті – Юхрима Бабенка, „якого люди поза очі звали пройдошним, шалапутним, слизькооким і розпронесучим сином” [4, с. 128–129], автор розповідає в очевидно іронічний спосіб і до того моменту, у який цей підступний і відрозливий „добродій” одержує від все того ж дядька Себастьяна по заслугі. Щоправда, йдеться аж ніяк не про якесь насильство, а про, сказати б, дискурсивне, і відтак літературне встановлення справедливості.

Отож Бабенко звернувся до Себастьяна з вимогою надати йому характеристику, що дозволила б Юхриму зайняти хоч якусь начальницьку посаду. Втім, голова комбіву не розгубився і не тільки написав у характеристиці правду про цього „розпронесучого сина”, а й виявив талант народного епіка. Отож, за текстом цього так званого документа, усі охочі могли дізнатися про те, що Юхим Бабенко у „селі народився, хрестився і виріс, та, натурально, розуму не виніс. Основні прикмети даного індивідуума: ледачий, як паразит, брехливий, наче пес, кусючий, мов гад, а смердючий, ніби тхір: що видить, те брідить. Основа життя і діяльності його – на чужому горі попасти в рай і зачинити за собою двері, щоб туди більше ніхто не потрапив...” [4, с. 213].

Взагалі необхідно ствердити, що подані вище приклади і казковий дискурс повісті М. Стельмаха в цілому твориться ним передусім за посередництва натхненної роботи зі словом, а не через опис подій, які за такої перспективи перестають інколи, в засаді, важити щось ґрунтовне, трансформуючись у поетичний зміст. Натомість цей, останній, набуває значущості завдяки ефективному й ефектному функціонуванню інших законів, внаслідок чого на першому плані опиняється прекрасне словесне „безглуздя”, яке безпосередньо корелює з феноменом естетичного.

Так, вже з перших рядків повісті можна дізнатися про те, що оповідач мріє про якесь „таємниче слово”, і це „казка вкладає [у його] уста оте слово, до якого дослуховуються земля і вода, птиця в небі й саме небо...” [4, с. 101]. Але не тільки природа стає предметом відповідного зображення – не менш, а, може, й більш важливим виявляється для Михайлика світ людини. І тому трішки нижче оповідач просто нагромаджує незвичне словесне різнобарв'я, у якому не має жодного, а тим більше – наративного, змісту, крім змісту художньо-естетичного.

Зокрема, через прогулянку босоніж по морозу і снігу хлопця „затаврували” „бузувіром, опришком, урвиголовою, харцизом, каламутом і навіть химородом” [4, с. 104–105]. Та малий одчайдух „не дуже цим і журився, бо не раз чув, що такого добра [розуму. – Ф. Ш.] бракувало не тільки [йому], але й дорослим. І в них теж чогось вискакували клепки, розсихались обручі, губились ключі від розуму, не варив баняк, у голові літали джмелі, замість мізків росла капуста, не родило в черепку, не було лою під чуприною, розум якось втулявся аж у п'яти і на в'язах стирчала макітра...” [4, с. 105].

Крім цього, схожою словесною образністю просякнута і весь текст в цілому, і саме насиченість твору неповторними лексемами типу „надзигльований”, „покарлючена вулиця”, річка, що „в’юниться”, „набурмилися”, „насурможений”, „виюкнути”, „слизькоязыке патякання”, „вибалушити очища”, „живовидячки”, „підмогач костوماхи”, „дивоглядія” [4, с. 102, 111, 118, 130, 143, 172, 182, 183, 205, 209, 230] тощо додатково сприяє створенню казкового захоплюючого і, власне, химерного художнього простору.

Ця химерність, або у категоріях тілесно-міметичного методу – монструозність, пов’язана з двома хоча й екстралітературними, та проте важливими моментами. Перший з них стосується причин продукування наведених вище прикладів словотворення остільки, оскільки ці лексеми за своїм характером корелюють з образністю аргю, про яке В. Гюго свого часу писав таке: „передусім ідеться про пряму, безпосередню словотворчість. Ось, де тайна творення мови – вміння малювати за допомогою слів, які невідомо як та чому містять у собі образ. Вони є найпростішою основою будь-якої людської мови – тим, що можна було б назвати її будівельним гранітом. Аргю кишить словами такого роду, словами стихійними, що стоять обабіч, варварськими словами, іноді відразливими, але такими, які наділено дивною силою виразності та які водночас є живими” [5, с. 310].

Відтак у запропонованому контексті є серйозні підстави говорити про такий аспект кореляту монструозності, що пов’язаний з репрезентацією живої сили тілесного буття. Своєю чергою, ця репрезентація здійснюється за посередництвом таких мовних фактів, які поки що остаточно не відірвалися від ґрунту реальності, внаслідок чого вони продовжують поєднувати у собі як тілесне, так і дискурсивне начало.

Отже, якби у якогось *насурможеного харциза* або навіть *химорода не варив би баняк* чи просто *не було б лою під чуприною*, а він, попри це, *набурмилися б, вибалушив би очища* і почав би *слизькоязыко патякати*, то це була б очевидна *дивоглядія*. Натомість через те, що слова-образи такого кшталту застосовуються у творі дозовано, монструозний характер надається тексту імпліцитно і посилює дискурсивні химери, висловлені в інший спосіб.

Зокрема, дуже часто у повісті йдеться ще про один тілесно-міметичний корелят – корелят сну, який у творі М. Стельмаха має, безумовно, дискурсивний штаб. Про це, з одного боку, свідчить ретроспективне зображення подій, а з іншого – той факт, за яким героєм-оповідачем є десятирічний хлопчик, що просто за віком якщо і переживає сни, то навряд чи може їх усвідомлювати, а, тим більше, їх пам’ятати. А це означає, що всі згадки і описи снів малого Михайлика є текстом цілковито вигаданим і таким, який може претендувати винятково на художній характер як текст, вочевидь, фікційний.

У певному сенсі підтверджують подані вище рації також і образи, що є антиподами і до образу Михайлика, і до образів тих героїв, до яких хлопчик ставиться з симпатією чи й навіть з любов’ю. Одним з таких антиподів у повісті виступає Юхрим Бабенко – не тільки підступна „хитрюга”, а й „пустомолот” [4, с. 107]. Останнє визначення і звертає на себе увагу, оскільки таке визначення є добре відомим у традиційному літературознавстві як мовна характеристика персонажу. Проте зміст цієї характеристики, як правило, обмежується поверховою констатацією, відповідно до якої йдеться про те, що мова того чи іншого героя якимось чином відрізняється від умовної, проте актуальної для конкретного тексту норми.

Натомість якщо звернутися до образу Бабенка, то стає очевидним, що мовна характеристика цього персонажу ґрунтується на основі кореляту монструозності, оскільки його мова відрізняється від мови більшості селян через те, що, „хизуючись підписарською вченістю” [4, с. 129], Юхрим використовує у ній такі слова, як „параграф”, „натурально” тощо, а також русизми, інколи абсолютно безглузді. Так, наприклад, розмовляючи з головним героєм, Юхрим питає його про те, „яке соображеніє розуму мав” [4, с. 129] Михайлик, щоб звертатися до нього, себто до Бабенка. У цьому ж діалозі Юхрим у відповідь на питання хлопчика про те, які книги має колишній підписар, відповідає, що, мовляв, „возможні і навіть невозможні” [4, с. 129] і т. ін.

Подібну стратегію автор застосовує і у випадку з ще одним персонажем – титарем, церковним старостою, що якимось завітав до їхньої оселі і що вважав „себе неабияким політиком, бо заглядав у газету, яку виписує піп, і навіть вихопив з неї десятків не зрозумілих ні йому, ні людям слів та й ліпи[в] їх, де треба й де не треба” [4, с. 135–136]. А якщо додати до цього також й елементи портрета титаря, про якого дідусь Михайлика говорив, „що він тлустий, мов гуска восени, а ходу має качину” [4, с. 135], то ми одержимо цілком завершений зооморфний зразок монструозного образу, посиленого відповідним типом мовлення персонажу.

Прикметно, що окреслена монструозна характеристика, своєю чергою, корелює з іншим аспектом, який стосується соціального виміру аналізованого твору. Причому це пов’язано як з політичною ситуацією, так і з національним чи, точніше, з національно-мовним питанням. У першому випадку йдеться про дещо алогічну суспільну конфігурацію, відповідно до умов якої влада у післяреволюційній країні належить тим, хто визначає себе як представників бідноти. Проте бідняки продовжують бідувати, а навіть й пишатися своєю бідністю, бо „головне тепер не в чоботях ” [4, с. 217]. І при цьому вони лише пристрасно

мріють про кращі часи, коли „на чобітки розживемося, підіб'єм їх підковами” та коли можна буде „іти межи люди і вибивати іскри...” [4, с. 218].

Що ж стосується другого питання, то і тут спостерігається досить дивна ситуація, оскільки на негативний характер того чи іншого персонажу вказує, зокрема, те, що вони вживають у мовленні русизми, книжні слова або й зовсім нові лексичні гібриди, які виникли з утвердженням радянської влади. Отож парадокс полягає у тому, що такий прийом у дореволюційній літературі був цілком доречним і логічним. Але у творі, який написано 1964 р. і у якому змальовується країна після перемоги тих, що одним зі своїх основних лозунгів обрав заклик „Пролетарі всіх країн, єднайтеся!” – це виглядає, щонайменше, не надто природно.

А відтак очевидна химерність соціально-національного тла долається монструозними настановами дискурсу, за якими, наприклад, „невидимий сон, що причаївся в узголів'ї на другому покосі, торкається повік і наближає до [Михайлика] зірки.

Їх стає все більше та більше, ось вони закружляли, наче золота метелиця, [Михайлик] почув їхній шелест, їхню музику... і поплив, поплив на хиткому човнику по химерних ріках сну...” [4, с. 215].

Такими і подібними до них ліричними ескападами аналізований твір переповнений вщерть, і у поєднанні з казковою тональністю все це забезпечує невіргодний за рівнем своєї химерності характер дискурсу М. Стельмаха. Цікаво, що і у подієвому плані у повісті „Гуси-лебеді летять...” має місце казково-щасливий фінал. Так, сирота Мар'яна – наймичка у попівському домі, яка потоваришувала з родиною Михайлика та була дуже симпатичною, веселою, меткою і приязною, наприкінці твору несподівано з'являється в їхній оселі, аби попрощатися з ними.

Як з'ясовується у подальшому, дівчина виходить заміж за червоного козака на ім'я Максим, що „у самого Котовського кіннотником був і так шаблею орудував, що навіть ордена заробив” [4, с. 236]. Більш того, диво щасливого шлюбу Максим пояснює батькові Михайлика тим, що парубок-орденоносець „три роки в сідлі проїздив”, і через це, мовляв, „доля й нахилилась” [4, с. 236] до нього. А, отже, казкові конотації у цьому епізоді настільки очевидні, що можна було б і ставити крапку. Та оскільки головним героєм повісті є Михайлик, а не Максим, то й закінчується твір ще однією, суголосною з щойно виокремленою, алюзією, і відтак, попрощавшись з молодятами, герой-оповідач разом „з Любою, узявшись за руки, йд[уть] до школи, ид[уть] по тих свіжих колях, що залишились на березневій дорозі” [4, с. 237].

Утім, і це ще не фінал, оскільки автор застосовує елементи кільцевого типу композиції, про що свідчить майже повна ідентичність зачину повісті та її останніх рядків (див. у таблиці 1).

Таблиця 1

Зачин	Фінал
„ Прямо над нашою хатою пролітають лебеді. Вони летять нижче розпатланих, обвислих хмар і струшують на землю бентежні звуки далеких дзвонів <...> І радість , і смуток , і срібний передзвін огортають та й огортають мене своїм снуванням” [4, с. 101].	„ І враз угорі над моїм смутком обізвались бентежні звуки далеких дзвонів . Ми з Любою <...> бачимо, як <...> лебеді <...> натрушують на хати, на землю і в душу свою лебедину пісню. І хороше, і дивно, і радісно стає мені...” [4, с. 237].

Відтак єдиною суттєвою відмінністю у цих двох уривках є те, що на початку повісті головний герой на самоті спостерігає за лебедями, а у фіналі поряд з ним знаходиться ще й Люба. Та найголовніше, що кільцеве обрамлення твору М. Стельмаха об'єктивно актуалізує відповідну онтологічну модель – модель кола.

У цьому контексті варто згадати А. Бергсона, який свого часу розробив оригінальну філософську концепцію пам'яті і запропонував надзвичайно показову модель, у відповідності до якої пам'ять нагадує перевернутий конус. Вершина цього конусу знаходиться внизу і торкається площини, що репрезентує теперішній час. Внаслідок цього пам'ять корелює з теперішнім лише гострим кінцем конусу. Модель, яку описав А. Бергсон, дає йому змогу дійти висновку про те, що „наше тіло є нічим іншим, як незмінно поновлюваною частиною нашого уявлення – частиною, яка завжди є присутньою, або, точніше, частиною, яка щойно минула” [6, с. 164].

Отже, пам'ять, за А. Бергсоном, ніби стискується на вістрі конусу до точки, у якій зосереджується вся сукупність накопичених за життя вражень. Але якщо на рівні основи конусу вони знаходяться, так би мовити, у „розгорнутому” стані, то на вістрі ці враження сконцентровані до повної невідомості. А проте саме вони дозволяють тілу спиратися у своїй діяльності на весь попередній досвід життя.

Все це означає, що повість М. Стельмаха закінчується, в засаді, з того, з чого вона й починається, оскільки обраний автором варіант композиції слугує адекватному і завершеному розгортанню

змісту, що ґрунтується на моделі кола і на безпосередньо пов'язаному з цією моделлю кореляті пам'яті. Зважаючи на автобіографічний характер сюжету, у цьому немає нічого дивного, проте, як виявляється, актуалізована у повісті модель кола дозволяє узгодити казковий зміст твору із зображенням за допомогою пам'яті нібито реальних подій.

Відтак герой з успіхом долає усі випробування і одержує в нагороду чобітки, можливість ходити до школи і подружку. Але, попри буцімто реалістичний характер здобутків Михайлика, їхня реалістичність об'єктивно заперечується застосуванням поетикальної стратегії, спрямованої на творення фантастично-казкового дискурсу, особливостями якого у повісті М. Стельмаха є, по-перше, деформовані до невпізнанності спогади і, по-друге, перенесення минулого у майбутнє, з якого через його, вочевидь, небажаний результат виникла потреба повернутися у минуле.

Таким чином, „лебеді летять... над <...> дитинством... над <...> життям” [4, с. 237] оповідача, однак, замість того, аби провадити його незвіданими шляхами у прийдешнє щасливе й радісне буття, вони – ці тепер вже міфічні гуси-лебеді, ніби назавжди завмерли високо над головою десятирічного хлопчика.

А це, своєю чергою, означає, що повість М. Стельмаха „Гуси-лебеді летять...” становить симбіоз, з одного боку, фольклорних і народницьких традицій, а з іншого – наслідків творчого втілення настанов соціалістичного методу.

Разом з тим симбіоз цих художніх нуртів, що нібито суперечать одне одному, виявляється можливим через їхню спрямованість до майбутнього, яке ніколи не настане, і у зв'язку з цим через необхідність повсякчасного повернення до минулого.

Водночас стає цілком зрозумілим, що відмінність фольклору від соцреалізму полягає тільки у тому, що казка визнає фантастичність власного фіналу, а соціалістичний реалізм агресивно наполягає на обов'язковій здійсненності казкового фіналу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української літератури ХХ ст. : [у 2 кн.] : [Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.
2. Полищук Т. Четыре бродя любви (Вспоминаем Михаила Стельмаха) [Електронний ресурс] / Т. Полищук // День. – 29.05.2002. – № 94. – Режим доступу : <http://stelmakh.com.ua/golovna.html>.
3. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
4. Стельмах М. Вибрані твори / М. Стельмах. – К. : Дніпро, 1969. – 736 с. – (Шкільна бібліотека).
5. Гюго В. Отверженные / В. Гюго. – М. : Художественная литература, 1979. – 672 с.
6. Bergson H. Matière et mémoire ; [essai sur la relation du corps à l'esprit [par] / Henri Bergson. – Genève: A. Skira, [1946]. – 254 p.