

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха
Кафедра української літератури

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на тему:

**«ДИТЯЧА ПРОЗА АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА: ПРОБЛЕМАТИКА,
ОБРАЗИ, МАЙСТЕРНІСТЬ»**

Студентки 2 курсу групи МУУЗ
Освітньої програми Середня освіта.
Українська мова і література
Спеціальності 014.01 Середня освіта
(Українська мова і література)
Галузі знань 01 Освіта / Педагогіка
Ступеня вищої освіти магістра
Грама Ольги Анатоліївни

Науковий керівник: кандидат
філологічних наук, старший викладач
Ткаченко В. І.

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка :ECTS_____

Голова комісії

(підпис) (ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2020 рік

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ЖАНРОВІ ВИМІРИ ПОВІСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ	8
1.1 Генеза та класифікація повісті в українській літературі	8
1.2 Жанрові модифікації лірико-романтичної дитячої повісті II половини XX століття	19
РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА	35
2.1 Естетичний феномен трилогії «На коні й під конем»	35
2.2 Концепція «дитина – світ» у творах Анатолія Дімарова та прозі 70-80-х р. XX століття	51
2.3 Характер проблематики у фантастичній прозі А. Дімарова	68
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	77

ВСТУП

Друга половина ХХ століття – цікавий, плідний, хоча і суперечливий період для дослідницької роботи, зокрема в царині літератури для дітей. Письменники, що працювали в цей час, культивували різні життєві й моральні цінності, часто потрапляючи під тиск ідеологічної системи. Окреме місце в літературному процесі доби посідає доробок майстра, психолога й аналітика Анатолія Андрійовича Дімарова. Прагнення літературознавців осмислити тенденції літературного процесу, згідно з якими ХХ літературне століття формувалось і сприймалось як цілісність, спонукало й до актуалізації доробку тих митців, які з ідеологічних міркувань залишалися на маргінесі канонічного ряду українського письменства. Йдеться про авторів, творчість яких, за термінологією сучасного зарубіжного літературознавства, належить до «другої прози». Парадоксальним є факт, що на хвилі недовіри до розроблених літературознавчим офіціозом канону класиків, а більшою мірою навіть творів, масовий читач віддав перевагу письменникам і творам саме із цього «другого ряду», що сприяло їхній популярності. У такий спосіб у радянській літературі співіснували офіційний і неофіційний письменницькі канони: з одного боку, здебільшого література, що репрезентувала соцреалістичну доктрину, класову ідейність, а з іншого – вселюдський духовний досвід, значимість окремої людини, без якої «світ не повний». Переосмислення канонів, започатковане на початку 90-х рр., мало що змінило у письменницькій майстерності. Вони так і залишаються в статусі «другого ряду», хоч і користуються визнанням у численних читачів. Навіть визнання і нагороди нового офіціозу не похитнули їх позицій. Йдеться про долю А. Дімарова – патріарха української літератури, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка.

Творчість Анатолія Дімарова посідає значне місце в історії української літератури. Законодавець філософської, психологічної, автобіографічної, ліричної, фантастичної прози довго йшов до свого читача, але успіх, визнається не часом, а прочитаними, проаналізованими, осмисленими життям і

літературою творами.

Заслуга А. Дімарова перед освіченою українською та світовою спільно тому полягає в тому, що «він не втратив дару вселюдського почуття любові до ближнього. А. Дімаров – самородок, не зіпсований літературою, уникає всіляких кучерявостей, наслідує лише самого себе» [83, с. 124].

Анатолій Дімаров – живий, життєрадісний, енергійний, веселий, добросердний, пустотливий – життєлюб, розумник, автор романів, повістей, оповідань, новел, які увібрали в себе всі знахідки і втрати, трагедії і радощі ХХ століття. Цілий Всесвіт думок і емоцій, ідей і мрій, жартів, вчинків і спогадів про величезну епоху, в центрі якої для нього завжди стояли Україна і Людина [83, с. 8]. Перебуваючи у просторі політично-ідеологічних стереотипів і догм, прозаїк усвідомлено чи напівсвідомо намагався реалізувати власні художньо-естетичні концепції світу і людини, взявши за основу гуманістичні позиції та антропологічні засади, заглиблюючись у сутнісні основи народного буття, ключові концепти національної ментальності, категорії добра і зла, відстоюючи загальнолюдські морально-етичні та духовні цінності.

Друга половина ХХ ст. – період, пов'язаний зі становленням класики української літератури для дітей. А. Дімаров, В. Нестайко, А. Костецький, В. Рутківський, Я. Стельмах – автори, на творах яких виросло уже кілька десятків поколінь вдячних і доброзичливих читачів, на чиї роботи рівняються і сучасні письменники, які наважилися взяти на себе відповідальність працювати для вибагливої дитячої аудиторії.

Актуальність магістерської роботи визначається потребою з'ясувати особливості художньої спадщини Анатолія Дімарова для дітей. Слід зазначити, що творчість письменника довгий час залишалася поза науковим інтересом літературознавців, лише читачі давали прихильні оцінки прочитаним творам. Більшість текстів письменника для дітей написані в жанрі повісті, яку можна вважати ліричною, пригодницькою, фантастичною. Феномен ліризації (через відтворення емоцій, роздумів, переживань асоціацій,) як засіб проникнення в духовний простір особистості формує широкий діапазон жанрових різновидів повісті, зокрема лірико-реалістичної, лірико-психологічної, лірико-

асоціативної, лірико-натурфілософської. Глибокий психологічний аналіз – найважливіший спосіб авторського пізнання внутрішнього буття людини. Ліризацію і психологізм прози в контексті творчості письменника розглядаємо як точку відліку «людинознавства» Анатолія Дімарова, спрямованого на різнобічне дослідження людини і світу. А. Дімаров традиційно актуалізує автора в оповіді: його текст – свідчення особливої, дімаровської взаємодії автора і героя.

Метою роботи є осмислення дитячої творчості Анатолія Дімарова, окреслення основних генологічних різновидів в аспекті ідейної та жанрової еволюції.

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- окреслити генезу та закономірності розвитку власне повісті та ліричної повісті зокрема;
- розглянути жанрово-тематичну своєрідність дитячої літератури II пол. XX ст.;
- дослідити специфіку дитячої прози доби;
- ознайомитися з творами, що репрезентують інтелектуально-психологічну прозу для дітей на прикладі повісті-трилогії «На коні й під конем» А. Дімарова;
- проаналізувати своєрідність автобіографізму А. Дімарова в світлі мемуарно-автобіографічного жанру;
- проаналізувати своєрідність художнього світу, багатогранність стилю й еволюцію світогляду А. Дімарова.

Об’єкт дослідження – художня проза А. Дімарова для дітей.

Предмет дослідження – жанрово-стильові домінанти повістєвої спадщини А. Дімарова для дітей та її художня реалізація.

Методологічно-теоретичну основу дослідження становлять основні положення літературознавчих праць А. Гурбанської, Л. Громик, В. Дончика, М. Жулинського, Г. Клочека, М. Кодака, Н. Копистянської, В. Панченка, І. Семенчука, Л. Тарнашинської, А. Шевченка, Г. Штоня С. Іванюка, О. Логвиненко, М. Наєнка, О. Папуші, М. Слабошпицького.

Методи дослідження. У роботі знайшли застосування: історико-літературний метод для виявлення відповідності естетичної концепції повістєвої прози А. Дімарова в літературному контексті доби; структурно-функціональний метод як основа для аналізу структурних рівнів поетики повістей; психоаналітичний підхід, який розкриває особливості авторського пізнання ментально-психологічних домінант особистості; типологічний метод для аналізу жанрових модусів повісті та їх характеристики, та автобіографічний метод.

Наукова новизна роботи зумовлена її завданнями як історико-літературного дослідження. Повістєва спадщина Анатолія Дімарова розглядається в системі проблемно-тематичних комплексів з виразним домінуванням морально-етичних категорій; у ній проаналізовано формально-змістові особливості з урахуванням їх жанрово-стильових характеристик; виявлено ключові образи повістєвого дискурсу письменника в контексті осмислення їх ментально-психологічних домінант і засобів характеротворення.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані в літературознавчих студіях для відтворення повноти і структурної цілісності літературного процесу 60-90 років ХХ століття.

Практичне значення дослідження. Фактичний матеріал і теоретичні положення магістерської роботи можуть бути використані в курсах лекцій з української літератури ХХ століття та спецсемінарах. Отримані результати можна використовувати для розширення проблематики курсових і дипломних робіт, у шкільній практиці.

Апробація роботи. Результати магістерської роботи обговорено і схвалено на засіданні кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха.

Публікації. За матеріалами магістерської роботи надруковано статтю «Художні особливості дитячої прози Анатолія Дімарова» у студентському збірнику «Літературознавчі студії» (вип. 14; 2020) кафедри української літератури.

Структура магістерської роботи зумовлена основною метою та

завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (124 позиції). Обсяг роботи – 87 сторінок, з них – 77 основного тексту.

РОЗДІЛ І. ЖАНРОВІ ВИМІРИ ПОВІСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЇЇ ЕВОЛЮЦІЯ

1.1 Генеза та класифікація повісті в українській літературі

Жанрова природа творів як літературознавча проблема останнім часом набуває важливого значення. Наукові тлумачення свідчать, що проблема категорії «жанру» одна з найскладніших. А. Гурбанська вказує, що «труднощі розв'язання жанрових питань пояснюються відсутністю надійного критерію для порівняння різних історичних форм жанру, яким може бути теоретична модель структури твору. Це особливо стосується повісті – неканонічного жанру» [22, с. 142].

Суть повістєвого жанру сучасне літературознавство трактує складно. Це пояснюється здатністю жанру до трансформування, що характеризує складність феномена повісті. Про це свідчить такий факт: що далі розвивається повість, то більше з'являється проблем її наукової інтерпретації.

У ХХ – ХХІ століттях повість досліджували в теоретичному та історико-літературному аспектах М. Берковський, А. Гуляк, А. Гурбанська, А. Кузьмін, Р. Міщук, Є. Нахлік, Т. Тищук, В. Халізов, Л. Чернець, С. Шаховський, Л. Якименко та багато інших науковців. Н. Бернадська пише: «хоча накопичено цікавий і різноманітний матеріал в осмисленні меж роману та повісті, проте повноти вирішення цього питання не досягнуто. Найперше тому, що розв'язання цієї проблеми неможливе без врахування теоретичної моделі жанру – роману та повісті» [4, с. 288].

П. Білоус, як теоретик літератури, зазначає, що «повість – розповідний художній твір з нерозгалуженим сюжетом, невеликою кількістю персонажів, з охопленням незначної кількості подій» [6, с. 140].

Дослідник В. Кузьменко вважає, що жанрові межі повісті, оповідання та роману є «невловними», бо критерії творів часто змінюють свої основні ознаки, асимілюючись із жанровою природою інших. В. Кожинов серед особливостей повісті називає багатоподієвість, драматизм, цілісність і замкнутість дії. Ці особливості притаманні не всім творам цього жанру.

Т. Тищук вважає, що в повісті, на відміну від роману, відсутній один із п'яти елементів великого сюжету, найчастіше – розв'язка [113, с. 11]. Слід зауважити, що неповнота сюжету не є константною рисою повісті й притаманна більшості новел, багатьом оповіданням і навіть романам, особливо постмодерним.

М. Моклиця подала таке формулювання: «Повість – серединний епічний прозовий жанр. Від роману відрізняється обсягом, односюжетністю, меншою інтенсивністю епічності (нема широкого соціального тла та історичного контексту)» [79, с. 178]. Якщо керуватися цим визначенням, то доведеться винести за рамки цього жанру віршовані та історичні повісті, а всі «неодносюжетні» твори вважати романами.

Цілісне пояснення повістєвого жанру дає «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін.: «Повість – епічний прозовий твір (рідше віршований), який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття займає проміжне місце між романом та оповіданням» [75, с. 539].

Ще з часів розвитку літератури Київської Русі «повість» використовувалася в позажанровому трактуванні. Повістями називали літописи («Повість минулих літ»), житія («Повість про Акира Премудрого»), моралізаторські твори («Повість про Фрола Скобеєва») та хроніки («Історія Юдейської війни» Йосифа Флавія). Співвіднесеність повістєвої форми з розповідями про діяння реальних та легендарних осіб, викладом хроніки історичних подій відповідає етимології слова «повість» це, власне, «повість» (де префікс по – вказує на віднесеність у минулий час, а вість – значить повідомлення, розповідь, тобто – вість про минуле, розповідь про те, що колись відбулося). Саме в такому жанровому розумінні повість повинна була відрізнити всі об'єктивно-розповідні твори, тобто ті, які мали внутрішню авторську настанову на достовірне, об'єктивне висвітлення фактів життя, від творів, орієнтованих на вимисел.

Початки розвитку української повісті спостерігаємо в перекладах

«Александрії» і повістей про Трою, які через болгарський варіант грецької хроніки Малали перейшли до киеворуських «Хронографів». У XV ст. з'являються перекладені латинські світські та духовні повісті, які потрапляють в Україну через Білорусь, найчастіше в польському або чеському варіанті. До них можна віднести: «Муки Христові», нова редакція «Олександрії», «Про Трістана». Отож, появі повісті в українській літературі сприяло засвоєння нею у період бароко західноєвропейських духовних, значно рідше – авантюрних і демонологічних повістей [75, с. 539].

Майже до кінця XVIII століття жанр повісті не використовується у термінологічному значенні. Власне літературно-художні риси повість отримує з розвитком поняття вимислу, коли документальності її змісту була протиставлена вигадана фабула.

Лише у першій половині XIX ст. в українській літературі поняття «повість» набуває термінологічного характеру у зв'язку з відмежуванням в самостійний вид епосу. Як жанр, заявила себе в українській літературі «Марусею» та «Конотопською відьмою» Г. Квітки-Основ'яненка. Подальша жанрова еволюція пов'язана з творчістю Марка Вовчка («Інститутка»), Т. Шевченка («Музикант» та «Художник»). Майстрами цього жанру виявили себе І. Нечуй-Левицький («Микола Джеря»), Б. Грінченко («Серед темної ночі», «Під тихими вербами»), І. Франко («Захар Беркут»), М. Коцюбинський («Fata morgana»), О. Кобилянська («Земля»). У літературі 20-30-х років XX століття провідне місце посідали повісті М. Хвильового («Санаторійна зона»), В. Підмогильного («Третя революція») тощо. В сучасній літературі важливе місце повість посідає у творчості О. Гончара, Гр. Тютюнника, Б. Харчука, А. Дімарова, Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Яворівського.

Еволюція повісті супроводжується кристалізацією уявлень про особливості повістєвого жанру та його місцем в системі оповідних жанрів. А. Гурбанська вважає, що у процесі розвитку повість утрачає деякі властиві їй жанротвірні ознаки (достовірність, сюжетна динаміка, тип нарації) і набуває рис інших епічних жанрів (роман, оповідання, нарис тощо), водночас

зберігаючи при цьому моногеройність [254, с. 143-144].

Розвиток повісті супроводжувався проблемою «чистоти жанру». Міжжанрові межі не достатньо чіткі. Це призводить до випадків віднесення одного твору до «відомства» повісті чи роману (повісті чи оповідання).

Для ідентифікації повісті чи не найчастіше «задіюється» інтуїтивне відчуття жанру (як письменника, так і науковця), але воно може відігравати допоміжну роль у дослідженні й має спрямовуватись на рівень раціонального осягнення. Теоретичні орієнтири для виходу на цей рівень дає генологія.

Повість – епічний твір середньої жанрової форми. Частіше за все говорять про її проміжне становище між романом і оповіданням, нечіткість і розмитість жанрових меж. «У ній розкривається людська доля, взаємини героя з навколишньою дійсністю. Відмінності скоріше мають кількісні, а не якісні параметри» [17, с. 269].

Жанр повісті – живий, динамічний процес, який має чітку структуру та перебуває в системі співіснування, взаємодії з іншими жанрами, у постійному діалозі різних часових, філософських, естетичних традицій і тенденцій. Його слід розглядати в контексті суміжних прозових жанрів – оповідання й роману.

У літературознавчій думці 20-30-х рр. ХХ ст. відсутні чіткі критерії розмежування термінів «повість» і «роман», що утруднює визначення жанру окремого твору, не мають чіткого розмежування й авторські назви жанру. Письменники В. Будзиновський, А. Чайковський, даючи їх, орієнтувалися на обсяг творів. Ю. Опільський, І. Филипчак та ін. до повістей відносили побудовані на історичному матеріалі твори, де фактографія переважала вигадку. Усі інші твори, які за своєю жанровою суттю були повістями, мали авторське визначення «історична картина», «нарис із життя» або ж «історичне оповідання» [62].

Якщо у фокусі оповідання найчастіше одна подія, то в повісті, як і в романі, можуть змальовуватися декілька подій, об'єднаних навколо одного центрального персонажа. На відміну від роману, як вважає В. Кожин, для

якого також характерна багатоподієвість, але і яскраво виражена спрямованість «до драматичності, замкнутості та цілісності дії, сюжету», повість «не має напруженого та завершеного сюжетного вузла», в ній відсутня «єдність наскрізної дії», а тому «типова», «чиста» форма повісті – це твори біографічного характеру, художні хроніки (наприклад, повість О. Кобилянської «Царівна», написана у формі щоденника, історико-біографічну повість С. Васильченка «В бур'янах», трилогію Л. Толстого та інші) [17, с. 269].

Суттєво різняться жанр повісті потенційним ліризмом: «Із всіх прозаїчних жанрів повість найближча до лірики. Цей жанр пов'язаний з роздумами, інколи цілком відкритими, прямими, авторськими. Ці роздуми автор об'єктивує – він їх виражає як голос своєї епохи» [74, с. 3].

Розмежування повісті та роману менш виразне. Вони схожі за предметом зображення (життєві будні чи вагомі історичні події), розкриттям характерів, засобами зображення. Однак повість охоплює менше коло проблем, коротший період життя героя. Якщо в романі акцент робиться на розгортанні сюжету й розширенні кола проблем, то в повісті сюжет більш статичний. Увага зосереджується на глибшому аналізі одного чи кількох конфліктів, на описах. Як і в романі та оповіданні, вагому роль у повісті відіграє голос автора або розповідача.

Зазвичай українські дослідники зосереджуються на романному та новелістичному жанрах. Повість, як «проміжний» прозовий жанр, належною увагою обділена, а відтак – і досі не окреслено її значення в історії української літератури, зокрема другої половини ХХ ст. Останнім часом літературознавці усвідомлюють цю прогалину й визначають орієнтири для її ліквідації. В. Дончик назвав жанр повісті «типово українським» «в силу наявності в ньому найвишуканіших, найблискучіших взірців, створених упродовж усього розвитку нашої літератури, які рівнем своїм перевищують взірці романні» [39, с. 20]. Літературознавець наголосив: «Майже немає значного українського прозаїка (і з поетів, що писали прозу, – так само), який

би не залишив по собі одну чи кілька повістей, і кожна з них – це, як правило, безсумнівний художній набуток» [39, с. 21].

Незважаючи на суміжність повістєвого жанру з романом чи оповіданням, варто виокремити характерні риси повісті. А. Гурбанська вважає, що «типологічними жанровими ознаками повісті є: обсяг твору (повість більша за оповідання, але менша за роман); рівень розгортання сюжету; композиційна парадигма (кількість персонажів, у т. ч. другорядних, докладність характеристики героїв, розлогість описів тощо)» [73, с. 142].

Характеризуючи жанр повісті, варто виокремити особливості: вузький сюжет, стриманість в описі, відносно невеликі обсяги, мале число головних героїв, незначний проміжок часу. В основі сюжету переважає реальність, де багато людей розкривають своє нутро, як з кращого, так і з гіршого боку залежно від подій. Назви повістей найчастіше пов'язані з образами головних героїв або з кульмінацією сюжету.

А. Гурбанська пропонує використовувати традиціоналістський підхід до дослідження повістєвої прози. Це своєрідний метод пізнання, «переживання» і перетворення всього, що є сферою людської діяльності. На її думку, «у художньому тексті цей підхід опирається на системний аналіз жанрового поліцентризму в межах об'єднаного категорійно-понятійного апарату, з одного боку, як тексту культури, а з іншого – як специфічного поліцентричного літературного жанру» [25, с. 3].

У монографії «Жанровий поліцентризм української повісті 60-80-х рр. ХХ ст.» А. Гурбанська наголошує, що «система видів і різновидів повісті обумовлена її матеріально-конструктивними та семіотичними параметрами, а різнохарактерність жанрових модифікацій художньої структури визначається її іншими площинами – пізнавальною, оцінною та моделюючою» [25, с. 9].

У сучасному літературознавстві немає єдиної класифікації жанрів повісті, серед яких виділяють повість історичну, драматичну, філософську, сатиричну, релігійну, дитячу та повість про любов, де кожен із них має свої особливості.

Так, історична повість описує реальні історичні події в взяті з архівів; філософська містить роздуми про питання життя; в основі драматичної повісті – трагічні події, які відбуваються з головним героєм; у сатиричній повісті використані елементи гумору, сарказму і сатири, які розбавляють сюжет, а в релігійних – головний герой перебуває у пошуку душі і вічного спокою. Дитячі повісті та повісті про любов мають дитячу і любовну сюжетні лінії.

Наприкінці 50-х років ХХ ст. в українській літературі для дорослих поруч із романом, який був основним жанром, почали розвиватися «малі» жанри, як прозові, так і поетичні, а в літературі для дітей першорядне місце посіла повість, яка впродовж 60–80-х років зазнала важливих якісних змін.

З точки зору генології повість для дітей має ті самі типологічні ознаки, що й повість для дорослих, однак спроби створити загальновизнану модель цього жанру наштовхуються на «опір матеріалу». Повість, яка до того ж постійно еволюціонує, є жанром давнім і водночас новим, здатним до художньої трансформації.

Таким чином, повість як жанр, відображає внутрішнє сприйняття світу автором, а також дає оцінку подіям і вчинкам, які, можливо, він вже одного разу пережив у реальному житті.

Термін «дитяча повість» вважаємо за можливе використовувати у традиційному широкому значенні, не побоюючись «двозначності». В українській літературі 60–80-х років ХХ ст. не було жодної повісті, яку написала дитина. Терміном «повість для дітей» вважатимемо твори, які адресовані спеціально дітям.

Серед повістей найбільше творів, які є «спільним фондом» лектури дорослих і дітей (зокрема пригодницькі, фантастичні, детективні, історичні, міфологічні, анімалістичні, біографічні й автобіографічні тощо). Отже, межі зазначеного підвиду умовні, як і межі «дитячої» літератури в цілому. Це визнають майже всі дослідники.

Наприклад, С. Іванюк зазначає: «Проблема визначення поняття

«література для дітей» порушувалась безліч разів, та попри це ми не можемо стверджувати, що наблизилися до її розв'язання. Поняття надалі розмите, непевне, невловиме, кожен вкладає в нього власний зміст» [51, с. 77].

В. Лесин та О. Пулинець вважають, що: «Дитяча література – художній науково-популярні твори, написані спеціально для дітей, за своїм змістом і формою доступні їм. В число книг, що завоювали любов дітей, входять також і найвидатніші твори загальної літератури, які писалися для дорослих» [73, с. 110].

Ольга Папуша акцентувала на «нетермінологічному статусі» поняття «дитяча література» та на вживанні науковцями, які працюють у цій галузі, «фігур і міфів» замість семіологічно коректних термінів [92, с. 15-16]. Дитячу літературу подекуди називають навіть «жанром», а терміни «дитяча література» і «література для дітей» використовуються як синонімічні.

Ю. Ковалів у «Літературознавчому словнику-довіднику» [75] та «Літературознавчій енциклопедії» поняття «дитяча література» визначив як «усну і писемну словесність, творену дітьми» [75, с. 285], а поняття «література для дітей» – як «художні, науково-популярні та публіцистичні твори, написані письменниками для дітей різного віку» й також зазначив: «Органічним її складником вважається фольклор» [75, с. 565]. В такий спосіб усувається двозначність терміна «дитяча література», а з іншого – виникає запитання: чи ж можна підносити до рангу «літератури» явище, яке суттєвої ролі в літературному процесі не відіграє? Не випадково більшість літературознавців уживає термін «дитяча література» в широкому значенні.

Власне бачення поняття «дитяча література» О. Папуша сформулювала так: «Цим поняттям традиційно охоплюються гетерогенні та поліморфні тексти: література, створена безпосередньо для дітей; література, яка перейшла в коло дитячого читання (текстові і паратекстові адаптації), дитяча літературна творчість» [92, с. 1]. Логічно, що між літературою для дорослих і літературою для дітей немає неперехідної межі.

Отже, повість для дітей умовно називається «жанровим підвидом», для

якого характерні домінування окремих жанрових різновидів, переважання творів із захопливою фабулою, динамічним сюжетом, різноманітними перипетіями, ефектною розв'язкою тощо.

Осмислення повісті, зокрема в категорії «для дітей і про дітей», підняло її до універсального жанрово-тематичного твору, найзручнішої художньої форми, здатної до розвитку. На матеріалі посібника В. Кизилової «Українська література для дітей та юнацтва: новітній дискурс» можемо виокремити такі жанрові модифікації повісті:

а) Повість-казка – синтетичний жанровий різновид, що демонструє ознаки двох жанрів; фантастичність, неймовірність подій, чарівний хронотоп, вигадані персонажі, атмосфера дива – від казки; від повісті: більший обсяг, багатоепізодність, наявність кількох сюжетних ліній, наявністю великої кількості персонажів, психологізація, ліризація творів, орієнтація на дітей молодшого та середнього шкільного віку [60, с. 56-57].

Розвиток повісті-казки в другій половині ХХ ст. тісно пов'язаний з ім'ям В. Нестайка. Його пригодницько-дидактичні книги сповнені фантазії й комічних ситуацій, відзначаються виразною адресністю, апелюють до емоційної сфери читача. Однією з перших побачила світ повість-казка «В країні Сонячних Зайчиків» (1959), що згодом переросте у казкову трилогію «Країна Сонячних зайчиків»; «Незвичайні пригоди в лісовій школі», «Чарівні окуляри». З'являються твори такого ж спрямування у Г. Малик («Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії», «Подорож Алі до країни Сяк-таків»), В. Рутківського («Гості на мітлі», «Бухтик з тихого затону»), І. Жиленко («Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером»), Л. Письменної («Там, де живе Синя Ластівка»), Я. Стельмаха («Вікентій Прерозумний», «Якось у чужому лісі», «Голодний, злий і дуже небезпечний»), В. Близнеця («Земля світлячків»), С. Дзюби («Кракатунчик – кленовий бог», «Нові пригоди кракатунчика та його друзів»).

б) Пригодницька повість має багату жанрову диференціацію,

поділяючись на

1) детективну (В. Нестайко «Таємничий голос за спиною», І. Жиленко «Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як іноді корисно помилятися номером»). М. Вольський, розмірковуючи над приналежністю творів до детективного жанру, акцентує увагу на таких жанрових ознаках, як наявність загадки, стереотипність поведінки персонажів, особливі правила побудови сюжету, що засвідчують гіпердетермінованість світу [14 с. 61]. При цьому дослідник вважає, що «справжній детектив побудований набагато складніше. Він має кілька ліній, першу з яких утворює загадка і все, що з нею пов'язане, решту – особливі «позазагадкові» елементи сюжету. За відсутності головної сюжетної лінії твір перестане бути детективом, за відсутності додаткових – детектив із повноцінного твору перетвориться на ребус» [14].

2) фантастичну (В. Бережний «Дем'яно Дерев'яно, або Пригоди електронного хлопчика», «Космічний Гольфстрім», «Молодший брат Сонця», О. Бердник «Дивні Грицеві пригоди», Б. Комар «Мандрівний вулкан», А. Дімаров «Друга планета», «Три грані часу»), яка, у свою чергу, поділяється на раціональну (або наукову) фантастику й фентезі. На відміну від раціональної фантастики, у якій висвітлюється науково-технічний потенціал, реалізується уявлення письменника про віддалене майбутнє цивілізації, роль кіберів, контакти з позаземними цивілізаціями тощо, фентезі розуміється як жанровий різновид фантастики, в якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією, змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією [60, с. 98-99].

в) історична (історично-біографічна). Беручи за основу важливі біографічні відомості, автори творять історію життя людини. Особлива увага зосереджена на дитинстві. Як правило, обирається кілька епізодів, які кардинально вплинули на вибір життєвого шляху.

г) шкільні – розкривають той чи той бік шкільного життя (необов'язково обмежений топосом школи), зображають стосунки дітей,

часто організовані за пригодницьким принципом. Пригодницько-шкільні твори посіли «осібне місце в прозовому доробку українських письменників другої половини ХХ ст. Пригодницький компонент поживає не лише зображення життєдіяльності шкільних освітніх закладів, а й значною мірою рецепцію дій і вчинків героїв творів. Пригодницько-шкільні твори В. Нестайка, Я. Стельмаха та інших авторів виразно артикулюють авторську концепцію, несуть позитивний заряд, характеризуються оптимістичним настроєм» [60, с 100].

Жанровий синтез призводить до того, що з'ясувати приналежність твору до одного конкретного різновиду неможливо. Так, «на межі» побутують фантастичні детективи для дітей Л. Ворониної з серії «Суперагент 000», містичний детектив на історичну тему З. Мензатюк «Таємниця козацької шаблі», «Ковалі щастя, або Новорічний детектив» В. Нестайка представляє розважальну казку-детектив. Тому подібна класифікація вважається умовною.

Відомо, що жанрові типи художніх творів нерозривно пов'язані з розвитком стилів. В українській прозі 1960-1980-х років В. Дончик виділив кілька стильових тенденцій: конкретно-аналітичну, лірико-романтичну (орнаментальну), «химерну» із властивим їй тяжінням до умовних форм. Відповідно до них функціонує класифікація, де виділяють такі різновиди: конкретно-аналітична, лірико-романтична та «химерна». До першого типу належать повісті Г. Тютюнника («Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу»), Б. Харчука («Панкрац і Юдка», «Палагна», «Соломонія»), Є. Гуцала («Мертва зона», «Голодомор», «Безголов'я», «Прокляття»); до другого – М. Вінграновського («Кінь на вечірній зорі»), О. Гончара («Далекі вогнища»); до третього – В. Дрозда («Ірій»), В. Близнеця («Звук павутинки», «Женя і Синько») [39, с. 145].

Таким чином, жанровий рух української прози в другій половині ХХ ст. свідчить про інтенсивність художнього функціонування в ній роману, повісті, оповідання. Здобувши основи новітнього естетичного досвіду в 60-х роках,

коли на піку популярності було оповідання, у 70-х – повість у прозовому просторі стала чи не найбільш репрезентативним жанром. Письменники, перейнявшись проблематикою духовної наповненості людського життя й суттєво модернізувавши морально-філософський зміст, жанрово-стильові параметри та гуманістичну спрямованість творчості, з більшою оперативністю й художньою проникливістю, ніж в оповіданнях та романах, виразили назрілі суспільні потреби [25, с. 145].

В. Дончик вважає повість «типово українським» жанром «в силу наявності в ньому найвишуканіших, найблискучіших взірців, створених упродовж усього розвитку нашої літератури, які рівнем своїм перевищують взірці романні» [39, с. 20]. При цьому дослідник наголосив: «Майже немає значного українського прозаїка (і з поетів, що писали прозу, – так само), який би не залишив по собі одну чи кілька повістей, і кожна з них – це, як правило, безсумнівний художній набуток» [39, с. 21].

Тому жанр повісті займає чільне місце серед найпопулярніших творів, універсальність яких дає змогу розкрити свій художньо-творчий потенціал, відкриває широкі горизонти для експериментів над формою вираження та змістовим наповненням.

1.2 Жанрові модифікації лірико-романтичної дитячої повісті II половини XX століття

Посилення ліричної стильової тенденції в українській літературі XX ст. безпосередньо пов'язане з активізацією образу автора, що створює принципово нові жанрові структури [3, с. 72].

Проникнення ліризму в прозу відбувається ще в кінці XIX століття. Більше проявів спостерігаємо в XX ст., а саме в періоди літературного процесу, які характеризуються настановою на деєпізацію оповідних жанрів. Чинником такої настанови є визнання і культивування особистісної домінанти в людині, яка визначає її існування, світосприймання та долю, а

також здатність до рефлексії та саморефлексії (включаючи і ліричну), які не можуть бути притаманними колективній людині.

Ліричну стихію в оповідальній літературі останніх століть можна знайти в творах М. Коцюбинського. Ю. Яновського, О. Гончара, І. Тургенєва, К. Паустовського, С. Дигата, Ф. Саган, Т. Вулфа, Г. д'Аннунціо та ін. Але з більшою імовірністю до власне ліричної прози належать «Поема про море» О. Довженка, «Льодова книга» Ю. Смуула, «Країна снігу» Я. Кавабати, «Вечірнє світло» С. Гермліна, повісті В. Лихоносова, «Читаючи Фолкнера» І. Померанцева та багатьох інших.

У кінці 50-х – на початку 60-х років ХХ століття з'явився термін «лірична проза». Поняттям «лірична проза» об'єднували твори, в яких домінувало лірично-відкрите художнє зображення світу і людини – «Тронка» О. Гончара, «Денні зірки» О. Берггольц, «Крапля роси» В. Солоухіна, «Степові балади» І. Друце та ін.

До критеріїв, що визначають сутність ліричної повісті, літературознавці зараховують: відкритість ліричного «я» автора, емоційність, схвильованість, безпосередність переживань, гостра потреба в читацькому співпереживанні. Ці якості органічно поєднуються з подієвістю зображення, що значною мірою досягається в результаті динамічного переплетіння, зіткнення різних світоглядних позицій, серед яких чільне місце займає авторський.

Н. Олійник розглядає ліричну повість і як жанрово-стильову єдність низки творів, і як суворо індивідуальну форму втілення життєвого змісту. Виходячи з цього, виділяє в її межах окремі підвиди: ліро-епічну («Бригантина» О. Гончара), лірично-асоціативну («У гаї сонце зацвіло» Є. Гуцала, «Казка білого інею» І. Чендея), лірично-автобіографічну («Повість про ранній ранок» О. Левади), лірично-химерну («Ірій» В. Дрозда) [90, с. 46].

У ліричній повісті великого значення надається виражальним засобам, які з витонченим емоційним станом формують інтимну атмосферу. Ліризм надає повісті своєрідного настрою (чутливий, емоційно-забарвлений,

хвилюючий, схильний до вираження роздумів). На перший план виступає сутність людського буття, яка осмислюється за допомогою естетизованих людських переживань. Літературознавці вважають, що лірична повість подібна і близька своїм характером до музики.

Характерною рисою ліричної повісті є рефлексивність. Суть її полягає в тому, що фабульні події насичуються суб'єктивною свідомістю оповідача і навіть розчиняються в її просторово-часовому континуумі, що і стає основним змістом твору. Це відрізняє ліричну повість від епічного роду.

Рефлексія відіграє важливу сюжетотвірну роль, адже зумовлює композиційний динамізм твору. Власне ця особливість рефлексії є важливою, на відміну від епічного твору, де вона є факультативним коментарем і сприймається як позафабульний відступ (це може бути як рефлексія оповідача, героя або ж навіть автора).

У ліричній повісті сюжет наповнений персоніфікованістю оповідача, яка проявляється в його імпровізації щодо вибору, компонування, а особливо осмислення фабули. Така характеристика ліричної повісті пов'язує її з жанрами автобіографії, щоденника, епістолярію та жанрів сповідальної настроєвості.

Провідна роль оповідача, з одного боку, знижує ефект присутності читача в сюжетному хронотопі, але, з іншого, наближає реальність оповідача до реальності читача. Таким чином, це робить дистанцію між ними набагато меншою для того, щоб створити ситуацію довіри між партнерами діалогу. Це допоможе викликати співчуття до переживань оповідача та до змісту авторського світообразу.

Роль рефлексії у ліричній повісті дає підставу зближувати її з лірикою. Проте, на відміну від останньої з її настановою на безфабульний сюжет, лірична повість не уникає фабули, хоч має контурне значення в структурі твору, особливо в сюжеті з характерною для нього фрагментарністю. Всю сюжетну канву ліричної повісті пронизує емоційний настрій, як героїв, так і автора загалом. При цьому зображувані події складаються у фабульний

стрижень з яскраво вираженою циклічною завершеністю, що нагадує реконструкцію сюжетного мотиву при сприйнятті імпресіоністичної картини. Такий настрій є провідною ознакою ліричної повісті, який дає можливість відокремити її від інших жанрових різновидів повісті, зокрема історичної, філософської, документальної тощо.

Зумовлений емоційним настроєм ліризм є параметром, що дає можливість розрізнити ліричну повість від інших жанрів. Для неї характерне, вираження емоцій, образність думки, максимальне передавання їх читачеві.

Стильовою ознакою ліричних повістей є ліризм. Це емоційність мови автора при змалюванні людини і світу. За своєю сутністю це явище суб'єктивне, відповідно зігрите авторськими почуттями особистісного характеру. Ліричність дослідники зараховують до національних особливостей української літератури. На межі XIX – XX століть її свідомо культивують і посилюють, внаслідок чого ліризм виявляється в його підкресленій емоційності. Ліризм поєднує почуття і враження, які викликані зовнішніми обставинами, високу образність та емоційність.

«Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та ін. подає таке трактування поняття «ліризму»: «Ліризм – пафосно-стильова ознака (емоційність, сердечність, схвильованість) естетичного сприйняття дійсності, найбільш притаманна ліричним творам, менше – епічним та драматичним, спостерігається в есе, мемуарах, щоденниках, картинах тощо. У загальному значенні ліризм – це піднесено емоційне переживання будь-якої події чи явища» [75, с. 393Д].

У ліричних творах використовуються описи (природи, речей, інтер'єру), вони є засобом розкриття внутрішнього світу людини. У ліричних творах зустрічаються розповіді про події – епічні елементи. Використовуються й драматичні елементи (діалоги).

Ліризм – основна стильова ознака і настроєва домінанта багатьох повістей. «Феномен ліризації (через відтворення асоціацій, емоцій, роздумів, переживань) як засіб проникнення в духовний простір людини формує

діапазон жанрових різновидів ліричної повісті, зокрема лірико-психологічної, лірико-реалістичної, лірико-асоціативної, лірико-медитативної і лірико-натурфілософської. Глибокий психологічний аналіз – найважливіший спосіб авторського пізнання внутрішнього буття людини» [17, с. 76].

Такі критерії дають можливість характеризувати ліричну повість, як «синтетичний жанр». В історичному плані поява ліричної повісті пов'язана з «емансипацією принципу суб'єктивності» (за С. Аверінцевим), який набуває особливого змісту. Виняткове значення щодо цього мали сентименталізм з його чуттєвою рефлексією на навколишній світ. Вони не вимірювалися жанрово-родовою нормативністю раціоналістичного за своїм характером класицизму, а також романтизм, який узаконив принцип відносності у художньому мисленні, чим започаткував руйнацію жанрових матриць і традиційної жанрової системи, зокрема, спричинив вільне схрещування різних родів та жанрів).

Лірична стихія в українській літературі ХХ століття найбільше спостерігається у «шістдесятників». Вона стала формою суспільної опозиції. Батьки, дядьки й тітки – всі ті, хто складав збірний, плакатний образ народу-переможця, побачені дитячими очима в повоєнному сільському побуті, мали не такий оптимістичний вигляд, як на плакатах і в еталонних творах соцреалізму. Безперечна заслуга «шістдесятників» перед нашим письменством полягає в тому, що вони перенесли своїх персонажів із площини героїчної в ліричну, фіксуючи моменти кохання і страждання, радості і відчаю. Таким чином, вони передали внутрішній стан героїв, те, що їх тривожило.

Лірико-романтична течія в українській художній прозі 60–80-х рр. ХХ ст. неоднозначно оцінювалася з моменту її виникнення й до сьогодні. На думку Л. Новиченка, «напрям» укорінений у національній традиції, але не магістральний у літературі соцреалізму [88, с. 122-138]. Пізніше органічність і багатоманітність виявів ліризму в українській художній прозі довів Г. Штонь [123]. В українському літературознавстві ХХІ століття помітна

тенденція до негативної оцінки лірико-романтичної прози епохи соцреалізму, оскільки її поява, на думку Т. Гундорової [див.: 20] була зумовлена намаганням «поліпшити» метод соціалістичного реалізму. З огляду на те, що засновником прози такого зразка українській літературі був О. Довженко, є сенс назвати художні тексти, написані в річищі його традиції. Автор «Зачарованої Десни» відіграв особливу роль у розвитку жанрових форм автобіографічних повістей про дитинство.

В українській літературі 60–80-х років звернення до теми дитинства було пов'язане зі спробами актуалізувати народну педагогіку, ствердити духовні цінності, ідеї Г. Сковороди та В. Сухомлинського, повернутися до себе «справжнього» (звідси потужний струмінь автобіографізму).

Типологічна спорідненість повістей М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» (1964), «Щедрий вечір» (1967) до «Зачарованої Десни» зумовлюється схожістю образів розповідачів, які прагнуть художньо осмислити першовитоки власного духовного світу. Вони то переносяться в часи дитинства й перевтілюються в тих хлопчиків, якими колись були, то дистанціюються від них, що створює перетини різних хронотопів. Химерний плін пам'яті породжує мозаїчність композиції, більш яскраво виявлену в кіноповісті О. Довженка. У діалогії М. Стельмаха є стрижневий хронологічний сюжет, хоча наратив ускладнений, на що звернув увагу дослідник І. Семенчук, який писав, що в такій розповіді відтворюється і безпосередність дитячого сприймання, і мудрість досвідченої людини, що згадує свої дитячі роки, є тут і відступи, що порушують хронологію, сучасні оцінки давніх подій. Позафабульні елементи, особливо ліричні відступи й пейзажі, поетичні, проте, їх забагато. Манера письма Довженка сконцентрована, але не менш поетична й лірична. Притаманні їй і риси експресіонізму, яких немає у творах М. Стельмаха.

О. Довженко визначив жанр свого твору як «автобіографічне кінооповідання», але за всіма ознаками – це кіноповість, у змісті та формі якої сконцентровано «романне мислення». Хронотоп «Зачарованої Десни»,

на перший погляд, локалізований в жанрі повісті, тим паче – автобіографічного різновиду, але при уважнішому прочитанні він вражає масштабністю. Надзвичайної ємкості образів простих селян письменник досягає «наближенням» їх до героїв Біблії, народного героїчного епосу та язичницьких міфів тощо. Наприклад: «У нас був дід дуже схожий на бога» [36, с. 37], «Він був добрий дух лугу і риби» [36, с. 38]; чи про батька: «З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все» [36, с. 53], а малий Сашко, проклятий бабою за шкоду, заподіяну ним у городі, порівнюється з поверженим ангелом [36, с. 41]. Так створюється міфологічний «вселенський хронотоп», у масштабах якого постаті героїв оптично збільшуються.

Форма кіноповісті не допускає багатослів'я, а вимагає концентрації оповіді, раціонального використання й емоційно-сислової насиченості мови автора. Це якнайкраще відповідає характеру мистецького обдарування О. Довженка, його індивідуальному стилю, тому не випадково він створив жанрову форму, яка стала жанровим різновидом.

У дилогії М. Стельмаха змальовано архетипні образи дитини, матері, батька, діда, які мають особливі особистісні риси, бо це образи реальних людей. Водночас усі персонажі – яскраві національні типи, носії української ментальності. Найбільш опоетизовані й багато в чому схожі в кіноповісті О. Довженка й дилогії М. Стельмаха образи матерів і дітей. Матері люблять щось саджати, руки в обох порепані, зазвичай зі слідами землі та зела, але безмірно лагідні. Їхня глибинна основа – архетип Великої Матері – дарувательки життя, водночас це образи й конкретних жінок, в яких опоетизовано типові риси жінки-селянки. У центрі кожної повісті – образ дитини, яка в хронотопній структурі постає і як центр Усесвіту, що відбиває специфіку дитячого світосприйняття.

Обидва герої наділені багатою поетичною уявою, захоплено пізнають життя, переносяться у фантастичні світи легенди, казки, пісні. Усе це робить хронотопи безмежними, наповнює елементами «неоміфологізму».

Хронотоп «реальної дії» в диалогії М. Стельмаха середній за обсягом: охоплює дитинство героя в рідному селі. Сюжет тут хронологічний, хоча в обох повістях поряд із ліричними відступами, вставними епізодами, картинами природи, портретами персонажів є етнографічно точні описи народних звичаїв і побуту, інтертекстуальні вкраплення із фольклорних творів тощо. М. Стельмах особливу увагу звертає на педагогіку, гуманістичну й водночас спрямовану на підготовку дитини до складного реального життя, виповненого працею.

М. Стельмах створив жанрову модифікацію: повість-поему – результат міжжанрового синтезу. Термін «повість» у цьому визначенні поставлений на перше місце, оскільки ним маркується домінантна жанрова прикмета.

Представником «лірико-романтичної течії» традиційно вважається О. Гончар, хоча М. Стрельбицький приписував йому «монументальний історизм», а М. Наєнко назвав цього письменника «неоромантиком-постмодерністом» [82, с. 998]. Л. Новиченко висловив сумнів у доцільності перенесення поняття «монументальний історизм» на літературне явище іншої епохи [88, с. 134-135]. У творах О. Гончара спостерігаємо риси соцреалізму, і неоромантизму, і «монументалізму» (хоча й не «історичного»). «Бригантина» О. Гончара за своєю проблематикою близька до повісті Ю. Збанацького «Курилові острови». В обох творах центральні проблеми «сирітства» при живих батьках та виховання «важких» підлітків. Порфир Кульбака у «Бригантині», як і Микола Курило в «Курилових островах», втрачає відчуття «дому» як символічної «вісі» свого «світу» дитинства й тікає у плавні, де шукає розради у спілкуванні з природою. Після смерті діда, який займався його вихованням, Порфир страждає від самотності, бо батька не знав ніколи, а мати надто захоплена трудовим ентузіазмом, аби приділяти йому належну увагу. У селі важко жити з тавром «байстрюка». Порфира зневажливо називають «Оксаничем», що травмує його душу. У підлітка немає друзів, а мати, хоч і любить його, більше дбає про виноградні чубуки, ніж про сина. Портрет її висить на «Дошці пошани», а дитина днями блукає самотою

плавнями. Світ природи Порфир сприймає як символічний «дім», а тому захищає його від браконьєрів.

Тільки поза хронотопом «цивілізації» хлопець відчувається щасливим, бо у плавнях він вільний і «свій», а не «чужий», як у рідному селі. Оксана не помічає, що син її «дичавіє», аж доти, як він зовсім перестає з'являтися вдома й у школі.

Хлопця ввіймала міліція, коли він подався до міста, щоб помилуватися бригадиною. Як і всі діти, Порфир мріє про подорожі, але опиняється в замкнутому «світі» спецшколи для малолітніх правопорушників, тому що його мати написала відповідну заяву.

Хлопець, який не скоїв жодного злочину, відчувається скривдженим, але намагається обстоювати свободу. «Передісторія» Порфира розгортається у вставних ретроспекціях, а розпочинається твір із моменту знайомства вчителів спецшколи з новим вихованцем. Ось яким постає він в їхньому сприйнятті: «Сторожке, крутолобе зайшло, стало перед учителями, прикрившись недоброю, напруженою осмішкою. «Ану, що ви мені зробите?» В щілинах очей виклик, з губів не сходить посмішка, напружена, скривлена й мовби далека. Зухвальство в ній, удавана веселість, бравада самозахисту. А над усім цим вловлюється прихований біль, насторога, нервове ждання чогось найгіршого» [16, с. 7]. У цьому психологічному портреті слово «воно» означає співчуття до скривдженої долею дитини. Директор спецшколи Валерій Іванович, зображений як прихильник педагогічних принципів В. Сухомлинського, намагається зазирнути в душу кожному вихованцеві, знайти до кожного підхід. Його спостереження відіграють особливу роль у розкритті характеру Порфира й у художньому осмисленні проблем виховання «важких» підлітків. Роздуми Валерія Івановича відображають у творі авторську позицію. «Директор уважно розглядав новачка: ще одне дитя цього розшаленого віку. Бездоглядне дитя плавнів та шелюгів дніпровських... Зблідле стоїть, знервоване, а оченята бистрі, смішковиті – в них так і світиться інтелект. Хай не шліфований, незагнуданий, але явно ж

проблискує, його одразу ж помітиш, такого не зарахуєш до розумово відсталих. Буйної, видно, вдачі...» [16, с. 7-8]. Подальший діалог переконує, що директор не помилився. На запитання, куди він збирався мандрувати на вітрильнику, якби на нього потрапив, Порфир відповідає: « – Ну хоча б на лиман...

– А на лимані що?

– Як що? Там – життя! Право – воля! Птаство зі всього світу!» [16, с. 8].

Далі ж діалог набирає несподіваного повороту: « – А після лиману ще кудись були наміри?

– А що? Куди душа забажає... Галасвіта!

Вчителі презирнулися між собою, і найстарша з них, повновида сива жінка, запитала:

– Це якийсь новий континент: галасвіта? Поясни, будь ласка, де він.

А ви матір мою спитайте... Тільки що – так одразу: «А-а, галасвіта ти б пішов!» [16, с. 8-9].

Недарма народні повір'я приписують материнським словам магічну дію. Неодноразово повторене «галасвіта» підштовхнуло дитину до втечі.

Порфир визнає лише один закон: «Право – воля!», обіцяє втекти зі спецшколи – і таки виконує свою обіцянку, виявивши кмітливість.

Крім того, подібний навчально-виховний заклад – це ще й «перехрестя», де зіштовхуються складні дитячі характери. Спецшкола – не «острів», яким здавався інтернат Миколі в «Курилових островах» Ю. Збанацького, а в'язниця для неповнолітніх правопорушників. Дитині з таким характером, як у Порфира, тут непросто не зламатись, проте є в його характері моральна основа, закладена дідом. Хлопець знає історію свого народу, любить і розуміє природу, має багату фантазію. Його «внутрішній хронотоп» безмежний, а тому здатний протистояти обставинам. Порфир вважає, що він «вічний», «ще й при мамонтах жив». Крім того, живе в Порфирові відчуття кривого зв'язку з тими, хто насипав у цих степах кургани-могили; хвилює його й просторове відчуття особистої причетності

до всього, що відбувається «від Хіросіми до Комишанки» [95, с. 189]. А ще хлопець вірить, що колись бригантина понесе його на крилах своїх вітрил у далекі незнані світи.

Бригантина – символічний образ у повісті, винесений в її заголовок, – асоціюється не лише із мрією, а й із дерзанням, спрямованим на її здійснення.

Твір завдяки цьому пройнятий неоромантичним духом, але є в ньому й суворий реалізм. Наявні в повісті й ознаки «романного мислення», насамперед – «безмежність» хронотопу «інтелектуального сюжету», вагомість проблематики, проте подієвий сюжет має хронотоп «середнього» обсягу, охоплює приблизно рік із життя героя, як те зазвичай і буває в повістях для підлітків. Сюжетна лінія у «Бригантині» одна, але є тут і втечі, і мандри, і несподівані зустрічі, і напружені колізії – усе те, що подобається читачам. У творі важливу роль відіграють позасюжетні елементи. Авторські відступи, пейзажі Південної України, портрети, лірично забарвлені внутрішні монологи героїв.

Отже, можна дійти висновку, що «Бригантина» О. Гончара – епіко-лірична, соціально-психологічна, реалістично-неоромантична повість, яка на метажанровому рівні може бути означена і як «роман виховання». Риси соцреалізму тут помітні лише в образі «ідеального наставника» Валерія Івановича. Довженкова художня традиція у «Бригантині» виявляється в етноментальній концепції героя та в масштабності художнього мислення.

Тема воєнного дитинства в українській прозі 60–80-х років ХХ століття засвідчує розмежування послідовників соцреалізму та нової генерації письменників. Соцреалістичній «міфологізації» війни протистояло зображення її справжнього обличчя у творах духовних спадкоємців О. Довженка, серед яких були як представники старшої генерації, так і шістдесятники.

Повість Василя Земляка «Ніч без милосердя» (1973) – це гуманістична інтерпретація теми війни як трагедії, жертвами якої стають не лише учасники боїв, а й діти. Розглядаючи селян, які вийшли до воріт зустрічати партизан,

оповідач акцентує увагу на двох моментах: «Якесь засилля дідів – раніше я ніколи не думав, що у Борщагівці їх так багато» і «Ніхто так не постарів за цю війну, як діти» [46, с. 20]. Екзистенційний мотив швидкоплинності життя набуває трагедійного звучання, бо це – алюзивне провіщення подальшого розвитку подій. У сцені розстрілу мешканців села фашистами оповідач наголошує на мужній поведінці дітей перед лицем смерті. Це не поетизація подвигу (адже діти постають невинними жертвами), як трагедійна інтерпретація мотиву понівеченого дитинства, винищення майбутнього народу.

Цей мотив набуває несподіваного повороту в зображенні долі німецького хлопчика – генеральського сина, який потрапив у полон до партизанів. Франц, якому 14 років, сприймається не як ворог, а як представник чужого світу. Придивляючись до полоненого, партизани помічають дедалі риси звичайної дитини. Називаючи хлопчика «воно», воїни виявляють жаль. Їхньому гуманізму протиставлена жорстокість батька, який, утікаючи від партизанів, покинув Франца, а потім не зміг пробачити синові симпатій до людей із ворожого табору. Він наказав убити свою дитину (чи, може, і сам убив – письменник цього не уточнює, лише зображує, як вражені партизани у відвойованому в німців селі побачили не тільки розстріляних його мешканців, а й труп Франца, на який навіть не озирнувся полонений генерал, коли його виводили із двору). Хронотоп повісті «Ніч без милосердя», як і більшості творів про війну, поляризований протиставленням «світів» із різними цінностями. Василь Земляк із гуманістичних позицій показав, що найтрагічнішим наслідком зіткнення цих «світів» стає страждання і смерть дітей. Отже, «Ніч без милосердя» – повість-трагедія.

До цього генотипу належать і повісті Б. Харчука «Теплий попіл» (1970), «Крижі» (1979), «Облава» (1981), «Невловиме літо» (1981), а «Далека стежка до весни» («Млиновеччина») (1983) та «Роман і Яринка» («Двоє») (1984) можуть бути означені як повісті-балади. Два останні твори написані в лірико-романтичному стилі.

У повісті «Роман і Яринка» зображено боротьбу за виживання дітей, яким удалося втекти зі спаленого села. Хронотоп твору «згущений», з акцентованою опозицією «свій» – «чужий». Герої повісті виявляють силу духу, кмітливість, винахідливість, рятуючись від окупантів. Повість перейнята трагічно-героїчним пафосом, наснажена вітаїстичною енергією. Тут відтворено протиборство між утіленнями смерті (фашистами) та життя (дітьми). Це дає підстави ідентифікувати у творі риси повісті-балади.

Присвята «Звуку павутинки» «трав'яним коникам, хрущам, тихому дощеві, замуленій річечці – найбільшим чудесам світу, які ми відкриваємо в дитинстві» [9, с. 330], – захоплює душевною щирістю та поетичністю. У такому тоні витримано всю розповідь. Образ головного героя Льоньки автобіографічний, що визначає його емоційну наснаженість, психологічну достовірність, «сповідальний» характер нарації у творі.

«Звук павутинки» – ліро-епічна повість у дев'яти новелах про формування особистості сільського хлопчика, яку С. Іванюк назвав «поетичною, метафоричною піснею дитинства, підсиленою трагічним мотивом» [51, с. 285].

У новелах «Срібний чоловічок», «Сопуха», «Крилаті дерева» зображено унікальний світ дитячих фантазій. Із новели «Адам» розпочинається розвиток трагічної сюжетної лінії. У Льоньки з'являється дорослий друг, який не втратив зв'язку з духовним світом дитинства, а тому легко знаходить спільну мову із хлопчиком. Проте радість спілкування була недовгою: Адам (Адаменко) під час випробування «штучного сонця» одержав смертельну дозу опромінення й утік від лікарів у село, щоб померти. Льоньку розраджує в горі чарівна дівчинка Ніна з ніжним іменем, яка припливає на човні нізвідки, але завжди із заходу, а це просторовий символ «того світу». Вона здійснює зв'язок між світами живих і мертвих, бо знає все про Адама й узагалі не по літах мудра (це міфологічна іпостась образу) та водночас наділена рисами звичайної дівчинки.

Повість «Земля Світлячків» С. Іванюк охарактеризував як «кумедну і

трагічну казку про битву смішних і милих істот з жорстокими й безжалісними ворогами» [51, с. 285]. Вона суголосна з повістю «Звук павутинки». У поетиці творів важливу роль відіграє протиставлення персоніфікованих світлих і темних сил. Сопуха – міфічне втілення дитячих страхів. Льонька перемагає її з допомогою вигаданого срібного чоловічка, але з темної печери хлопчик і Ніна рятуються втечею (імовірно, та печера символізує смерть). Носіями зла в повісті «Звук павутинки» постають не фантастичні істоти, а Глипа та його родич, у «Землі Світлячків» – це жорстокі печерники, які нападають на мирних тривусів і стовусів.

Слушно зазначає С. Іванюк, що «Чублик, маленький тривус, ніби перенесений на український ґрунт із західноєвропейських казок про тролів, гоблінів, гномів та інших подібних істот. І не просто перенесений, а приживлений, збагачений, осмислений в цілком оригінальному ключі» [51, с. 285]. Необхідно уточнити, що із троями можна співвіднести тільки печерників, а тривусів і стовусів, які мешкають у лісі, – із гномами. Корінь «вус» у назвах фантастичних істот натякає на їхню українську природу.

«Земля Світлячків» за характером конфлікту, кульмінацією, типами героїв подібна до казок В. Нестайка, але твір В. Близнеця має трагічну розв'язку: Чублик гине в битві за свободу рідного краю. С. Іванюку належить спостереження: «В «Землі Світлячків» відчутно відгомін «Енеїди» І. Котляревського. Це адаптована для дітей травестія, бурлеск, тепла іронія, яка є самоіронією» [51, с. 285]. Тут вбачаємо відгомін «химерної» прози, що виявляються в поєднанні реального й фантастичного, героїчного й комічного, у ліричній тональності оповіді. За домінантними жанровими ознаками «Земля Світлячків» – епіко-лірична повість-казка, написана в річищі «неоміфологізму».

«Женя і Синько», за визначенням С. Іванюка, – «шкільна повість з казковим героєм» [51, с. 285]. Це соціально-психологічна повість з іностильовими жанрами-вставками (доповідна записка, міліцейський рапорт, легенда про бугало тощо), які допомагають охарактеризувати героїв під

різними кутами зору і створюють стереофонію образів. Є тут вставний епізод, де зображено письменника Рибалка, якій приніс Жениній матері переддрукувати свою нову повість. Цей епізод – явний шарж на В. Нестайка. Маючи дівчинку за хлопчика, гість називає її «босяком» і засипає питаннями: «А «Кукурузо» читав?», «Правда ж, геніально написано?», «Ану скажи, хуліганиш у школі?», «А двояки тягаєш?» [9, с. 285]. Почувши, що Женя вчиться на «п'ять», і, мабуть, нарешті втямивши, що це дівчинка, він утратив інтерес до неї. Тут із делікатністю висміяно тип хлопця-шибайголови, який домінує в комічних повістях В. Нестайка.

«Женя і Синько» – зразок психологічної інтелектуальної прози. Головна героїня постає приваблива, духовно висока особистість, хоча й не позбавлена дивацтв, притаманних дітям переламного віку. Вона намагається виглядати й поводитися, як хлопець, бере участь у хлоп'ячих іграх, має бурхливу фантазію. Автор змальовує все це з доброю усмішкою, змальовуючи силу духу й доброту своєї героїні, її прагнення опікати слабших, любов до природи, відчуття краси. Образ чортика Синька надає творові неоміфологічного характеру. Цей кумедний і мудрий представник «паралельного світу» стає Жені найкращим другом, пояснює їй таємниці тривання життя й духовної спадкоємності (вставна казка про бугало), удвох вони створюють проєкт ідеального міста, де цивілізація і природа гармонійно врівноважені. Дія повісті локалізована в сучасному авторові Києві та його околицях, але завдяки неоміфологічному компоненту хронотоп твору розширюється до безмежності. Часопростір у творі розширюється ретроспективними вставними розповідями.

Отже, узагальнюючи ознаки ліричної повісті можна дати визначення поняття. Лірична повість – це один із різновидів повісті, в основі якої лежить ліризм і рефлексія, що характеризуються емоційністю, схильністю до переживань та суб'єктивною свідомістю оповідача. Українська дитяча проза позначена потужним впливом ліризму. Герої в діях та вчинках, проблемних ситуаціях і випробуваннях демонструють своє вміння мріяти, любити,

товаришувати, через труднощі йти до мети, а тому залишатися привабливими, успішними, цілісними.

РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

2.1 Естетичний феномен трилогії «На коні й під конем»

Важливе місце в прозовому дискурсі Анатолія Дімарова для дітей займають твори «Для чого людині серце?», «Про хлопчика, який не хотів їсти», повість-тетралогія «На коні й під конем», повісті «Син капітана», «Док», «Друга планета», «Тирлик». Не одне десятиліття юні читачі сміються і сумують, захоплюються пригодами героїв, розмірковують над важливими етичними проблемами разом з автором, однак, критики і літературознавці обійшли увагою цю частину художнього світу митця. Осмислити книги Анатолія Дімарова для дітей і про дітей тим важливіше, що це високохудожні зразки новітньої української прози з живим гумором, із цікавими сюжетами. Не так багато з'явилося творів у вітчизняному письменстві минулого століття, де ненав'язливо, без голого дидактизму та менторських повчань розкривається перед дитиною складний і суперечливий дорослий світ. У цьому сенсі повісті А. Дімарова можна поставити в один ряд із оповіданнями і повістями шістдесятників Г. Тютюнника, М. Вінграновського, В. Близнеця.

Питання виховання молоді завжди було актуальним. І найбільший внесок здійснили дитячі письменники, котрі, як ніхто, усвідомлювали наскільки універсальним засобом впливу є слово: «Література виховує як педагогіка, формує світогляд разом з наукою» [97, с. 148].

Через художнє слово людина освоює світ, людей і себе в світі, вчиться взаємодіяти, спостерігає й аналізує людські стосунки, переживає, хвилюється, страждає і радіє (...), вчиться, виправляє свої помилки разом із героями творів, виносить життєві уроки й корективи. Іншими словами, розвивається, виховується, формується як особистість [97, с. 148].

Тетралогію «На коні й під конем» аналізували дослідники, але жанр рецензії (А. Погрібний, В. Сиротенко) або ювілейної статті (Г. Сивокінь, А. Костенко) не дозволяє всебічно розглянути ідейно-художній світ окремого

твору. Літературознавчі інтерпретації кожного дослідника суттєво різняться, тому є сенс з'ясувати проблемно-тематичний, образний та формально-поетичний аспекти «дитячої» тетралогії.

Українська дитяча література не багата на гумористичні твори. Високохудожній виняток становлять повісті В. Нестайка про шкільне життя, канікулярний період, розваги в селі та Я.Стельмаха, з його пригодами, що сталися в селі Юрківка, і звичайно, повістева спадщина А. Дімарова. Ось уже кілька поколінь читачів захоплено читають книжку «На коні й під конем», що побачила світ 1982 р., радіють і сумують, ростуть і дорослішають разом із головним героєм Толиком. Щоправда, повість «Через місточок» побачила світ ще 1957 року, «Блакитна дитина» вийшла друком 1968 р., була захоплено зустрінута читачами, але вже потім стала другою частиною тетралогії, по суті, «золотою серединою» твору. Саме вона запропонована для вивчення у 7 класі на уроках з української літератури.

Література сьогодення особливо уважна до духовного світу людини, моральних витоків її дій та вчинків. Тож однією із важливих проблем сучасної освіти є вибір творів для обов'язкового читання. Шкільна програма з літератури змінюється практично щороку. Але, незважаючи на всі нововведення, уже не одне покоління читачів мають приємність насолоджуватися прозою А. Дімарова – митця у зображенні психології дитини; автора бестселерів «Біль і гнів», «І будуть люди», сільських, міських і містечкових історій, художньо-образної автобіографії «Прожити і розповісти»; завжди веселого, дотепного, життєрадісного прихильника жартів і розіграшів – саме такою енергетикою наповнені книги та сам автор. Твори прозаїка – прояв оригінальної і «напівлегальної» літератури, бо у той час, скаже сам автор, як: «усі писали на виробничу тематику, а я – про сім'ю і виховання дітей» [83, с. 12]. А. Дімаров «раптом знайшов свою тему і свій стильовий реєстр. У ньому прокинувся оповідач повчальних життєвих історій...[83, с. 46]», – скаже письменник і друг М. Слабошпицький.

Тому не дивно, що про самого автора та його прозу писали літературні

критики, дослідники сучасного літпроцесу, журналісти, друзі-письменники, які застосовували різноманітні літературознавчі та літературно-критичні жанри щодо осмислення творчості митця [106, с. 125]. Попри чисельні праці, секрет дімаровського стилю так і не вдалося з'ясувати. Найвлучнішу характеристику проблеми творчості митця вивів Петро Сорока: «Скільки разів брався за прозу А. Дімарова з наміром розгадати, так би мовити, секрети творчості, розчленувати, розкласти написане і уважніше придивитись до нього, але вже на другій сторінці забував не тільки про свій намір, а й про все інше на світі: просто читав. Читав із затаєним духом до останньої крапки. Ось що таке чаруюча сила оповідної манери, чи, коли хочете, сила таланту, магія письма» [83, с. 116].

Багато хто вважає, що таїна письменницької творчості – у пошуках форми. А форма – це стиль; А. Дімаров намагався змінювати його зовнішні ознаки в кожному новому творі, але внутрішньо залишався незмінним: трохи реалістичної психоаналітики, трохи іронії, а загалом – прив'язаність до земних турбот і того барокового романтизму, без якого українська література не уявляє себе ще з часів пізнього Сковороди та молодших за нього Гоголя й Шевченка [83, с. 68].

Творчим успіхом А. Дімарова став твір, який ще кілька десятиліть назад став хрестоматійним. Його закономірно ставлять на одну сходинку з шедевром світової дитячої літератури – «Гореадорами з Васюківки» В. Нестайка, який і очолює читацькі рейтинги найкращої української дитячої літератури – це автобіографічна повість-трилогія «На коні й під конем».

Відомо, що жанр – це рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних особливостей. Автор визначив жанр твору «На коні й під конем» як повість-тетралогія. І за широтою охоплених подій вітчизняної історії 1920-1930-х років твір справді відповідає жанровому визначенню [106, с. 125]. Проте українська повість у другій половині ХХ ст. демонструє спектр синтетичних жанрових утворень і одним із них є лірична повість в оповіданнях.

Композиційно повість складається із окремих завершених епізодів-оповідань, але така еkleктичність не применшує концептуальності твору, її художньої довершеності. Фрагментарність композиції дозволяє авторові зосередити увагу на найважливіших морально-етичних проблемах: дружби, обов'язку, виховання особистості в сім'ї та школі, формування громадянина, патріота, проблема пам'яті. Згадуючи дитинство, радощі і біди товаришів, письменник через окремі епізоди та деталі показує, як соціально формувалося та гартувалося його покоління, зображує незамулені джерела національного пам'яті та культури, загадкової «слов'янської душі», що принесла солдату в обмотках і зі штиковою гвинтівкою таку тяжку й криваву, але дорогу й вистраждану перемогу над найоснащенішою армією світу. А. Дімаров справедливо вбачає у збереженні пам'яті про минуле запоруку майбутнього. Саме тому він починає твір з притчі про місточок. «Я теж стою над таким урвищем, і по той бік – прожиті мною роки. І доки не щез місточок моєї пам'яті, буду ходити по ньому, хоча б він став такий вузький, як лезо ножа» [30, с. 4].

У першій частині тетралогії, яка так і названа – «Через місточок», нанизується ряд яскравих епізодів раннього дитинства головного героя Тольки (альтер его автора). Знаючи з біографії рік народження митця – 1922, неважко підрахувати, що розповідь про п'ятилітнього хлопчика і його дворічного брата Сергійка починається з 1927 року.

Малюки сидять самі у заметеній снігом аж під вікна хаті і виглядають маму, сільську вчительку, яка прийде, коли вже зовсім стемніє, втомлена, ... В хаті сутеніє, морок огортає кутки, і дітям стає страшно, здається, що хтось темний і волохатий причаївся під лавою і може заподіяти їм лихо. Але Толик соромиться свого страху: він старший, тож повинен бути мужнім і сміливим. Посікши дерев'яною шаблюкою уявне страховисько, хлопчик кладе спати маленького брата...

Хоча А. Дімаров чітко окреслив жанр повісті, він не обмежує себе використанням однієї художньої форми вираження. У «Вопросах литературы

и естетики» М. Бахтін висловився влучно про художню форму тексту, яку можна використати і у композиції: «... зовнішня формальна структура тексту слугує способом фрагментарного поділу смислу за допомогою композиційних одиниць» [2, с. 171]. Саме такий прийом зустрічається у творчості А. Дімарова. В тетралогії «На коні й під конем» не лише можна виділити основних «чотири частини, в яких у хронологічній послідовності, за допомогою логічних зв'язків, відповідно до змісту, об'єднуються окремі завершені епізоди» [106, с. 126], так ще й ці «епізоди» легко трансформуються у цілком самобутні оповідання з традиційною побудовою сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка) але всі події пов'язані між собою героями, місцевістю, іноді обставинами, проте найголовнішим чинником їхньої єдності є логічна і хронологічна послідовність у часі. Наприклад, «Пастка», «Похорон», «Котилася торба», «Трохи історії», «Трішки про алгебру, «Товаріщей» та Галину Іванівну» тощо. Так структура з легкістю допомагає реалізувати творчий задум автора: вдале зображення пригодницького характеру долі головного героя-оповідача – збитошного хлопця Тольки. І те, що повість має оповідний характер є письменницьким досягненням, тому адже прийом нарації від першої особи додає нового звучання у рецепції подій, інтригує адресата.

Популярність книги серед читацької аудиторії зумовлена особливістю донесення головної ідеї тексту до читача. «Феномен дімарівського стилю має дві виразні ознаки: глибоко народний психоколорит і пов'язану з ним оповідність вираження через слово і в слові», – пише Г. Штонь [83, с. 299]. Жива, максимально наближена до народної, мова твору робить художній текст по-справжньому читабельним, а доречні кумедні казуси і дотепи – цікавим і захоплюючим. А. Дімаров умів писати природно і так легко, свіжо, з гумором і про серйозне, що читається просто на одному диханні. Для цього йому потрібно було докласти немало зусиль: «Іноді доводиться по десять разів переставляти слова у реченні. Мучусь, доки не розставлю все саме так, як треба. Щоб працювала магія слова, щоб було передано певний

неповторний настрій» [35].

Сумні, невеселі історії, які викривали тогочасну нерівноправність («Син учительки», «Земляні млинці», «Біля ялинки») чергуються з дотепними витівками («Котилася торба», «Моргун», «Літні канікули», «Які на смак жабенята») і в результаті синтезуються в художній прийом «сміх крізь сльози», яким пронизані більшість оповідань циклу («Не хочу раю», «Отака моя доля», «Два літри», «Трохи історії» тощо).

Прозаїк писав доступно і зрозуміло, водночас не забуваючи про пізнавальну та розвиваючу функції рідної літератури. Лексичний склад циклу трилогії різноманітний:

а) щоб підкреслити гостроту сюжету, відобразити психологічні портрети героїв, широко використовуються слова та вислови радянсько-імперського штибу («настоящее, прошедшее и будущее», товарищей, мужеский пол (рос);

б) іноземні поряд з українськими словами («маскуліnum, фемініnum, нойструм» (нім.);

в) книжкова, наукова лексика («Сократ! Діоген», «аеродроми, стратосфера») сполучається з розмовною, емоційно-забарвленою (Сергіяка, дитинище, на ослоні, полумисок, гепнулаь, всеньке село, чували, карнавка) [106, с. 126-127]. Наприклад: «...таємничих африканських пігмеїв, про казкову Індонезію, всіяну тисячолітніми храмами, про тропічні ліси Амазонки, в яких ще не ступала людська нога, про мандрівку Арсеньєва по Уссурійському краю» [30, с. 118].

У «Блакитній дитині» перед нами розгортаються непрості будні Толішколяра, його змужніння і моральне зростання, пізнання правди і кривди життя. Оскільки в селах у ті, та й пізніші часи здебільшого функціонували семирічки, для завершення навчання необхідно було їхати до містечок. Так сталося і з Толиком. Його навчання з восьмого по десятий клас художньо відтворені у третій частині повісті «Маскуліnum, Фемініnum, нойструм».

У «Блакитній дитині» яскраво і повнокровно розкриваються шкільні

будні головного героя, його взаємини з учителями і ровесниками, поділ території за однією шкільною партою, завоювання території в новій школі, перше кохання, дружба. Письменник не акцентує на зовнішній стороні шкільного життя: ми не прочитаємо про піонерські лінійки чи комсомольські збори, натомість перед нами розгортається внутрішній світ підлітка. Тому і сьогодні читати твір надзвичайно цікаво.

Оригінальною залишається художня структура твору. Авторський задум розкривається через назви трьох частин. Назва першої частини – «Через місточок» має притчевий характер. Це своєрідний зв'язок між тим, що герой мав у дитинстві і яким був його перехід до дорослішання. Друга частина – «Блакитна дитина» – названа іронічно. Автор говорить, що, приводячи за приклад його зразкову поведінку в дитячі роки, дружина намагалася виховувати їх сина. Ось він і вирішив написати правду про янгола, «блакитну дитину», що «коли б залетіла багато-багато років тому в наш п'ятий «Б» клас, вона не вирвалася б звідти живцем. А якщо і вирвалася б, то з обдертими крилами. І найбільше того блакитного пір'я, звичайно ж, лишилося б у моїх жменях!» [30, с. 313]. Блакитна дитина – це святе дитятко, миле, беззахисне, сором'язливе. Але й тут бачимо ознаки стилю А. Дімарова, бо Тольку складно назвати святим, за ним росли «золоті верби» на кожному кроці і хлопчик не міг цьому протидіяти.

Найчастіше герой опинявся «під конем», спокутуючи гріхи: «Крав яблука і груші, толочив чужі баштани, висмикував хвости у гусаків, дратував собак, вкидав у річку котів, розбивав, коли траплялося, шибки з рогатки, дер, де тільки міг, штани, чубився з братом... А каятись мені доводилося досить-таки часто, особливо, коли свистіла наді мною лозина чи випорскував з чужого садка, несучи повні штани кропиви, напханої безжалісною дядьківською рукою» [30, с. 268].

Життєвий досвід, духовне зростання, що день у день формували особистість, уповні проявилися вже у дорослому бутті, дозволили Толикові втриматися «на коні» на крутому зламі історії рідної землі, вистояти і

перемогти фашизм. Приборкання норовливого коня своєї долі стало можливим лише завдяки морально-етичним і духовним засадам, на яких виховувалося покоління: працелюбність, чесність, здатність до співпереживання (наприклад, пучок часнику, даний тіткою Одаркою тяжко хворому братові – дрібниця, але запам'яталася на все життя), відповідальність, людяність.

Автору допомагав здійснити найтонші психологічні маніпуляції впливовий, але непомітний, образ оповідача, сам Анатолій Андрійович, так і головний герой тетралогії «На коні й під конем». Проте хоч і звали його Толиком, але будь-хто впізнав би у ньому юного себе, як творчу, імпульсивну, активну і вкрай допитливу дитину, а оповідь від першої особи спонукає ставити себе на місце персонажа і перевтілюватися в Толю, радіти і страждати, мучитися та героїстувати разом з ним.

Автор зумів гармонійно поєднати матеріали для усіх вікових категорій – від наймолодших до дорослих, – фактично ввівши в один твір дві зовсім протилежні точки зору. Значно частіше в повісті трапляються пояснення дитячої психології спеціально для дорослих, у формі своєрідного закликати нагадати, що і вони теж були колись давно дітьми: «Коли б дорослі знали, як тяжко жити підліткові, скільки неприємностей звалюється на нього, які прикрощі чекають його на кожному кроці, вони ставилися б до нас із більшим співчуттям і не так часто хапалися б за реміняку, лозину чи віник. Спокійнісінько ходять вони будь-якою вулицею, і ніхто не смикне їх за чуба або косу, не заліпить грудкою в спину, не підставить ноги та не повалить у пилюку. А спробували б вони отак хоч раз побитися, коли – соплі з носа, сльози з очей, ще й не реви, а то засміють – дражнитимуть до смерті!» [30, с. 135], що і вони колись вірили у казку, вищі сили, магію і не завжди згідно залізній логіці могли пояснити свої вчинки: «І – диво дивне: я міг би спокійнісінько ходити іншою вулицею. Правда, було б це трохи далі, але я спекався б ненависного Грицька. Однак якась невідома сила примушувала мене ходити повз двір німого, наражаючись раз у раз на бійку... Не знаю

також, чому дорослих не чіпали собаки, не товкли барани, не хвицали коні. Чи вони, дорослі, знали якесь слово, що кожного разу, цілі та неушкоджені, повертались додому? Мені ж досить було появитися біля найсмирнішого цюці, як той ставав як скажений... Чому вони мене так ненавиділи? Не чіпав же їх ніколи, хіба що кинеш там грудочкою, намагаючись поцілити межі очі, особливо коли очі ті міцно заплющені, а їх власник солодко дримає, пригрівшись на сонечку. Або постукаєш палицею по паркану чи, просунувши в дірку, шуруєш нею туди-сюди, поки з собаки й піна піде...» [30, с. 138-139].

Насправді автор використовує в творі художній прийом: з одного боку текст слугує посібником з дитячої психології, з іншого – нагадуванням дорослим, що і вони колись були дітьми (спеціально для цього і з'являється образ «блакитної дитини»), а ще з третього – автор заручається непідробною повагою і прихильністю молодих читачів, адже – що за дивовижа! – дорослий письменник, а як він тонко розуміє нас, дітей, от би всі дорослі були такими! Вони і є «такими», але статус батька та матері важким вантажем придушує все, що плекалося з дитячих літ. А. Дімаров натякає на ці обставини, даючи змогу читачеві пізнати своїх батьків краще, адже поки на власному досвіді не спробуєш – не зрозумієш як це: бути татом або мамою. То уже тягар відповідальності та турботи, а не дружина наказує: «А ти чого мовчиш? Поговори хоч ти з ним, бо він на мене уже й вухом не веде!» І ти швиденько гасиш «цікавий вогник у очах (хоч страх хочеться довідатись, як швидко бігла Параска Михайлівна!) і, набравши якомога строгішого вигляду», кажеш: «Це – недобре! Це дуже, сину, недобре!».

А відповідальність за майбутнє свого дитяти все напирас: «Твій тато ніколи такого не робив!» і уже «син швидко зиркає на мене (батька), і я читаю в його очах чи то здивування, чи то співчуття» [30, с. 115].

На простих і динамічних прикладах А. Дімаров пояснює елементарні істини дорослим. В оповіданні «Пастка», коли Толя з величезної цікавості і такої ж наполегливості взявся робити в тину спостережний пункт: «Та коли була готова дірка, достатня для очей, я, як і кожен смертний, захотів

більшого – просунути туди й голову» [30, с. 29]. Все ж очевидно, та дорослий (дід) хоча таки допоміг вибратися хлопцю з пастки, але не забув уперіщити по спині ломакою...

Служба в армії, нелегкі будні молодого бійця, загартування тіла й духу розгортаються перед читачем у заключній, четвертій частині книги, яка носить назву військової команди з кількасот літнім стажем, відомої солдатам від Петра I і Суворова до Жукова і Рокосовського – «Ать-два!»

Нарешті фінал твору розгортає страшний початок Другої світової війни, її перші дні й тижні. Автобіографізм цієї частини тетралогії, що має назву «Замість епілогу. Граната», особливо очевидний. Це найдраматичніша частина, яка вражає глибоким психологізмом, коли художні деталі створюють сугестивний ефект присутності в ситуації. Читаючи, фізично відчуваєш запах пороху, диму, горілої землі, пронизливий звуки падаючих бомб, крик поранених... Розгубленість, страх, тяжкість перших утрат, нелюдська втома, голод і біль зливаються в один важкий камінь, що душить людину. Але сила духу проявляється у подоланні цього: «Ми стали тими, ким і повинні були стати, і недалеко війна готувала нам суворий екзамен: «на мужність і зрілість. І ми складемо його живі чи мертві» [30, с. 390]. І склали, пройшовши нелюдські випробування. Так, розповідаючи епізод, коли сусідка проклинала хлопчиків за крадені огірки, письменник охоплює два часові плани, з минулого прокладає місточок у майбутнє: «Ми лежали, причаївшись у картоплинні, не раді вже й огіркам; лежали й не відали, що пророкування тітки Одарки здійсниться повністю, тільки набагато пізніше. Партизана Миколу повісили фашисти в сорок другому році... Ванька теж не минула лихая година, напророчена тіткою Одаркою. Горів мій товариш аж двічі в підбитому літакові, та обидва рази рятувався на парашуті...» [30, с. 259-260].

Так у хронологічній послідовності розгортається художня біографія героя на тлі життя його покоління. Цікавим є образ автора-оповідача, який то зливається з образом головного героя, то дистанціюється від нього, через ліричні відступи, коментарі, іронічні висловлювання виражаючи власне

ставлення до зображуваного.

Родзинкою творчої манери письменника є те, що вона дозволяла автору приховувати, завуальовувати повчання – те, чого діти терпіти не можуть.

Спогади подаються через призму дитячого сприйняття. Тому для Толі їхня убога хата (читаємо про інтер'єр домівки вже на перших сторінках), напівголодне існування (сусіди держали корів, свиней, а в їхній сім'ї був тільки невеличкий город), тяжка праця матері – все це не здавалося малюковим чимось неприродним. Трагізм епохи розуміємо ми, читачі. З інтер'єрних, портретних, психологічних деталей складається картина злиденного побуту бідної сільської вчительки та її синів.

Ось мама захворіла і дітей доглядає сувора сторожиха. Вона лає «тілігенцію драну», бо в хаті нічого немає, крім жмені пшона, скоринки сала і хліба. Ось і все – соціальний статус вчительки, представника інтелігенції, як на долоні. Неграмотна сторожиха має і пиріжки з чого спекти, і молоко, а в матері Толі і мишам їсти нічого. В іншому епізоді дізнаємося, як тяжко було їй заощадити кошти на новий одяг синові. Гроші відкладалися понад рік, щоб хоч у шостий клас хлопець-підліток пішов не в латаних-перелатаних штанах і сорочці, а в першому фабричному костюмі.

Хоча про професію Толиної мами ми дізнаємося ще на перших сторінках, один із розділів твору так і називається – «Син вчительки». Знову бачимо бідність сільської інтелігенції: «Взуваю старі, напхані соломою мамині черевики на високих закаблуках, дістаю дерев'яний ковзан, підкований товстою дротинкою» [30, с. 8], натомість у «багацьких синків» справжні, ковані ковалем залізні ковзани, добрі чоботи, справні чумарки. Та не соціальна нерівність тут важлива. Цікавим є психологічне розкриття характеру головного героя. Бачачи, як їсть пухкий пиріжок багацький синок Василь, Толька не має сили противитися спокусі й собі попросити шматочок: «Повільно під'їжджаю до гурту і, вдаючи з себе якомога байдужішого, несміливо простягаю руку: – і мені дай». Зневага Василя («син вчительки, а просить») навчила хлопчика цінувати власну гідність, не принижуватися:

«Повільно, щоб не дізнатися, як мені стало образливо, соромно і боляче, від'їжджаю од них. Не плачу, хоч мені дуже хочеться плакати, лише палають щоки та міцно стискаються кулаки» [30, с. 23]. Урок людської гідності Толик запам'ятав назавжди.

А ось інша історія. Епізод, що має назву «Помста». Автор розповідає нам про драматичну долю народного умільця, сільського скляра. Не склалася його особиста доля, та в роботі він був поетом. Чоловік не просто склив вікна – він «священнодіяв». Цим словом А. Дімаров виразив дуже багато: радість майстра від роботи, сенс його життя. Одним дієсловом письменник змалював основоположну для нашого менталітету рису – ставлення до праці, як до свята, урочисте і шанобливе.

І ось у селі будують нову школу. Випадково Только з Миколою впали на нерозрізане скло. Дядько, звичайно, розгнівався і справедливо покарав хлопців кропивою. Але замість того, щоб вибачитися, адже збитків зазнав скляр, розбишаки вирішили помститися – побили нові вікна у школі. Психологічні деталі реакції скляра і дітлахів заслуговують на особливу увагу: хлопці чекали лайки, натомість літній чоловік заплакав. «Плакав мовчки, без лайки, без слів, і нам моторошно було дивитися, як плаче доросла, стара людина, навіть не витираючи сліз, що зависали на густій щетині, гаряче спалахували поодинокими росинками. Ми відчули, що зробили щось дуже погане, дуже зле, далеке від звичайної помсти, і мовчки порачкували з куців» [30, с. 24]. Отже, спочатку перед нами виявляється дитяча жорстокість, образа, що потім поступається в душі каяттю та розумінню. Незважаючи на пустощі, у цих дітей здорова душа, є совість, тому їм і стало соромно.

До теми голодомору А. Дімаров звернувся одним із перших в українській літературі, і дитячому письменстві зокрема. Торкається він цієї болючої сторінки народного життя і в повісті «На коні й під конем» в епізоді «Земляні млинці». Діти – Толик, Ванько, Сергійко і Ганнуся – гралися в «гості»: старші діти пекли із землі млинці, повагом, як дорослі, говорили про господарство, а малі ніби пригощалися. Мала Ганнуся теж ухопила земляний

млинець «і раптом ... гірко заплакала» [30, с. 31]. Вона просила справжніх млинців, старші діти не знали, як її втішити, а ми, читачі, можемо тільки уявити, як краялося материнське серце від жалю до дитини і розпачу. Така захисна реакція Ганнусі вгамувала навіть дитячі пристрасті й веселощі, прийшло усвідомлення, що не всіляка гра підходить для розваг.

Гнітюче враження справляє розділ «Образ», де йдеться про те, як на Великдень мати напекла найсмачніших у світі (для Толика й Сергійка) пиріжків із квасолею. У хаті в дефіциті було борошно, а про м'ясну начинку і мова не йшла. І ось діти, ковтаючи слину, ждуть, коли мати дістане з печі рум'яні пиріжки. Сільський старець Овсій, обходячи домівки, зайшов і в їхній двір. Мати віддала найбільший пиріжок убогому. Ця деталь розкриває широту душі українки – віддати краще найбіднішому. Але жебрак викинув той пиріжок собаці. Толик те бачив і гірко плакав. Святкова страва на вчительському столі, якою погребував навіть старець, – ось що болить мені й досі. Як по-сучасному звучить цей епізод. Гірка картина, що мало змінилася. Обтяжений обов'язками й соціально не захищений педагог – ось біда нашого часу, що, на жаль, не вирішена упродовж усього ХХ століття.

Автобіографічні спогади «Прожити й розповісти» інформують про обставини особистої долі батьків письменника, читаючи, відчуваєш не затьмареність дитячої свідомості тим горем, що прийшло в родину, але не усвідомлюється. Мати автора була дочкою священника, закінчила єпархіальне училище, готувалася стати сільською вчителькою. Батько, Андроник Гарасюта, був заможним селянином, сім'я жила в достатку. Але під час примусової колективізації батько відмовився усуспільнювати нажите тяжкою працею майно. І для того, щоб родина уникла виселення до Сибіру, був змушений покинути дружину й синів і переховуватися без паспорта. Марія Олексіївна із синами переїхала з рідних місць. А хлопчики одержали нові метрики, де були записані дівоче прізвище матері і нові імена по батькові – Андрійовичі. Розлука з синами була болючим випробуванням для Андроника Гарасюти, а вже як набідувалася мати, можна лише уявити.

Серед проблем, на яких автор акцентує головну увагу, проблеми людської моралі. Коли відбувається її знецінення, стається справедлива помста. Особливого звучання вона набуває тоді, коли її реалізує дитина. У повісті зображена помста справедлива («Одвійки»). Толик плекав на городі соняшники, мріючи, що довгими зимовими вечорами вони з братом ласуватимуть смаженим насінням. Їдучи до родичів у гості, мати домовилась із сусідкою, щоб та позрізала соняхи. Тітка Васютиха, яка завжди прихвалювала Толика, підлабузнювалась до матері, однак обдурила їх: віддала торбу одвійків замість насіння. Мати гірко розсміялася: «От які люди бувають», але хлопчик зумів віддячити – разом із вірним другом Ваньком насипав попелу у жлукто з насінням, ще й полив водою. Справедливість як риса характеру найбільше імпонує в образі Толика.

У творі розкриваються взаємини батьків і дітей, про котрі з гумором Дімаров пише, що якби за одного битого двох небитих давали, то їхні батьки отримували б при обміні по десятку нащадків. Але відчуваємо, що основи сімейного виховання базувалися на повазі до праці, до старших, на совісті.

Гумор – художня домінанта книги. Навіть про сумні, драматичні події автору вдається говорити так, що труднощі видаються подоланими. Оптимізм і життєлюбство – психологічні домінанти тетралогії «На коні й під конем». Не раз і не два биті батьками сусідка Сонька, вірні друзі Ванько і Микола, не кажучи вже про Толика, витівали смішні штуки, хоча самим було іноді й не до сміху. Коли головний герой хотів порадувати маму чистою оселею, а потім побився з братом, розваливши комин, – це смішно чи сумно? Або сховався в Соньчиній печі і насмерть перелякав тітку Одарку? Читати – смішно, а дорослим було, мабуть, невесело. Цілком слушно писав у рецензії на повість А. Погрібний, «у Дімарова переважає радісна, світла тональність зображення дитячих поривів і турбот» [94, с. 152]. Сміх Дімарова то іронічний, то м'який, то ближчий до гумору.

Насамперед слід відзначити такі риси, як автобіографізм, глибокий психологізм, тобто майстерне розкриття характеру людини у вчинках та

психологічних реакціях на певні ситуації, захоплююча сюжетність і динамізм твору.

Уривчастість, епізодичність як риси повісті обумовлюються авторською концепцією: через місточок пам'яті переноситься в теперішнє лише те, що пройшло випробування часом. Дорослому авторові пригадуються ті події, які знайшли підтвердження або заперечення пізніше. Пам'ять набуває значення фільтра, що пропускає життєвий досвід, відділяючи буденну половину від щирого зерна характеру справжньої людини і громадянина. Важливо, що, пишучи твір у час домінування «соціалістичного реалізму», А. Дімаров не акцентує на зовнішній атрибутиці часу. Його цікавить людина в онтологічному сенсі, її характер, внутрішній світ. Тому так тонко переплітаються сюжетні епізоди з авторськими відступами, то іронічними («Стояв і гірко роздумував, чого воно так діється в світі, що де яка халепа не вилупиться, обов'язково я мушу вскочити в неї») [30, с. 25], то ліричними (про материнське втомлене обличчя і ласкаві руки), то гіркими (про перші дні війни).

Уся повість, крім останньої частини, особливо «Блакитна дитина», напоєна добрим і м'яким гумором. Чого варті, наприклад, епізоди, коли, заховавшись у Соньчину піч, Толик перелякав тітку Одарку, або як Сонька наділа на голову новенький казанчик, коли гралась із Ваньком у давньоруських богатирів, а скинути його з голови не змогла. Сміхова стихія виявляється не лише в сюжетобудуванні твору, але й у мовній площині.

Багата українська мова переливається зі смисловим нюансуванням, точно аналізує характери не лише героїв, але й оповідача. Вона максимально наближена до розмовної народної мови, тому жива і виразна: «Коли ж він наблизився впритул, так і не помітивши мене, я набрав якнайбільше повітря і щосили ревонув:

Ді-і-ду! Дід-у!

Гух!

Дід стрибнув так, наче наступив на розпечену залізяку. Потім довго

стояв, витріщивши на мене очі та хапаючись рукою за серце.

Ді-іду, допоможі-іть! – заголосив я.

І гемонське ж дитини ще! – отямився нарешті дід.

І сатана ж тебе впер сюди!» [30, с. 24].

Письменник добирає розкішні мовні фарби, використовуючи емоційно-забарвлену лексику (дитинище), розмовні елементи (впер, гемонське, витріщивши очі, ревував).

Слушно зазначив А. Погрібний, що майстерності, стиля як такого «не помічаєш» [94, с. 152]. Не можна не погодитись із авторитетним критиком, що це – один із вищих проявів майстерності, коли народжена в глибині душі оповідь повністю переходить в життєподібну, реалістичну відчутність.

Остання частина твору, присвячена армійським будням Толі-солдата, дещо програє попереднім. Про несфокусованість фінальних епізодів писав у рецензії на повість А. Погрібний [94, с. 152]. Але розповідь про перші тижні війни («Замість епілогу. Граната») розкривають майстра художнього слова, тонкого психолога, мужню людину, патріота. «Я відсмикнув руку, не втримався, завалився на спину. І знову побачив літак. Він падав прямо на мене, по обидва боки націленого носа, на крилах, танцювали гострі вогняні язички. Знову зашипіло, зачмокало, сипонуло землею – і тепер уже не зойк, а дикий нелюдський крик поперед мене. Хтось кричав і кричав, і те надриваючи душу, безконечно болісне: «А-а-а! залило увесь простір. Здавалося: то кричить, б'ється в конвульсіях смертельно поранене поле. Бо людина не могла так кричати» [30, с. 407]. Так гине його товариш, так дивом уникнув смерті сам головний герой.

Свого часу літературознавець А. Костенко зауважив: «Якщо мета літературного твору емоціонально впливати на читача, апелювати до його почуттів і в такий спосіб переконувати остаточно, що слід сказати, що в романі «І будуть люди» цієї мети досягнуто» [69, с. 128]. На наш погляд, ця оцінка слухна стосовно всієї творчості Анатолія Дімарова.

У літературознавстві існує думка, що для дітей слід писати так, як для

дорослих, тільки ще краще. А. Дімаров належить саме до таких митців. Тому його повісті, романи, мала проза, автобіографічні твори, а для дітей ще й казки та оповідання цікавлять вже не одне покоління вдячних читачів. Його книги вчать доброті і патріотизму, правдивості і справедливості, дружбі й вірності справі, якій служиш. Врешті – учать бути людиною.

2.2 Концепція «дитина – світ» у творах Анатолія Дімарова та прозі 70-80-х р. ХХ століття

У контексті розвитку дитячої літератури аналізується поняття «модель світу». Воно розглядається, як «міждисциплінарне, міжгалузеве» [76, с. 27], адже було «на устах» наукової громади різного спрямування. Як зазначено в «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю. Ковалів), «модель» – це «речова, знакова або мислима система, в якій відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання. ... У мистецтвознавстві означає реальний предмет чи явище, що є джерелом зображення.

У літературознавстві модель називає наукове відображення структури літературних феноменів, представлене у вигляді дослідження («Структура художнього тексту» Ю. Лотмана), схеми (літературні комунікації й мета комунікації А. Поповича), знакових систем у віршознавстві тощо» [74, с. 64].

Ю. Ковалів зазначає, що «модель разом із символом утворює образ, у якому поєднуються елементи художньої умовності й пряме відтворення об'єкта. Отже, унаочнюється принцип аристотелівського мімезису, коли зображення подається таким, яким воно є, і таким, яким воно могло б бути. П. Білоус висуває свою інтерпретацію цього терміна: конденсовані підсвідомістю картини реалій «формуються в певну структурну модель, яка виступає передумовою уявлення про об'єкт дійсності» [7, с. 90].

Літературознавці вважають, що конструктивною «сходінкою» моделі світу є індивід зі специфічною почуттєво-емоційною та світоглядною картиною, спектральною площиною внутрішніх станів тощо. Оскільки нерідко репрезентована в тексті конкретна особистість, то модель її світу, що

має психологічний фундамент, «детермінована рухом» (В. Фашенко) свідомості / підсвідомості. Саме в останній фіксуються імпульси внутрішнього світу як результат осмислення, переосмислення, сприймання, заперечення, розуміння конкретних ситуацій чи навколишньої дійсності загалом, у площині якої (зокрема, у прозі) розгорнуто теми сирітства дітей («Діти» А. Дімарова, «Климко» Гр. Тютюнника, «Крижі», «Теплий попіл» Б. Харчука), зради матері чи батька («Мовчун» В. Близнеця, «Тисяча вікон і один журавель» Лариси Письменної), трагічної загибелі («Климко» Гр. Тютюнника, «Вишневі ночі» Б. Харчука та ін.) тощо.

У А. Дімарова ця тема звучить по-особливому зворушливо. Експозиція повісті «Діти» знайомить читача з місцем дії – Одеса, спокійне морське місто зі своїми звичками, уподобаннями, морським спокоєм і літньою спекою. Тут вирує життя, кожен займається своєю улюбленою справою, неквапливо виконує життєво необхідну роботу. Різко змінює ситуацію війна, яка раптово увірвалася в свідомість людей, вони ще не розуміють масштабів катастрофи, але відчують, що їм вкрай швидко потрібно виїхати звідси, бо вони не просто люди, вони євреї і знають, що Гітлер нищить і катує всіх, хто має іудейську кров.

На прикладі єврейської сім'ї показано прагнення маленької родини виїхати за будь-яку ціну. Бабуся, як берегиня домашнього вогнища, рятує свою доньку і двох маленьких онуків – Діму та Риту. Їм пощастило сісти в потяг та вирушити із зони небезпеки. В дорозі на них чекає лихо: розпочалося страшне бомбардування, у вагоні починається хаос з вогнем і слізьми, бабуся з мамою загинули, діти залишились в живих.

А. Дімаров використовує традиційний для української літератури мотив дороги. На відміну від своїх попередників та сучасників, в дорозі він показує дітей-сиріт, Риті виповнилося п'ять років, вона маленька і налякана, стурбована і розчулена, дівчинка захворіла, потребує опіки дорослих, але так само, як і брат, вона рано дорослішає. Психологічно сильно автор передав ті потрясіння, які дітям довелося пережити. Вони шукають захисту,

материнської опіки, тому інтуїтивно довіряють людям. Крім смерті бабусі та матері, вони бачили смерть Семена Яковича, дорослого чужого чоловіка, який разом із ними вижив у смертельному потязі, смерть жінки, яка прихистила їх в своєму домі, але загинула від рук фашистів. Для дітей смерть – це гра, вони не до кінця усвідомлюють, що відбувається, але їх гріє думка, що десь там, на сході, воює їхній батько, вони попри все дійдуть до нього, бо це єдиний промінчик надії у їхньому житті.

Діти отримують і негативний досвід, коли український поліцай пізнав у них євреїв і вже рахував гроші, що отримає за цих дітей. Людська підлість не має меж, але прозаїк переконує, що на будь-яке зло обов'язково знайдеться добра людина з хорошими намірами. Син поліцай, який відчував на своїх плечах силу ударів батька-садиста, врятував дітей, визволив з неволі, нагодував, і підказав, куди їм втікати від лютого батька. Хоч хлопчик щодня був битий татом, але думка про перемогу і справедливість керувала його вчинками.

Посутні складники моделі світу в художньому вимірі письменників визначеного часопроміжку, на думку Н. Полохової, «розкриваються в системі опозицій або співвіднесень – особистість та її внутрішній світ – соціум, соціум – особистість, соціум – культура – природа, що відтворюють взаємозв'язок людини і світу. Характерною рисою зображення художнього світу... є поглиблення психологізму та філософічності, що виявляється на рівні філософських тем» [96, с. 39].

Аналізуючи тексти дитячих прозаїків використовуємо поняття «модель світу», «картина світу» як синонімічні, під терміном «модель» розуміємо й «образ як результат, зумовлений процесом пізнання співвідношення «моделі – оригіналу...», адже найчастіше література моделює правду життя в конкретно-чуттєвих образах.

Останнє підтверджує й аналітичний розгляд прози другої половини ХХ століття, яка сьогодні вже є історією.

Письменники 70–80-х років минулого сторіччя, як вважає

Л. Гарнашинська, мали «потенційний заряд непробудженого ліризму, не виявленого досі турбулентного психологізму, які «колажували» художню реальність із більшою мірою достовірності, ніж зіштовхування «різномірних скалок дійсності...» [108, с. 195]. Витворюючи модель світу, у центрі якого багатоаспектні філософічні проблеми сенсового наповнення життя, автори творів про дітей зосереджуються на образі недорослої особистості: дитини, підлітка, юнака. Такий виражений творчий порив, як зауважує Н. Сидоренко, переважно продиктований «спробами актуалізувати народну педагогіку, ствердити віковічні духовні цінності, а також ідеї Г. Сковороди та В. Сухомлинського, повернутися до себе «справжнього» (звідси потужний струмінь автобіографізму)» [101, с. 73].

Автобіографічний вектор як перша складова моделі світу виразно простежується в багатьох творах. Критики зазначають, що своєрідний «тонкий» простір, світ, що його носили у своїй душі шістдесятники, був не просто змертвілим, радше зраним, зболеним, знечуленим від травм і заборон, де людському духові невільно було спромагатися на вияв свободи вибору й почуття.

Больовий шок дитячої підсвідомості самих авторів у майбутньому змодельював пережиті враження, оскільки, як відомо, «модель у свідомості – це оброблена певним чином інформація, прийнята органами відчуття (зору, слуху, смаку, нюху, дотику)» [7, с. 90], яка рано чи пізно обов'язково виявить себе. Діти, герої-персонажі художніх творів означеного вище двадцятиріччя, опинившись у кризовій ситуації, нерідко «приймають вогонь» на себе, на свої дитячі плечі (Тютюнників Климко з однойменної повісті, Близнецевий Сашко («Мовчун»), Дімаровський Толька («На коні й під конем»), Харчукові Мартин («Крижі»), Роман, Яринка («Роман і Яринка»), Парасочка («Облава»), Степан («Теплий попіл»), Гуцалів Ілько («Біль і гнів»), Кавині Марійка («Будь обережна, Марійко!»), Маркіян (однойменна повість), Славко («На те літо, після війни...»), Миколка Вінграновського («Первінка»), Діма, Рита Дімарова («Діти») та ін.), які мужньо зносять усі випробування долі,

загартовуючи й випробовуючи свій глибокий внутрішній світ. У дитячій пам'яті майбутніх письменників глибоко закарбувався світ війни з її характерними маркерами. Воєнний, повоєнний світи, їхнє сприйняття, відтворення внутрішнього «Я» героя-дитини зреалізовані ними у фокусі власного гіркого досвіду. Проте не завжди особистість внутрішньо готова до подолання жорстоких випробувань. У результаті, як підкреслює Л. Тарнашинська, «ситуація підпорядковує людину. ... ситуація провокує вчинок, учинок відбувається всупереч власній волі, і настає момент, коли ситуація розчавлює людину, робить її повністю залежною» [108, с. 35]. Внутрішня слабкість і невпевненість героїв творів оприявлюються через зображення вчинків героїв, наприклад, у характеристиці героїв Б. Харчука – Леся («Крижі») і Юдки («Панкрац і Юдка»). Глибоко правдива пам'ять письменників про власне дитинство, поранене непростими обставинами, що «консервували» все чужорідне («інопланетянське»), «інакше», те, що не відповідало конкретним запитам політсистеми, стало передумовою занурення письменників у психологію дитини, той світ, у межах якого вона формується.

У такому аспекті слово автора спрямоване на визначення «кореня» дитячого світосприйняття, у тому числі й стосунків дорослих (зокрема, батьків), які не завжди є взірцевими, що художньо розгорнуто, наприклад, у повістях В. Близнеця – «Мовчун», «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» та ін. Картини взаємин батьків, що безпосередньо впливають на психічний стан дитини, розхитуючи й без того її слабку нервову систему, зображені життєва позиція батьків, їхні вчинки змодифікують «інший», «свій» погляд героя-дитини на світ, який векторно позиціонує навколишньому або сприймається як зразок. Наслідування дій дорослих, їхніх рухів, жестів, прагнення дитини бути схожою у всьому на своїх батьків, які для них зазвичай є зразковими, а то й ідеальними, зображено у творах В. Кави «На те літо, після війни...», Лариси Письменної «Тисяча вікон і один журавель» та ін. Схожі порухи героїв зорієнтовані на українську ментальність, зафіксовану в п'ятій Біблійній заповіді – «Шануй батька свого і

матір свою – довго житимеш на землі», тому діти здебільшого звертаються до батьків на «Ви». Наприклад: «–Мамо! ... – Не слухайте! Я й коня буду поганяти, і за ралом дивитимусь...» («На те літо, після війни...» В. Кави) [54, с. 56], «– Я скрикнула з спросонку – облава! А мама заспокоюють – приснилося...» («Крижі» Б. Харчука) [119, с. 89], «– Не жартуйте, тату...» (Там само) [119, с. 109], «– Та не бійтесь, тату, що ж мені буде?..» («Варчина коса» В. Медвідя) [78, с. 24] та ін.

Деколи в епіцентрі моделі світу дитини «світ мрії особистості» [114, с. 31], позначений одвічними морально-етичними цінностями, завдяки яким стає можливим повноцінне співіснування індивіда й навколишнього світу («Будь обережна, Марійко!» В. Кави, «Млиновеччина» Б. Харчука, «Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника, «Старий дзвоник» В. Близнеця та ін.). Зображуючи дітей у різних часопросторових параметрах дійсності, автори акцентують на думці прагнення гармонії, про «світло», справедливість, аби вони укорінилися в їхньому житті. Зазвичай у творах художньо описано непростий світ, нерідко викривлений, zdeформований обставинами, але світ внутрішнього «Я» героя-дитини в них є втіленням характерної щирості, безпосередності, мудрості. Певною мірою реалістичність зображуваного, своєрідність моделі світу індивіда, його психологічні характеристики генеруються письменниками через наділення героя тим чи тим іменем, прізвищем чи прізвиськом. Останні, як «один з елементів моделюючої системи» [115, с. 131], «викликають різні асоціації й за рахунок семантики й етимології, й за рахунок формальних властивостей ..., й за рахунок уявлень про самого носія ... і т.д.» [115, с. 131]. Імена, за Є. Фаріно, «відображають їхній соціальний статус, а різні форми імен – стосунки між персонажами ... З одного боку, вони допомагають побудувати правдоподібну картину людських стосунків, побудувати людський світ. З іншого – уже як складові частини цього світу, вони наповнюються моделюючою функцією» [115, с. 131–132]. Соціум, стверджує Є. Фаріно, формується й апробується «у літературі створеними у творі ієрархіями і стосунками між персонажами. Але

іноді ці ієрархії і стосунки можуть бути розпізнаними, головним чином, саме за формами імен і за формами звертань» [115, с. 132]. Наприклад, імена дівчат, семантика яких не залишає сумнівів щодо особливого ставлення до них хлопців – Маня, Соня, Оля («Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника), Оля Чровжова («На коні й під конем» А. Дімарова), Таня («Голубий автобус» В. Мальця), Катя («Так пахла тиша...» В. Кави) та ін.; називаючи ласкаво героїв Климком (однойменна повість Гр. Тютюнника), Оленкою («Крижі» Б. Харчука), автори відверто висловлюють своє ставлення (щирість і сердечність) до персонажів, розкривають почуття дружби та певної близькості душ між ними, що регенерується, наприклад, у скороченій формі імені Зульфата – Зуль («Климко» Гр. Тютюнника). Проте можемо зустріти й номінування персонажа в іншій емоційно-векторній площині – зневажливій, «холодній»: Серж («Крижі» Б. Харчука), Грицько («Голубий автобус» В. Мальця), Петько («Щаслива ознака» А. Давидова), Ванько, Федько («На коні й під конем» А. Дімарова), Люська («Берізка» Ю. Збанацького) та ін.

Нерідко найменування дітей, як «посередник між змістом і звучанням» (Н. Манюх), є прямим віддзеркаленням рис їхнього характеру, поведінки, життєвої позиції тощо (розбишаки Шило («Саййора» Є. Гуцала) або ж Гачок («Варчина коса» В. Медвідя), найкращий бігун – Черевик («Найкращий намет» Я. Стельмаха), дволика Люська Смик («Берізка» Ю. Збанацького), Харчуковий («Крижі») Жорка Глинський або Підлиза (саме так його прозвали в школі і не випадково), Василь Туз («Голубий автобус» В. Мальця) та ін.), роду діяльності (Оленка, яку охрестили «Ковалівною», «репетиторкою» («Крижі» Б. Харчука), Мартин Господарисько («Крижі» Б. Харчука) та ін.) або ж нарікалися незвичним прізвиськом, яке утворювалося в результаті цікавості, невпевненості або чергового «дитячого коника» (згадаймо прізвисько «Атитамбув» Грицька-пастуха («Голубий автобус» В. Мальця), Василеве прізвисько «Чи це я, чи не я» («Вогник далеко в степу» Гр. Тютюнника) та ін.) тощо.

Наділення героя-персонажа конкретним іменем, прізвиськом чи

прізвиськом є проекцією на «певним чином зацентовану ознаку предмета, яка його ідентифікує». Наприклад, дуалізм особистості Люсі Смик («Берізка» Ю. Збанацького) цілком віддзеркалено в її прізвищі. Школярка, як говорять, хоче «всидіти на двох стільцях», її винахідливість і хитрість не знають меж. Гачок (Гачківський) – постійно сікається до Варі, зачіпає дівчину своїми хлопчачими закидами. Це традиційний для шкільного мікропростору образ, у якому автор акумулював «знаки уваги» до протилежної статі. Номінування героя Шилом («Саййора» Є. Гуцала) асоціативно співвідноситься з необхідним у господарстві інструментом. Хлопець, як шило: без нього ніде нічого не може відбутися, йому скрізь треба бути, усе знати, в усьому бути першим. Наділення героя прізвищем Туз («Голубий автобус» В. Мальця), Бугор («Бригантіна» О. Гончара) саме говорить за себе: це стовідсотковий авторитет (хоч і «з червинкою») серед однолітків, до «наказів» якого ставляться серйозно. Називаючи дитину Юрою Хитрюком, прізвиськом Фігура («Одиниця „з обманом”» В. Нестайка), автор, з одного боку, асоціативно формує про нього таке уявлення, як і про попередніх персонажів, проте, з іншого, вчитуючись у текст, розумієш, що це герой і за характером, і за вдачею інший, порівняно з Тузом чи Бугром. Це добра, спокійна та справедлива дитина (переконливим свідченням цього є епізод із кошеним).

Вірогідно, за промовистим найменням Фігура письменник «похитрому» замаскував справжній світ дитини. І прізвище Близнецєвого Кубенка («Мовчун») не випадкове, адже життєві обставини «заганяють» підлітка у специфічний куб, чотирикутник, з якого хлопець прагне вийти. Шурик Бабенко («Одиниця „з обманом”» В. Нестайка), якого діти в школі нарекли «Бабенком» (з наголосом на першому складі). Якщо розглядати прізвище, яке має жіночий відтінок, то на ньому позначилося середовище, у якому виховувався й виростав хлопчик («...з самого малечку він був позбавлений хлоп'ячого товариства...» [87, с. 17]). Перебування в дівчачому мікрокліматі дається взнаки: «дійшло до того, що якось він сказав бабусі: «Я пішла до Галочки"...» [87, с. 18]. Що ж до імені, то зміст означення «буйне

ім'я Шурик» [87, с. 18] увиразнюється лише в просторі шкільного колективу.

Одним із концептуально важливих засобів психологізації розкриття внутрішнього світу персонажа, є прийом сну (напівсон, марення). Традиції такого авторського прийому простежуємо від «Слова о полку Ігоревім», пізніше він був актуалізований у творах класичної української літератури – «Повії», «Хіба ревуть воли...» Панаса Мирного, «Миколі Джері» І. Нечуя-Левицького, «Сні», «Хариті» М. Коцюбинського, «Землі» О. Кобилянської тощо, прикметний і для літератури ХХ – ХХІ ст. – «Дім на горі», «Двері навстіж» Вал. Шевчука, новелістика В. Даниленка. В українській прозі про дітей двох визначених десятиріч зображення станів сну / напівсну / марення є концептуальною проекцією до світу внутрішнього «Я» героя. Антитезою зображуваного автором лихоліття й водночас виразом надії на краще є сон Марійки («Будь обережна, Марійко!» В. Кави): «...наче вона шпарко біжить широкою зеленою вулицею свого села, ледь діткаючися пухнастої куряви. А поруч мами сягнуто йде татусь, ховає за спину руки, в яких, звичайно, велика смачна цукерка...» [54, с. 3]. Проекцією на зовнішній та внутрішній світ людини голодного воєнного часу є сон Харчукових Оленки («Крижі»), якій снилося жито, Романа («Роман і Яринка»), котрий бачив уві сні хату, маму. Оскільки сон – це той вільний стан душі людини, який позбавляє залежності від тілесних пут, то саме там, уві сні, проступає дитинність героя, безпосередність, віра у світле майбуття. Сон – це бажана реальність для дітей, те, чого не вистачає в житті. Природно, що в драматичні воєнні часи напівголодного існування Оленці («Крижі» Б. Харчука) сниться жито як порятунок від смерті, запорука життя; Марійці («Будь обережна, Марійко!» В. Кави) ласощі, маленькому напівсироті Романові («Роман і Яринка» Б. Харчука), як і сироті Степану («Теплий попіл» Б. Харчука), увижається страчена фашистами мама.

Працюючи у складних умовах, у постійних обмеженнях, письменники 70–80-х років ХХ сторіччя намагалися культивувати об'єктивізоване осягнення тогочасної буденності, сенсу буття особистості, моделюючи, як

слушно підкреслив М. Жулинський, «нову свідомість, нові суспільні погляди і оптимістичні умонастрої» [49, с. 91], які й були потужним художньо-силовим потоком змін, оновлення, що нерідко «ламали» лабета жорстокої соціальної атмосфери.

Не лише горе, а й дитячі радощі зображували автори цієї епохи. Головний герой Толька із когорти таких шибеників, як Федько-халамидник Винниченка чи Том Соєр Твена. Він пустун і вигадник: то залізе на височенну сосну, то виглядає у дірочку в тину, поки застрягне, то натрусить чужих яблук, то набере до рота жабенят. Не всі його витівки видаються невинними: одного дня влаштовується пишний похорон качура, випадково забитого однолітками, іншим разом хлопці хочуть упіймати живого зайця, наливши смоли на стежку. Натомість упіймалася стара Миколина баба, а потім батько. Одного разу Только вимадав останнє сало на рейки, щоб зупинити проїзд. Таких пригод із головним героєм траплялося безліч. Про це з іронією пише автор: «і нечиста сила їх не бере, і божа сила не б'є, бо набридли вони, мабуть, і богу, і чорту гірше, ніж своїм батькам» [30, с. 134].

Описуючи пригоди Толика, автор змальовує нам особистість, що формується. Перед нами – образ активної, допитливої, надзвичайно чутливої до життя дитини. Толик не любить одноманітної роботи, йому не цікаво полоти бур'ян на городі. Він змінює буденну працю на захоплюючу пригоду, кожне завдання, яке він отримує від мами невимушено перетворюється на динамічне дійство. Його фантазія не знає меж: сапкою, як шаблокою, він січе вражі голови з плеч. Рубає підряд і бур'ян, і помідори. Він носить воду аж від лісу з криниці, прибирає в хаті, коли мама поїхала з дому у справах, доглядає молодшого братика. Водночас у Толика чимало негативних рис: він іноді ледачкуватий, непослідовний, розбишакуватий, завдає клопотів та матеріальних збитків і без того бідній матері, наприклад, зрізавши гудзики з її єдиного святкового плаття і програвши їх. Якби не любов до книжки, яка заповонила все єство Толі, скерувала його бурхливу уяву й живу фантазію в певне русло, хто знає, що вийшло б із нього. Книжка приходить у бідне

сільське життя дитини рано і замінює йому все. З допомогою фантазії хлопчик мандрує далекими країнами, бореться з розбійниками, захищає добро і перемагає зло. У повісті автор використовує рекламний хід, коли розповідає про читацькі уподобання Тольки. Так, ми дізнаємося про його наслідування, яке захопило в повістях Нечуя-Левицького, пієтет до Тараса Бульби, запозичений у Гоголя, пригодницький світ від Джека Лондона, витівки Тома Соєра, враження від Ежена Сю та його «Агасфера», не міг автор обійтися без іронії, коли в Тольчиних руках опинилася «Повія» Панаса Мирного та реакція контролюючих освітніх органів на цей текст і зауваження мамі, яка не слідкує за читацькими смаками сина. Мовна контрастність присутня в оповідях про козацькі і повоєнні часи в історії народу. А. Дімаров ретельно описує портрет запорожця, вживаючи назви одягу та зброї: Тож, начитавшись Гоголя, уявляв себе запорожцем. У малиновому жупані, в широких, як море, штанях, на баскому коні, з мушкетом, шаблюкою й списом. Грізні вуса прикрашають моє мужнє обличчя, оселедець в'юниться з-під смушевої шапки з шликом та китицею, ще й турецька сережка – срібний півмісяць – у правому вусі: трофей від самого кримського хана [30, с. 139].

Важливі морально-етичні принципи і закони формуються в душі головного героя саме завдяки книзі. Вона стане незамінним товаришем і мудрою порадицею і в суворих армійських буднях, і в подальшому дорослому житті. Коли Толька служить в армії, він з нетерпінням чекає вихідних, коли можна зануритися у спокійне приміщення бібліотеки, залишитись на одинці з улюбленим твором і абстрагуватися від військової муштри.

Висока майстерність криється за тим, щоб вводити повчання непомітно, так вправно і природньо, що читач (якщо спеціально не вишукує) і не зверне на них уваги, але мимоволі запам'ятає. «Розкидані» по всій повісті народні фразеологізми чи вирази самі собою осідають у пам'яті: «Хата без вікон – що людина без очей. У п'їтьмі жити – кажанами бути», – примовляв скляр у оповіданні «Помста» [30, с. 25], а Толик, коли їздив отримувати

уколи від сказу, на все життя запам'ятав, «що ніколи не слід видирати кістку з чужих зубів. Навіть коли це зуби твого найвірнішого друга» [30, с. 85], і навіть коли у те, на чому зазвичай сидять, втерли найжалкучішої кропиви, ти знатимеш, ніби «кажуть, що кропивою лікують од ревматизму. Якщо це так, то я не захворію на ревматизм, поки й житиму» [30, с. 120].

Таким чином, за майстерно виписаним сюжетом криється і глибокий життєвий досвід письменника, і потужна психологічно-моральна база, цінності, якими він керується, весь багаж життєлюбства й оптимізму, який зберігся ще за часів збитошного хлопця Тольки.

Отже, художній час повісті охоплює такий складний у вітчизняній історії період від кінця 20-х років до 1941-го.

Образ часу, духу епохи, соціальний аспект раннього періоду свого життя, який припав на період 1920-30-х років, висвітлений письменником своєрідно. А. Дімаров, зображуючи світ очима Толика, через художні деталі висвітлює тяжку епоху.

Психологія дитини, ієрархія її настроїв багатоаспектно представлена в прозі 70–80-х років ХХ сторіччя, її інтерпретація варіюється залежно від зображення ситуацій, у яких опиняється герой-індивід, чия душа сповнена моральної чистоти й доброти, справжності й дитячої «дорослості». Модель світу особистості реалізується як об'єкт впливу навколишнього світу, що уможлиблює вияв особистісного «Я» героя крізь призму психічних процесів, що розкривають емоційний стан дитини. Використання імен, прізвищ чи прізвиськ як характеротворчих елементів слугує лакмусовою стрічкою для увиразнення поліфонічності персонажа: його внутрішнього «Я», характеру, психоемоційної організації. Вагомим критерієм унаочнення світу дитини є стан сну, у якому фіксуються переживання героя, туга за передчасно втраченою родиною, прагнення, мрії, сподівання.

У концепції «дитина–світ» виражена вся філософія життя письменника і його світосприймання. «Колись я чув казку про чарівний місточок... – Так А. Дімаров розпочинає перший розділ тетралогії «На коні й під конем». –

Провисав він над безоднею, і по один бік жила людина, а по другий було все, що потрібно їй для життя. Щодня переходила ту прірву людина. І жити б їй вічно, коли б місточок не вужчав з кожним днем. Стурбована, щоразу набирала людина все більше припасів. Але чим важчою ставала її ноша, тим вужчим – місточок.

Я теж стою над таким урвищем, і по той бік – прожиті мною роки. І доки не щез місточок моєї пам'яті, буду ходити по ньому, хоча б він став такий вузький, як лезо ножа» [30, с. 4].

Повість «На коні й під конем» різнопланово описує дитинство, поступово і гармонійно показує всі можливі методи впливу на розвиток дитини, дає можливість простежити формування світогляду під дією як оточуючих, так і оточення. Центральним образом книги є дитина – хлопчик Толя, – навколо якого поступово «нагромаджується» великий і неосяжний світ, але і він, у свою чергу, стає частинкою цього безмежжя. Здається, А. Дімаров не оминув жодної сфери, яка хоч найменшим чином вплинула на формування характеру його героя, адже занадто яскраво у пам'яті ще палали його власні роки і той дивовижний і казковий світ.

Відшліфовування та наповнення внутрішнього світу головного героя найтісніше пов'язане батьками, вчителями, дітьми, іншими дорослими (родичами, сусідами, природою).

І саме ці чинники причетні до побудови каркасу моральних цінностей та життєвих орієнтирів майбутньої людини.

Все починається з батьків: народження, життя, виховання, взаємодія з навколишнім світом. А. Дімаров зображує дійсність крізь призму власних емоцій та переживань з часів дитинства, розставляє їй потрібні акценти з точки зору дорослого. Адже навряд чи хтось із нас у дитинстві хоча б допускав думку виправдати батьків і зрозуміти чому «вони не жаліють для нас лози». До такого висновку можна дійти лише самому побувавши у цій ролі: «Батьки наші були скупими на ласку, обережними на похвалу. Бувало, поведуть тільки шорсткою долонею по голові або зронять слово-друге, та й

усе. Саме життя робило їх такими, важка виснажлива праця коло землі, яка вимагала рук та рук, не гребуючи й нашими, дитячими. Може, тому вони частіше нас лаяли, аніж хвалили, бо зайва похвала тільки псує дитину, а лайка не шпичка – в боку не застряне, в одне вухо влетить, а в друге вилетить, і за одного битого двох небитих дають» [30, с. 173], хоча ще з ранніх літ діти добре засвоїли, що «гроші – знали ми твердо – заробляють для того, щоб витратити їх на прожиття, а не на якісь там ласощі...» [30, с. 229] або «Мамі я помагав, хоч іноді й не так охоче, як мамі хотілося б. Особливо влітку, коли річка аж кричить – кличе до себе купатись, а тут поли осоружну кукурудзу чи підгортай картоплю! Однак я не ухилявся од праці, як не кривився. Бо хто ж його все те переробить, якщо я не помагатиму своїй мамі?» [30, с. 140]. Такі чесні дитячі висловлювання слугують зрозумілим і ненав'язливим поясненням для дітей поведінки дорослих.

Згодом, крім батьків, у житті дитини з'являються вчителі і школа. Саме цей період стає вирішальним: залежно від того, як учитель поставиться до учнів – точно такий же відгук отримає (як Віктор Михайлович приєднався до своїх підопічних у війні сніжками проти шестикласників, так і весь п'ятий «Б» віддано закидували бовтунами Федька Бурлаку, який заважав щастю улюбленого класного керівника та Галини Іванівни); тільки вчитель може в такому світлі показати свій предмет, що дитина або захоплено, як губка, буде вбирати кожную краплю інформації, або назавжди зненавидить предмет (суворий Павло Степанович, який не просто навчив Тольку додавати і віднімати літери, а й любити алгебру, Віктор Михайлович, який умів так запалити й зацікавити, здавалося б, найнуднішою справою, що Толин клас таки зібрав у два рази більше колосків, ніж семикласники, чи фізик Іван Данилович, через якого наш герой точно став би вченим, якби той не пішов зі школи, або навпаки – через надмірну муштру вчителя музики, який був твердо переконаний, що «таланти не родяться, а робляться» [30, с. 18], – відмовився навіть від раю аби тільки не займатися проклятими співами).

Діти – особистості творчі, амбітні, допитливі за своєю природою, тому

ще одним із завдань вчителів є спрямувати ту непереборну жагу знань в потрібне русло, не відбивши охоту до наукової та творчої діяльності, але при тому грамотно пояснити чим небезпечні наслідки, щоб не було як у Гриця Побігая – винахідника ракетного палива, «єдиною відзнакою, яка засвідчувала, що він мав справу з піротехнікою, була всіяна порохом права щока» [30, с. 150] та згорівший дощенту сарай. Однією з головних рис характеру учителя автор робить вміння пояснювати і домовлятися. Яскраво репрезентує це образами викладача хімії Анжеліки Михайлівни і російської мови та літератури Варвари Іванівни. Першу відверто обожнювало все хлоп'яче товариство школи: красива, молода, завжди усміхнена і привітна, аж допоки однокласник Кім випадково не кинув у неї ганчіркою... «Була щойно освітлена сонцем, а це ступила у тінь. Ми майже не пізнаємо нашої вчительки, таке в неї зараз недобре обличчя. ...А як ми довідались, що вона ще й донесла директорові про наші відвідини, розповіла йому, що в учня, який її вдарив, мати хвора на серце, то недавнє наше палке захоплення переросло в не менш палку ненависть» [30, с. 292-293]. І з учителькою російської мови у 9-Б була історія, точніше вони оголосили Варварі Іванівні бунт, «з уст якої так і сипалося: «Дети, дети, дети...», «деті» просто хотіли, щоб до них зверталися «товарищі», про що вони й оголосили. «Я й досі дивуюся, як у Варвари Іванівни вистачило педагогічного такту, щоб не розреготатися, дивлячись на деяких «товарищай», що стояли за партами – «от горшка – два вершка»! Однак вона не розсміялася, навіть іскорці сміху не дозволила пробитись на свої очі» [30, с. 164]. Натомість педагог серйозно пояснила, який сенс вкладений у слові «товариш» «с этим словом шли под пули, под пытки, на смерть бойцы революции, герой гражданской войны» [30, с. 165] і на цьому бунт сам собою завершився, а діти почали обачніше ставитися до того, що говорять і ще більше поважати мудру вчительку.

У школі найпотужніше формується вміння комунікації та починається входження дитини в соціум, а відтак невід'ємною частиною будь-якого учня стає його шкільна братія. Саме в колі однолітків і закріплюються в характері

найзнаковіші цінності: не видавати друзів (як Толька не продав Соньки, яка зрізала колоски з кіп для загального блага) та й недругів теж (Голобородька, який вчинив зовсім не по-джентельменськи), мати сміливість взяти на себе відповідальність і щиро допомогти (рішучість старости Ніни захистити Кіма перед директором, а Васька Гаврильченка – очолити процесію до Анжеліки Михайлівни), жагу справедливості (коли суха яблунева гіляка дивним чином не зацвіла і Толик пішов лупцювати Миколу, аби той «знав, як обманювати чесних людей»), історія з обвійками) тощо.

Взаємодія дітей зі старшим поколінням, безперечно, урізноманітнювала їх життя. Повчання та настанови дорослих «втиралися», часто разом із кропивою, у непосидючі голови і те, у чому зазвичай шило водиться. Діти швидко засвоювали необхідні уроки життя і покійно спокутували наслідки своєї недалекоглядності: «Я взяв кульок у руки і лише зараз помітив, що він удвоє полегшав. Який же дурень дасть тепер дріжджі та ще й здачу? Вийшов з хати, сів під тином і став доїдати драже. Мусив засолодити душу, бо все одно мама битиме» [30, с. 35]. Наслідуючи поведінку дорослих, навчалися народних обрядів та культури («Похорон»), не судити про людей поверхнево, лише за зовнішньою ознакою («Сторожиха», «Пучок часнику»), мали змогу на власному досвіді переконатися, якою нелегкою ціною даються людям гроші («Про гасла і портрет», «Непорочний отрок») і повною мірою вдовольнити свою допитливість та бажання пізнати світ (які тільки дивовижно-прекрасні горизонти розкрив юним читачам бібліотекар Михайло Семенович, який своїм бурчанням випробовував моральну стійкість щодо готовності долучитися до бібліотечних скарбів).

Невід'ємною частиною будь-якої людини, але перш за все – дитини, є природа. Все життя Толі, його близьких і друзів, вчителів і знайомих розгортається на лоні природи. А. Дімаров не перебільшує, ставлячи вплив природи на розвиток особистості, на один рівень з батьками та учителями. Автор співчуває тим, хто позбавлений насолоди вранці вибігти босоніж на росисту траву, відчутти «дотик землі», росте далеко від річок або озер, адже

«все живе вийшло з води, і мені здається, що люди, які росли біля світлих веселих річок, не можуть бути злими або похмурими. Вони веселої, доброї вдачі, у них світлі очі і м'яке вилужене волосся. І вони завжди щедрі: на усміх, на щирий душевний порив, на товариство і дружбу» [30, с. 186]. Природа – це і вірний друг (Котько), і товариш, який навчить бачити прекрасне і розділить з тобою хвилини зачарованого блаженства чи болю: «Скільки я живу, а більше не бачив такої розкішної кропиви. Такої зеленої, такої молоді і такої жалкої» [30, с. 120], якою розкішно було наловити повне відро раків і якою прикрістю, коли Сергійше утопив відро, бо йому привиділась справжня змія, а з ним пропали і раки.

Важливе місце автор відводить активному відпочинку. Ніколи було «песиголовцям» нудьгувати: можна погратися у хованки (і налякати тітку Одарку, яка потім «до самої смерті твердила, що на власні очі бачила чортяку» [30, с. 46]), зробити свищика і вигравати дивовижні мелодії серед ночі (і ледь не отримати від матері віником), до синців набавитися шкіряним важким м'ячем у квача, задля суперечки протримати у роті жабенят, а потім їх ковтнути від безвиході, перевтілитися в червоноармійців, уявити себе Д'Артаньяном, і застосовувати його методики в сільській місцевості та найбільше всім подобалося «обирати короля». Та пізніше, коли в армії вічно голодні бійці Дімаров та Кононенко «нашпигувалися салом, як гуси», з ними нічогосінько не сталося: «Наші вовчі шлунки спокійнісінько перетравили все сало, і через кілька днів ми вже чекали наступного наряду на кухню. От що робить свіже повітря і фізичні вправи на ньому!» [30, с. 362].

Чим молодша людина, тим чуттєвіше, гостріше вона сприймає оточуючий світ. Він живий. Цікавий. Добрий і небезпечний. Такий різний, що часом можна заплутатися і розгубитися куди йти, а тому треба щоб були ті, хто тебе б направляв у ньому, передавав багатовіковий досвід, був підтримкою і вірадою.

2.3 Характер проблематики у фантастичній прозі А. Дімарова

У своїх дитячих творах А. Дімаров дуже схожий на самого себе. Він дивовижно вигадливий, творячи одну за одною комічні чи драматичні ситуації, і ліричний, коли розповідає про великі дитячі таємниці, сподівання та мрії юних героїв.

Фантастичні повісті «Три грані часу» та «Друга планета» з'явилися тому, що син письменника Сергій зацікавився іншими цивілізаціями та планетами. Тому, на думку М. Слабошпицького, в них розкрилося обдарування з несподіваного боку. Письменник «уміє органічно поєднувати й так звану жуль-вернівську традицію, що виражає себе в цікавих технічних та технологічних фантазіях, й гострий пригодницький сюжет» [102, с. 299].

Оповідній манері цих повістей властивий дімарівський гумор. Драматичні перипетії мають комічні подробиці. Страшне, смішне, сумне, як це бачимо в Анатолія Дімарова, органічно сусідують в цих повістях.

У повісті «Друга планета» з експозиції дізнаємося про родинну мандрівку на Венеру. Туди подорожує сім'я з науковою метою, інтерес сина спонукає його їхати з батьками.

Найкращим другом для хлопчика в експедиції стає тітка Павлина, вона генний інженер рослинного та тваринного світу. Саме в її помешканні хлопець бачив «такі штуковини, що мороз поза шкірою пробігає» [29, с. 7].

Несподіванки підстерігали їх усіх. Вони не знали, що на планеті запанував профашистський режим орангів. Потім з'ясувалося, що штучний ген інтелекту, який вони отримали, виявився нетривким, і оранги почали деградувати. Їхній фіюрер, що був дещо біснுவатим, мріяв про всесвітнє панування.

Сюжет вибудований у двох площинах. Перша – природа Венери, її дивовижні рослини й тварини, що мають властивість мутувати, змінюватися, ставати небезпечними хижаками, що загрожують життю будь-якого живого створіння, фантастичні водойми й водоспади, шалені дощі, що руйнують і

нищать на своєму шляху все живе, небезпечні рослини, що можуть ковтнути свою жертву. Тут автор демонструє багатство своєї фантазії, яка показує уявне й реальне, що взаємодіє. З іншої сторони прозаїк передбачає, що може статися з планетою Земля, якщо ми перестанемо про неї дбати.

Друга сюжетна лінія показує традиційне для дитячої літератури протистояння добра і зла. Родина науковців не може впоратися з викликами й пастками, яких чимало на планеті Венера. Хлопчик Вітя, що з батьками та тітонькою Павлиною вступають у нерівну боротьбу з озброєними до зубів орангами, зазнають ряду життєвих випробувань. Виникає межова ситуація, де сили нерівні, земляни на межі стратегічної поразки, сили у ворожих таборах не однакові. Автор випробовує терпіння свого читача, але веде до ідеї, що формує моральні пріоритети. Інтелект, мужність, солідарність творять диво перемоги. Полонені орангами земляни не тільки вириваються на волю, а й наводять лад на планеті. З фашизмом тут покінчено назавжди.

Зрозуміло, що Анатолій Дімаров, як учасник Другої світової війни, проєктує події міжгалактичні на події, які він пережив особисто. На рівні підтексту прозаїк зазначає, що будь-яка тоталітарна система неминуче впаде, найстрашніші оранги не витримають тиску розуму й порядності, професіоналізму та винахідливості.

Повісті «Три грані часу» могло би й не бути ніколи, або сюжет її міг вирізнятися від того, що автор написав. Анатолій Дімаров у житті був закоханий в одну справу – збирати коштовне каміння й колекціонувати його. Поміж колекціонерів та геологів Анатолія Дімарова знають не лише як автора прозових творів, а й натхненного мандрівника та шукача природи під час подорожей на Урал, Памір, Крим, у Сибір та Казахстан.

Автор розповідав, що «захворів кам'яною лихоманкою в одному з найчарівніших закутків Криму, за двадцять п'ять кілометрів на південний захід від Феодосії, дивовижного міста, що пахне Айвазовським, морем і чебуреками. Я підхопив цю невиліковну хворобу, перед якою безсила вся медицина світу, на початку літа п'ятдесят п'ятого року».

Мандрівки дарували А. Дімарову незабутні враження, що позитивно вплинули на тематичний вибір творів, подарували його незабутні ідеї та враження, сюжети й людські характери, котрі ожили на сторінках книг.

У «Поємі про камінь» він пише про відчуття, які переживав, коли дивився на вершини найбільших гір. Його асоціації органічно летіли в далекі праісторичні часи. Письменницька уява вимальовувала могутній гірський масив, що «виблискував на сонці вічними льодами, з шаленим гуркотом котив у прірви снігові лавини, а внизу пінилась знавісніло вода, витікаючи мутними ріками в предковічні долини, де бродили давно вимерлі звірі, і на них полювали наші далекі пращури, з ніг до голови оброслі волоссям. А ще давніше, на ще більшій відстані часу, не було ні звірів, ні пращурів: у вогні, в громовинні, в судамах народжувалися гори. Розплавлена магма кипіла у кратерах, вогненні ріки текли навсібіч, земля болісно здригалася в пологах, гори росли одна з-поперед одної, завойовуючи місце під молодим іще сонцем, що палахкотіло несамовито у небі» [29, с. 98].

Уява автора сторінка за сторінкою пише історію планети Земля і принагідно народження каменів, якими згодом учаровуватиметься зір сотень поколінь. Це ж тоді, у надрах «зовсім юних гір, в кам'яних чарунках базальтових, як у стільниках бджолиних, зароджувалося інше життя – дивовижні витвори вічно живої природи. Дозрівало впродовж тисячоліть, формувалося в неповторних малюнках та кольорах, замикало в собі інформацію Всесвітнього Розуму, що її у далекому майбутньому, за непроникними лаштунками часу, візьмуться розшифрувати ті, кому дано буде зрозуміти, що таке людина, для чого вона виникла на крихітній планеті – піщині в неосяжному Всесвіті, обжила її, і дозрівши, стала пориватися в Космос. У свою одвічну домівку. З якої вона вийшла, і в яку мала колись повернутися».

Головний герой повісті «Три грані часу» Юрко. Його тато археолог і запропонував синові на літні канікули поїхати разом із ним в археологічну експедицію, щоб «полювати» в горах на каміння. Матір нарікає на сина, його

поведінку, ставлення до навчання, тому альтернатива провести літні канікули з батьком в експедиції з виховною та навчальною метою влаштовує всіх. Хлопчик фантастичним чином зустрічається з племенем розумних істот. Тоді й починаються дивні, динамічні та захоплюючі пригоди. Починається те, без чого важко уявити фантастичний твір.

Хлопчик опиняється в епіцентрі подій, які небезпечні для життя, можуть загрожувати навіть фізичною смертю, але герой успішно проходить життєві випробування і повертається додому, в буденне життя. Він ходить до школи, виконує домашні завдання, мріє вступити до інституту, щоб стати геологом і зробити своє наукове відкриття. Коли він дорослішає і відчуття дитинства починають зникати, він виймає з кишені прохолодний кристал і бачить у його зеленкуватій глибокій прозорості тисячі золотих зірок і галактик.

З експозиції читач дізнається, що Юрко, головний герой, поділяє життя на щасливі та нещасливі дні. Останні особливо небезпечні, бо весь світ повстає проти тебе, навіть вдома ти відчуваєш неспокій. Все почалося із задачі з фізики, яку Юрко не розв'язав, отримав зауваження в щоденник, «наганяй» від мами вдома. Якщо бажанням вчитися хлопчик не відрізнявся на початку твору, то опинившись високо в горах, побачивши, яка складна, цікава й відповідальна праця геолога, наскільки точним і логічним має бути мислення вченого, він повертається з канікул із чітким переконанням, що навчання змінює людину, дає великі можливості й унікальні шанси.

Автор використовує метод незримого виховного впливу на свого читача. Є прикра ситуація на початку твору, типова для будь-якого школяра, але далі письменник відходить від радянського шаблону нотацій, цькувань і методик Макаренка. Є живе спостереження, коли Юрко стежить за діями всіх учасників експедиції, бачить, що це згуртований мурашник, в якому кожен чітко відповідає за свою ділянку роботи. Від того, як спрацює кожен член команди, залежить успіх. Дитину вражає краса природи, гірська екзотика, річки й змії, повітря й зорі, нові знайомства.

А. Дімаров – письменник національний. Кожна його мовна реалія утримує зв'язок із живим словом, духовними, етичними законами народу, з власним родоводом, наступністю поколінь. Творчість митця пронизує глибока пошана до дідів, прадідів, батьків. Усі ці образи постають в уяві героїв, як мікросвіт дитинства.

Характерне для мовотворчості А. Дімарова порівняння з сонцем, землею, водою, і небом – першими реаліями відомого біблійного сюжету про створення увиразнює традиційний для художньої літератури образ матері і наповнює його семантикою сакральності, святості, піднесеності.

ВИСНОВКИ

Література для дітей – це унікальний документ, «у якому, як у краплині води, відображаються прагнення тієї чи іншої епохи, домінантні тенденції суспільної свідомості» [21, с. 78]. Уявлення про те, що дитяча література має маргінальний статус у загальному художньому процесі й досі залишається поширеним, що зумовлює недостатню увагу науковців до неї. Загострюючи цю проблему, В. Рутківський навіть твердив, що «критики дитячої літератури вимерли, як мамути», а її творці опинилися у становищі «бомжів» [11, с. 2].

Різниця між сучасною дитячою літературою і тією, яку можна було виокремлювати на книжковому ринку кілька десятиліть тому, відрізняється. І причиною тому, звісно, є глобальні зміни зовнішнього світу, тенденцій, суспільства, проблем, які переживають та осмислюють діти.

Сьогодні більшість літературних творів для дітей представляють собою жанр фанфік – переписані історії мультфільмів, кінофільмів, коміксів, комп'ютерних ігор і т. д. Так, діти з радістю читають про Гаррі Поттера та Людину-Павука, у той час як для дорослих більш актуальними є твори, написані за мотивами серіалів на кшталт Таємниці Хейвена, які здатні конкурувати з кращими класичними детективами [47].

Дитяча проза Анатолія Дімарова для дітей та юнацтва вирізняється цікавими підходами та жанровими експериментами, особливим типом комунікації між автором та його героями, а особливо читачами. Художньо-естетична цінність творів вибудована за еволюційним принципом, адже герої письменника проходять школу життя, труднощів і небезпечних витівок, гартуються правдою життя та дозвіллям. Це дає можливість прозаїкові показати калейдоскоп художніх компонентів, які створюють цілісний твір.

Сучасні українські книги для дітей переважно європейського зразка, проте є автори, яких ледь чи не за життя почали називати класиками, чії твори пройшли перевірку часом і вже понад півстоліття примножують коло своїх читачів і не втрачають актуальності. Серед творців II пол. XX століття (період певного занепаду літератури для дітей, і літературного процесу

взагалі), твори яких здатні не тільки розважити дитину, а й виховати, навчити, змусити замислитися над власними діями, чільне місце займає постать Анатолія Дімарова. Особливо популярною ще за життя автора стає тетралогія «На коні й під конем».

Творчість А. Дімарова, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка, посідає одне з чільних місць в українській реалістичній літературі ХХ століття. Блискучий майстер слова, тонкий стиліст, людина з дивовижним почуттям гумору, порівнянним хіба що з Остапом Вишнею, письменник заслуговує на вдумливий, неспішний і глибокий аналіз його художнього доробку. Твори, присвячені Другій Світовій війні, свідком і учасником якої випало бути авторові, а також повісті й романи про життя сучасників митця у передвоєнні та післявоєнні роки викликали гарячий інтерес і захоплення читачів. Вони в різний час отримали високу оцінку літературознавців і критиків... Проте не можемо сказати, що художня спадщина письменника повністю і вичерпно вивчена й осмислена. І досі слушним залишається зауваження В. Дончика, висловлене 1981 р.: «Мало прочитана, особливо з жанрово-стильового боку, і проза А. Дімарова, його шукання, започатковані в трилогії соціально-психологічного та соціально-побутового плану («І будуть люди»), продовжені в повістях «Сільські історії» та «рогозівський цикл» і в романі «Біль і гнів» [41, с. 176].

На нашу думку, повість А. Дімарова «На коні й під конем» має ознаки ліричної й автобіографічної повісті. У другій частині автор щиросердно зізнається в цьому, коли з виховною метою перед сином письменника бабуся та мати малюють образ ідеальної дитини, якою начебто був у дитинстві його батько: «Весь той день, до пізньої ночі, не давала мені спокою ота блакитна дитина. І я врешті-решт зрозумів, що не спекаюся її, поки не розповім усієї правди. Усієї до кінця» [30, с. 116]. Доречно навіть стверджувати, що це і є його автобіографія, щоправда з маркуванням «Вибране», бо не можна не провести паралелі цього твору з його життєписом «Прожити і розповісти», виконаним в такому ж напівжартівливому, легкому, але правдивому до

дрібниць тодішнього життя, стилеві.

Фактично, «письменник через окремі епізоди та деталі показує, як соціально формувалося його покоління, зображує незамулені джерела національного менталітету, загадкової «слов'янської душі» [83, с. 46]. Невгамовна уява та бажання вершити подвиги спонукають дітей до пошуку пригод, але частіше ті потрапляють у найнеможливіші халепи, ніж звершають геройства. Проте нічого не зупинить душу, яка прагне пізнати і спробувати все на світі: «і нечиста сила їх не бере, і божа сила не б'є, бо набридли вони, мабуть, і богу, і чорту гірше, ніж своїм батькам» [30, с. 348].

Останній розділ про рутинні дні в армії слугує логічним завершенням періоду дитинства і символізує перехід до дорослого життя. Але так лише за загальноприйнятими і офіційно затвердженими законами, насправді ж, як бачимо, дитинство залишається і невідступно йде з нами по життю.

Читач будь-якого віку знайде що почерпнути з твору, отримає теоретичне, практичне і естетичне задоволення. У дорослих трилогія пробудить спогади рідного дитинства і веселої молодості, спонукає їх до терпимості дитячих витівок і послідовного, педагогічного підходу до вирішення навіть найменших непорозумінь. Осмислити книгу А. Дімарова важливо й тому, що вона може слугувати і таким собі практичним посібником-енциклопедією з дитячо-підліткової психології для батьків та й може стати ненудним дидактико-педагогічним посібником для учителя.

Для кожного читацького покоління «На коні й під конем» – невичерпне джерело ігрового, пізнавального та виховного матеріалу, що діти навіть не здогадуються про його існування, так майстерно його викладено. Поділений на невеликі оповідання, твір сприймається легко й швидко, а відтак цілісно. Герої повісті – такі ж самі діти, як і її читачі. Зображуючи типову, знайому для кожного побутову ситуацію, автор показує одну з можливих моделей поведінки у тій чи іншій ситуації. Розбиває випадок на основні складові: показано вчинок – наслідки дій – і почуття героя, а потім гармонічно перетворює цю «теорію» в цікаву, захоплюючу і корисну історію. Метод

прикладу працює найефективніше. І самі того не розуміючи, діти будуть наслідувати поведінку героїв, вчитися порівнювати свої життєві пригоди з описаними у книзі, а згодом і аналізувати власні вчинки і прораховувати найвірогідніші їх наслідки.

Взаємини батьків і дітей розкриваються з гумором: якби за одного битого двох небитих давали, то батьки малих пустунів отримували б при обміні по десятку нащадків. Але одночасно відчуваємо, що основи сімейного виховання базувалися на повазі до старших, турботі про близьких, совісті та спільній праці, яка об'єднувала та примиряла.

Взагалі, гумор домінує у книзі та стильовій манері А. Дімарова. На нашу думку, це складова письменницького успіху, яка визначає світоглядні орієнтири, впливи на читацьку аудиторію, особливий тип світо відтворення, що окрилює читача. Навіть про сумні, драматичні події автору вдається говорити так, що труднощі видаються подоланими, а непереможний оптимізм і життєлюбство героїв заряджає і читачів.

Повісті, романи, мала проза, автобіографічні твори для дітей ще й казки та оповідання Анатолія Дімарова цікавлять вже не одне покоління вдячних читачів, вчать найважливішим життєвим цінностям, доброті і патріотизму, правдивості і справедливості, дружбі й вірності справі, якій служиш. Врешті – вчать бути людиною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеева В. Пам'ять подвигу : Українська воєнна проза 60-80-х років. Київ : Наук. думка, 1989. 272 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Бальбуров Э. Лирическая проза в литературном процессе 1950-1960-х годов // Рус. литература. 1979. № 2. С. 55–72.
4. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
5. Бичко В. Уроки доброти // Літературна Україна. 1982. 4 лютого.
6. Білоус П. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
7. Білоус П. Про художність, паралітературу й літературні смаки // Слово і Час. 2012. № 2. С. 89–93.
8. Більчук М. Всеволод Нестайко // Українські та зарубіжні письменники : розповіді про життя і творчість. Тернопіль, 2008. С. 107.
9. Близнець В. Вибр. тв.: У 2 т. Київ : Веселка, 1983. Т. 1. 366 с. Т. 2. 423 с.
10. Близнець В. Діти війни і книги про них // Література. Діти. Час : зб. літ.-крит. статей про дитячу літературу. Київ : Веселка, 1980. Вип. 5. С. 28–35.
11. Бондар М. Жанр і система жанрів. Деякі теоретичні та історико-літературні аспекти // Рад. літературознавство. 1984. № 7. С. 7–19.
12. Вернигора М. Література для дітей у ХХ столітті: жанрово-тематичний аспект // Електронна бібліотека Інституту журналістики. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1329>
13. Відлуння десятиліть. Українська література другої половини 20 століття: Навч. посібник. Київ : Грамота, 2001. 463 с.
14. Вольский Н. Загадочная логика. Детектив как модель

диалектичного мислення. Ч. 1. [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://littera.websib.ru/volsky/1252>

15. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

16. Гончар О. Бригантіна // Гончар О. Твори: У 6 т. Київ : Дніпро, 1978. Т. 6. С. 7–201.

17. Громик Л. Лірико-психологічна проза Є. Гуцала в літературно-критичній рецепції // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки / [ред. кол.: М. Гетьманець та ін.]. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2011. Вип. 25. С. 435–438.

18. Громик Л. Лірична повість Євгена Гуцала в художньо-естетичній системі української прози 60-80-х років ХХ ст. : стильові-модифікації та проблемно-тематичні доміанти // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : збірник за підсумками звітної наукової конференції викладачів, докторантів і аспірантів : у 3 т. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2012. Вип. 11. Т. 3. С. 9–12.

19. Гросевич Т. Анатолій Дімаров : «Я ціле життя жив, як вояки ОУН-УПА, під псевдо : інтерв'ю з письменником Анатолієм Дімаровим // Літературна Україна. 2010. 9 грудня. С. 15.

20. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.

21. Гурбанська А. Віктор Близнець – повістяр // Слово і Час. 1999. № 2. С. 52–56.

22. Гурбанська А. Жанровий поліцентризм української повісті 60-80-х років ХХ ст.: дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01- 10.01.06. Київ, 2009. 422 с.

23. Гурбанська А. Жанровий поліцентризм української повісті 60-80-х років ХХ ст. [Текст] : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06;

Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2010. 36 с.

24. Гурбанська А. «Не заплющуй, Господи, очі...» (повість А. Дімарова «Тридцяті...») // Слово і час. 2004. № 8. С. 23–29.

25. Гурбанська А. Українська повість 60-80-х років ХХ ст. : проблеми жанру, генетичні джерела та художні доміанти // Наукові записки. Серія: філологічні науки. Київ. Вип. 85. С. 140–149.

26. Гуцало Є. Вічні джерела дитинства // Слово і час. 1997. № 1. С. 31–33.

27. Даниленко В. Історія одного ісходу // Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела. Київ : Генеза, 1997. С. 5–15.

28. Дімаров А. Вибрані твори : В 2 т. Т. 2. Київ, 1982. С. 223–615.

29. Дімаров А. Друга планета. Київ : Школа, 2006. 304 с.

30. Дімаров А. На коні й під конем: повість. Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2016. 416 с.

31. Дімаров А. Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ. Київ : «Дніпро», 1997. 319 с.

32. Дімаров А. Про хлопчика, який не хотів їсти. Пригоди ледащичка. Казки. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1960. 20 с.

33. Дімаров А., Кухарчук Р. Про читабельність літератури і не тільки (Записала Оксана Михальчук) // Кур'єр Кривбасу. 2000. № 125-126. С. 3–10.

34. Дімаров А. Через місточок. Оповідання. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1957. 46 с.

35. Дімаров А. У моїх книгах переважають бувальщини. [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/02/22/anatolij-dimarov-u-mojih-knugah-pegevazhajut-buvalscynu/>

36. Довженко О. Зачарована Десна // Довженко О. Твори: У 5 т. Київ: Дніпро, 1983. Т. 1. С. 36–81.

37. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поезика [Текст]. Дрогобич : Відродження, 2008. 488 с.

38. Дончик В. Любов і біль // Тютюнник Григiр. Облога: Вибр. тв. Київ : Пульсари, 2005. С. 5–23.
39. Дончик В. Повiсть для пiдлiткiв : традицiї та новонадбання // Лiтература. Дiти. Час : Збiрник лiтературно-критичних статей про дитячу лiтературу. Київ: Веселка, 1976. С. 19–28.
40. Дончик В. Проза українського серця // Урок української. 2002. № 4. С. 51–54.
41. Дончик В. Український радянський роман : Рух iдей i форм. Київ. Днiпро, 1987. 429 с.
42. Забужко О. Лiричне як спосiб художнього моделювання дiйсностi (До проблеми роду в лiтературi) // Рад. лiтературознавство. 1986. № 6. С. 33–41.
43. Загребельний П. Бiль i гнiв Анатолiя Дiмарова // Загребельний П. Неложними устами. Статтi, есе, портрети. Київ : Радянський письменник, 1981. С. 218–224.
44. Збанацький Ю. Курилові острови. Морська чайка. Курячий бог : Оповiдання. Київ : Веселка, 1973. 492 с.
45. Збанацький Ю. Лiтература для дiтей на сучасному етапi // Українська мова i лiтература в школi. 1971. № 7. С. 13–22.
46. Земляк В. Чарiвний кiнь: Повiсть, кiноповiстi, драма, оповiдання, поезiї. Київ : Рад. письменник, 1978. 343 с.
47. Жанри дитячої лiтератури – повiсть // Цiкаві факти про книжки. 16.08.2012. [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://knig/org.ua/zapru-dytyachoi-literatury-povist.html>
48. Жулинський М. Він залишив нам правду про ХХ столiття. Новiтня українська iсторiя очима Анатолiя Дiмарова // «День». 2014 № 145, рубрика : «Україна incognita». [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/article/ukraine-incognita/vip-zalisciv-nam-pravdu-pro-hh-stoloittya>
49. Жулинський М. Людина як мiра часу. Концепцiя людини i

проблема характеру в сучасній радянській літературі. Київ : Дніпро, 1979. 275 с.

50. Жулинський М. У передчутті радості // Гуцало Є. Вибрані твори : у 2 т. Київ : Рад. письменник, 1987. Т. 1. С. 5–28.

51. Іванюк С. Завдання на завтра // Діалектика художнього пошуку: Літературний процес 60-80-х років. Київ : Наук. думка, 1989. С. 274–294.

52. Іванюк С. Література для дітей. 40-90-ті роки // Історія української літератури ХХ ст.: підруч. для студ. гуманіт. спец, вузів : у 2 кн. Київ, 1998. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. С. 392–398.

53. Історія української літератури ХХ століття у двох книгах. Книга друга. Частина друга (1960-1990-ті роки) // ред. В. Дончика. Київ : Либідь, 1998. 456 с.

54. Кава В. Будь обережна, Марійко! : [повість]. Київ : Веселка, 1976. 211 с.

55. Кава В. На те літо, після війни... : [повісті та оповідання]. Київ : Веселка, 1979. С. 55–63.

56. Качак Т. Дитяча література в незалежній Україні : тенденції розвитку, яскраві постаті, знакові тексти. Бібліотечка «Дивослова». 2015. № 4. 64 с.

57. Качак Т. Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку ХХІ століття. Київ : Академвидав, 2018. 320 с.

58. Качак Т. Українська література для дітей та юнацтва : підручник. Київ : ВЦ «Академія». 2016. 352 с.

59. Кизилова В. Жанрові модифікації українського детективу для дітей та юнацтва (специфіка змісто- і формотворчих чинників) // Літератури світу : поетика, ментальність і духовність / гол. ред. С. Ковпик. Кривий Ріг : ДВНЗ «Криворізький національний університет». 2015. Вип. 5. С. 58–71.

60. Кизилова В. Українська література для дітей та юнацтва : новітній дискурс : навчально-методичний посібник для студ. вищих навч. закл. Старобільськ : Вид-во ДЗ «Луганський національний університет імені

Тараса Шевченка», 2015. 236 с.

61. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і час. 2007. № 9. С. 3–16.

62. Ковальчук О. Український повоєнний роман : проблеми жанрового розвитку. Навчальний посібник. Київ : Вища школа, 1992. 174 с.

63. Кодак М. Поетика як система : літ.-крит. нарис. Київ : Дніпро, 1988. 159 с.

64. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

65. Корецька М. Жанрово-стильові особливості роману Анатолія Дімарова «Його сім'я» // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць). Вип. 15. Ужгород, 2011. С. 153–157.

66. Корецька М. Творчість Анатолія Дімарова 80-х рр. – поч. ХХІ ст. в літературній критиці (жанрова специфіка творів).

67. Коскін А. Анатолій Дімаров: «Я все життя збираю людські долі»: інтерв'ю з письменником Анатолієм Дімаровим // Українська літературна газета. 2010. 30 серпня. С. 7.

68. Костенко А. Своя дорога, свій голос // Дніпро. 1972. № 6. С. 168–171.

69. Костюченко В. Анатолій Дімаров : (передмова) // Дімаров А. Вибрані твори : В 2-х т. Т.1. Його сім'я. Ідол : Романи. Київ : Дніпро, 1982. С. 5.

70. Костюченко В. Літературними стежками : нарис історії української літератури для дітей ХХ ст. Київ : «К.І.С.», 2009. 344 с.

71. Куньч З. Універсальний словник української мови. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 848 с.

72. Ленська С. Дитячий світ Анатолія Дімарова (за повістю «На коні й під конем» // Українська література в загальноосвітній школі. 2007. № 5. С. 46–49.

73. Лесин В. Словник літературознавчих термінів. 3-є вид., перероб. і доп. Київ : Рад. школа, 1971. 486 с.
74. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.] / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с. (Енциклопедія ерудита).
75. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : «Академія», 2007. 752 с.
76. Лукін Ю. Поетична проза // Про Михайла Стельмаха: Літ.-крит. матеріали. Київ : Рад. письменник, 1972. С. 40–62.
77. Малімон Н. Анатолій Дімаров : «На Волині я став українцем!» (інтерв'ю з письменником Анатолієм Дімаровим) // День. 2003. 26 червня.
78. Медвідь В. Варчина коса // Перед останнім уроком : [оповідання та повісті про старшокласників]. Київ : Веселка, 1990. С. 19–25.
79. Моклиця М. Основи літературознавства : пос. для студентів. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
80. Наєнко М. Історія українського літературознавства : підручник. Київ : Вид. центр «Академія», 2001. 360 с.
81. Наєнко М. Романтичний епос. Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. Київ : Наукова думка, 1988. 312 с.
82. Наєнко М. Художня література України: Від міфів до модерної реальності. Київ : Просвіта, 2008. Розділ десятий. С. 918–1055.
83. Наш Дімаров. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присвяти; [упорядник Євдокія Дімарова]. Київ : Фенікс, 2015. 328 с.
84. Неділько В. Проблеми шкільної повісті // Література. Діти. Час : Збірник літературно-критичних статей про дитячу літературу. Київ: Веселка, 1989. С. 121–126.
85. Неділько В. Школяр у сучасному житті й літературі // Література. Діти. Час: Збірник літературно-критичних статей про дитячу літературу / Редкол. : М. Острик та ін. Київ: Веселка, 1976. С. 43–56.
86. Нежива Л. Формування в учнів цілісного образу світу під час вивчення літературних напрямів // Дивослово. 2011. № 12. С. 27–31.

87. Нестайко В. Одиниця «з обманом» // Нестайко В. Вибрані твори : [в 2-х т.]. Київ : Веселка, 1990. Т. 2. : П'ятірка з хвостиком : Повісті та повісті-казки. С. 8–90.
88. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози // Новиченко Л. Від учора до завтра : Літ.-крит. статті. Київ : Рад. письменник, 1983. С. 122–138.
89. Овдійчук Л. Жанри та стильові особливості сучасної прози для дітей // Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 1. С. 35–38.
90. Олійник Н. Авторська позиція в українській ліричній повісті 70-х років // Рад. літературознавство. 1981. № 12. С. 45–53.
91. Панченко В. Шляхи пошуку // Рік 1980: Літ.-критич. огляд. Київ : Дніпро, 1981. С. 77–83.
92. Папуша О. Наратив дитячої літератури : специфіка художнього дискурсу : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06. Тернопіль, 2004. 19 с.
93. Письменна Л. Тисяча вікон і один журавель // Письменна Л. Тисяча вікон і один журавель : [казки, оповідання, повісті]. Київ : Веселка, 1984. С. 407–507.
94. Погрібний А. Нужны ли детям испытания? // Радуга. 1982. №8. С. 151–153.
95. Погрібний А. Проблемність і художність // Література і сучасність: Літ.-крит. статті. Вип. 17. Київ : Рад. письменник, 1984. С. 82–100.
96. Полохова Н. Своєрідність психологізму в художній прозі Є. Гуцала 70-х рр. ХХ ст. : [монографія]. Кіровоград : ПП «Поліум», 2010. 176 с.
97. Рашидова С. Художня література як мистецтво виховання і формування людини // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2016. № 1(70). С. 145–156.
98. Резніченко Н. Українська проза для дітей 60-80 років ХХ ст.

(жанрово-стильові модифікації) : Автореферат дисертації на здобуття наук. ступ. канд. філолог. наук. Київ : Бібліотечний вісник, 2009. 20 с.

99. Резніченко Н. Художні особливості пригодницької літератури для дітей 70-80-х років ХХ ст. // Вісн. Київ, ун-ту : Серія Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. / редкол.: О. Снитко, Г. Семенюк (відпов. ред.) та ін. Київ : ВПЦ «Київський університет». 2007. Вип. 18. С. 19–22.

100. Сиротенко В. Авторська позиція в повістях А. Дімарова // Радянське літературознавство. 1985. № 8.

101. Сидоренко Н. Жанрові модифікації лірико-романтичних повістей про дитинство в українській літературі 60 – 80-х років ХХ ст. // Слово і Час. 2011. № 9. С. 72–82.

102. Слабошпицький М. Живий зв'язок поколінь, або Про користь домашніх завдань // Дімаров А. Друга планета. Київ : Школа, 2006. С. 298–302.

103. Слабошпицький М. Заперечення віджилої практики і спрага нових відкриттів // Українська мова і література в школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2006. № 7-8. С. 20–32.

104. Слабошпицький М. Один із багатьох уроків // Літературна Україна. 2007. 17 травня. С. 14.

105. Слабошпицький М. Про Анатолія Дімарова, який схожий на свої книги // Київ. 2002. № 4-5. С. 127–129.

106. Соцька Т. Художня своєрідність повісті-тетралогії А. Дімарова «На коні й під конем» // Проблеми сучасного літературознавства. 2015. Вип. 21. С. 124–141.

107. Стельмах М. Твори : У 7 т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 4. С. 435–566.

108. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.

109. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво в «духовній ситуації» своєї доби : синергетичний вимір // Слово і Час. 2012. № 3. С. 19–

37.

110. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

111. Ткаченко В. Дитяча тема у творчості Ганни Барвінок // Літературознавчі студії : Збірник наукових статей. Вип. 4. Вінниця : ДОД ВДПУ, 2009. С.47–52.

112. Ткаченко В. Дитячий світ Леоніда Мосендза // ХХ століття : від модерності до традиції : зб. наук. праць. Випуск 1. Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза /Ред. колегія І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред), А. Гуляк та ін. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2010. С. 262–269.

113. Тищук Т. Повість як жанр : головні принципи та композиційні можливості: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.

114. Тульчинська Н. Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2002. 217 с.

115. Фаріно Е. Имена. Введение в литературоведение : [Учебн. пособие]. Санкт Петербург. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 129–158.

116. Фащенко В. Герой і слово : проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х років. Київ : Дніпро, 1986. 211 с.

117. Філософський словник / За ред. В. Шинкарука. [2-ге вид. (перероблене і доповнене)]. Київ : Головна редакція УРЕ, 1986. 800 с.

118. Фролова К. Емоціональність як природна основа художнього таланту // Радян. літературознавство. 1968. № 8. С. 40–53.

119. Харчук Б. Теплий попіл : [повісті та оповідання]. Київ : Веселка, 1981. С. 88–197.

120. Хороб М. Людина й природа у просторі малих епічних форм Євгена Гуцала // Науковий вісник Ужгородського університету. Випуск 29 (1). С. 199–204.

121. Чухонцева Н. Риси експресіонізму в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» // Всеукраїнська наук.-практ. конф., присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка : Тези доп. і повід. Херсон, 1994. С. 105–106.

122. Штонь Г. Анатолій Дімаров : Літературний портрет. Київ : Радянський письменник, 1987. 150 с.

123. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. Київ : Українська книга, 1998. 316 с.

124. Яценко Т. Особливості вивчення повісті А. Дімарова «Блакитна дитина» в 7 класі // Українська мова та література в школі. 2006. № 2. С. 36–42.