[**СПЕЦИФІКА РОЗКРИТТЯ КОНЦЕПТУ КОЛА В ЗОБРАЖЕННІ ПАНОРАМИ «ПЕКЛА» В РОМАНІ Галини ТАРАСЮК «МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ»**](http://ukrsence.com.ua/zmist-zhurnalu/ukra%D1%97nskij-smisl-1-2012/specifika-rozkrittya-konceptu-kola-v-zobrazhenni-panorami-pekla-v-romani-galini-tarasyuk-mizh-peklom-i-rayem/)

***Л. В. Мірошніченко***

**СПЕЦИФІКА РОЗКРИТТЯ КОНЦЕПТУ КОЛА В ЗОБРАЖЕННІ ПАНОРАМИ «ПЕКЛА» В РОМАНІ Галини ТАРАСЮК «МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ»**

*Простежено наявність концепту кола, який розкривається в текстуаль­ній площині роману Галини Тарасюк «Між пеклом і раєм» через зображення панорами «пекла». Пекельні кола прочитуються як алюзія на ренесансну «Божественну комедію» Данте Аліг’єрі та ремінісценцією на Святе письмо.*

Ключові слова: концепт кола, пекельні кола, ремінісценція, алюзія, текстуальна площина тексту.

*Прослежено наличие концепта круга, который раскры­вается в текс­туаль­­ном пространстве романа Галины Тарасюк «Между адом и раем» через изображение панорамы «ада». Круги ада прочитываются как аллюзия на ренесансную «Божест­венную комедию» Данте Алигьери и реминисценцию на Святое письмо.*

Ключевые слова: концепт круга, круги ада, реминисценция, аллюзия, текстуальное пространство.

*The author points out concept of the circle in the textual field by means of description a panorama «Underworld» of the novel «Between Underworld and Paradise by G. Tarasyuk . The circles of Underworld are read as allusion to the Renaissance of «Divine Comedy» by Dante Alighien and reminiscence of Holy Letter.*

Key words: concept of the circle, the circle of Underworld, reminiscence, allusion.

Роман Галини Тарасюк «Між пеклом і раєм» виділяється на тлі жанрово-стильових пошуків українського історичного роману своєю оригінальною поетикою. Визначальною рисою означеного жанрового утворення можна вважати експерименти з художнім часом, що реалізуються, як правило, через прийом монтажу. Монтаж комбінує, конденсує та перемежовує художні часи, дозволяючи й автономне співіснування, і взаємопроникнення, синтез часових площин, провокуючи таким чином парадокси композиції: зсуви й інверсії, пастки, алогічні поєднання й не­визначеність. Сюжет роману-гіпотези будується на переплетенні часових пластів – сюжетного теперішнього та сюжетного мину­лого, ретроспективних планів у вигляді спогадів, усклад­нених «текстами в тексті» – роздумами, снами-мареннями. Така послі­довність викладу сюжету не завжди передбачає часову рівно­мірність, оскільки митця цікавлять лише певні події, що від­буваються в різних часових інтервалах.

Лінією, на яку нанизуються сюжетні епізоди, є історія пошуків режисером Мироном Волинцем грошей для власного вистражда­ного фільму про Святого Антонія Печерського. Розгор­таючись у площині подієвого плану, вона сповнює твір дина­мікою, рухом: саме в постійному русі – у пошуках натури, акторів, спонсорів, коштів, а то й просто в безцільному блуканні, спричиненому творчою «гарячкою», – зображено головного героя роману.

У текстуальній площині твору присутній концепт кола, який можна розглядати як символ вічності, безкінечності. Саме так сприймає відсутність в історії людства (і, що найболючіше, в історії рідної країни) принципових змін Мирон Волинець: «Нічого нема нового під вічним небом. Все – по колу, одвічному колу… Людина, на жаль, за тисячу років удосконалилася хіба що у ненависті і жорстокості» [2, с. 140]. Цей фрагмент за своєю суттю є ремінісценцією на Екклезіастовий вислів: «Що було, те і буде; і що робилося, то і буде робитися, і нема нічого нового під сонцем. Буває щось, про що кажуть: «дивись, це нове»; але це було вже перед віками» [1, Екк; 1: 9–10].

Безкінечність і безрезультатність пошуків Волинцем коштів для фільму також художньо утілюються в концепт кола. Інстан­ції, «ходіння» якими не приносять нічого, окрім розпачу, розчарування і серцевих нападів – це також кола, кола болю і принижень, *пекельні кола*. Тут очевидною є алюзія на рене­сансну «Божественну комедію» Данте Аліг’єрі. Як відомо, пекло, за Данте, має вигляд перевернутого конуса, розподіленого на кола, що звужуються, як сходинки амфітеатру. Топографія *дев’яти кіл* пекла складається з руїн; перші п’ять становлять верхнє Пекло, де терплять муки хтиві та перелюбники, ненажери, скупі й марнотратники, гнівливі та ліниві; чотири наступні – нижнє, де карають єретиків, тиранів, розбійників, самогубців, брехунів та зрадників. Для останніх забезпечено місце на цент­ральному, дев’ятому колі. У центрі конуса знаходиться демон темряви і зла – Люцифер, який власноруч карає трьох най­більших зрадників – Іуду, Брута та Касія. Сумну цю аналогію усвідомлюють і сам герой, і його подруга, журналістка Марта Добренко: «Доброніга сказала б: мусиш іти по Дантових колах, скільки б їх не було. Ти не перший і не останній. Та й гори самі не йдуть навіть до Магомета. Отож вранці, невиспаний, роз­тривожений нічними «разборками братків» <…> Мирон вирушив по енному колу свого солодкого жебрацького пекла» [2, с. 139].

Як алюзія на образ Беатріче з «Божественної комедії» Данте прочитується образ Марти Добренко/Доброніги, яка виступає натхненником, розрадником і світочем, провідником героя пе­кельними колами. Антоній, закоханий у Добронігу, постає тепер у любові до Бога (як і Данте, закоханий у Беатріче). Міс­тична любов Антонія мислиться не як додатковий вимір ду­ховного життя, а як те, що надає сенсу будь-якому досвіду любові. Любов Антонія до Бога – це сфера, здатна породжувати всі інші прояви любові. Таким чином, у широкому сенсі кожен із аспектів люд­ського життя – від кохання статевого до діяльності громадської, політичної – підпорядкований одному мірилу – містичній любові. Любов до іншої людини, служіння церкві чи державі є проявом любові до Бога, що наближає особистість до вічного блаженства. Так Любов до жінки визначила шлях Антонія в любові до Бога: «Господи, скільки шляхів спокушало його у світ заколотний, скільки широких шляхів вело в тарта­рари! Якби… не заступила Будимиру світ Доброніга, юна і чиста, як роса на рясті, дівчинка, що, не відаючи, не бажаючи того, навернула буйного отрока на вузьку крем’янисту стезю до Бога» [2, с. 120]. Цікавою видається закономірність: почуття кохання чоловіки переживають до тих жінок, яких немає поруч (міфоло­гічною паралеллю в цьому випадку є міф про Трістана та Ізольду).

Приватні, урядові, громадські та громадсько-політичні орга­нізації, куди у відчаї звертається по допомогу Мирон Волинець і де неминуче отримує відмову, Г. Тарасюк змальовує сатирично, подекуди навіть з долею вбивчого сарказму. Панорама «пекла» є водночас панорамою сучасного українського політичного і куль­турного життя. Перед читачем постають гротескові образи діячів владного олімпу, лідерів політичних партій, чиновництва, духо­венства, голів громадських організацій, фінансової еліти, пред­ставників мас-медіа, діячів мистецтва і культури: кінемато­графістів, акторів, естрадних виконавців, письменників та ін.

Таким чином, панорама «пекла» в романі «Між пеклом і раєм» постає у вигляді кіл. Коло 1 – Міністерство культури. Міністр Федот Іванович, на аудієнцію до якого протягом тривалого часу «проривався» режисер, у минулому був добрим знайомим Волинця, певний час користався з його підтримки і навіть завдячував посадою. У 90-х роках Мирон висунув його в парламент, очолив виборчий штаб, зняв фільм. Проте, зайнявши крісло, міністр не поспішав допомагати режисеру. А останній занадто пізно зрозумів, що під машкарою «друга і однодумця» ховається чиновник-плазун: «Це ж я – наївний ідіот! – коли його в кінці 70-х вигонили з керівництва Студії за професійну неспро­можність і хабарництво, вірив, що за – правду і справедливість! Тоді ж чортзна-що творилося! Недаремно ж всі пияки, злодії і невдатні функціонери брежнєвсько-сусловського «відстійника» користають із того колишнього блуду і «косять» нині під диси­дентів та репресованих. Ти ж тільки послухай їх, тих колишніх служак, пестунів і виплодків Системи: одні мученики за волю і народ!» [2, с. 11]. «Незручний» своєю чесністю і правдо­борс­твом у радянському культурному просторі (оскільки україн­ське мистецтво надто щільно межувало з питаннями політич­ними), Волинець залишився «незручним» і в постколоніальну епоху. І сталося це насамперед тому, що керувати «оновленою» країною продовжувала перефарбована з червоного на жовто-блакитне радянська партійна еліта, тому «…в озлоблених очках міністра він прочитав вирок меті всього свого життя: тема фільму знову – не-про-хід-на, на цей раз у незалежній державі Україні. І не без сприяння міністра» [2, с. 14].

Коло 2 – кіностудія. Там, де ще не так давно вирувало творче життя, де Волинець устиг відзняти першу серію задуманого фільму про Антонія Печерського, тепер панувала пустка й без­люддя. Величезні простори кіностудії здавалися директором Муржаком в оренду під склади, цехи «і ще чортзна-що якимсь темним особам, що розгортали кипучу діяльність переважно поночі» [2, с. 30]. На Мирона чекав страшний удар: поки він вибивав гроші в Міністерстві, директор наказав демонтувати декорації, мотивуючи це тим, що павільйон потрібен для зйомок кліпів. Волинець прибув на студію саме в той момент, коли ро­бітники валили декорації, які «коштували йому півжиття і двад­цять літрів крові» [2, с. 30]. Не допомогли ні сварки, ні силові заходи, яких Мирон вжив, почепивши «малого і бородатого, як гном» Муржака на стінний гвіздок.

Можна стверджувати, що в аналізованому романі авторкою виведено як антипод образу Мирона Волинця – збірний образ Митця, прирученого владою, і, по суті, нею ж і виплеканого. Митця, якому трапилося «захопити» епоху застою (період його становлення і виховання), епоху перебудови та епоху розбудови незалежної України. Чесні, талановиті й принципові були при­речені «на безмов’я» (як це сталося, власне, з Волинцем) і швидко згоріли, не витримавши цензурно-політичного пресингу, за­плу­тав­­шись у рогатках заборон. Нездари ж, схильні до мімікрії і стукацтва, у всі часи почувалися зручно і комфортно. По­ступаючись власними принципами й сумлінням, вони «лижуть руки хазяям» і тому завжди мають гроші під свої халтурні проекти. Перед читачем постають: Влад Святопольський – «режисер бездарних фільмів на колгоспну тематику», Інна Злобіна – «горилоподібна сценаристка єдиної в її житті доку­мен­тальної стрічки про самоселів Чорнобиля», безіменний «митець» з еротично-знаково-касовим фільмом «Гаремне життя Роксо­лани». Розмірковуючи над ситуацією в сучасному мистецтві, Волинець приходить до невтішного висновку, що ця епоха є епохою сірої агресивності й пересічності, що «настала найвища пора не тільки великих сірих акул, а й пора сомиків, лящиків, піч­куриків, карасиків, окунців, дрібнесеньких-сіресеньких-слизьке­сеньких, що й поміж дощових крапель проскочуть, і крізь зуби акулячі. І будуть собі жити-поживати, в каламутній водичці черв’ячків ловити і своїми створіннячками сіренькими собі подібним баки забивати та сіру речовину мутити. І з успіхом, як видно по тій макулатурі, яку сьогодні читає пересічний гро­мадянин у метро» [2, с. 17–18].

Коло 3 – Києво-Печерська лавра. На дніпровських кручах, де розташувався прадавній монастир і де провів свої студентські роки Мирон Волинець, режисер шукає не тільки типаж для головної ролі майбутнього фільму, він намагається відчути ту напівмістичну атмосферу святості, духовного подвигу в ім’я Господнє, створену першими руськими ченцями. Але те, що він побачив у монастирі, вражає його сірою мирською буденністю: на подвір’ї відбувається «будова віку в добрих комсомольських традиціях», одні послушники порпаються на городі, прибирають біля корів, інші буденно й діловито правлять службу у «ви­вільненій від складу церкві». Утім, і монастирська братія мало чим подобала на перших мешканців печер і келій: «…послуш­ники-будівничі, говорили охоче, не криючись, про те, що їх привело в монастир. Одного – нещасливе кохання, другого – недуга, третього – страх перед законом, четвертого – надія звільнитися від наркозалежності, п’ятому – обридло бичувати по Росії, і тільки кількох хлопців із віруючих родин – висока мета служити Богові» [2, с. 100]. Таким чином, Мирон не знаходить у Лаврі ні натхнення, ні матеріальної підтримки: за першим візитом йому не вдається застати настоятеля, а під час другого розмова несподівано переходить на зовсім інше, але так само важливе для Мирона питання.

Коло 4 – офіс націонал-демократичної партії. Чекаючи відповіді на листи від української діаспори Канади та Америки, Волинець вирішує звернутися до місцевих патріотичних сил із проханням профінансувати фільм національно-визвольної тема­тики. І хоч стіни управи партії і «були завішані портретами чоло­вих українського визвольного руху у пишноквітних руш­никах» [2, с. 108], проте розмова, яка відбувається з «невизначеного віку чоловіком з пом’ятим лицем», що відверто нудьгує в безлюдній вітальні, ставить Мирона в глухий кут. На його пропозицію знімати фільм про визвольний рух у роки Другої світової війни надходить парадоксальне запитання: «…про бандерівців чи мельниківців хочете фільм… фільмувати?» [2, с. 108]. Порада спо­чатку самому «визначитись з… пріоритетами» остаточно знімає питання фінансування.

У запухлому чоловічку Волинець несподівано пізнає колиш­нього однополчанина, «землячка» Івана Буня. Бунь був провока­то­ром і стукачем – вів з довірливими палкими юнаками «по­літичні» розмови, а потім доповідав. Так потрапив на його гачок і Мирон Волинець. І без того «неблагонадійному» (син вояка УПА) Волинцю загрожував термін у колимських таборах. Вря­ту­вало тільки те, що інцидент припав на початок відлиги, проте на режисерський факультет Всесоюзного інституту кінематографії юнака не взяли саме з огляду на «бандерівське» походження. «І. Бунь» – стояв підпис під доносом, «Іуда Бунь» – так назива­тиме Мирон подумки «землячка», першого, але далеко не остан­нього стукача у своєму житті. Тому особливо болісно зреагує він, побачивши Іуду Буня на чолі національно-визвольного руху: «Їх що, цих агентів пекла, спеціально підсаджують чи вони, ці гієни, самі пролазять, як сморід, в найтоншу шпарку? Чи всі ці змаги і рушення – лише фарс, придуманий кимсь, відрежисований фарс? Тоді навіщо всі жертви… Чого тоді він товчеться зі своїми ідеями по цьому світі, як Марко по пеклу, надриває серце, коли все це – лиш погано зігране штукарство блазнів?» [2, с. 109].

Коло 5 – просвітницько-поступовська громада «Кобзар». На пропозицію зйомок фільму Мирон чує від керівника, «до болю в суглобах схожого на дячка позаминулого століття», уже не таке і несподіване запитання: «Перепрошую, фільм має бути про яке крило визвольного руху?» [2, с. 123]. Не зміг режисер зацікавити головного поступовця й ідеєю кінострічки про яскраве і трагічне життя Олени Теліги. Мирон залишав офіс, а в голові «застряла скалкою фраза чолового «просвітителя»: «пораджуся з Централь­ною Радою» …як голос з задзеркалля історії» [2, с. 125].

В офісі «Кобзаря» Мирон зустрічається ще з однією колорит­ною фігурою з власного минулого. Перед читачем постає гро­тесковий образ одного з гравців на українській політичній арені, тип брутального вояки-солдафона: адмірал Козлорожин з’яв­ля­ється у видавництві «Кобза» з рукописом власної історії Чорно­морського флоту. Колись, у «годину Х» адмірал ризикнув зали­шитися на боці України і згодом «пройшов у парламент по най­глухішому і найпатріотичнішому гірському виборчому округу», покинув «вєрную русскую жєну Клаву» й одружився з хазяйкою кафе «Довбушева Дзвінка». За іронією долі Волинець знімав агітаційний «двадцятихвилинний фільм саме про цього героя української оксамитової революції <…> про його дві любові: до України і Дзвінки» [2, с. 123].

Коло 6 – ультра-радикальна партія. До офісу ультра-ради­калістів Волинець подався, оскільки було достеменно відомо, що фінансування партії відбувається з-за кордону і що діаспора навіть обладнала телестудію партії високоякісною апаратурою – предметом заздрості інших громадських телеканалів. Образ партійного лідера подано також з елементами гротеску: «Вождь мав довжелезні вуса і буйний чупер, що символізував неоформ­ле­ний цирульником «оселедець», говорив повільно і значуще, і все про служіння Україні, як не великим, то малим» [2, с. 129]. Проте Миронове бажання вже зараз «послужити малим» батьківщині, тобто зняти фільм про Переяславську раду, розповісти народу правду про такий досить суперечливий політичний крок Богдана Хмельницького, наштовхується на категоричне: «А чого ви в нас шукаєте? Наша партія ультра-патріотів не має жодної дотичності до цього зрадника українських інтересів. Хай про нього москалі кіна роблять або поляки, позаяк він, тобто Хмельницький, питомий поляк…» [2, с. 130].

Коло 7 – «Інбанк». Установа зустрічає Мирона пластиковими коридорами, скляними ліфтами й діловитістю менеджерів, що нагадували роботів абсолютною відсутністю будь-яких емоцій у голосі та в очах. Усе тут, здавалося, підпорядковувалося єдиному непорушному законові «час – гроші, гроші – час». Проте, на жаль, узяти позику під заставу, як учинив Єжи Гофман, знімаючи «Вогнем і мечем», Волинець не мав змоги – за весь вік режисер не надбав настільки вагомих статків. Заступником керуючого банку виявилася так само холодна і беземоційна ху­дорлява жінка – діаспорна українка Мотря Татарченко. Протягом розмови стає очевидним, що питомо українського в Мотрі залишилося занадто мало, перед режисером стояла раціональна, меркантильна, позбав­лена будь-яких сантиментів щодо свого походження і сповнена презирства до власного народу лялька: «…яко людина, котра знає, що то – бізнес, мушу вас запитати: невже ви хочете змагатися з такою могутньою індустрією, як американське кіномистецтво? Даруйте, але ви мені нагадуєте мого татка, шафи якого забиті українськими писанками, ви­шиванками та ґерданами. Він теж має ілюзію, що то хтось потребує, крім нього. Але то не так. То лиш фантом. Світ живе іншими ідеалами, іншими потребами. Його не цікавить історія нікому невідомого народу…» [2, с. 142].

Коло 8 – фонд «Цвіт нації». Там саме відбувалася презентація збірки «нікому невідомого провінційного поета-чиновника», профінансованої фондом. Оскільки обговорювати не було що, і до того ж на захід зібралися переважно «професійні фуршетни­ки» та «творчі пенсіонери», презентація швидко перетворилася на бурхливий фуршет. «Цвіт нації», за іронічним визначенням Мирона, склали: колись знаменита, а тепер забута театральна прима, молоденькі журналісточки столичних газет, нікому не­відомі ветерани пера і пензля, які, вочевидь, не потребували нічого, окрім «презентаційного бутерброда». Дивуючись, на що витрачаються гроші, Волинець, ураховуючи лівоцентристські погляди президента, пропонує останньому фільм «про рево­люційно-визвольні події на Україні 1917–1918 років. Подивитись під новим кутом зору на діяльність Центральної ради, на цвіт нації – Грушевського, Винниченка, Міхновського… Показати причини тріумфальної перемоги більшовиків» [2, с. 143]. На що отримує зустрічну пропозицію звернутися до діаспори, мовляв, «Грушевський та Винниченко – це їхня тема».

Коло 9 – знову Києво-Печерська лавра. Цього разу режисеру вдається поговорити з владикою.

Загальна сюжетна схема роману «Між пеклом і раєм» Г. Та­расюк набуває такого вигляду: на героя, нашого сучасника, справляє сильне враження віднайдений артефакт, історична пам’ятка. Момент знахідки має важливе сюжетотворче значення, адже саме він мотивує подальше розщеплення композиції. У твір «включається» історичний сюжет. Реставрація історичної пам’ят­ки, опис або ж опрацювання надихають героя на роздуми та уявне відтворення обставин і людей, причетних до її створення і збереження. Письменниця ставить своїх героїв у ситуацію морального вибору: вони можуть відмовитися від роботи з арте­фактом або продовжити історичне дослідження, ризикуючи своїм благополуччям, здоров’ям, кар’єрою.

Отже, у текстуальній площині роману «Між пеклом і раєм» Галина Тарасюк виразно простежується наявність концепту кола, який розкривається через зображення панорами «пекла», що є водночас панорамою сучасного українського політичного й куль­турного життя. Пекельні кола прочитуються як алюзія нарене­сансну «Божественну комедію» Данте Аліг’єрі та ремінісценцією на Святе письмо.

**Бібліографічні посилання**

1**. Біблія** або Книги святого письма Старого й Нового Запо­віту // Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново пе­ре­кладена І. Огієнком. – К.: Українське біблійне т-во, 2002. – 1375 с.

2. **Тарасюк Г**. Між пеклом і раєм: Роман-гіпотеза / Галина Тарасюк. – Чернівці: Місто, 2006. – 186 с.