

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»**

На правах рукопису

ТАЛАБІРЧУК ОКСАНА ЮРІЇВНА

УДК 821.161.2-3.09 (437.6) Яцканин І.Ю.

**ПРОЗА ІВАНА ЯЦКАНИНА: ПРОБЛЕМАТИКА,
ПОЕТИКА**

10.01.01– українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
Барчан Валентина Володимирівна,
доктор філологічних наук, професор

Ужгород – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ЯЦКАНИНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОСТОРУ СЛОВАЧЧИНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	8
1.1. Культурно-історичні передумови розвитку української прози Словаччини на помежів'ї століть	8
1.2. Творча особистість І. Яцканина: письменницька, літературознавча, перекладацька та редакторська діяльність	19
1.2.1. Художня проза І. Яцканина як вияв творчої індивідуальності митця	19
1.2.2. І. Яцканин — літературознавець, перекладач та редактор	28
1.3. Творчість І. Яцканина як об'єкт літературно-критичної думки	40
Висновки до першого розділу	48
РОЗДІЛ 2. МАТЕРИК ДУХОВНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ЯЦКАНИНА	50
2.1. Духовні константи рідного простору в прозі митця	50
2.2. Проблема самоідентифікації у творах І. Яцканина	74
2.3. Національні виміри в повісті «Ангел над містом»	92
Висновки до другого розділу	110
РОЗДІЛ 3. ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ШУКАННЯ ІВАНА ЯЦКАНИНА	113
3.1. Мотив самотності в прозі І. Яцканина	113
3.2. Мотив утечі у творах митця	126
3.3. Художній вияв мотиву смерті в белетристиці письменника	137
3.4. Тема батьковбивства в художньому просторі І. Яцканина	150
3.5. Феномен кохання в прозовому дискурсі белетриста	159
Висновки до третього розділу	173
ВИСНОВКИ	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	180

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення українського літературного процесу за межами України, що сприятиме поглибленню цілісної концепції розвитку національної літератури. Органічною складовою белетристики залишається українська проза Словаччини (переважно на землях Пряшівщини), до сьогодні ще маловідома вітчизняному читацькому загалу й науковцям.

Останні три десятиліття серед провідних письменників Пряшівщини виокремлюється творчість Івана Яцканина – прозаїка, публіциста, головного редактора літературно-мистецького та публіцистичного журналу «Дукля» і дитячого журналу «Веселка», перекладача, голови Спілки українських письменників Словаччини та члена Національної спілки письменників України; лауреата численних літературних премій, кавалера ордена «За заслуги» III ступеня. Художній доробок митця презентує специфіку української літератури Словаччини та дає цінний матеріал для розуміння розвитку сучасного національного літературного процесу. І. Яцканин – носій мистецьких традицій, що у XX столітті представлені художніми творами його земляків Ю. Бачі, Є. Бісс, І. Галайди, С. Ганущина, В. Дацея, А. Куська, Л. Мольнар, І. Прокіпчака, Й. Шелепця, М. Шмайди та ін.

Художній світ прози письменника став предметом аналізу літературознавців Словаччини Ю. Бачі, В. Гарянски, Я. Джоганика, Ф. Ковача, В. Конопельця, С. Макари, М. Неврлого, М. Романа, а також України – О. Вертія, О. Ігнатович, Р. Кухарука, Т. Ліхтей, П. Осадчука, Д. Павличка, Т. Салиги, Д. Федаки, С. Федаки. Однак донині відсутнє системне й цілісне дослідження доробку І. Яцканина, тому осмислення творчого набутку митця видається вчасним і необхідним, що й зумовлює актуальність запропонованої дисертаційної роботи **«Проза Івана Яцканина: проблематика, поетика»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано у ДВНЗ «Ужгородський національний університет» у рамках тематики, над якою працює кафедра української літератури («Шляхи оновлення української літератури в її історичному

розвитку»)). Тема дисертації затверджена на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та художня література» при Інституті літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (протокол № 2 від 5 травня 2011 року), затверджена та уточнена на засіданні Вченої ради ДВНЗ «Ужгородський національний університет» (протокол № 5 від 23 червня 2011 року; протокол № 4 від 21 квітня 2016 року).

Мета дисертаційної роботи полягає в дослідженні проблематики та поетики прози І. Яцканина. Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- проаналізувати культурно-історичні передумови розвитку української прози Словаччини 80-х рр. XX ст. – 10-х рр. XXI ст.;
- дослідити еволюцію художнього мислення прозаїка та розкрити аспекти його літературознавчої, перекладацької та редакторської діяльності;
- з'ясувати особливості рецепції творів письменника в критиці й літературознавстві;
- розкрити роль духовних констант рідного простору в контексті проблеми самоідентифікації у белетристиці митця;
- осмислити екзистенційно-антропологічні шукання І. Яцканина;
- простежити стильову специфіку художньої творчості письменника.

Об'єкт дослідження: збірки малої прози І. Яцканина «Місце проживання» (1987), «Усе залишиш» (1990), «Тіні й шрами» (1994), «Втеча» (1995), «Дерев'яний смуток» (1997), «...як збиті пси» (1998), «Вернісаж» (2000), «В усьому винні чоловіки» (2004), «Чорний ящик зрілої дами» (2009), «Втеча без вороття» (2010), «Задуха» (2013), «Пора вузеньких вулиць» (2013) та повість «Ангел над містом» (2001).

Допоміжними матеріалами є літературознавчі та критичні статті, перекладацький набуток І. Яцканина та опубліковані інтерв'ю з письменником.

Предмет дослідження: проблематика та поетика прози І. Яцканина.

Методологічною і теоретичною базою дисертації стали літературознавчі праці з теорії літератури та поетики художнього твору (Е. Бальбурова, І. Денисюка, Е. Джанджакової, І. Качуровського, М. Кодака,

С. Кржижанівського, Ю. Кузнєцова, В. Марка, А. Нямцу, В. Пахаренка, О. Січкара, В. Фащенко та ін.). Важливим теоретичним підґрунтям дослідження є публікації, присвячені проблемі ідентичності (С. Андрусів, О. Веретюк, М. Гримич, М. Козловця, А. Нагорного, М. Наєнка, А. Санченко, Ентоні Д. Сміта, М. Сополіги, В. Ярошенка), роботи з ментальності, міфології та етнопсихології (М. Ващак, В. Войтовича, В. Жайворонка, О. Кульчицького, Б. Савчука, В. Яніва), дослідження з психології (М. Боришевського, М. Савчина, Л. Скаковської) та екзистенційної психології (І. Ялома). У дисертації також використано праці українських (В. Горського, С. Кримського, Ф. Потушняка) та російських (М. Бердяєва) філософів, дослідження з філософської антропології (Н. Хамітова), ідеї та положення філософів-екзистенціалістів (А. Камю, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера, К. Ясперса), психоаналітиків (З. Фрейда, Е. Фромма, К.-Г. Юнга).

Методологічна основа дослідження. У роботі послуговуємося *загальнонауковими* методами аналізу, синтезу, систематизації й узагальнення матеріалу. Основними для аналізу художнього доробку І. Яцканина стали *проблемно-тематичний* та *естетичний* методи дослідження (літературні твори розглянуто як художній феномен). Завдяки *культурно-історичному* методу творчість письменника представлена в історичному, культурному та літературному контексті. Використання *біографічного* методу дозволило простежити зв'язок творів із життєвим шляхом та світоглядом письменника. За допомогою *порівняльного* методу зіставляємо особливості характеротворення та функціонування героїв у різних творах прозаїка та світоглядно близьких до нього авторів. З метою глибшого висвітлення особливостей художнього світу митця використано елементи *психологічного* й *філософського* підходів до аналізу творів.

Наукова новизна одержаних результатів. У дисертації *вперше* здійснено спробу комплексного дослідження творчого доробку І. Яцканина; запропоновано періодизацію художньої творчості письменника; проаналізовано проблему самоідентифікації та духовних констант рідного простору в белетристиці митця; піддано аналізу художнє втілення екзистенційних мотивів

самотності, втечі, смерті та кохання; розглянуто новелу «Графік смерті» крізь призму психоаналітичного підходу; простежено стильові домінанти творчого почерку письменника як неореаліста, виділено поглиблений психологізм як складову поетики авторського індивідуального стилю. *Набуло подальшого розвитку* питання періодизації української прози Словаччини 80-х рр. XX ст. – 10-х рр. XXI ст.; *систематизовано й розгорнуто* науковий аналіз художніх текстів автора.

Практичне значення роботи полягає в тому, що здійснене дослідження творчості І. Яцканина доповнить уявлення про специфіку українського літературного процесу Словаччини кінця XX – початку XXI ст., увиразнить концепцію розвитку національного письменства. Результати роботи можуть бути використані у викладанні курсів «Історія сучасної української літератури» та інших нормативних курсів з історії та теорії української літератури другої половини XX – початку XXI ст. у вищих навчальних закладах, при підготовці спецкурсів і спецсемінарів із проблем сучасної української прози, при укладанні підручників та навчальних посібників, фахових видань довідкового характеру, а також при написанні курсових, бакалаврських та магістерських робіт.

Матеріали дисертаційного дослідження можуть становити основу для подальшого опрацювання проблем сучасного україномовного літературного процесу Словаччини як складової частини загальноукраїнської літератури.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет». Основні результати дослідження викладено в доповідях, виголошених на наукових конференціях різного рівня, зокрема *міжнародних*: «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2011 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції «Слов'янська культура та писемність: минуле та сучасність» (Ужгород, 2012 р.); XII Міжнародній науковій конференції молодих учених (Київ, 2013 р.); «Тарас Шевченко – володар у царстві духа» (Ужгород, 2014 р.); Міжнародній науковій конференції молодих учених «Весняний вітер (Tavaszi Szél, Spring Wind)» (Угорщина,

м. Дебрецен, 2014 р.); «Ідентичність, пам'ять, історія» молодих науковців-літературознавців (Угорщина, м. Будапешт, 2014 р.); «Словакістика в Україні», присвяченій 20-літтю словацького відділення УжНУ (Ужгород, 2014 р.), а також на Всеукраїнській науковій конференції «Творчість І. Чендея та П. Скунця в українському літературному контексті», присвяченій 90-річчю від дня народження Івана Чендея та 70-річчю від дня народження Петра Скунця (Ужгород, 2012 р.) та щорічних підсумкових наукових конференціях професорсько-викладацького складу УжНУ (2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016).

Публікації. Основні положення дисертації викладені в 14 одноосібних публікаціях, 9 з яких надруковано у фахових виданнях України, 5 – у закордонних виданнях, з яких 2 – у закордонному науковому періодичному інтернет-виданні.

Структура дисертації зумовлена її основною метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, які поділяються на підрозділи, висновків і списку використаних джерел (215 позицій). Повний обсяг тексту дисертації – 198 сторінок, з них – 179 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ЯЦКАНИНА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОСТОРУ СЛОВАЧЧИНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Український літературний процес зламу століть (маємо на увазі 80-ті рр. XX – 10-ті рр. XXI ст.) включає в себе художні здобутки, творені не лише письменниками материкової України, а й представниками української діаспори та автохтонами інших країн. Його органічна складова — українська література Словаччини, яку традиційно називають українською літературою Пряшівщини. У цьому розділі маємо на меті простежити культурно-історичні передумови розвитку українського прозового наративу Словаччини, виокремивши його основні риси та специфіку творення.

Серед українських письменників Словаччини цього періоду вирізняється постать Івана Яцканина. Його прозова творчість, а також літературознавча, редакторська та перекладацька праця репрезентують українську літературу й культуру Словаччини останнього тридцятиліття. Тож дослідження різних виявів творчої діяльності митця дозволить простежити коло його зацікавлень, а відтак допоможе зрозуміти процес формування художніх задумів прозових текстів.

Здійснення огляду праць, що стосуються прозового доробку письменника, дасть можливість виокремити основні аспекти, на яких зосереджена увага дослідників, та доповнити їх власними спостереженнями, що залишилися поза інтересами літературознавців.

1.1. Культурно-історичні передумови розвитку української прози Словаччини на помежів'ї століть

У працях українських літературознавців Словаччини виділено кілька періодів у розвитку українського літературного процесу колишньої Чехословаччини повоєнного періоду. Однак єдиної точки зору немає. Так, словацький літературознавець Юрій Бача у праці «З історії української літератури Закарпаття та Чехо-Словаччини» [11, с. 237-246] виділяє п'ять періодів українського літературного життя в Чехословаччині: перший охоплює

1945–1951 рр.; другий — 1951–1956 рр.; третій — 1956–1969 рр.; четвертий — 1969–1989 рр.; п'ятий — література, творена від 1989 р.

Олекса Мишанич у рецензії «Юрій Бача — дослідник джерел та умов» [11, с. 266], поділяючи погляд Ю. Бачі, зазначив, що «ця періодизація може бути прийнята лише як робоча схема. Вона має право на існування ... та за великим рахунком, увесь літературний розвиток українців Чехо-Словаччини від 1945 р. й донині вкладається в один період — літератури другої половини ХХ ст. із своїми більшими чи меншими підперіодами» [11, с. 274]. Погоджуючись із зауваженням О. Мишанича, відзначимо, що запропонована Ю. Бачею періодизація дає можливість детально простежити історичні умови розвитку української літератури Чехословаччини повоєнного періоду, що важливо для розуміння своєрідності художніх шукань письменства.

Більш загальну періодизацію запропонував у 1990 році літературознавець Словаччини Михайло Роман, який у розвитку української літератури колишньої Чехословаччини післявоєнного періоду виокремлює три основні періоди: перший — 1945–1964 роки, другий — 1964–1970 роки, третій — 1970–1989 роки [125, с. 165]. Варто відзначити, що праці обох словацьких дослідників написані на початку та в середині 90-х років ХХ ст., отже, вони не охоплюють літературного процесу українців Словаччини від 90-х років до сьогодення. Тож поза межами літературно-критичних розвідок залишився значний пласт надбань сучасного українського письменства, який потребує осмислення.

Вважаємо, що сучасна українська література Словаччини охоплює проміжок з 80-х років ХХ ст. по 10-і рр. ХХІ ст. У межах цього періоду можна виокремити два підперіоди: перший окреслений рамками 80-х – 90-х рр. ХХ ст.; другий — кінець 90-х рр. ХХ ст. по 10-і рр. ХХІ ст. Ці два підперіоди української літератури Словаччини мають свої особливості, порівняно з попередніми етапами, вони найменш знані й досліджені, тому доцільно простежити культурно-історичні передумови їх розвитку.

На літературний процес Чехословаччини 80-х рр. ХХ ст. значний вплив мали історичні події попередніх десятиліть. Особливо драматичними в історії країни були 70-80-ті роки ХХ ст. відомі як період «нормалізації» (мав означати

настання стабілізації в суспільстві). Цей час позначився на долях українських літераторів Словаччини Ю. Бачі, Є. Бісс, В. Даця, А. Коцура, І. Мацинського, С. Макари, Й. Шелепця, М. Шмайди, які зазнали жорсткої критики, а їхні твори визнавалися антисоціалістичними. Така ситуація була пов'язана з політичними подіями, що відбулись у серпні 1968 року, коли на засіданні політбюро ЦК КПРС було прийнято рішення про введення військ Організації Варшавського договору до ЧССР, внаслідок якого Генеральний секретар Л. Брежнєв вирішив влаштувати «нормалізацію» на багнетах.

Суттєвих змін зазнав у той період і розвиток української літературно-критичної та публіцистичної думки Чехословаччини. Україномовний журнал «Дукля», який у 60-х рр. XX ст. відігравав значну роль у національно-культурному відродженні не лише Чехословаччини, а й України, у 70-ті роки став заполітизованим, деякі номери, за висловом І. Яцканина, являли собою політичну трибуну [187, с. 3]. Як відзначає Ю. Бача, з «української преси Чехо-Словаччини випала будь-яка публіцистика, будь-яке обговорення актуальних питань як всього українського літературного процесу, так і актуальних питань літературного життя українців Чехо-Словаччини» [11, с. 249].

Такі несприятливі суспільно-політичні умови негативно позначились на культурному, національному та літературному житті українців Словаччини. Певні зрушення починаються з початку 80-х років минулого століття, коли у всіх пострадянських країнах розпочинається процес перебудови. Українську літературу Словаччини в цей період поповнили нові імена. За спостереженнями словацького літературознавця Федора Ковача, «поряд з книжками прозових творів Ст. Ганущина, І. Галайди, В. Даця почали з'являтися перші книжки сповідань Мирослава Немета, Йосифа Мулика, Івана Яцканина, Марії Параски-Мальцовської, Юліуса Панька, Надії Вархол» [73, с. 47]. Ці письменники в основному розробляють сільську тематику, зосереджують увагу на морально-етичних проблемах молодого покоління, більшою мірою торкаються внутрішнього світу особистості.

Варто відзначити, що хоча Іван Яцканин, Юліус Панько, Надія Вархол, Марія Параска-Мальцовська почали друкуватися у тридцятирічному віці,

критика зараховувала їх до т. зв. молодшого покоління [73, с. 51]. Українська материкова проза 80-х років також була щедрою на дебюти. Як зазначав Андрій Кравченко, особлива увага до творчості початківців у цей період «викликана чи не насамперед потребою зламати усталені стереотипи, за якими письменники й після четвертої-п'ятої книжки ходили в “молодих”, а дебютант не міг навіть претендувати на авторитетність у питаннях творчості» [80, с. 22].

Згодом Надія Вархол видала збірки оповідань «Погорда» (1991) та «Інтер'єр несусвітності» (2002), а також сатиричну повість «Муха» (2012). Юліус Панько окремими книгами надрукував збірки оповідань «На гори, на ліси, на скелі» (1990), «Курортні тести» (1999), «(Не) обмежені можливості» (2003), «Левашка» (2006), «Альбом» (2011), «Вимріяна подорож» (2014). Мала проза Івана Яцканина, як відзначив Дмитро Федака, «стала однією з візитівок літератури українців Пряшівщини» [115, с. 10]. Автор опублікував низку збірок малого плану та повість «Ангел над містом».

Наприкінці 80-х та на початку 90-х рр. в українську літературу Словаччини повертаються імена репресованих митців. Зокрема, у 1989 р. повністю реабілітований Василь Дадей, котрий після введення радянських військ був звільнений з посади редактора у Відділі української літератури Словацького педагогічного видавництва і редактора журналу «Дружно вперед», після чого зміг улаштуватися на редакторську роботу аж у 1980 році. Виходять його книги оповідань «Синя фантазія» (1996), «Полум'я» (2002), повісті «Шиємо (з) власного» (2002), «Синя ружа» (2005), роман «Я тут випадково...» (2005), який висувався на здобуття Національної премії України імені Т. Г. Шевченка у 2006 р., збірка оповідань «Крісла» (2008), сатиричний роман «Гніздо» (2010), романи «Моделі» (2012) та «Майків капітал» (2014).

Лише наприкінці 80-х рр. на сторінках журналу «Дукля» з'являються твори Єви Бісс, котру було виключено зі Співки письменників у 1970 році із заборонаю друкуватися. Книжка її оповідань «Шинок під лелечим гніздом» побачила світ у 1993 році.

У кінці 80-х рр. після Оксамитової революції повертається також ім'я Михайла Шмайди, котрий зазнав жорстких переслідувань та утисків після

звинувачень у антисоціалістичній діяльності, наслідком яких стало звільнення з усіх посад та неможливість влаштуватися на роботу. Лише у 90-х його оповідання знову починають з'являтися на шпальтах періодичних видань, а згодом виходять окремою книгою «Таємниця ебенової шкатулки» (2000), «Розколота душа» (2004).

З огляду на хронологію видань, пересвідчуємось, що українська література Словаччини 1990-х і 2000-х років твориться представниками літератури 80-х. Як відзначає Я. Джоганик, на рубежі 80-х–90-х рр. соціальні зміни спричинили спад творчості молодшої генерації, також далися взнаки проблеми видавничого характеру, втрата читачів, викликана закриттям українських шкіл, неоднозначною національною ідентичністю, втратою інтересу до власної культури, традицій та історії [212, с. 20]. На сторінках журналу «Дукля» публікуються твори Івана Яцканина, Василя Дацея, Юліуса Панька, Єви Олар (авторка збірок оповідань «Піаніссімо» (2007) та «Акорди дня» (2014)) та ін., із молодшого покоління — Тараса Мурашка, Прокопа Колісника та ін.

Впливає на розвиток літератури українців Східної Словаччини й політика титульної нації — словаків стосовно представників національних меншин. Із другої половини ХХ ст. спостерігається масове згортання українського шкільництва, фінансування українських установ та організацій. Марія Васильченко, розглядаючи українське питання в Чехословаччині, відзначає, що від «початку 60-х рр. ХХ ст. — це посилені словакізація і продумана політика асиміляції українського населення» [22, с. 13]. Аналогічні міркування висловлюють і митці Ю. Бача, І. Яцканин та ін., котрі закликають уряд і громадськість України звернути увагу на життя українських національних меншин за кордоном.

Творчість українських літераторів Словаччини кінця ХХ – початку ХХІ ст. в загальноукраїнському літературному процесі представлена неповно. Фактично до здобуття Україною незалежності література українців Східної Словаччини була маловідомою для українського читача. Ще 1990 року Дмитро Павличко у статті «Перед знайомством (з творів української діаспори (Чехо-

Словаччина)» відзначив, що літературні зв'язки між Україною та Словаччиною обмежені особистим знайомством митців. Письменник закликав українців приділити належну увагу «духовному життю людності, яка протягом століть складала одне ціле з карпатоукраїнським етносом, хоч і називала себе русинами, лемками чи карпаторосами, однак за мовою, психічним складом, звичаями, фольклором та іншими прикметами була і є українською» [111, с. 2]. Зазначено, що до того український читач мав змогу ознайомитися з творами українських митців Чехословаччини переважно зі збірки «Ластівка з Пряшівщини» (1960) та поодиноких збірок поезій і прози, виданих в Україні.

Із 1990 року ситуація з виданням та популяризацією в Україні творчості українських письменників Словаччини дещо змінилася: вийшли друком збірник творів українських письменників Чехословаччини «Карпатська замана» (К.: Рад. письменник, 1990) [64], збірка оповідань українських письменників Закарпаття й Східної Словаччини антологічного типу «Веселка Карпат» (Пряшів-Ужгород, 1990) й антологія поезії та малої прози українських письменників Словаччини «Під синіми Бескидами» (Ужгород, 2006) [115]. Окремими виданнями в Ужгороді та Києві з'явилися твори Ю. Бачі (Київ, 1993; Ужгород, 2006), І. Яцканина (Ужгород, 1997; Київ, 2013) та В. Дацея (Київ, 1990, 2005), помертню в Києві вийшла збірка новел «Втеча від мінотавра» Є. Бісс (2007).

Значним здобутком у сфері дослідження української літератури Словаччини стала праця Зузани Джупінкової (працівниці відділу україністики Державної наукової бібліотеки Пряшева), яка уклала бібліографію книжкових видань творів українських письменників Словаччини 1945–2010 років [214]. Книга вийшла друком у Пряшеві (2011) словацькою мовою. У ній містяться загальні огляди української поезії, прози та драми з 1945 по 2010 рр., а також портрети українських письменників та власне бібліографія книг. Таким чином упорядкований масив книжкової україномовної продукції за 65 років.

Розвиток української прози Словаччини 80-х рр. XX ст. – 10-х рр. XXI ст. відрізняється від загальноукраїнського. Загалом літературний процес 80-х років в Україні знаменується «сукупністю різноспрямованих процесів, відсутністю

загальної домінанти, своєрідного синтезуючого початку» [144, с. 282]. Як відзначає В. Дончик, «процеси демократизації, започатковані “горбачовською перебудовою”, поволі приносять літературі усвідомлення власної самостійної, специфічної, а не суто прислужницької місії й інтелектуально-емоційної суверенності в суспільстві, права на ідейно-художній плюралізм, на розмаїття естетичних концепцій і стилів» [59, с. 33]. На розвиток літератури вплинули і трагічні чорнобильські події, після яких гостро постали проблеми відновлення національної спадщини, ліквідації «білих плям» у літературі, української мови та екології [59, с. 34].

Українське письменство зламу тисячоліть захоплювалось усім новим, оригінальним, яскравим. Як слушно пише М. Андрейчик, «останні кілька років існування Радянського Союзу та перші роки української незалежності в українській культурі були ознаменовані «ерою фестивалів» [...] виникло кілька літературних угруповань вісімдесятників, — зокрема, «Лугосад» і «Пропала грамота» [...] група, яка була в епіцентрі більшості великих культурних подій цього ейфорійного руху, звалася «Бу-Ба-Бу» [4, с. 29-30]. Перше десятиліття пострадянської української прози, на думку дослідника, характеризувалося трьома явищами — «ейфорія, хаос і спільнота» [4, с. 22].

З початку 1990-х рр. в українській літературі починають говорити про постмодернізм. Як відзначає Т. Гундорова, «йшлося про появу нової літератури, іронічної, видовищної, котра пародіювала ідеологічні кліше, відроджувала форми барокової гри, озвучувала новий маскарад персонажів і ролей» [38, с. 37]. Українську літературу 90-х рр. ХХ ст. дослідниця вважає постмодерною, складовими якої є неонародництво, неомодернізм, постмодернізм, феміністична література і неоавангард.

Обличчя новітньої української прози визначили, як зазначає О. Поліщук, такі постаті: Юрій Андрухович, Юрій Винничук, Володимир Діброва, Анатолій Дністровий, Сергій Жадан, Богдан Жолдак, Оксана Забужко, Юрій Іздрик, Василь Кожелянко, Марія Матіос, В'ячеслав Медвідь, Галина Пагутяк, Євген Пашковський, Юрко Покальчук, Любов Пономаренко, Тарас Прохасько, Олесь Ульяненко та багато інших [117, с. 4].

В останні десятиліття значного розвитку в українській літературі набувають жанри масової літератури, а саме бойовики, авантюрно-детективні романи, готичні детективи, любовні жіночі романи, еротика, психологічні трилери тощо. За твердженням Р. Харчук, «українська література залишається літературою постколоніальною, тобто віддзеркалює буття колоніальної нації, яка після русифікації і советизації повертається до власної ідентичності. Хоча українську мову і проголошено державною, вона й досі не є домінуючою. В українському суспільстві панує не російська імперська мова, а її спотворений варіант — суржик. Рівень спотворення російської залежить від соціального і професійного середовища її вжитку» [157, с. 233].

Саме мова виступає однією з ключових ознак, що відрізняють український літературний процес Словаччини з 80-х рр. минулого століття донині від загальноукраїнського. Незважаючи на всі несприятливі фактори, література українців Словаччини зберегла свою самобутність, національну ідентичність, що відобразилося у збереженні мови, традицій, культурних цінностей та пам'яті роду. Якщо взяти до уваги, що творчість письменників материкової України з 80-х років і до сьогодні характеризується, з одного боку, двомовністю (маємо на увазі російськомовну літературу українських авторів), а з іншого — використанням стилістично забарвленої лексики аж до нецензурної, то мова творів українських письменників Словаччини — літературна, багата на фразеологізми та діалектні слова, які, проте, не спотворюють чи обтяжують її, а, навпаки, надають неперевершеного національного колориту. Також мова їхнього письма легкозрозуміла, не перенасичена мовностилістичними зворотами, що свідчить про її спрямованість на масове сприйняття. Тобто, українська література Словаччини уникнула кризи мови, яка, на думку Т. Гундорової, є «чи не найактуальніший свідок Чорнобиля» [38, с. 25]. Визначаючи український постмодерн як постчорнобильський текст, дослідниця наголошує, що «стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка — все це дає змогу вислизнути з-під влади офіційної культури й звільнитися від ідолів і масок тоталітарного минулого» [38, с. 24].

Натомість в українській літературі Словаччини варто брати до уваги мовний вибір, який певним чином робить кожен з митців. Йдеться про вибір між мовою титульної нації (словаків) та українською мовою, яка є мовою нацменшини. Вибір творення літератури українською мовою свідчить про національну приналежність автора, утверджує його національну ідентичність. Тож мова виступає тим чинником, який допомагає українській громаді Словаччини підтримувати власну самостійність та специфічність у контексті загальнословацької та загальноукраїнської літератур, останню вона збагачує вишуканими зразками художньої літератури.

Важливим фактором збереження національної ідентичності українських письменників Словаччини виступає пам'ять роду. Наголошення її цінності досягається митцями не лише завдяки акцентуванню уваги на зображенні географічної місцевості, намаганням відтворити історичну дійсність — вона закорінена, в першу чергу, в свідомості людей, у прагненні зберегти традиції й культуру малої Батьківщини (за твердженням О. Мишанича, «література карпатського регіону, а точніше – Закарпаття і українців Східної Словаччини і нині сприймається як одна цілість, вияв духовної культури одного народу. Її об'єднує культурно-історична і етнографічна самобутність, мова, звичаї, віра, історична пам'ять, спільна боротьба за соціальне і національне визволення» [99, с. 14]), а відтак — і зв'язок із українським народом. Саме тому в творчості українських письменників Словаччини актуальності не втратила проблема пам'яті роду, родових коренів. Як відзначає Я. Джоганик, «надихаюча тематична опозиція *село-місто* в 70-80-х роках ХХ ст. цілком розвинулася в «кореньоманію», успішно використовуючи проблемне підґрунтя прози. Її типовою ознакою було тематичне, мотиваційне і зображувальне наголошення на родових і соціальних коренях. Рефлексія цієї своєрідної програмної платформи творців української літератури у Словаччині виходить з існуючого стану і з неоднозначної інтерпретації національної ідентичності русинів-українців» [212, с. 181].

Проблема генетичної пам'яті та збереження роду простежується і в українській літературі Словаччини 90-х років ХХ ст. і продовжує розвиватись у

творах першого десятиліття ХХІ ст. Магічна сила родового зв'язку, а також спорідненість між людиною і селом (мається на увазі й зв'язок із хатою, обійстям, садом чи городом, землею тощо) стає предметом зображення не лише у творах на рустикальну тематику, а й в урбаністичній прозі.

Характеризуючи український літературний процес Словаччини, не можемо оминати увагою літературно-мистецький та публіцистичний журнал «Дукля», який видається у Пряшеві з 1953 року й виступає офіційним друкованим органом українських письменників Словаччини. Протягом другої половини ХХ ст. часопис активно впливав на розвиток культурно-літературного життя українців Словаччини, зокрема в 60-х рр. відіграв важливу роль у поширенні творів українських дисидентів та замовчуваних в Україні авторів. Як слушно відзначає О. Кушнір, журнал «Дукля» «став специфічно національним виявом самоідентифікації українців у чужій державі. Плекаючи у творчій праці своє національне «я», автори журналу стверджували свою приналежність до українського народу, формували свідомість його інтелігенції та почуття національної єдності, а також, будучи складовою інформаційно-культурного потенціалу України і Словаччини, доводили необхідність інтеграції української спільноти у словацьке суспільство на засадах взаєморозуміння і взаємозбагачення» [88, с. 73].

Часопис «Дукля» не втратив своєї актуальності й донині, він продовжує видаватись, незважаючи на матеріальне становище, завдяки наполегливій праці редколегії та небайдужих громадян. На сторінках журналу, поряд із поезією та прозою українців Словаччини, публікуються матеріали, що стосуються загальноукраїнського літературного процесу, розвідки та статті науковців із материкової України, незмінною є рубрика «Україна видає». З 1991 року головний редактор журналу — Іван Яцканин, котрий уже понад два десятиліття гідно представляє українську літературу Словаччини.

Для І. Яцканина пам'ять і національна ідентичність мають глибокий зміст, бо від народження (28 серпня 1950 року в с. Ряшів Бардіївського району на Пряшівщині) усе його життя присвячене служінню слову: і коли навчався на Пряшівському педагогічному факультеті Кошицького університету

ім. П. Й. Шафарика за спеціальністю українська та словацька мови, і коли очолював редакцію української студії Чехословацького радіо в Пряшеві, вчителював у с. Мальцеві на Бардіївщині, був редактором районної газети, а також завідувачем редакції художньої літератури братиславського відділу Словацького педагогічного видавництва, трудився на ниві книговидавничої галузі, викладав на кафедрі слов'янської філології університету ім. Матея Бели в Банській Бистриці. Проте найповажніший внесок у скарбницю слова становить його прозова творчість, яку складають низка збірок малої прози та повість «Ангел над містом».

Увійшовши в літературу зрілою людиною у 80-х рр. XX ст., прозаїк утвердився в ній у 90-х рр. і продовжує й понині активно творити. Його письменницький доробок не вкладається у часові рамки того чи іншого літературного покоління, можемо говорити про ровесників митця, які подібно до нього або в той же час прийшли в літературу. В українській літературі Словаччини це — Надія Вархол, Марія Параска-Мальцовська, Юліус Панько та ін. У літературі материкової України — Василь Шкляр, Галина Пагутяк, Дмитро Кешеля, Петро Ходанич та ін. Об'єднує цих письменників певна закоріненість, прагнення зберегти ідентичність, орієнтованість на власне українську художньо-естетичну традицію.

Отже, на розвиток української прози Словаччини 80-х рр. XX ст. – 10-х рр. XXI ст. значною мірою вплинули історичні події попередніх десятиліть, внаслідок яких відбувся спад у розвитку художньої літератури та літературно-критичної думки. Письменники старшої генерації (Ю. Бача, Є. Бісс, В. Дацей, М. Шмайда) були вилучені з літературного процесу аж до початку 90-х років. Сучасну українську літературу Словаччини творять письменники І. Яцканин, Ю. Панько, Н. Вархол та ін., котрі дебютували у 80-х рр. XX ст. Пріоритетною в літературі цього періоду стала тема збереження пам'яті роду, традицій і культури малої Батьківщини, а відтак і національної ідентичності.

1.2. Творча особистість І. Яцканина: письменницька, літературознавча, перекладацька та редакторська діяльність

І. Яцканин — нині відомий белетрист, перекладач, громадський діяч, а також багаторічний редактор літературно-мистецького та публіцистичного журналу «Дукля» і дитячого журналу «Веселка». Протягом десятиліть він опікується українським словом у Словаччині. Окрім прозового набутку, митець зреалізував себе як і публіцист та майстер художнього перекладу. Виповнює творчу особистість І. Яцканина редакторська праця, яка увиразнює письменницькі й особистісні якості митця.

1.2.1. Художня проза І. Яцканина як вияв творчої індивідуальності митця

На формуванні І. Яцканина як письменника виразно позначилася його національна ідентичність, тобто належність до української етнічної групи. Виріс він в українській сім'ї, з дитинства розмовляв українською мовою і вважав себе лише українцем. Це й не дивно, адже, як слушно відзначає А. Санченко, «батьки з дитинства, окрім усіх інших ідентифікацій, прищеплюють своїм дітям спочатку почуття, а потім і усвідомлення себе як представника певної нації» [134, с. 160]. Ця належність до українського етносу підсилювалася й освітою. Після початкової сільської школи майбутній письменник навчався у Бардієві в українській школі, котру, як сказав в інтерв'ю, називали «український Клондайк» [191], та закінчив українську гімназію в Пряшеві.

Дитячі роки І. Яцканина пройшли за хліборобськими клопатами в полі з батьками. Спогади про раннє повоєнне дитинство лягли в основу автобіографічного оповідання «А поле грало парубоцьку...». Письменник із теплотою згадує цей період: «То був час, коли ми у торбу брали більше книжок, аніж хліба» [28]. Зростав автор на народних казках, а згодом — на класичних зразках української та зарубіжної літератури: «Малий Мирон», «Коли ще звірі говорили» Івана Франка, «Ялинка» Михайла Коцюбинського, оповіданнях Степана Васильченка, «Тарасові шляхи» Оксани Іваненко, «Шхуна «Колумб» Миколи Трублаїні, на творах Жюль Верна, Марка Твена та ін. Ця залюбленість

у художнє слово вилилась у пристрасть до письменства: ще в четвертому класі він подав перший допис до української газети «Нове життя» [28].

Становлення творчої натури письменника відбувалося в українському оточенні, належність до української нації та ідентифікація з її культурою були для нього органічними. Про це сам письменник висловився так: «Моє українство було природним, органічним. Мабуть, тому й пізніше не зазнало жодних трансформувань. На мою думку, все починається з сім'ї. ... Скажу ще таке: місто я сприйняв зі страхом. Потім ми звикли один до одного» [28]. Цей процес болісного сприйняття міста знайшов відображення у творчості письменника, як і процес пошуків свого національного «Я», що загалом характерно для сучасних українців Пряшівщини.

Письменство І. Яцканина постало з глибокого знання народно-поетичних джерел та реального життя, що засвідчує сам автор: «Кожен мій твір збудований на конкретній події чи людині. ... Коли вийшла моя перша збірка оповідань, багато односельців упізнали себе. І почали сваритися, щоправда, вже не зі мною, бо мене тоді в селі не було, а з батьками» [107]. Отже, відбувається ототожнення автора з культурним середовищем, у якому він виріс, із малою Батьківщиною, або ж, як вона втілюється у прозі митця, місцем проживання. Саме таку назву має й перша збірка оповідань автора. У художніх творах особливо відчутний фактор пам'яті поколінь, який виявляється в прив'язаності до місця проживання, у певній усталеності життя. Звідси зосередженість на проблемах селянського світу та пов'язаного з ним архетипу Землі.

У літературу І. Яцканин увійшов як представник малого прозового жанру, дебютував у збірнику творів молодих українських письменників Словаччини «Молоде вино» (1982). Перша збірка «Місце проживання» вийшла друком у Пряшеві в 1987 році. Як зазначив автор, твори, що увійшли до неї, написані на початку вісімдесятих, аж до 1985-го року. Рецензентами книги стали словацькі літературознавці Михайло Роман та Мирослав Іллюк.

Наступним виданням «Наталка вже не плаче» (1988) І. Яцканин зарекомендував себе як автор літератури для дітей і про дітей, проте воно залишилось непоціноване критиками. Книжка малої прози «Усе залишиш»

побачила світ 1990 року. Рецензували збірку знані в Словаччині дослідники-літературознавці — Федір Ковач та Ілля Галайда.

Вихід збірок «Місце проживання» й «Усе залишиш» переконав у присутності в українській літературі Східної Словаччини самобутньої прози, у центрі якої — індивідуальність, художньо-виразний, багатогранний герой, котрий, будучи носієм селянської психології, відображає у своєму світовідчутті докорінні зміни в суспільно-економічному устрої села та намагається пристосуватися до нового — життя в місті.

У творах фокус авторської уваги спрямований на художнє втілення «правди життя». Автор розробляє сільську тематику, що дало підстави вже першим дослідникам віднести його доробок до «сільської прози». Головним персонажем творів зазначених збірок виступає селянин, закорінений у споконвічно рідний простір, у якому живе, і визначальні для нього — топос землі, хати, обійстя («Земелька», «Копали студню», «Коріння», «Шуміли берести», «Срібна верба», «Прірва», «Такий простий день»). Водночас в оповіданнях «Срібна верба», «То мій страх» порушується тема війни, про яку автор, представник повоєнного покоління, чув багато розповідей у дитинстві.

В оповіданнях «Мандри у совість», «Не лякайте лелек», «Мороз ліпше вміє», «Будуй хату, Іване!», «Стежки незаблудні», «Людина з плаката», «Асфальтовий хлопець» та ін., що входять до збірки «Усе залишиш», спостерігається відчутне тяжіння автора до зображення маргінальних ситуацій — зокрема адаптації сільських мешканців до міста. Головним героєм стає інтелігент селянського родоводу, котрий опиняється немов на роздоріжжі двох світів: села, що асоціюється з рідним простором, та міста, яке для нього виступає локусом чужим. Письменник далекий від ідеалізації села, він зосереджує увагу на змалюванні болісних процесів самовизначення особистості, пов'язаних зі змінами умов життя. Звідси в героїв виникають і проблеми самототожності, визначення свого місця у світі та ідентифікація себе з певним середовищем.

Значне місце у творах прозаїка посідає також осмислення конфлікту між батьками, котрі бажають, аби діти залишились у рідному селі, та дітьми, що

обирають життя в місті. Внаслідок розгортання конфлікту діти не можуть позбутися докорів сумління, вони постійно відчують провину перед батьками, адже розуміють, що старші не змирилися з їхнім вибором («Такий простий день», «Мандри у совість», «Не лякайте лелек» та ін.).

Поряд із окресленими темами в багатьох творах письменник звертається до осмислення екзистенційної проблематики, яка найповніше реалізується в мотивах самотності («Скрипка», «Проклятий», «Вечори навколо старого більярда», «Старики і хміль», «Карусель», «Душа в маленькому каштані», «Коні вмирають вночі», «Смуток сховався у куток», «Гіркий смак пищавки») та кохання («Спокуса», «Крик диких гусей», «А, що ви там знаєте про любов», «На весіллі не плачуть»). В оповіданні «Мороз ліпше вміє» та новелі «Асфальтовий хлопець» звучить мотив смерті, який знайде продовження в подальшій творчості прозаїка.

Заявлена в цих збірках проблематика залишається визначальною для всієї спадщини автора, де магістральна — проблема закорінення людини в рідний простір, що виступає духовною константою художнього мислення І. Яцканина. Розгортається ця проблема у четвертій збірці малої прози «Тіні й шрами», що вийшла в Пряшеві 1994 р. (післямова критика зі Словаччини Віталія Конопельця). Відзначимо, що у творах цієї книги прозаїк поглиблює зазначену в перших двох збірках проблематику, зокрема розкриває тему констант рідного простору, що виступають також символічною ланкою духовного зв'язку між батьками і дітьми («Ох, ті селюки» та «І довжникам нашим...»), вияв знаходить тема кохання («Кольорові камінці», «Любов по дротах», «Мед і сіль», «Тіні й шрами»), уперше звучить мотив утечі («Відлуння кроків»). Простежується жанрова еволюція — від оповідання до новели. А також у творах збірки «Тіні й шрами» посилюється психологізм змалювання героїв, помітне прямування автора у філософсько-етичну площину зображення, що підсилюється інкрустаціями із тексту Святого Письма.

Художньо довершеним твором збірки вважаємо новелу «Графік смерті», у якій автор розкриває традиційно болісну для світового письменства тему батьковбивства. З-поміж малої прози І. Яцканина новела вражає майстерністю

архітектоніки, яку характеризують ретроспективна нарація матеріалу від першої особи, наявність подвійної розв'язки, несподіваний новелістичний зворот у фіналі твору, акцентуація на художніх деталях тощо.

Вісім оповідань письменника «Втеча», «Дерев'яний смуток», «Хід королевою», «А де мої вороги?», «Затяжний дощ», «Брати», «Мандри за втраченим замком», «Родинне свято» були об'єднані автором у наступну збірку під назвою «Втеча», яка вийшла друком у Пряшеві 1995 року з післямовою українського дослідника Дмитра Федаки, а рецензіями відгукнулися дослідники М. Роман [130] та Т. Кобаль [69]. Вона вказала на відхід автора від прози «сільського спрямування» у стильовій манері, способі зображення, оскільки він зосереджується на дослідженні морально-психологічних аспектів поведінки персонажів міста. Знаковою є назва збірки: вона окреслює провідний мотив видання — втеча людини від суєти життя. Автор проводить думку, що така втеча є лише позірною, насправді йдеться про «вороття» людини до своїх витоків. Тож розширюються обрії художнього мислення белетриста, він проходить еволюцію до філософського осмислення закоріненості. Персонажі оповідань «Дерев'яний смуток», «Родинне свято» повертаються до свого рідного простору. Інші герої перебувають у пошуках себе та своєї сутності («Хід королевою», «А де мої вороги?», «Затяжний дощ», «Брати»), тому заявлений екзистенційний мотив утечі фактично означає повернення до себе, що пов'язане з розумінням концепту «пізнай себе».

Першим виданням І. Яцканина в Україні стала збірка «Дерев'яний смуток» (1997). Вона вміщує 19 вибраних творів з попередніх книг прозаїка, упорядкованих самим автором, які репрезентують найвагоміші здобутки його творчості з 1982 по 1997 роки. Огляд збірки здійснили М. Роман [124] та Т. Кобаль [70]. За це видання І. Яцканин був удостоєний звання лауреата Літературної премії ім. Григорія Сковороди.

Вважаємо, що ця книжка — умовний підсумок першого етапу творчості прозаїка, що позначений формуванням проблемного спектру та індивідуального стилю прози автора. Уже в перших книгах з'являються проблеми, характерні для прози «сільського спрямування», та властиве авторові розкриття

екзистенційних мотивів самотності, втечі, кохання та смерті. Особливість цього періоду також полягає в змалюванні персонажів, як правило, уже старшого віку. Як слушно спостерегла Т. Кобаль, «життєва й творча дорога Івана Яцканина ще стелиться спекотним літом, проте герої більшості його творів уже мандрують чомусь манівцями суворої й мудрої, завжди багатой на досвід, осені» [69, с. 4].

Подальший період творчості прозаїка характеризується відходом від суто селянської тематики, хоча вона присутня у багатьох творах і надалі. Уже 1998 року побачила світ збірка психологічної прози автора «...як збиті пси», яку схвальною рецензією відзначив М. Роман. На переконання критика, ця книга оповідань-новел «наразі найкраща в доробку письменника, бо він значно поглибив психологічну канву творів, психологічні походи своїх персонажів, перейшов од простішого жанру оповідання до складнішого жанру — новели» [128, с. 68].

На нашу думку, зазначену збірку складають не власне новели, а твори з новелістичним типом художнього висвітлення, адже в основу кожного з них покладена виняткова життєва ситуація, яка містить такий емоційний заряд, що викликає гостре переживання у читача. Так, у новелах «Злодій у довгій нічній жіночій сорочці» та «Втеча від нескінченності» виписана трагедія самогубства героїв, до якого призводять непорозуміння у взаєминах між людьми. В інших творах збірки наявні невідточені можливості новелістичного вирішення композиції, зокрема слабо виписані т.зв. пуанти, властиві новелі.

Героями книжки виступають чоловіки, а об'єднує їх мотив самотності, пов'язаний, як правило, з нереалізованістю в кар'єрному та особистому житті. Простежуючи назву книжки в контексті попередніх титулів, можемо припустити, що вона символізує гірке усвідомлення людиною міста невизначеності власної екзистенції в сучасному світі. Письменник зображує мешканців міста, проте з контексту зрозуміло, що більшість із них вчорашні селяни. Отже, автор продовжує розвивати проблеми своєрідної психологічної розчахненості людини, що походить із села («Втрата пам'яті», «Кришталіки морозива у місячному сяйві», «Добрим я вже був», «У ліщину блискавки не

б'ють», «У долині воронячих вічок» та ін.). У новелі «Втеча від нескінченності» знову звучить мотив утечі, що свідчить про продовження цієї теми у творчості письменника.

Мотив утечі, який у Яцканинових творах постав мотивом повернення, розкривається і в оповіданні «У фатальному коловороті», що входить до збірки «Вернісаж» (2000). Книгу складають вісім творів, у яких розкриваються загальнолюдські проблеми. В оповіданнях «Категоричний імператив, або інколи плачуть і чоловіки» та «Errare humanum est» тісно переплетені теми любові й смерті. В оповіданнях «Співай, хлопче» та «Прощай, Америко!» автор знову повертається до проблем селянської свідомості.

Найбільший за жанром твір письменника — повість «Ангел над містом» (2001, Пряшів). На ідейно-тематичному рівні вона споріднена з малою прозою автора, акумулює в собі провідну тему його творчості — пошук у хаосі світу моделі самототожності, яка пов'язана з національною ідентичністю. Герої повісті — недавні переселенці з села, котрі мешкають у бурхливому місті, проте на духовному, можливо, ментальному рівні, не зливаються з міським середовищем.

Після публікації повісті письменник знов повертається до малої прози й у 2004 році виходить друком збірка оповідань «В усьому винні чоловіки», яку прорецензував дослідник з Польщі Т. Карабович [63]. Книга вміщує як оригінальні, так і публіковані раніше тексти, у яких письменник зображує реалії сьогодення, спостерігає зміни на мовно-стилістичному рівні. Якщо у попередніх творах І. Яцканин використовував частіше народні прислів'я та приказки, то тепер з'являються порівняння, що відображають сучасні мовні тенденції: «Ігор не був ніякий Марлон Брандо» [176, с. 11] тощо. Також розширюється топос творів, з'являються назви українських міст Мукачева, Стрия, Києва. Загалом, письменник звертається до розкриття проблем сучасності, а його героїв починають хвилювати питання особистісної реалізації в умовах XXI століття. Поряд із цим оповідання «Іванові мандри» та «Діра» характеризуються поверненням до проблем селянина та його прив'язаності до рідної скиби.

У 2006 році І. Яцканин знову уклав збірку оповідань для дітей «Чарівний рюкзак», наступна книга дитячої прози «Мій дід Робінзон» (2013, Ужгород-Київ) з'явилася з передмовою А. Качана.

Віхою творчості І. Яцканина стала публікація збірки «Чорний ящик зрілої дами» (2009), у якій автор вперше зібрав твори, що розкривають проблеми людських стосунків, пошук гармонійних взаємин між чоловіком і жінкою, в основі яких – кохання. Збірку складають тринадцять оповідань, із яких кілька уже опубліковані в попередніх книгах. В описуваних ситуаціях, вихоплених ніби з реального життя, відчувається вправність автора в психологізмі зображуваних переживань героїв, умінні з простого конфлікту розгорнути художньо-естетичний сюжет. Це помічають і дослідники М. Роман [123] та С. Федака [148].

Післямову до збірки «Пряшівська Йокнапатофа Івана Яцканина» написав Дмитро Павличко. Літератор охарактеризував основні віхи становлення прозаїка, слушно відзначивши, що його оповідання «несуть на собі печать глибокої трагічності, зумовленої самим фактом відірваності життя героїв від життя великого народу, від подій, що сама згадка про них надає творіві широкої масштабності» [210, с. 152].

Збірки малої прози І. Яцканина «Втеча без вороття» (2010) та «Задуха» (2013) також вийшли з передмовами українських дослідників – Петра Осадчука й Сергія Федаки. Обидві книги скомпоновані з нових творів і таких, що вже друкувалися. На переконання П. Осадчука, в нових оповіданнях письменника «домінує не ідея втечі, а ідея повернення. Повернення до самого себе, до своєї сутності, до власного родового коріння» [175, с. 4]. Намагаючись дати чіткіше уявлення про твори аналізованої збірки, критик умовно порівнює їх з картинною галереєю, таким чином підкреслюючи майстерність автора в зображенні характерів. Вважає, що за жанровою належністю нові твори — це оповідання, а ті тексти, де переважає описовий стиль, тяжіють до жанру повісті, зокрема «Крісло-гойдалка в осінній мряці» й «Не лякайте лелек». Подібну думку висловлює й М. Роман, проте наголошує, що «не так важливий жанр

твору, як його зміст, проблеми, персонажі і художній рівень їх зображення» [126, с. 89].

Найбільш повна наразі збірка вибраної прози автора — «Пора вузеньких вулиць» побачила світ у київському видавництві «Преса України» (2013). У ній представлено повість «Ангел над містом» та 36 оповідань [199].

Треба вважати важливим поступом у літературному процесі, що український читач може ознайомитися з найкращими зразками письма І. Яцканина, адже до цього в Україні творчість письменника була відома переважно з публікацій у газетах та в часописах «Кур'єр Кривбасу», «Березіль», «Всесвіт», «Вітчизна». Окремі його оповідання, як уже зазначалося, ввійшли до збірника творів українських письменників Чехословаччини «Карпатська замана» (К.: Рад. письменник, 1990), до книги оповідань українських письменників Закарпаття й Східної Словаччини антологічного типу «Веселка Карпат» (Пряшів – Ужгород, 1990) та антології поезії й малої прози українських письменників Словаччини «Під синіми Бескидами» (Ужгород, 2006).

Таким чином, художня проза І. Яцканина репрезентує його як митця, що глибоко й уважно обсервує дійсність, втілюючи її пульсуючі проблеми у відповідну жанрово-стильову форму. Його проза звернена до актуальних духовних, філософських та морально-етичних викликів 80-х рр. ХХ ст. – 10-х рр. ХХІ ст., які відповідно найбільше хвилюють і митця. Художній доробок письменника становить два періоди: перший окреслює еволюцію автора від побутової прози «сільського спрямування» до початків осмислення ним екзистенційних мотивів самотності, втечі, кохання та смерті. Другий вказує на філософське розуміння письменником проблеми вкоріненості людини в рідний простір, що накладає відбиток на її долю і в професійній сфері, а головне, у можливості налагодження гармонійних стосунків з протилежною статтю. Проблемно-тематичний спектр, поглиблений психологізм, увага до художньої деталі, ліричний струмінь засвідчують неореалістичний спосіб художнього мислення І. Яцканина.

1.2.2. І. Яцканин — літературознавець, перекладач та редактор

Окрім художньої, ще одну грань творчої індивідуальності І. Яцканина складають літературознавчі дослідження. Він автор численних літературно-критичних та публіцистичних статей, у яких зосереджується передусім на вивченні словацько-українських та українсько-словацьких літературних взаємин. Його перу належить понад 60 праць із різних питань літератури, культури, духовного та суспільного буття. Ця сфера життєтворення письменника, однак, залишилась поза увагою дослідників. Водночас осмислення його літературознавчого набутку дає можливість глибше досягнути різні грані творчої особистості.

Вагоме місце серед жанрів літературознавчих студій І. Яцканина займає рецензія. Увага дослідника зосереджена перш за все на проблемах української літератури, українсько-словацьких та словацько-українських взаєминах у царині перекладу, на теоретичних засадах художнього перекладу. Він також аналізує рецепцію української літератури чеським читацьким середовищем.

У перекладознавчих рецензіях І. Яцканин наголошує на таких аспектах, як важливість зіставлення перекладу з оригіналом, відповідальність перекладача за точність перекладу, якість перекладу тощо. Структура рецензій зумовлена авторською метою та завданнями: одні рецензії стислі, відповідно їхня мета полягає у презентації перекладного видання; інші – ширші, з детальним аналізом стилістичного, мовного опрацювання перекладу, з конкретними прикладами, які ілюструють вдалі зразки або, навпаки, невправні переклади.

Різні аспекти характеристики українсько-словацьких літературних зв'язків спостерігаємо у статтях «Над одним перекладом» [189], «Діалог двох культур» [179], «Більше творчості і відповідальності» [170], «Українська література на сторінках часопису «Елан» [205], у яких І. Яцканин відстежує стан поширення та вивчення материкової української літератури в Словаччині. Так, у статті «Над одним перекладом» дослідник розглядає переклад словацькою роману І. Григурка «Канал», здійснений Властою Баловою, і спиняється на питанні відповідності перекладу змістові й формі оригіналу.

Порівнявши чотири видання роману, серед яких два оригінали (вид-ва «Молодь», 1974 та «Дніпро», 1976) і переклади словацькою (Братислава, 1977) та російською («Молодая гвардия», 1975), автор вказує на розбіжності словацького перекладу й українського оригіналу («Дніпро», 1976). Він аргументовано доводить, що перекладач користувалася не українським виданням роману, а невдало здійсненим російським перекладом, що призвело у словацькомовному варіанті до багатьох неточностей та навіть до пропусків цілих абзаців. І. Яцканин вважає «переклад з другої руки» нетактовним ставленням до читачів та зниженням естетичної вартості твору-оригіналу.

На важливості перекладацької справи наголошено в оглядовій статті «Діалог двох культур» і висловлено думку, вслід за І. Франком, що «історія художнього перекладу у кожній літературі стає частиною історії національної культури, національної літератури» [179, с. 62]. Дослідник зосереджується на сфері словацько-українських літературних зв'язків і простежує найвагоміші переклади творів українських письменників словацькою, які з'явилися у Чехословаччині після 1948 року, а саме Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаника, Лесі Українки, О. Гончара, О. Довженка, Ю. Яновського, М. Стельмаха, В. Сосюри, П. Тичини, М. Рильського, І. Драча, Б.-І. Антонича, Б. Олійника, В. Коротича, Д. Павличка, Л. Костенко та ін. Автор переконує у важливості зробленої справи та вказує на поступ української материкової літератури, з'яву нових творів, які теж варто донести до читачів Словаччини через переклад.

Стаття «Більше творчості і відповідальності» присвячена аналізу збірки перекладів «Живе сні» (Братислава) Наташі Павулякової-Дюрінової. До цієї книги увійшли одинадцять оповідань сучасних українських письменників: В. Баранова, В. Левицького, В. Медвідя, Г. Пагутяк, Ю. Покальчука, В. Положія, С. Пушика, В. Шкляра, Б. Штерна, В. Тарнавського, О. Тесленка. Аналізуючи зроблене авторкою, І. Яцканин прагне «уникнути строгого чи навіть рабського порівняння першотвір — переклад» [170, с. 65]. Він розглядає питання добору перекладачами мовних засобів, а саме заміни вживаних в українських оригіналах діалектизмів відповідниками з говірки мови, якою

перекладають, чи використання літературного слова-відповідника, проблеми довільного перекладу стилістичних фігур та тропів і вплив таких дій на ідейно-художній зміст твору. З позицій цієї наукової методики автор здійснює розгляд перекладів, наводячи ілюстрації т. зв. «зсувів». Подібне явище дослідник спостерігає в перекладі оповідання В. Левицького «Поруга», в якому використано західноукраїнську говірку. На його думку, перекладач не відображає цієї мовної особливості твору, в результаті чого втрачається колорит, характерний для прози В. Левицького. Свої спостереження І. Яцканин базує на теоретичних засадах знавців перекладацької справи, зокрема С. Флоріна щодо необхідності знання перекладачем географії, історії, літератури, побуту та звичаїв народу, чия література він перекладає.

Невідповідності письменник знаходить і в перекладі оповідання О. Тесленка «Світлячи іншим» і наводить зразок: «*Оригінал: «Він кволо махнув рукою»*. Переклад: «*Povadnutosa usmial*» [170, с. 67], що означає: «Зблякло посміхнувся». Це, на його переконання, змінює художній світ першотвору, моделює інші ситуації. Свої міркування І. Яцканин підкріплює положеннями теоретика перекладу В. Коптілова, котрий вважав, що перекладач повинен дотримуватися природності звучання реплік, дбати про відповідність лексики і синтаксису закономірностям функціонування розмовної мови. Взявши до уваги комунікативну, естетичну та репрезентативну функції перекладів оповідань, І. Яцканин констатує, що вміщені у збірнику «Живе сни» переклади не можна віднести до майстерних зразків.

Письменник звертає увагу і на зворотний процес у справі словацько-українського художнього перекладу словацькою та українською, простежує поширення творів словацьких авторів в Україні. Предметом його зацікавлення є проблеми дитячої літератури, оскільки він стверджує, що література для дітей та молоді не менш вартісна, ніж література для дорослого читача. У літературно-критичній статті «Словацька дитяча література в українському перекладі» [201] дослідник характеризує етапи розвитку сучасної модерної словацької дитячої літератури. Він детально спиняється на творчості Л. Ондрейова, твір якого «Опришкове дитинство» переклав українською

Григорій Кочур. І. Яцканин називає його *«майстром художнього перекладу»* [201, с. 45], котрий зі словацької переклав також твори П. Гв'єздослава, Л. Новомеського, А. Плавки, В. Мінача, а повість «Опришкове дитинство» привабила його, на думку критика, темою вільної людини, образом розбійника-бунтаря.

І. Яцканин як досвідчений перекладач помічає і вдалі моменти, і недоліки в українських перекладах зі словацької. Так, розглядаючи переклади українською С. Панька творів словацького письменника Руда Моріца, до огріхів інтерпретатора критик відносить послаблення метафоричних образів оригіналу, що призводить до нейтралізації змісту художнього тексту, пропуску цілих речень, заміну часових категорій. Аналізуючи перекладацький досвід, І. Яцканин наголошує на такій особливості художнього перекладу, як креативний підхід перекладача до твору, вміння не механічно відтворювати слова, а проникати поза текст. Ці спостереження стосуються перекладу М. Русанівською казки Д. Душека «Бабуся на драбині». Перекладач, на думку дослідника, недостатньо відобразила грайливість твору, зумовлену магічним реалізмом казки.

Про прагнення І. Яцканина ознайомити читачів Словаччини з творчістю найбільш відомих українських письменників свідчить і його невелика за обсягом, але наповнена важливою інформацією студія «Переклад одного вірша» [197], присвячена творчості та перекладацькій діяльності Василя Стуса. Поета представлено як інтелігента-дисидента, для якого творчість була способом існування. Виділено таку грань його таланту, як переклади, підкреслено, що в цьому доробку митця наявна, поряд з поезією й прозою, і драма. Серед перекладів Стуса з німецької, англійської, французької, російської мов виділено і здійснений ним на початку творчості переклад зі словацької вірша «Історія трави» Мирослава Валека.

Поряд із аналізом перекладів творів українських письменників словацькою мовою І. Яцканин аналізує й переклади чеською. Його статті «Чеське зацікавлення М. Хвильовим» [208], «Від класики по сучасність» [173], «Письменники «Розстріляного відродження» на сторінках чеської преси» [198],

«Євген Маланюк по-чеськи» [181], «Чеське зацікавлення українською літературою» [209], «Трагедія мужицького життя» [203], «Взаємне пізнання» [172] відображають процес поширення української літератури в Чехії, вирізняються інформативністю та професійним аналізом досліджуваного явища. Дослідник інформує читачів про авторів, вказує на вагомість їх творчого доробку в українському літературному процесі та рівень ознайомлення чеської читацької аудиторії з їх творчістю.

Так, у статті «Чеське зацікавлення М. Хвильовим» І. Яцканин, дбаючи про повноцінне уявлення про українських письменників 20-х років ХХ ст., наводить ті характеристики особистості, які дають можливість краще зрозуміти ідейний зміст, проблематику творів митця. Порушивши питання розвитку чесько-українських літературних зв'язків у 20-х роках, автор детально спиняється на поширенні творів Хвильового та відомостей про нього в Чехії. Помітну роль у цьому процесі відіграли статті В. Харвата та Є. Рихліка, в яких схарактеризовано літературний процес в Україні та роль Миколи Хвильового в літературних угрупованнях «Плуг» і ВАПЛІТЕ. І. Яцканин простежує, що першим перекладом творів Миколи Хвильового чеською мовою стала новела «Кіт у чоботях», надрукована 1929 року в газеті «Руде право». Тож чеські літератори значно випередили словацьких у перекладанні творів українського письменника, адже оповідання Миколи Хвильового «Мати» з'явилося словацькою аж у 90-х роках.

У статті «Від класики по сучасність» І. Яцканин простежує історію перекладної Шевченкіани в Чехії. Автор згадує перші переклади поезії Шевченка, здійснені Йозефом Первольфом чеською ще за життя Кобзаря. З когорти перекладачів, котрих привабила творчість Шевченка, Яцканин виділяє Ружену Єсенську, яка представила чеському читачеві «Вибране поезії» Шевченка у 1900 році. В історії перекладу Кобзаря автор виокремлює певні віхи, зокрема відзначає, що після 1945 року виходять і книжкові видання творів поета. З популяризацією творчості Шевченка в Чехії, констатує критик, пов'язане ім'я чеського поета Ладіслава Фікара, який перекладав поезії українського класика в 1946 р. І. Яцканин порівнює переклад Л. Фікара вірша

«Садок вишневий коло хати» з перекладним варіантом цього ж твору Ярослава Виплела, здійсненим на початку 20-х років XX ст., і робить висновки, що у його перекладі поезія зазнала емоційних і часових відхилень та радше нагадує переспів, а Л. Фікар настільки поповнив переклад, що останній уже нагадує навіть не переспів, а новий твір. З цього приводу критик висловлює думку, що «перекладач мав би своє зусилля вести до того, щоб його власні втручання у текст були якнайменше наявними, щоб найбільшою мірою наблизився до об'єктивності перекладеного твору» [173, с. 60]. Найвдаліше видання творів Т. Шевченка чеською мовою, на думку критика, – вибране «Білі хмари, чорні тучі» (1977) Ярослава Качібєка, котрому вдалося зберегти ритміку оригіналу.

Аналізуючи перекладну україністику в історичній тягlostі, І. Яцканин у другій частині вищезгаданої статті репрезентує словник російських, українських та білоруських письменників, який вийшов друком у Празі 2001 року. Автор вважає, що укладачі матеріалу Галина Бін та Іво Поспішіл влучно схарактеризували 80-90-ті роки в українській літературі, сучасну українську поезію, представлену іменами Ю. Андруховича, О. Ірванця, В. Неборака та ін. Водночас І. Яцканин підкреслює, що в літературному процесі України не можна оминати генерації письменників 70-х років та такі відомі постаті 20-30-х рр., як Віктор Петров, Майк Йогансен, Аркадій Любченко, Борис Антоненко-Давидович. Цим самим він розширює український літературний простір, знайомлячи європейську спільноту з непересічними творчими особистостями та культурно-політичною атмосферою тоталітарної системи, яка знищувала національні таланти.

Окрему студію «Письменники «Розстріляного відродження» на сторінках чеської преси» І. Яцканин присвятив аналізу матеріалів, пов'язаних з українським літературним процесом 20-30-х р. XX ст. Автор простежує переклади чеською творів таких визначних постатей тодішнього літературного життя, як Григорій Косинка, Аркадій Любченко та Борис Антоненко-Давидович. На його думку, така увага чеської публіки до української літератури того періоду була зумовлена рівнем творів, які своїм філософським змістом та модерною поетикою єдналися із європейською літературою, зберігаючи свій

національний колорит. Водночас автор відзначає, що тогочасна чеська преса, знайомлячи своїх читачів із творами письменників «Розстріляного відродження», мовчала про застосовані проти них більшовицьким режимом репресії. Це стосується і творчості Г. Косинки, саме на перекладі його твору «Темна ніч» І. Яцканин спиняється детально. Він характеризує творчість митця, наводить властиві для тієї доби ідеологічно заангажовані, тенденційні оцінки пробільшовицької критики, ярлики та звинувачення проти стійкого в ідейно-політичних переконаннях письменника. Автор праці наголошує на особливостях художнього письма Г. Косинки, що вирізняють його як творчу індивідуальність: локалізація сюжету й часопростору, витонченість художньої деталі, вміння зосереджуватись в одному епізоді. Саме ці ознаки творчої манери, вважає І. Яцканин, необхідно відтворити перекладачеві, щоб відповідник іншою мовою був майстерним.

До письменників «Розстріляного відродження» І. Яцканин відносить і Аркадія Любченка та Бориса Антоненка-Давидовича. Зазначимо, що укладач антології «Розстріляне відродження» Ю. Лавріненко першого до своєї книги не включив, можливо, тому, що А. Любченко під час війни емігрував і за межами України помер, а Б. Антоненко-Давидович після концтаборів продовжив працювати в Україні до 1984 року. Про вагомість творчості А. Любченка свідчить той факт, що чеський журнал «Kmen» у 1928 р. під його світлиною надрукував такий текст: «Аркадій Любченко — один з найкращих модерних українських письменників» [198, с. 62]. А на сторінках журналу «Signal» було видрукуване його оповідання «Гордійко». Переклад цього твору Я. Їржі І. Яцканин вважає вдалим і відзначає, що перекладачеві вдалося відтворити семантико-стилістичні функції окремих експресивних виразів першотвору.

Дослідник звертає увагу й на появу в чеському перекладі творів Є. Маланюка — знакової постаті в українській літературі, представника празької групи. Він зазначає, що книжка чеських перекладів поезій циклу «Під чужим небом» українського митця складається з творів, у яких наявні чеські мотиви, адже, як відомо, чеський період життя і творчості поета був досить плідним.

У статті «Чеське зацікавлення українською літературою» предметом аналізу стали переклади ліричної драми «Зів'яле листя» І. Франка, українських міфів, казок та легенд, а також роману «Польові дослідження з українського сексу»; збірки «Сестро, сестро» О. Забужко, роману «Рекреації» Ю. Андруховича і збірки поезій «Ужгородські кав'ярні» Петра Мідянки. Щоб легше зорієнтуватись у здобутках і втратах чеського перекладача «Зів'ялого листя», критик наводить уривки перекладів іншими слов'янськими мовами і підкреслює, що чеський перекладач Я. Владіслав відійшов від оригіналу, щоб у цільовій мові бути ближчим до нього. Такий прийом, на думку І. Яцканина, виправданий, бо дав перекладачеві можливість дотримати дух твору.

Автор статті схвалює відбір перекладачами творів сучасного закарпатського поета Петра Мідянки, вважаючи його одним з «найцікавіших українських поетів-вісімдесятників» [209, с. 61]. Вибрані вірші П. Мідянки «Ужгородські кав'ярні» переклав Томаш Вашут з передмовою Рене Кочіка, для якого поет постав у образі «екзотичного птаха української поезії». І. Яцканин вважає, що «перекладач вдало справився з «мідянківською» мовою і вводить чеського читача у незвичні ритми й образи його поезії» [209, с. 61].

Варто зазначити, що зацікавлення І. Яцканина сферою перекладу не випадкове, адже письменник сам плідно працює на цій ниві. Створює українські варіанти творів чеських, словацьких та польських письменників, а також подає словацькою здобутки українських митців. У літературно-критичних статтях І. Яцканина відчувається його теоретичний і практичний перекладацький досвід. Тому його літературно-критичні праці здебільшого проблемні та дискусійні, що переконливо підтверджує і стаття «Здобутки й втрати» [185]. У ній ідеться про переклад вибраних прозових творів майже невідомого в Україні чеського письменника Богуміла Грабала, збірка якого вийшла у Львові під назвою «Вар'яти» в перекладі українського письменника Юрія Винничука. І. Яцканин розмірковує про застосовані тут необхідні перекладацькі прийоми, а саме про те, «як перекладати говірку, жаргон, щоб вони були зрозумілими усім читачам» [185, с. 63]. Ю. Винничук інтерпретує празьку говірку, якою написаний твір, львівською, вважаючи, що це найкращий

відповідник. І. Яцканин торкається питання про довільність перекладу, вважає, що той, хто береться за таку справу, не повинен бути занадто прив'язаним до оригіналу, однак і його індивідуальність не має брати гору над індивідуальністю автора. У зв'язку з міркуваннями над цією проблемою, І. Яцканин звертається до досвіду відомих майстрів художнього перекладу — М. Рильського та Г. Кочура. Не нівелюючи вартість перекладу Ю. Винничука, І. Яцканин відзначає, що «у кожному творчому процесі є здобутки і втрати ... найбільша проблема у такому підході до оригіналу — знайти міру адаптації мовних та інших аспектів у середовище цільової мови» [185, с. 66].

І. Яцканин присвятив низку статей творчій постаті Т. Шевченка [177, 190, 194], де простежує перекладну Шевченкіану словацькою та чеською, а також інформує громадськість про заходи, які відбуваються з нагоди вшанування пам'яті митця. Окрім згаданих вище статей «Від класики по сучасність», «Українська література на сторінках часопису «Елан», кілька мають інформаційний характер. Їх основне завдання — надати читацькому загалу певну інформацію про Т. Шевченка. Так, в інтерв'ю І. Яцканина з праправнучкою Т. Шевченка по лінії сестри Катерини Людмилою Красицькою «Гілки Шевченкового роду», уміщеному в шостому номері журналу «Дукля» за 1993 рік, подано відомості про заснування кровними родичами Т. Г. Шевченка у Києві Фонду його імені, основна мета якого — «практична робота на терені українського духовного та національного відродження» [177, с. 50].

І. Яцканин активно виявляє свою громадянську позицію стосовно розвитку української національної меншини Словаччини, про що свідчать журнальні матеріали. У статті «Над силою Шевченкового слова» він повідомляє громаду про проведені 9 березня 1996 року «Шевченківські вечорниці» за участю Романа Лубківського, Еммануїла Миська, Василя Пилип'юка, а також Посла України у Словацькій Республіці Дмитра Павличка. Розпочинає її такими словами: «Які перешкоди не були б на нашому шляху, хто які палиці не закладав у колеса національно-культурного життя українців Східної Словаччини, а ми ще живемо, пнемося вгору з характерною для нас

завзятістю. Завжди, коли повертаємось до сили Шевченкового слова, починаємо з інших позицій розглядати власну ситуацію» [190, с. 68]. Свою публікацію він завершує міркуванням: «Вшановуючи пам'ять найбільшого генія України, нам слід нарешті задуматись, наскільки ми зрозуміли суть поезії Т. Г. Шевченка. Здається, нам ще постійно бракує сприйняття Шевченка як філософа, який осмислював минуле, щоб зрозуміти, як пророче промовляє він про сьогоднішній день і про день завтрашній. Ми мало вертаємось до Шевченка, мало вчимось від нього» [190, с. 68].

Того ж року в четвертому номері журналу «Дукля» у статті «Нести у серці думи Тараса» І. Яцканин висвітлює проведення в Україні на Рівненщині традиційного міжнародного літературно-мистецького свята «В сім'ї вольній, новій». Автор долучився до святкування і разом з іншими учасниками відвідав м. Рівне й ті місця, якими свого часу подорожував Т. Г. Шевченко. Статтю доповнюють світлини з місця святкування. І. Яцканин усвідомлює це свято як дієву форму піднесення національної свідомості.

У літературознавчих студіях І. Яцканина значна кількість рецензій-відгуків на нові видання творів або перекладів письменників, які розглянуто переважно в контексті літератури відповідного часу. Варто зазначити, що в українському культурному житті Словаччини рецензія домінує серед критичних жанрів, і протягом другої половини ХХ століття традицію рецензування найактивніше підтримує часопис «Дукля» [87, с. 43], активним автором якого є сам І. Яцканин.

Рецензії дослідника покликані насамперед інформувати про появу нового естетичного явища, ознайомити з твором, наблизити його до читачів, зацікавити їх. Важливими є репрезентовані Яцканином-літературознавцем фахові, об'єктивні спостереження та міркування стосовно творів. Підтвердженням цього є його рецензії «Пригорща натхненної поезії», «Прозовий дебют поета», «Рудо-Моріц по-українськи», «Обрії братерства» [186] та ін.

Характеристичною прикметою літературознавчої публіцистики І. Яцканина є те, що в ній відчутний письменницький хист автора. У рецензіях

«Нова манера поетичного письма» [195], «Жайворонок і люди, або Гірка доля села» [182], як і в інших працях, критикові вдається органічно поєднати художню образність з науковим стилем. У літературно-критичному доробку І. Яцканина спостерігається явище жанрової дифузії, зокрема рецензії та огляду. Елементи обох жанрів проступають у публікації «За ким дальший крок» [184], яка стосується виходу твору словацького письменника Юрая Шпітцера «Я не хотів бути євреєм» у перекладі українською Дмитра Андрухів. Торкаючись питання українсько-словацьких та словацько-українських літературних взаємин, критик зазначає, що «українська сторона зробила набагато більше у популяризації словацької літератури, ніж словацька по відношенню до української» [184, с. 85].

Рецензія «Про те, що за словом» на книгу Мілана Бобака «Очищення словом (Діалоги з Іллею Галайдою)» [200] вирізняється філософічністю. Критика заінтригував лейтмотив книги — зв'язок життя і творчості. Ця тема стає центральною в рецензії. Підсумком авторського аналізу є теза: «У кожного своя стежка у світ слова, але й те, що за словом» [200, с. 67].

У рецензії «Невдержно летить час» [192] ідеться про щоденникові записи українського поета та перекладача Степана Гостиняка, видрукувані під назвою «Віддзеркалення». Ця книга спонукала І. Яцканина до роздумів про жанрові особливості щоденника в літературній творчості. Автор констатує: щоденникові записи С. Гостиняка віддзеркалюють літературне та національно-культурне життя українців Словаччини.

17 літературознавчих студій І. Яцканина, у яких простежуються вагомі аспекти українсько-словацько-чеських літературних взаємозв'язків, були об'єднані в окрему книгу «Діалог літератур» [180], видану друком 2008 р. у Пряшеві. На збірку відгукнулися як словацькі (Ю. Бача [10], Я. Джоґаник [47]), так і українські дослідники літературного процесу (Д. Дроздовський, [50], Т. Ліхтей [92]).

Значний внесок І. Яцканина й у сферу художнього перекладу. Переклади українських творів словацькою та словацьких українською мовами з'являються з-під його пера й на шпальтах літературної періодици Словаччини та України, й

окремими книгами. Зокрема, словацькою мовою перекладені українські народні казки, видані в Ужгороді під назвою «Majster Ivanko» (1985), письменник видав також словацький переклад оповідання С. Ганущина «Vysoké schody» (1989). І. Яцканин знайомить словацького читача зі здобутками української літератури. У 2009 році у Словаччині побачила світ збірка оповідань «Mesačný úsmev», яку склали переклади словацькою творів Віктора Домонтовича, Миколи Хвильового, Ольги Кобилянської, Григорія Косинки, Богдана Лепкого, Леоніда Мосендза, Валер'яна Підмогильного, Федора Потушняка та Володимира Винниченка.

Завдяки перекладам І. Яцканина український читач може пізнати літературу Словаччини, адже він упорядкував та переклав українською антологію сучасного словацького оповідання «Полегшуючі обставини» (1994) та антологію словацької малої прози «Таїна» (2011), що вийшла друком в Ужгороді [141]. Антологія отримала схвальні відгуки, зокрема Т. Ліхтей звернула увагу на високий рівень перекладів, відзначивши, що І. Яцканин уміло перейняв манеру письма кожного з авторів, а також «спосіб викладу думок і почувань, з величезною повагою, ба навіть пієтетом, ставлячись до стилістично-сміслового наповнення тексту» [93, с. 94]. У 2009 році в його перекладі побачив світ твір словацького письменника Юліуса Балца «Гороб'ячий король». Майстерно перекладена сюрреалістична проза сучасного словацького прозаїка Марека Вадаса, книга якого «Відчайдушно гарне життя» (2011) з'явилася в Ужгороді, як і книга для дітей Станіслава Штепки «Ластів'їні казки» (2012).

Останніми роками письменника вочевидь цікавить література факту. У 2012 році надруковано роман сучасного словацького письменника Йозефа Банаша «Зона натхнення. Драматична історія дружби й любові 1968-2008 рр.», у якому зображені події, що характеризували сорокарічний період життя Центральної Європи. Через два роки по тому побачив світ у перекладі українською роман ще одного сучасного письменника Словаччини Любоша Юріка «Смерть міністра», що змальовує життя словацького політика Владіміра Клементіса.

Тож І. Яцканин розкриває українцям культуру близького зарубіжжя, даруючи їм можливість зрозуміти інших, а через них легше збагнути й себе. Його цікавлять кращі здобутки української та словацької літератур: від класики по сучасність.

Окрім перекладу, митця цікавлять й питання українського мистецтва, зокрема кіно («Через класику про сучасне» [207] та ін.), а також важливі суспільно-політичні проблеми та явища українського й словацького суспільства («Україна очима словацької преси» (за 1999 р.) [204] та ін.). Його публіцистика багатопроблемна й засвідчує бажання автора привернути увагу до української спільноти, її культурно-мистецького життя.

Окрема сфера діяльності І. Яцканина — його редакторська праця. Як головний редактор літературно-мистецького та публіцистичного журналу «Дукля» (з 1990 року), він надзвичайно вимогливо ставиться і до добору матеріалів, і до естетичного оформлення часопису, стежить за рівномірним представленням у журналі поезії та прозових творів. У кожному номері відведене місце для наукових та публіцистичних статей, інтерв'ю, оглядів книг, мистецтва. У часописі мають змогу публікуватися як українці Словаччини, так і представники материкової України. Тож те, що зроблено І. Яцканином, залишає вагомий слід у культурному житті не лише українців Словаччини, а й України.

Таким чином літературознавча, редакторська та перекладацька діяльність І. Яцканина свідчить про увагу до перекладу як способу міжкультурної комунікації, розширення сфери впливу національного слова, інтеграції духовної національної культури в естетичний інонаціональний простір.

1.3. Творчість І. Яцканина як об'єкт літературно-критичної думки

Проза І. Яцканина привернула увагу літературознавців як у Словаччині, так і в Україні з перших його публікацій. Відзначимо, що літературно-критичні студії про письменника переважно мають оглядовий характер, вони перш за все анонсують вихід збірок чи творів. У них увага дослідників прикута до тематичного спектра прози, її жанрової та наративної специфіки.

У літературно-критичних публікаціях спостерігаємо сприйняття прози І. Яцканина як рустикальної, що розкриває проблеми селянського життя

(Т. Салига, Ф. Ковач, Ю. Бача, Т. Карабович, О. Мишанич, Д. Федака, М. Роман, М. Кухарук та ін.). Одним із перших на появу збірки оповідань І. Яцканина «Місце проживання» відгукнувся рецензією відомий в Україні літературознавець Тарас Салига. Дослідник наголошує на реалістичності та автобіографічності прози письменника, що загалом характеризувало й творчість інших українських авторів тогочасної Чехословаччини: «В оповіданнях та новелах Івана Яцканина складних сюжетів, якихось особливих конфліктів немає. Тут пульсує життя, сказати б, у своєму притишеному ритмі, зате життя з яскраво вираженими індивідами, що уособлюють собою не вигаданих, а конкретних носіїв дійсності» [133, с. 120].

Проаналізувавши не тільки прозу, а й поезію представників красного письменства української літератури Словаччини, Т. Салига помічає, що епіка І. Яцканина наділена реаліями «родового спадку», «голосом поколінь», «атрибути матерізми», які поєднують творчість письменників різних поколінь, а саме Ю. Боролича, Ф. Іванчова, І. Прокіпчак, В. Даця, С. Ганущина. Оповідання збірки «Місце проживання», на думку літературознавця, «підпорядковані мотиву необірваності коренів зі своїм родом, батьківською землею, минулим, яким би воно не було. Власне, і сама назва аніскільки не випадкова, вона скоріше всього узагальнена формула сукупності того, про що він розповідає і що досліджує» [133, 120].

Дослідник зі Словаччини Федір Ковач у статті «Молода кров пульсує по новому» [73] оглядає перші збірки митця «Місце проживання», «Наталка вже не плаче», «Усе залишиш» і відзначає пильну увагу автора до людських дол. Герої, на думку вченого, написані, як правило, «уміло і з художнім тактом, з великою повагою до людини «простої професії», але складної своїми переживаннями і почуттями, своїм світосприйманням, своєю духовною суттю» [73, с. 50]. Майстерність автора, вбачає в тому, що «він уміє схопити внутрішню суть досліджуваного ним явища чи події, людської поведінки чи риси характеру, звернути увагу на те, що затаєне у душі персонажа, дати всьому цьому смисл, людську дименсію. Про все це він оповідає коротко, стисло, максимально економлячи словом як у діалогах, так в описах зовнішніх реалій.

Він володіє умінням спостерігати життя, а спостережене осмислювати, оформляти у художнє ціле» [73, с. 50]. Літературознавець зазначив, що джерелом творчості письменника є селянський світ, звідти «він черпає теми і проблеми своїх творів» [73, с. 50].

Подібну думку висловлює і Ю. Бача, вказуючи на тематичну подібність прози І. Яцканина та його ровесників Ю. Панька й Н. Вархол. Він вважає, що у творчому доробку прозаїка переважає «селянська проблематика та прості люди, які, опинившись у важких соціальних умовах, не завжди знаходять задовільний вихід із свого положення. Світ поза їхнім рідним селом є для них складним, таємним та часом незрозумілим. Перебравшись у цей світ, вони не досягають у ньому реалізації своїх мрій і тому часто повертають додому, де змінене життя їх також не задовольняє» [12].

Відзначаючи пріоритет селянської тематики, дослідники О. Мишанич, В. Конопелець, Д. Федака одностайні, що джерелом творчості письменника виступає оточення, середовище, в якому він виріс та перебуває. Так, О. Мишанич у рецензії на збірник оповідань літераторів Закарпаття і українських письменників Східної Словаччини «Веселка Карпат» (1990) зазначає, що у їх творчості «переважає рустикальна, селянська тематика. Таке тематичне селянське коло зумовлене історично: більшу частину населення Українських Карпат складають селяни. Автори відтворюють реальне життя, щоденний селянський побут» [99, с. 174].

Олекса Мишанич наголошує на культурно-етнографічній єдності митців Закарпаття й Східної Словаччини, адже до 1945 року літературне життя на землях сучасного Закарпаття та Пряшівщини було спільним. Ситуація змінилася після Другої світової війни, проте такий державний розподіл, на переконання автора, «не перешкоджає духовному єднанню одного народу, його культурному зближенню, літературному взаємозбагаченню. Українське населення Закарпаття і Східної Словаччини об'єднують великі й живучі культурні та історичні традиції» [99, с. 170].

Дослідник вбачає типологічну спорідненість творів українських письменників по обидва боки кордону в «проблематиці, у тематиці, у образно-

стильовій системі, у мовному колориті, у побуті і звичаях і, зрештою, в усьому укладі і стилі селянського життя, так любовно і всебічно відтвореного закарпатськими і східнославацькими українськими авторами» [99, с. 171].

Найістотнішою складовою літературної творчості письменників Карпатського регіону О. Мишанич вважає історію і зазначає, що ця історична традиція простежується «ще з середини ХІХ ст., проходить через творчість О. Духновича, О. Павловича, А. Кралицького, Є. Фенцика, І. Сільвая, В. Гренджі-Донського, Л. Дем'яна, Ф. Потушняка, Ф. Лазорика, М. Томчанія, І. Чендея, Ф. Іванчова, Ю. Боролича, А. Куська, І. Прокіпчака, І. Галайди та ін. Присутня вона і в творах письменників наймолодшого покоління — Д. Кешелі, І. Яцканина, А. Дурунди, М. Параски-Мальцовської» [99, с. 173].

В. Конопелець, характеризуючи українську літературу колишньої Чехословаччини, головною передумовою прискіпливої уваги письменника до селянського світу вважає те, що «абсолютна більшість українсько-руського населення компактно проживає таки на селі й саме вона є носієм певних національних прикмет, носієм мови, віри, світогляду, окресленим етнографічно, культурно-лінгвістично й психологічно. І тут, як в Україні, місто виступає національно чужим — там воно зрусифіковане /, тут, / за винятком кількох містечок Східної Словаччини, / воно таки словацьке» [202, с. 88]. Літературознавець глибше аналізує творчий набуток письменника й виділяє в ньому три типи сільських персонажів: «ті, що душею і тілом пов'язані із селом, живуть у ньому весь свій вік; ті, що хоча й покинули село, зв'язків із ним не поривають, тримаються свого коріння, а цим визначається їхній світогляд та етика; врешті, ті, які порвали будь-які зв'язки із селом, відчужилися від нього, але до другого берега /міста/ так і не прибилися» [202, с. 90].

Як і попередні дослідники, Д. Федака теж бачить підґрунтя художнього світу І. Яцканина у пластах рідних йому околиць. Однак відзначає, що це не зводить його творчі пошуки лише до рустикальної тематики, а дає можливість черпати натхнення в набутках світової літератури. Дослідник наголошує на типологічній спорідненості малої прози І. Яцканина з творами таких

закарпатських письменників, як Ф. Потушняк, Ю. Станинець, І. Чендей, В. Басараб, що виявляється у тяжінні «до незвичних, натягнутих, мов дуга, поворотів сюжету, конфліктних ситуацій, фокусуванні оповіді на не багатьох, зате суттєвих, нерідко контрастних подіях, а головне — заглибленням у внутрішній світ з показом руху індивідуальних почувань особистості, ритму людської думки, її пульсації, що природно творить численні тези й антитези щоденного людського буття» [178, с. 133].

Судження М. Романа суголосні із висловленою думкою Д. Федаки. Він вбачає типологічну спорідненість творчості І. Яцканина з прозою І. Чендея та водночас окреслює ширше літературне підґрунтя творів митця: оповідання Василя Стефаника, повоєнне оповідання словацьке і загальноєвропейське [124, с. 86].

У рецензії на збірку «...як збиті пси» цей дослідник розгортає попередню думку на користь ширшого літературного впливу і вважає, що в художньому почерку І. Яцканина відчувуються і «якісь далекі відгомони новел М. Коцюбинського, М. Хвильового, О. Гончара, І. Чендея, В. Дрозда та молодших сучасних українських новелістів». Разом із тим науковець акцентує на авторській індивідуальності І. Яцканина, оскільки митець уникає прямого наслідування чи запозичення [128, с. 68].

У наступних розвідках М. Роман осмислює доробок прозаїка в контексті української літератури Словаччини і вважає, що творче становлення І. Яцканина закорінене в художньому набутку його попередників, зокрема у творчості Є. Бісс, М. Шмайди, Ю. Боролича, Ф. Іванчова, В.Гренджі-Донського, С. Ганущина та багатьох інших. Окрім цього, він твердить, що авторська неповторність І. Яцканина кристалізувалася завдяки досягненню таємниць художнього мистецтва вершинних майстрів слова Г. Мопассана, А. Чехова, В. Стефаника, М. Коцюбинського, М. Хвильового, В. Підмогильного, О. Гончара, І. Чендея, А. Платонова та багатьох інших [129, с. 48].

О. Вертій у судженнях щодо творчої манери І. Яцканина наголошує на подібності письма автора за драматичними і трагічними інтонаціями у змісті художніх деталей, а також за їх ідейно-естетичним призначенням у поетичній

системі оповідань до новелістики В. Стефаника, а глибинне лірико-сповідальне начало уподібнює його до малої прози Гр. Тютюнника [26, с. 85].

Вбачаючи доцільність у міркуванні критиків, відзначимо, що з усіх перерахованих вище авторів І. Яцканина особливо ріднила творча спільність і дружба з Іваном Чендеєм. Їх особисте знайомство розпочалося ще з 80-х років минулого століття. Під час зустрічі І. Чендей подарував колезі зі Словаччини двотомник своїх творів, у якому, крім іншого, написав: «Радий буду й особисто ближче Вас упізнати!» [193, с. 11]. І. Яцканин згадує про це у статті «Неповторний майстер слова» і відзначає, що І. Чендей «у літературі спорудив, підняв монументальний пам'ятник своєму рідному Закарпаттю» [193, с. 12]. Саме твори І. Чендея письменник любить читати найбільше з-поміж інших закарпатських авторів, бо відчуває духовну єдність із ними: «Його твори мені дуже близькі — і не лише тому, що я особисто знався із Іваном Михайловичем. Він, до речі, близький не тільки мені, а всім українцям Словаччини. Адже у своїх творах порушував наболілі питання, що торкалися й нашого життя» [28].

У творах І. Яцканин зображував героїв, котрі, не бажаючи поривати зв'язки з рідним селом, весь вік прожили на рідному обійсті, й це було визначальною філософією їхнього життя. Подібне ставлення до землі як духовної субстанції спостерігається й у прозі І. Чендея. Оповідання митців об'єднані духовно й географічно, що і спонукає до пошуку літературних паралелей у творчому доробку обох.

Як бачимо, критики висловлюють суголосні думки щодо тематичного кола прози І. Яцканина, пояснюючи це безперечним зв'язком митця з середовищем, у якому він виріс і, відповідно, добре його знає зсередини.

Оскільки більшість із вищезгаданих літературознавців (Т. Салига, Ф. Ковач, О. Мишанич, В. Конопелець, Д. Федака) досліджували доробок І. Яцканина саме з початку 80-х років до середини 90-х, то, відповідно, вони одностайно зарахували його до представників «сільської прози». Однак хронотоп творів І. Яцканина не обмежується селом, рустикальна тематика більше притаманна першому етапу творчості прозаїка. Вже в окремих творах збірок «Усе залишиш» та «Тіні й шрами», а пізніше в оповіданнях книг «...як

збиті пси», «Вернісаж», «Чорний ящик зрілої дами», «В усьому винні чоловіки» та повісті «Ангел над містом» простежується осмислення феномена міського мешканця, людини самотньої та вразливої. Антитеза села й міста для творчості І. Яцканина характерна в контексті явища маргіналізації. У прозі автора маргінальний тип особистості характеризується як культурно-трансформаційний, тобто людина не встигає адаптуватися до зміни соціокультурних домінант у суспільстві.

В оповіданнях «В усьому винні чоловіки», «Вернісаж», «Кажан», «Страх приходить на світанку», «Сухе гілля», «Канарейка», «Синок», «Сходи», «Вишні в шоколаді», «Пора вузеньких вулиць», «Він просто сплатив податки» та інших звучать урбаністичні мотиви, змінюється місце дії: основним стає міський топос. Дія твору часто відбувається у барі (на відміну від сільської корчми), потязі чи на вулицях міста, центральний герой оповідань — містянин. Як відомо, на час написання цих творів письменник мешкав у місті, що, напевно, знайшло відображення і в оповіданнях, бо ж «через механізм установки свідомість автора як суб'єкта діяльності системно співвіднесена з середовищем» [74, с. 22].

Стосовно стильової домінанти письменника думки дослідників дещо різняться. Так, В. Конопелець визначає стиль І. Яцканина як «ліро-епічний» [202, с. 94]. М. Роман підкреслює помітний у творчості письменника стильовий синкретизм, зокрема виразні елементи поетики експресіонізму, імпресіонізму, реалізму та романтичного стилю.

Натомість Д. Павличко переконаний, що «Івана Яцканина неможливо приписати до жодної школи української сучасної прози. Він реаліст, але з делікатною домішкою імпресіонізму. Він селянський письменник, більшість його персонажів селяни або міщухи, що тужать за своїм селянським дитинством, але разом із тим героями його оповідань виступають митці, люди інтелектуальної сфери, він вдивляється у їхні образи, оцінює їх з позиції людяності, не обходячи предмети їхньої професійної характеристики» [210, с. 157].

Словацький літературознавець Ярослав Джоґаник вважає, що у творчості І. Яцканина наявний, поряд із традиційним реалізмом, і магічний реалізм, зокрема в оповіданні «Вернісаж». Художній світ письменника дослідник розглядає в монографії «Епічні імпресії» в контексті прози Є. Бісс, Н. Вархол, С. Ганущина, І. Галайди, І. Мацинського та у щойно виданій (2015) монографії «Епічний профіль Івана Яцканина» [213], у якій доповнив попередні дослідження оглядом усіх збірок письменника. Книги літературознавця написані словацькою мовою.

Розгляд творчості І. Яцканина Я. Джоґаник здійснює за хронологічним принципом: відповідно до часу виходу збірок. У кожній із книг він виокремлює домінантні проблеми, які й аналізує на прикладах конкретних творів: проблему родових констант, пошук гармонії дому, тугу за втраченим ідеалом, кризовий стан людини та ін. Предметом аналізу стають характери, змальовані життєві ситуації, простежено паралелі між типами персонажів, характерами героїв.

Монографія є посутнім внеском у дослідження творчості І. Яцканина. Вона розкриває авторську концепцію сприйняття художнього світу митця, однак, звичайно ж, не відображає всієї повноти і своєрідності творчої індивідуальності письменника.

У книзі Р. Кухарука «Пряшівська гілка української прози» літературний портрет І. Яцканина подано в ряду з творчими постатями Є. Бісс, С. Ганущина, В. Даця. Дослідження про І. Яцканина під назвою «Втеча без вороття» охоплює огляд збірок письменника, виданих до 1997 року. Щодо стилю автора, критик вважає, що він «інтуїтивно проходить шлях (від народного реалізму до модерну) Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка» [86, с. 18]. Р. Кухарук помічає й тяжіння письменника до художніх деталей, за допомогою яких йому вдається передати настрій, відчуття написаного. Твори відносить до жанру новели.

Тож наявний літературознавчий дискурс свідчить, що твори І. Яцканина стали предметом дослідження як у Словаччині, так і в Україні. Проте критична рецепція сучасників прозаїка спрямована здебільшого на виявлення посутніх ознак його творчості. У полі зору дослідників проблемно-тематичне коло,

виразні стильові домінанти, що констатовані як факт, без поглибленого аналізу творів митця та контексту загальноукраїнського літературного процесу.

Висновки до першого розділу

Українська література Словаччини є складовою загальнонаціонального літературного процесу, проте її дослідженню у вітчизняному літературознавстві приділяється недостатньо уваги, зокрема сучасний літературний процес практично не вивчений.

Єдиної точки зору на періодизацію розвитку української літератури Словаччини другої половини XX ст. немає, наявні дослідження завершуються початком 90-х рр. минулого століття. Український літературний процес Словаччини із 80-х рр. XX ст. до перших десятиріч XXI ст. знайшов своє наукове осмислення в окремих працях літературознавців (Ю. Бача, Я. Джоганик, Р. Кухарук, Д. Федака та ін.).

На розвиток української прози Словаччини кінця XX – початку XXI ст. вплинули культурно-історичні події цього періоду, внаслідок яких він характеризується певною законсервованістю в збереженні тем і проблем, що були характерні для української літератури протягом тривалого часу: генетична пам'ять та збереження роду, національна ідентичність, зв'язок із землею, традиціями, а також філософська заглибленість. Прозу зазначеного періоду вирізняє сконцентрованість на збереженні української мови, а разом з тим використання діалектизмів та фразем, характерних для пряшівської говірки. Особливістю сучасного українського літературного процесу Словаччини є й відсутність молодшої генерації письменників, здебільшого проза твориться представниками покоління, що вийшли на літературну арену у 80-х рр. минулого століття.

Серед прозових жанрів в українській літературі Словаччини домінує оповідання, яскраво репрезентоване доробком Івана Яцканина. Творча індивідуальність митця знайшла самовияв і в літературознавчій, редакторській та перекладацькій діяльності. Дослідник аналізує явища словацько-українських культурних взаємозв'язків, вводить у культурну свідомість словацьких українців кращі здобутки національної культури, повідомляє про стан

поширення материкового письменства в європейський естетичний континуум, через журнал «Дукля» культивує живе рідне слово, сприяючи національній самоідентифікації українців Східної Словаччини. Здійснені І. Яцканином переклади збагачують скарбницю художньої літератури двох народів.

У прозі письменника відтворені особливості життя українців Словаччини, проблеми, з якими вони зіткнулися в реальності, — це скеровує дослідників до вивчення його прози як рустикальної. Підґрунтям художнього світу письменника стає народна творчість та життєві реалії людського буття, джерела яких у найближчому оточенні літератора.

РОЗДІЛ 2

МАТЕРИК ДУХОВНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ЯЦКАНИНА

Духовність — одна з характеристик людини, що пов'язана з її внутрішнім світом та моральністю. У духовності виявляється ставлення особи до інших людей, до себе, до всього, з чим поєднане її буття. Те, що для особистості найцінніше, стає духовно значимим, визначальним у її житті.

Для художнього світу І. Яцканина таким значущим виступає топос «рідного простору», до якого належать земля, хата, обійстя. Детальному аналізу цих образів присвячений перший підрозділ «Духовні константи рідного простору в прозі митця».

За визначенням С. Кримського, «духовність дає змогу особистості обертати засвоєння зовнішнього світу на шлях до самого себе» [82, с. 350]. Філософ вважає цей шлях «найдовшою дорогою, яку проходить особа в житті» [82, с. 350], а для героїв художнього світу І. Яцканина цей шлях і найважчий, болісний, бо усвідомлення самототожності приходить через тісну взаємодію зі світом, який прагне підкорити людину собі, своїм потребам, нівелюючи її особистісні потреби духовного зростання. Простеженню проблеми самоідентифікації у творах І. Яцканина присвячено другий підрозділ.

У сфері духовності індивіда важливе місце займає національна ідентифікація, крізь яку вона пізнає і сприймає духовні виміри нації, до якої належить. Для української нації важливим духовним центром виступає Київ із храмом Софії. У повісті «Ангел над містом» вбачаємо показ автором пошуків духовних джерел через прийняття національних символів української культури. Це простежуємо в третьому підрозділі «Національні виміри в повісті “Ангел над містом”».

2.1. Духовні константи рідного простору в прозі митця

У другій половині ХХ ст., після т. зв. «хрущовської відлиги», настає складний і суперечливий період у розвитку української культури як на материковій Україні, так і в Словаччині. 70-ті рр. прийнято вважати «застійними», а у 80-х рр., після Чорнобиля, нависла загроза екологічної кризи

та ядерної катастрофи. Зміна суспільних умов життя, процеси глобалізації призвели до витіснення духовних цінностей, які поступово замінювали стереотипи масової культури.

У мистецтві, зокрема в літературі, розвинулась тенденція повернення людини до природи, до сільського способу життя. Із 60-х років ХХ ст. у країнах радянського простору набуває поширення «сільська проза», яка відрізнялася від соцреалістичного зображення колгоспного села. Проте представники цього напрямку не викликали занепокоєння у влади, хоча, як слушно відзначила Катерина Кларк, вони проповідували потужні національні почуття [68]. У національних літературах у першу чергу відтворювалася модель світу, що поставала з природи, гармонії та краси, яку часто уособлювало село, й протиставлялася, як правило, руйнівному місту. Для багатьох людей процеси урбанізації були болісними, тому з'являються твори, що розкривають проблеми маргіналів, яким важко адаптуватися до нових умов, бо на духовному рівні вони пов'язані з рідним простором. Це знайшло відображення і в творчості українців Словаччини, зокрема І. Галайди, С. Гостиняка, Марусі Няхай та ін.

І. Яцканин називає своє дослідження про І. Галайду «Повернення додому», розуміючи під поверненням, як відзначає М. Ільницький, «збереження і запаху рідного порога, і відчуття кровного зв'язку з традицією рідної землі, і відчуття навіть безневинної провини за міління історичної пам'яті й обов'язку сплати боргу» [58, с. 250]. У творчості поетеси-урбаністки Марусі Няхай літературознавець бачить відображення «психології, яку можна б назвати комплексом переселенця», у якій «найдраматичнішим є відчуття втрати тієї цілісності сприйняття світу, яке виробилося людиною хліборобської культури в її зв'язку і з природою, і з іншими людьми. Втрата цього контакту — це втрата повної рівноваги, яка визначила й саму доцільність людського життя, перевірену поколіннями: виростити хліб, виховати нове покоління» [58, с. 259].

Подібними переживаннями пройнята й проза І. Яцканина. Духовні константи рідного простору найбільше виявляються у творах збірок: «Місце проживання», «Усе залишиш», «Тіні й шрами», а також в окремих оповіданнях збірок «Втеча», «...як збиті пси» та «Вернісаж».

У першій книжці «Місце проживання» авторська увага сфокусована на осмисленні теми малої Батьківщини, того духовного осердя, що відображає менталітет, особливості етнопсихологічних ознак індивідуума як представника певної нації. Основна проблема творів полягає в осягненні рідного простору як духовної категорії існування людини. Суттєвою ознакою оповідань цієї збірки, як загалом і багатьох наступних, є подібність у виборі персонажів. Героями завжди виступають селяни, навіть якщо письменник зображає мешканців міста. Влучно відзначив Д. Федака: «Чи вони живуть у селі, чи місті — всі вони вихідці із села в першому і наступних поколіннях, так чи інакше сформовані традиціями і звичаями села, примножують або руйнують ціннісні орієнтації своїх предків-трударів» [178, с. 132]. Це люди приблизно однакового віку — переважно літнього, котрі, спираючись на власний життєвий досвід, по-новому осмислюють життя і намагаються передати свої знання молодшим. М. Роман вважає, що цим автор «хотів показати, звідки він вийшов, які має корені... закликати людей, щоб зберегли для дальших поколінь традиції своїх предків...показати, яку любов і пошану вони віддавали своїй землі, хотару, звичкам і типовим традиціям національного життя» [129, с. 51].

У творах збірки «Усе залишиш» більше оприявлюється проблема села і міста, де село асоціюється з рідним простором, своїм, а місто — чужий світ, у якому вихідцю з села важко пристосуватися. Для героїв також важливе поняття рідної хати, яка співвідноситься із селом.

Меншою мірою проблема рідного простору розкривається в кількох оповіданнях збірки «Тіні й шрами», у яких, за спостереженням Я. Джоганика, Іван Яцканин передбачив закінчення періоду «коріноманії» [48, с. 84], тобто автор відійшов від «суто селянських мотивів», хоча й не відсторонився, за висловом дослідника, «від ендемічного світу бескидського села» [48, с. 84]. Отож, в основі творів І. Яцканина лежать притаманні українському етносу архетипальні поняття, найважливіші з яких — земля і дім.

Як спостеріг О. Кульчицький, «соціопсихічний аспект української нації виявляє її селянську структуру» [84, с. 17], а селянське життя українців тісно пов'язане з працею на землі. Такий зв'язок називають українським антеїзмом, а

культ землі та селянської праці — основа світобачення українського селянина. Дослідник твердить, що «для українського колективного несвідомого... — найбільш характеристичний є архетип «Магна Матер» — тип «доброї», «ласкавої», «плодючої» Землі українського чорнозему» [84, с. 18]. За українською міфологією, «земля — одна з основних стихій світотворення (поряд із водою, вогнем і повітрям); центральна частина триєдності Всесвіту (небо — земля — пекло) населена людьми і тваринами; символ жіночого начала, материнства осмислюється як прародителька і мати-годувальниця всього живого» [27, с. 188–189]. Ще із язичницьких часів землю шанували та обожнювали як матір, що «родить (дає) людям усе, потрібне для життя, і забирає до себе по смерті» [54, с. 243]. Як відзначає С. Черепанова, «Земля-мати — дополітеїстичний образ-тотем давніх слов'ян. За давніми космогонічними уявленнями наших предків, жінка і земля зіставлялися і прирівнювалися на основі давньої ідеї родючості. Зоране і засіяне поле, поява із зерен нових колосків уподібнювалися народженню дитини» [162, с. 114]. Водночас «українця з рідною землею зв'язувало не тільки його хліборобське — дуже поширене — заняття, а й кров оборонців. Земля для українця набрала певної мітичної й містичної, якоїсь легендарної таємної сили» [165, с. 292].

На універсальності архетипу землі та його значенні для українців наголошує філософ С. Кримський, котрий вважає, що «архетип землі в українському менталітеті інтегрував аграрно-виробничий, соціально-історичний та духовно-культурний атрибути національного життя, звичаїв та обрядів. У цьому відношенні він утілював ноосферу передчуття українців. Цей архетип проходить крізь увесь масив історії української духовності від язичницьких обрядів землеробства через християнські цінності та козацькі ідеали вільного хутора до наукових розробок С. Подолинського і В. Вернадського та соціальних програм сучасних партій України» [82, с. 356]. Відтак земля стає й «одним із сталих архетипів української художньої свідомості» [163, с. 41]. На думку А. Гурдуза, «можна з упевненістю говорити про наявність у глибинах нашої психіки архетипу землі як

універсальної першооснови та про аналогічний топос у літературі, який (що природно) має схильність до міфологізації» [40, с. 44].

Література насичена прикладами зображення, за висловом І. Франка, «влади землі над людиною» [151, с. 176], коли земля, якою володіє селянин, виступає не тільки джерелом існування, а й вирішує ступінь його суспільного значення, тобто стає джерелом збагачення, самоутвердження, соціального честолюбства.

У творах І. Яцканина земля постає духовною константою, особливим життєпростором, у якому існує тісний духовний зв'язок із предками, природою, а відтак з міфологічною матір'ю-годувальницею. Таким чином, рідний простір, окреслений межами села, землі, домівки, набуває у його творчості сакрального значення. Це простежуємо на прикладі оповідань «Земелька», «Копали студню», «Коріння», «І довжникам нашим...», «Шуміли берести», «Прірва», «У долині воронячих вічок».

В оповіданні «Земелька» І. Яцканин надав додаткового відтінку звучання теми землі, висунувши на перший план проблему розриву з рідним простором — духовним світом села. Твір складається з п'яти невеликих частин, кожна з яких поглиблює розкриття основної теми — зміна соціального життя українства Словаччини в другій половині ХХ ст. та спричинені нею зміни психологічного характеру.

У творі зображено два конфлікти: зовнішній, що розгортається в традиційній площині батьків і дітей, та внутрішній, який відкриває душевний стан сина. Зовнішній конфлікт зумовлений намірами батька переконати сина залишитись у селі. Застереженням від непокори батьковому слову звучить трагічна історія Михайла Баки, яку батько розповідав синові, аби підсилити в його свідомості значимість послуху: *«Батько стояв на возі і все розказував, старанно укладаючи снопи. Зі снопами в руках здавався Ваньові якимось пророком»* [188, с. 25]. Вживання в тексті слова «пророк» також вказує на вагомість сказаного батьком та загалом батькової постаті у світоглядній системі сина. Старий Бака, оберігаючи своє поле, загинув від куль німців, і ця смерть виявилась марною, бо діти все ж покинули родинне обійстя й оселилися в місті.

Батько трактує такий розрив із рідним простором як неприпустимий вчинок, що може призвести тільки до негативних наслідків: *«Поле синам і онукам залишив, але де там! — вони собі у місто пішли. І уяви собі, що Митро постійно на серце хворіє. Люди кажуть, то за те, що батьківське зневажив»* [188, с. 26].

Тут відчутний відгомін грецького міфу про велетня Антея, сина Геї та Посейдона, котрий, торкаючись землі, залишався непереможним у боях. Його сила полягала у зв'язку з матір'ю-землею. Геракл перемагає титана Антея, піднявши його над землею, з якої той черпав сили. Але фізична смерть героя міфу екстраполюється в художньому мисленні І. Яцканина на духовний занепад того, хто відірвався від матері-землі. Так само і сини в оповіданні «Земелька», які покинули батьківську землю, не можуть повноцінно жити у місті, бо відірвані від життєдайного джерела, яке б сповнювало їх силою, наснагою і здоров'ям.

Батько, як носій предківських звичаїв і традицій, переконує сина залишитися жити в селі, наводячи типові для української ментальності аргументи: *«У нас люди живуть у гурті, а в місті можеш вмерти і на ринку, і ніхто не допоможе»* [188, с. 26]. Село виступає у свідомості героя об'єднувальним елементом, створює відчуття безпеки та надійності. Гарантом безпечного, хоча й нелегкого життя, на думку батька, виступає праця на землі.

Така ситуація породжує внутрішньоособистісний конфлікт сина. Хлопець схильний до змін і прагне вийти за межі відомого йому світу, проте відчуває у свідомості ще сильно діючу настанову послуху. Зрештою він слухається батька, але коли бачить автомобіль свого друга дитинства, з яким колись щоденно долав дорогу до міста в школу, то йому *«на душі стане так дивно і сумно...»* [188, с. 23].

Отже, в оповіданні відтворено процес відмови від національно ідентифікованого способу життя, яка болісно сприймається як старшим поколінням, так і молодшими його представниками, які не в змозі протистояти ні батькам, ні соціально-суспільним вимогам сучасного світу. Така ситуація породжує душевне сум'яття, що в будь-якому випадку впливає на людське життя. Також у творі відображено й традиційне для

української літератури протиставлення села і міста, яке у 70-х роках знайшло особливе втілення і в прозі Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, Б. Харчука, Вал. Шевчука, Ю. Щербака та ін.

Образ батька з оповідання «Земелька» типологічно споріднений з образом Сливчака — головного героя оповідання «Копали студню». Ці два персонажі втілюють одну ідею — прив'язаність до своєї землі. Такими рисами світогляду наділені, за спостереженнями Ф. Потушняка, й закарпатські українці. Серед характерних ознак їхньої вдачі дослідник відзначає «велику прив'язаність до рідної скиби — свого краю, природи» [119, с. 77], а також сильний родинний зв'язок: «Він (закарпатець) любить, щоби родина зіставалась на його ґрунті, ріднім селі, у своєму краї» [119, с. 80]. Таку життєву позицію виявляють і Яцканинові герої старшого покоління (адже українці Східної Словаччини та закарпатські українці ментально споріднені), котрі прагнуть, щоб їхні нащадки залишались на прабатьківській землі й продовжували рід відповідно до усталених норм.

В оповіданні «Копали студню» земля набуває символічного вираження в образі скелі. Сюжет твору розгортається навколо постаті старого Сливчака, який займався копанням криниць. Йому генетично передався зв'язок із скелястою землею, на якій жили його предки — прадід, дід, батько. Як зізнається сам герой, земля там погана, та все ж він поставив на ній хату та ще й зумів криницю викопати. І хоч вода в студні не дуже смачна, однак для нього найцінніша, бо вона своя, добута на рідній землі.

Підтекст цього оповідання теж має міфологічну основу. Від давнини обов'язком кожної людини вважалося посадити дерево й викопати криницю, яка сприймалася як символ здоров'я, сили, багатства, родючості, святості та чистоти [27, с. 255]. За образами скелі та води криються давні міфологічні поняття — це першоеlementи світу, які символічно між собою взаємопов'язані. Каміння символізує вічність, а вода — «найвеличніший дар неба Матері-Землі, бо вона оживлює її та робить плодючою... очищає людину від гріхів. Земна вода поєднана з небесною, а тому є символом морального і духовного очищення» [27, с. 218]. М. Роман вважає, що «центральною символікою і

метафорою твору є чиста джерельна вода, як джерело життя і щастя, бо старий Сливчак хотів не лише жити, а, копаючи студні з чистою водою, приносити людям життя, радість та щастя» [129, с. 50].

Отже, основна думка твору виражає переконання автора про усталений порядок життя, можливість кожної людини створити свій життєпростір за будь-яких обставин. У кожній студні, яку викопав Сливчак, вода була різною, але він пам'ятав смак кожної. І, знаючи, що його власна студня поступається іншим, не намагався щось змінити, бо його (рідна) вода зберігала пам'ять праці, запліднювала простір обійстя, «оживляла» навіть скелю.

Батько з оповідання «Земелька», як і старий Сливчак із твору «Копали студню», «держаться» своєї землі, свого ґрунту. Це їхній рідний простір, що вміщує в собі зв'язок з минулим, дає відчуття безпеки в теперішньому і стає запорукою наступному дню.

Своєрідну трансформацію антеївського міфу як утрату духовного зв'язку простежуємо в оповіданні «Коріння», яке побудоване на протиставленні рідного та чужого, що на символічному рівні проектується в контрастну опозицію сакрального та профанного. Сюжет твору сконцентрований навколо постатей двох рідних братів, які виявляють різні життєві позиції. Старший брат Петро живе в місті, а отже, виступає носієм нового, іншого, чужого. Молодший же тримається своєї малої батьківщини, він спадкоємець, носій пам'яті роду. Для нього кожна річ на обійсті наповнена змістом. Старий стіл став частиною його буття, елементом життєвого простору, який він навіть через багато років тримає як носія пам'яті, що акумулює творчу, духовну силу й енергетику дому: *«На цьому столі я збудував хату, на ньому зроблено кожну цеглину цього будинку»* [188, с. 35]. Йому не важливо, що стіл старий, він бачить у ньому частинку свого минулого: *«Бувало, сяду за нього, покладу на нього руки, а вони аж тремтять, ніби пригадують цю пору, ніби вростають у цей стіл»* [188, с. 35]. В українському світогляді з прадавніх часів хатній обідній стіл — символ єдності, родинної злагоди, гостинності, шаноби [27, с. 505]. Таким і сприймає його молодший брат, котрий виступає носієм духовного, на противагу прагматичному Петрові.

Центром Всесвіту для молодшого брата є батьківська земля, обійстя, стіл, які усвідомлюються ним як єдиноможливий варіант буття. Така світоглядна позиція притаманна ментальності українців, для яких «центр світу — власна домівка (садиба, хутір) з усім живим і неживим, що там є. Все, що поза ним, — другорядне, чуже» [35, с. 374]. Тому із втратою зв'язку з рідною землею, домівкою, як духовною субстанцією, зникає і родинний зв'язок між братами.

Молодший все ж намагається втримати брата спогадами про дитинство, однак усі його спроби виявляються марними: *«Брат дивився на брата. Один говорив і говорив..., а другий роздумував — хтозна про що»* [188, с. 36]. Петро настільки віддалився від родини, що відчував себе не просто чужим, а й зайвим: *«Знову появився і зараз сидить біля якогось старого непотрібного столу, і все йому здається чужим, навіть і брат — як не брат»* [188, с. 37].

Відкинувши своє минуле, Петро не набув інших цінностей, які заповнили б його життя, надали б йому такого ж сенсу, якого надає молодшому братові рідне обійстя. Те, що було важливим для молодшого, у старшого викликало «насмішку», «жаль», нерозуміння: *«У нього був інший світ», але разом з тим «не міг збагнути, де той його світ починався і де кінчається...»* [188, с. 37].

Стосунки з братом Петро остаточно зруйнував продажем городу, таким чином позбувшись усього, що його поєднувало з рідним простором: *«він говорив так, ніби продав якусь нікому непотрібну дрібницю»* [188, с. 37]. Для молодшого брата город — не тільки матеріальна цінність, а, в першу чергу, духовна субстанція, яка має вартість лише тому, що одухотворена пов'язаними з нею спогадами. Тому її продаж він сприймає болісно.

Петро, продавши город, остаточно зруйнував духовний зв'язок із матір'ю-землею, обірвав коріння з родом, пам'яттю, відтак втратив здатність і можливість самоідентифікуватись: *«Залишив старшого брата біля столу, біля цієї пересадженої груші, яка вже ніколи не зародить такі смачні плоди, бо обірвали коріння. Він знав, що йому сюди не вертатись»* [188, с. 38].

Бажання селянина мати власний наділ землі, постійне майно яскраво відтворено в оповіданні «І духові твоєму...» (зб. «Тіні й шрами»), де письменник під іншим кутом зору розкриває проблему людини й землі — ставить її на межі матеріального й духовного, коли власні інтереси зіштовхуються із суспільною мораллю та духовними цінностями. Сюжет твору побудований навколо постаті Василя Ящура, який, не маючи власної землі, щодня самотужки корчує ліс. У цей час його заможніші односельці вирішують перенести дерев'яну церкву із сусіднього села до свого і для цієї роботи збирають усіх чоловіків. Відмова Василя покинути власну роботу через встановлення церкви викликає психологічний конфлікт із елементом соціального.

Автор позиціонує Василя Ящура як працюючого селянина, котрий, попри бідність, намагається підготувати собі поле для посіву. Такі слова його характеристики: *«А щоб так, як у людей, — це було для нього чи не основним»* [202, с. 69] свідчать про прагнення відповідати нормам селянської моралі, коли тільки та людина, яка має власну землю, може вважатися повноправним членом громади. Володіння землею надає героєві сили та впевненості, що найкраще проявляється в діалозі між Василем та заможнішим односельцем Петром:

«— Що в тебе таке пильне, га?»

— Ліс корчую. Ще тої весни хочу посіяти, а землі в мене немає. Вам не можу рівнятися, але землю хочу мати. Стану на ріллю, і вже на душі якось легше, бо на своїм стою.

— Маєток людей з'їдає, — зауважив Петро.

— Я не про маєток. Міцніше буду стояти, як земля буде своя. Щоб міг сміливо і біля вас постояти, гордо, без сорому» [202, с. 79].

Для Василя Ящура мати власне поле — сильне бажання, яке він послідовно втілює в життя, і воно сильніше за відчуття гріха. Звичайно, герой не вчиняє важких злочинів заради землі, як, наприклад, Сава з повісті «Земля» О. Кобилянської, але не зважає на осуд громади, бо переконаний, що Бог його зрозуміє:

«— Тобі церкви не треба? — не видержав Петро.

— *Треба. І церкви, але й землі.*

— *Ти з богом не пробуй...*

— *Не ганьба вам — богом мене лякати? Моя робота гріхом не пахне. Бог мене розуміє»* [202, с. 79].

Як відзначає М. Савчин, «трагедія буття людини полягає в боротьбі між духовними поривами і природними та соціальними силами» [131, с. 44]. У випадку Василя Ящура перемагають сили соціальні, бо як господар і голова сім'ї він по-своєму має рацію, адже тільки «хлібом духовним» ситий не будеш. Проте не варто забувати й про нього, бо гармонійною особистістю можна стати тоді, якщо органічно поєднувати потреби земного життя із потребами душі.

Тому й назву оповідання «І духові твоєму...» сприймаємо як вказівку автора на розуміння тексту в дусі християнського вчення, де «дух — це божественне в людині, а не просто частина її ідентичності. Це — як божественна присутність, що веде людину до доброчинності та до повного сприйняття Бога» [131, с. 36]. Епіграфом до твору взято слова з Книги пророка Ісаї, глава 66, 1: «Так говорить Господь: небо — / престол мій, а земля — підніжок / ногам моїм, / де ж ви збудуєте дім / мені, і де місце спочинку мого?». Вважаємо, що їх не варто сприймати буквально, як будівництво храму на землі (церкви в оповіданні), а розглядати його як побудову храму своєї душі, бо ж «душа людини — це місце, де здійснюється людський вибір: а) вибираючи духа, душа стає духовною; б) звертаючись до плоті, вона стає плотською» [131, с. 36].

Подібне різновекторне ставлення до землі як приватної власності та духовної субстанції спостерігаємо у творах письменників материкової України, зокрема І. Чендея. М. Жулинський констатує, що І. Чендей у книгах оповідань, нарисів, повістей «розгорнув панорамну картину національного буття закарпатських українців як органічної, історично незаперечної частини українського народу» [55, с. 13]. Відзначимо, що й І. Яцканин у своїх творах розкриває національний спосіб життя пряшівських українців, тим самим намагається зберегти національну самототожність у межах художньої літератури й засвідчити, що вони становлять частину великої української нації.

Ставлення до землі як духовної субстанції І. Чендей зображає в оповіданні «Пайочка». Героїня твору Анна оберігає пам'ять про свою землю як одну з найдорожчих святинь власного життя. Для неї пайочка не тільки матеріальна цінність, вона відчуває духовний зв'язок із тим невеликим наділом землі, який поєднував її з рідним простором, зі згадкою про нього *«в Анні озивалася уся велика забережанська околиця з багатьма угіддями і виселками в різні пори року»* [161, с. 224]. Жінка не хотіла продавати землю, знала, що *«доки пайочка у вигляді якоїсь там нехай і цілком занедбаної смужки кісничі, зеленого поля у матері є, доти живий зв'язок і живе коріння з самою Забережжю у неї і в них не увалося»* [161, с. 236].

На противагу матері, дочка й зять виявляють лише матеріальну зацікавленість до наділу. Їм абсолютно не зрозумілі почуття старої жінки й те, що саме усвідомлення власності на пайочку, як відзначив В. Горват, *«дає Анні життєві сили, можливість почуватися самодостатньою людиною. Врешті, можливо, завдяки пайочці вона ще живе, коли більшість однолітків уже помирали»* [33, с. 25]. Погодившись продати пайочку, Анна втрачає не тільки зв'язок із рідною землею, а й частинку себе. Підтвердженням цього виступає у творі промовиста деталь: *«Раптом Анна подумала, що гроші від Дмитра вгорне до того самого вузлика, де наскладала певну готівку цілими на той час, як їй уже нічого на білому світі не буде треба, проте комусь з нею ще доведеться клопотатися...»* [161, с. 236].

У способі розв'язання проблеми, відтворенні почуттів героїв із І. Чендеєм перегукується І. Яцканин. Подібні до Чендеєвої героїні відчуття переживав і молодший брат із його оповідання «Коріння», коли почув про те, що Петро продає город. Проаналізувавши твори обох письменників, можемо констатувати спорідненість у поглядах митців, яка виявилася у відтворенні схожих життєвих ситуацій, зображенні подібних народних характерів. Автори зосереджують увагу на змалюванні національного життя українців, виокремлюють із життєвого виру те, що людям найцінніше, до чого вони найбільш прив'язані й від чого залежні. Такими тотожними рисами світогляду їхніх героїв виступають ментальні особливості українців, серед яких

найпотужніші фактори — любов до малої Батьківщини та любов родинна. Це простежуємо і в наступних творах І. Яцканина.

На концептуалізації власного обійстя як центру світу побудоване оповідання «Шуміли берести». Подібно до твору «Коріння», дія в ньому сфокусована навколо постатей двох братів, життєва доля котрих виявилася різною. Однак якщо в попередньому творі молодший брат виступав носієм традиційного світобачення українців та представником виключно сільського типу життя, а буття старшого, Петра, чітко не окреслювалося просторовою межею, то в цьому оповіданні відчутний вплив урбаністичного топосу. Конфлікт між братами проектується в площину опозиції село/місто.

В оповіданні «Шуміли берести» старший брат Климек постає спадкоємцем та хранителем пам'яті роду. Він самотньо живе на батьковому обійсті в старій хаті, його життєвий простір обмежений її локусом та двором. Це його світ, у якому він відчуває себе комфортно, а все, що знаходиться поза його межами, для нього чуже: *«І так старий Климек один стояв на дворі, ніби на святому місці, де все починалося і все кінчалось»* [188, с. 46]. Чоловік нікому не радів, навіть молодшому братові, який для нього був чужаком, бо жив у місті й там збудував дім.

Те, що брат переселився до міста, Климек сприймає як втрату родинного, духовного зв'язку між ними. Проте молодший цього не розуміє, не може збагнути, чому старший так тримається старого обійстя:

«— Що тебе тут держить? — запитав молодший, сідаючи за великий дубовий стіл у самому кутку хати.

- Ти нічого не розумієш, хоч і з міста.*
- А що тут розуміти? Усе пропадає, а з ним і ти.*
- Правда, хата вже стара, — відповів старший, вдаючи, що не вловив суть думки.*
- Та не лише хата. Кому все це потрібно, га?*
- Мені»* [188, с. 47].

Т. Салига вважає, що «ці два різні погляди на стару батьківську хату й містять у собі сучасний конфлікт, що виникає на зламі між старим і новим, і який, на жаль, дуже часто полишає після себе сумні наслідки» [133, с. 120].

Глибоке духовне провалля між братами підкреслюють виразні художні деталі, що вказують одночасно на часове та просторове розмежування. У своїй старості Климек і його хата доповнюють одне одного, «дихають» минулим. Климек живе, нічого не змінюючи, на батьковому дворіщі. Символом постійності та минулого часового й духовного континууму виступають берести, які батько посадив *«на знак, що йому народився найстаріший син»* [188, с. 45]. І хоч ті берести вже так розрослися, що не пропускають світло до хати, чоловік все одно не наважується їх зрізати, бо вони для нього форма самототожності: *«...йому здавалось, що коли б так зробив, то і сам би не вдержався тут»* [188, с. 45].

У сюжетній канві оповідання наявний важливий для розкриття життя Климека мотив заповіту. Батько, залишаючи у спадок все майно Климекові, наголошував саме на важливості землі: *«То наша земля, після мене подбай про неї». ... Пізніше батько ще сказав, що та земля, ті берести, двір і хата тут для того, щоб держали нас разом»* [188, с. 47]. Син перейнявся відповідальністю спадкоємця, а також зрозумів, що в батьковому заповіті йшлося не лише про матеріальне, а й про родову тяглість.

Отже, провідною думкою в цьому творі виступає зв'язок із родом, зі своїм корінням, із позасвідомою сферою людського буття, що оприявлюється як матеріальний і часопросторовий світ «малої Батьківщини». Однак розрив із нею не трактується так песимістично, як в оповіданнях «Земелька» та «Коріння».

Окремої уваги в оповіданні «Шуміли берести» заслуговує образ хати, який в українській міфологічній традиції має глибоке коріння. Згідно з давніми віруваннями, «хата — матеріальне і духовне осереддя сім'ї, родинне вогнище, місце перебування душ предків — охоронців від темних сил» [27, с. 557]. Хата виступає одним із знаків української етнокультури, як відзначає В. Жайворонок, вона «споконовіку у великій повазі: до неї можна заходити лише

з непокритою головою, у ній не можна свистіти, палити» [54, с. 616]. Для української традиції властиво сприймати хату як сакральний простір: «Розгляд хати як світоглядно-культурної категорії вказує на домінуючий мотив життя у родинному оточенні, тобто виявляє вітально-генетивний універсально-культурний комплекс» [66, с. 203]. Також «рідна хата — одне з провідних утілень української національної ментальності» [101, с. 152], а на вагомість хати як архетипу дому вказує те, що вона трактується як «мале відтворення Космосу» [27, с. 557]. За С. Андрусів, «ідея Дому — одна з домінантних в українському Космосі» [5, с. 97]. І. Мойсеїв спостеріг, що «у ході формування свідомості хата виступає спершу як синкретичне уявлення-ставлення і міфологема-символ, далі — як образ і знак, нарешті, особливо впродовж останнього століття — як ідея, ідеологема, концепт, принцип, моральна засада, естетичний критерій, світоглядна категорія» [101, с. 152]. Також «будь-яке житло у людській свідомості протиставлялося рухові, дорозі, тому уявлялося як зупинка в русі, як певне місце відпочинку, організований простір для короткочасного чи тривалого перебування. Воно тісно пов'язане зі способом життя людини, в ньому виразно відображається її емоційне ставлення до стилю матеріальної культури» [52, с. 368]. Ці національні особливості архетипу Дому знайшли втілення і в прозі І. Яцканина.

В оповіданні «Шуміли берести» образ хати виступає ключовим об'єктом локального простору існування старого Климека. За її межами одразу починається чужий простір, що виразно підкреслюється образом порога вже з перших рядків твору: *«День стукав у двері. Біля високого порога скупчилися кури, на порозі сиділа кішка»* [188, с. 45]. За В. Войтовичем, «поріг, як і двері, завжди був межею між зовнішнім світом та внутрішнім, бо там, за порогом, — світ чужий, ворожий, особливо вночі» [27, с. 559]. Поріг є межею і для молодшого брата, чим виділяється його неприналежність до цього дому: *«Старший з братів так глянув на молодшого, що той аж зупинився на порозі, боявся увійти в хату»* [188, с. 46].

Глибоким змістовним навантаженням, як і в оповіданні «Коріння», наповнений обов'язковий компонент інтер'єру хати — стіл. Символізуючи

єдність та родинну злагоду, стіл мав постійне місце у домі — «біля святого місця — покуті» [27, с. 505]. У Климековій хаті стіл стояв у самому кутку, а над ним висіла поживкла фотографія сім'ї, що вказувало на усталений порядок життя, зберігання традицій, згідно з якими стіл пов'язувався із главою дому, котрий перший сідав за нього. Так і Климек, як господар, остаточно відмовившись від пропозиції брата покинути обійстя, *«спокійно сів за стіл у самий куток хати»* [188, с. 48]. Загалом, атмосфера дому була гнітючою, вона увиразнювалася художніми деталями. Крізь вікна до хати не проходило світло, *«почорнілі, набряклі од води»* двері лише глухо стукали об поріг, а в кульмінаційний момент твору *«зсунулась стріха із сипання»*. Таким чином, хата, яка за заповітом батька мала втілювати ідею об'єднання сім'ї, повільно розсипалась, зникала, як і зв'язок між братами.

Хата як рідний простір, як духовний концепт, що відбиває в собі розлад і розпадання сім'ї, зображена і в оповіданні «Прірва». Майстерно описано момент повернення Миколи й зустріч з рідною хатою як із давнім другом, із своїм минулим життям: *«Двері старої хати були відкриті, доторкнувся до них, а вони у відповідь так знайомо зарипіли, ніби впізнали колишнього господаря. А той дивився на них, розглядав кожну шкару, кожен шрам. Далі ще одні двері, а там вже хата. Прочинив їх, ступив на високий поріг, а там... Стоїть, дивиться, нема нічого, прірва; ні стола, ні лавки, лише на стелі видно місце, де колись висіла колиска»*.

Син вибрав усе каміння з пивниці на нову хату. Батько стояв над цією прірвою, а до його ніг тулився чорний пес» [188, с. 52]. Кожен шрам на дверях хати може символізувати сліди від усіх життєвих ран Миколи, а відсутність осердя — стола і лавки засвідчує, що господаря у цієї оселі немає. Про те, що зв'язок між членами сім'ї обірвався, а то й зник назавжди, промовляє порожнє місце від колиски, можна вважати, що хата «померла», бо в ній більше не чекають на народження нового життя. Цей образ колиски має таке ж значення, як і в творах І. Чендея, де він, на думку Н. Белоконь-Пожарицької, *«втілює речовий смисл родового життя»* [15, с. 11]. Рідний простір Миколи Сливки

втратив своє духовне значення, перестав виконувати функції захисту, стабільності, єднання роду.

Хата завжди присутня в душі й свідомості Яцканинових героїв і становить важливе значення художньої предметності в його творах. Образ хати вказує не лише на місце проживання людини, але й визначає духовні константи рідного простору; він виступає складником психологічної характеристики героя і пов'язується з буттям останнього. Це відтворено і в оповіданні «У долині воронячих вічок» (зб. «...як збиті пси»).

Тут зображується ситуація, важлива для окремої людини, коли вона сперечається сама з собою, врівноважуючи таким чином емоції й розум, тобто розкривається проблема, за В. Пахаренком, «двох антитетичних “Я” в душі людини» [113, с. 319]. Своєрідна «роздвоєність» героя спричинена необхідністю прийняти рішення про відчуження батьківського майна — хати. Оце «ліпше “Я”» переконує не продавати хату, бо розуміє, що таким чином розірветься зв'язок із рідним простором. Тож суперечка з власним Я засвідчує вагання героя, котрий, хоч і живе в місті, та душевними нитками відчутно пов'язаний зі своїм рідним локусом, ключовим концептом якого виступає хата, побудована батьком на зеленій луці в долині воронячих вічок. Прикметно, що «воронячими вічками» називають у народі квітки незабудки, які символізують генетичну пам'ять. Це й підкреслено міркуваннями героя: *«Не збудував її десь на перехресті або на місці, де колись стояла стара хата. А бабуся, ти пригадуєш, бабуся під чотири кути квіти поклала, щоб красиво, гарно тут жилось...»* [211, с. 90].

Рефрен твору: «не продавай хати» — вкладений в уста «ліпшого “Я”», бо, пояснює герой, це болітиме: *«Раджу тобі щиро й відверто — не продавай хати, або якщо вже так припекло, то продавай її так довго, щоб ніколи не продати. Мине час, і що у тебе залишиться? Будуть гроші, але не буде вже місця, куди прибитися, зупинитись на мить. Купиш нове місце? Чуже купиш, а рідне вже не купиш»* [211, с. 88]; не принесе щастя: *«Продаси хату, але великого щастя не наживеш. Та ж по суті всі люди у житті нещасні. Є дуже багато таких, які в цім не признаються, обманюючи самих себе»* [211, с. 89];

будуть важкі сни снитися: *«Не продавай, хоч би по ній мав вітер прогулюватись. Продаси хату — важкі сни почнуть снитися»* [211, с. 90]. Зрештою, хата — це не просто спогад, а те, що повертає людину в минуле, й дає сили для життя майбутнього: *«Не продавай хати у долині воронячих вічок. Вийди на гору, поглянь у долину, коли заблищать її оченята, тоді побачиш голубе озеро, у якому втопиш увесь клопіт»* [211, с. 92]. Тож хата, побудована на рідній землі, для персонажів оповідань є їхнім світом, втративши який, можна загубити й себе, адже, за спостереженням С. Кримського, «рівною мірою земля для людини не обмежується поняттям про ґрунт або гумус; це — і життєвий топос, святе довкілля буття, «рідна земля», «мати-сира земля», софійне начало життя, земляцтво тощо» [82, с. 12].

Як бачимо, творчій манері письма І. Яцканина притаманна акцентуація уваги на таких деталях інтер'єру та довкілля, таких, як хата, стіл, берести, груша, які виступають концептуальними деталями. На переконання В. Марка, «за системою деталей у талановитого письменника завжди відчувається його ставлення до дійсності, його концепція людини, а характер тих деталей визначає важливі прикмети його письма» [96, с. 12]. Т. Салига помітив, що «подібні реалії родового спадку, атрибути материзни, голос поколінь, коріння землі тощо — це все те, що робить героїв Івана Яцканина духовно красивими, людьми високих моральних обов'язків, людьми, що мають свою батьківщину, свою історію, культуру, мову. Оберігаючи все це, вони оберігають свою гідність, самих себе. Завдяки цьому вони відчують великий і справжній сенс життя» [133, с. 120].

Відзначимо, що художня деталь, яка є «одним із важливих засобів реалістичного зображення дійсності» [83, с. 17], займає вагоме місце у творах І. Яцканина. Посередництвом художніх деталей письменник відтворює душевні порухи героїв, увиразнює портретні характеристики, передає часозміну тощо. Така важливість художніх подробиць притаманна неореалістам, адже для них «подеколи промовиста деталь значить більше, ніж розгорнутий за всіма правилами реалістичного письма сюжет» [91, с. 492]. Попри те, що неореалізм постав на ґрунті класичного реалізму («головне в неореалізмі — домінування

реалістичного типу творчості та, відповідно, реалістичних поетикально-стильових принципів і художніх засобів» [31, с. 19]), письменники цієї стильової течії «визначали свій концептуальний принцип між документальною достовірністю, філософсько-аналітичним заглибленням у дійсність та ліричною стихією» [91, с. 492]. З огляду на це, можемо говорити про неореалістичне спрямування творів І. Яцканина, що проступає в заглибленні у внутрішній світ персонажа для осмислення та пізнання його сутності, у змалюванні трагічності й невлаштованості людського життя. Основним елементом образної системи твору в прозаїка виступає художня деталь.

Духовними константами рідного простору в художньому світі І. Яцканина, як уже зазначалося, виступають земля, хата (з усіма деталями внутрішнього інтер'єру), обійстя (з усім, що до нього належить: речові предмети, рослинність). Вони не просто матеріальні об'єкти, — це носії зв'язку з енергетикою роду, мають притягальну дію, виступають в оповіданнях окремим життєпростором, що мислиться персонажами як власний світ, із центром — хатою. В українській літературі другої половини ХХ ст. подібна проблематика, а саме — відображення духовного зв'язку людини з пам'яттю роду, була втілена І. Чендеєм у романі «Птахи полишають гнізда...». У цьому творі, за словами О. Козій, «письменник по-новому висвітлює тему зв'язку людини із землею як частиною духовної сутності людини» [76, с. 16].

Композиційним центром роману виступає образ старого Михайла Пригари. Як констатує М. Хорошков, «Пригара — традиційний, "вічний" український селянин, поставлений у нові політичні, суспільно-історичні й культурні умови. Складний світоглядний комплекс цього персонажа, з нашого погляду, представлений поєднанням основних рис селянської ментальності: закорінений глибоко в душі потяг до землі й праці на ній (мислиться як єдино можливий спосіб буття), глибока релігійність та прагнення будь-що дотримуватися освячених часом предківських звичаїв і традицій» [158, с. 5].

Спостерігаємо типологічну спорідненість між образом Михайла Пригари та образами батька з оповідання «Земелька», старого Сливчака з твору «Копали студню», молодшого брата з оповідання «Коріння» та старого Климека з твору

«Шуміли берести». Цих персонажів поєднує бажання охороняти той рідний простір, у якому вони вирости, який зберігає не тільки їхню пам'ять, а й пам'ять усього їхнього роду. Герої Яцканинових оповідань, як і Пригара з роману І. Чендея, прагнуть підтримувати традиційний, національно ідентифікований спосіб життя і передати це світовідчуття наступному поколінню. «Зображення власне духовного зв'язку між героєм та землею, утвердження святості приватної власності, але не як матеріальних цінностей, а концентрату пам'яті роду, предків, як символічної ланки між батьками і дітьми» [76, с. 12] О. Козій вважає новаторством роману «Птахи полишають гнізда...». Ця ж проблема постає і в зазначених оповіданнях І. Яцканина.

У художньому світі українського письменника Словаччини духовні константи рідного простору виступають також символічною ланкою духовного зв'язку між батьками й дітьми. Такий зв'язок відтворено в оповіданнях «Такий простий день» (зб. «Місце проживання»), «Ох, ті селюки», «І довжникам нашим...» (зб. «Тіні й шрами»), «Родинне свято» (зб. «Втеча»). Об'єднує ці твори концептуальний образ матері, який формує в них особливу духовну атмосферу.

Проблема батьків і дітей належить до вічних проблем людства, вона знайшла вияв у творчості чи не кожного письменника. В українській літературі другої половини ХХ ст. ця проблематика розкривається у багатьох творах І. Чендея, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала. Саме з творчістю цих письменників суголосна й аналізована проблематика творів І. Яцканина.

У попередніх оповіданнях митця предметом зображення були лише чоловіки, натомість у зазначених — на перший план виходить образ матері та стосунки між нею і дітьми. Як відомо, образ жінки-матері — один із найважливіших в українській культурі, де зберігся високий культ матері, що відобразилося у народній творчості, особливо весільній обрядовості, та художній літературі [54, с. 356]. Архетип матері виступає одним із найдавніших у свідомості українського етносу. Спочатку він трансформувався в архетипи Землі (Мати сира-земля) та Води. В аналітичній психології К.-Г. Юнга виділяються два жіночі архетипи: Великої Матері та Аніми.

Українська жінка, як зазначає К. Недзельський, «в повному сенсі цього слова виступала берегинею свого народу, маючи безпосереднє відношення до національної самоідентифікації українців, адже, як вихователька своїх дітей, закладала в їх душі позитивні для буття спільноти психологічні якості» [106, с. 83]. На винятковому значенні жінки-матері в українській ментальності наголошував Б. Цимбалістий [159, с. 28], зазначаючи, що багато українців із великим пієтизмом і любов'ю з дитинства згадують саме матір. Пов'язано це з тим, що вихованням в українських родинах займаються переважно матері, та й структура родини зберегла багато рис матріархату [159, с. 30].

У творчості І. Яцканина знаходимо традиційне для української літератури зображення образу матері-трудівниці, селянки, яка все життя працює задля родини, власне вона уособлює берегиню домашнього вогнища. Такою бачимо матір в оповіданні «Такий простий день», де її образ асоціюється з дитинством: *«Колоски забивають зубки, мати їх старанно вибирає і кладе до копи. За нею ходить він, Степанко, збирає колосся і носить його до мами. А вона така весела і красива, що малому й стерня вже не така колюча»* [188, с. 56]. Такі спогади про дитинство сповнюють героя відчуттями радості та легкості буття, коли для того, аби бути щасливим, достатньо було присутності мами. Сам герой свої поривання до минулого символічно поєднує із нитками: *«Певно, у кожної людини є така нитка, що її держить, щоб вертатись назад»* [188, с. 57]. Образ матері нерозривний з рідним локусом — хатою, де герой відчуває себе затишно і спокійно: *«Зараз у маминій хаті відчував себе впевнено, на душі стало так легко, безтурботно»* [188, с. 55]. Для відчуття безпеки і спокою замало лише рідного простору, якщо мати відсутня, то втрачається його енергетична аура й краса, він ніби одразу порожніє і занепадає.

Прикметно те, що персонажі Яцканинових творів приходять до своїх матерів тоді, коли самі потребують підтримки, поради та заспокоєння. Така ситуація характерна для української ментальності, бо, згідно з Б. Цимбалістим, українській дитині важко ідентифікуватися з батьком, адже той мало уваги приділяє її вихованню, беручи участь більше у покаранні. Мати ж постійно піклується про дитину, на інтуїтивному рівні відчуває її проблеми. Поведінку

сина, який залишив сім'ю заради іншої жінки, мати в зазначеному оповіданні, оцінює з т. зв. усталених морально-етичних норм: *«Знаєш, у нас такого не було. Жив би, як і другі люди»* [188, с. 57].

Контраст між двома світами — села і міста — присутній і в розв'язці твору: мати залишається вдома, а син вирушає до міста. Кожному важко від розлуки, і відстань, що виникає між ними, символізує й міцність духовного зв'язку, який на віддалі слабшає: *«Присядь перед дорогою, — сказала мати, коли Степан увійшов у хату. — Додому приходь не лише тоді, коли дуже сумно...»* [188, с. 58].

Рідний простір об'єднує батьків і дітей, утворює специфічний мікросвіт, де кожен знаходить те, чого йому бракує. Цим мікросвітом для Яцканинових героїв виступає село, де народилися і вирости. Провідувати не тільки рідних, а й односельців важлива складова їхнього життя, цим визначається рівень моральної духовності та зв'язку з родом. Про це свідчить і оповідання *«Ох, ті селюки»*, у якому вже з перших рядків подана характеристика головного героя Михайла Митрука, котрого *«всі в селі поважали й за те, що часто навідувався додому»* [202, с. 43]. Михайло, як і Степан, їхав додому тоді, коли йому було сумно. Як бачимо, у попередніх творах письменника духовно прив'язаними до рідного простору були ті, хто залишився жити в ньому. Згодом, такими вважаються й ті, що мешкають у місті, проте з рідним простором їх єднає мати.

В оповіданні *«Ох, ті селюки»* подано трактування автором поведінки селянина, котрий часто відвідує домівку: *«Коли селюк, який вже досить того набрався у місті, дуже часто приходить додому, то його щось з'їдає, щось йому жере нерви. В такому випадку від нього треба втекти, залишити його самотнім, хоч, правду кажучи, йому й це не допоможе, бо саме тоді у селюків злість змішується із завзятістю, і тоді від нього треба сподіватись або твердої роботи, або якогось непередбачуваного розбишацтва»* [202, с. 45].

Причина Михайлового суму, як і в Степана з попереднього твору, полягала в нещасливому сімейному житті. Рідний простір заспокоював його, втішав, та й була можливість більше часу проводити з матір'ю. Автор пояснює, чому селянин іде додому, коли йому погано: *«Отакі-то селюки: як проблема,*

то гайда додому. Нагадують трохи побитих собак, які у закутках власного подвір'я гоять, вилизують рани» [202, с. 45–46]. Отже, рідний простір має зцілюючу силу, передусім лікує душу, надає сили жити далі після поразок у двобої з життям.

Характеристика поведінкової моделі селянина, яка знайшла своє вираження в тексті оповідання «Ох, ті селюки», наявна й в інших творах письменника. Так, Павло Шпотак, герой оповідання «Родинне свято», успішний артист, розмірковує про власну долю й насамперед про те, чи добрий шлях обрав у житті. Свій поважний ювілей хоче відсвяткувати вдома, на братовому обійсті. Таке бажання свята містянином, вихідцем із села на рідній землі свідчить про те, що цілковито міським він так і не почувався, а найдорожче, що в нього є, це братів маєток та сад. Саме там міг відчутти себе значимим і потрібним, бо свого іншого рідного простору так і не створив: *«До своєї хати і опівночі не пізно, — подумав Павло Шпотак, під'їжджаючи до села. Та в нього склалося якось інакше: почуття «своєї» розмилось десь у промандрованих літах»* [174, с. 106].

Ситуація приїзду героя до рідного села та пов'язаних з цим подій асоціативно веде нас до оповідання Гр. Тютюнника «Син приїхав» та новели І. Чендея «Син». Проте, на відміну від Павла Дзякуна («Син приїхав»), Павло Шпотак не хизується своїм успіхом перед односельцями, а радше прагне відчутти підтримку рідних, проте на власному святі відчувається зайвим і непотрібним. Порозуміння він хотів знайти у мамі, цей шлях до неї символізує й потяг до самопізнання, самовіднайдення, до ідентифікації себе з родом: *«Дивний смуток вдирався у душу. Йому було жаль самого себе»* [174, с. 115]. Його зустріч із матір'ю нагадує прихід блудного сина, котрого мати прощає за всі гріхи. Таке враження виникає й через те, що у творі є натяки на Миколину непокірність матері, яка не підтримала його у виборі професії: *«Павло заплакав. — Поплач, Павле, поплач, то й легше на душі буде. У дитини палець болить, а в матері ціле серце»* [174, с. 116].

Проблема вірності батьківським настановам порушена і в оповіданні «І довжникам нашим...». Написане у формі спогадів сина про матір, воно

розкриває проблеми, які супроводжують життя чи не кожної людини: значимість батьків в існуванні дитини і важкість, коли їх не стає. Оповідання пройняте елегійним сумом за пройденим часом, за життям, яке вже не повернути. Образ матері овіяний смутком. Герой згадує її докори, мовляв, рідко приходить додому. Цими словами розпочинається твір, вони присутні і в його завершальній частині: *«Хлопче, так рідко домів ходиш. А я тебе... — не доказала, біль взяв слова»* [202, с. 80]. І в цьому творі образ матері нерозривний із простором рідного обійстя та поля. Мати спливає в пам'яті як жінка, для котрої праця в полі, як загалом для багатьох селян, була вагомим чинником життя: *«Знаєш, хлопче, земля все дає і забирає все. Потримай мене, бо я така слабка, як бадилля. Так, так, все на світі до часу, але што днесь втече, то завтра не доженеш... Ой, йой, йой, там зістала моя сила, там...»* [202, с. 84].

Героєві пригадався момент, коли мати, напевно, вже хворіючи, просила його переказати батькові, щоб той розрахувався з усіма їхніми боргами. Лише після смерті матері він збагнув, що вона мала на увазі: *«І в ту мить, не хапаючись гаманця, хочеться підраховувати власні борги»* [202, с. 85]. Так стає зрозумілою назва твору *«І довжникам нашим...»*, що є словами з молитви *«Отче наш»*. Йдеться про всі короткі нечасті зустрічі дітей з батьками, про все те, що хотілось сказати чи зробити, але не було здійснено. Це й становить багаж духовних боргів, які часто вже не можна виправити, тільки сподіватись спокути через каяття. Епіграф слугує застереженням для всіх дітей, щоб потім не було жаль за марно втраченим часом: *«Стережи, сину мій, заповідь батька свого, і не відкидай науки матері своєї»* / Книга приповістей Соломонових, 6,20 / [202, с. 81].

Отже, через ставлення людини до місця свого народження, до батьків та односельців виявляється міра духовного зв'язку з рідним простором, а відтак із родовим корінням. Для художнього світу І. Яцканина важливим є збереження цього зв'язку. Його духовними константами виступають хата, обійстя (подвір'я, город, сад), земля, село. Автор виводить чотири типи героїв, демонструючи таким чином різні моделі ставлення до рідного простору: 1) герої, які живуть у ньому й не хочуть його покидати; 2) герої, які покинули його і не шкодують

про це; 3) герої, які повертаються додому, коли мають негаразди; 4) герої, які бажають повернутися в минуле, а саме в емоційно стабільну пору свого життя — дитинство, юність. Для першого типу персонажів духовно важливою субстанцією є земля та хата. Герої другого типу відчужені від рідної землі, вони здатні облаштувати свій життєвий простір у місті. Натомість для третього й четвертого – важливіші деталі (сад, город, шум берестів) та присутність матері, тобто зв'язок з батьками. Зазнавши життєвих незгод, вони шукають притулку вдома, але простір надає сили тільки тоді, коли він оживлений, одухотворений присутністю матері.

2.2. Проблема самоідентифікації у творах І. Яцканина

В останні роки в українському літературознавстві дедалі частіше розглядаються питання ідентичності та ідентифікації особистості. Ці ж проблеми широко вивчаються у філософії, психології, соціології, педагогіці, історії, політології та інших науках. Посилена увага дослідників до цих понять свідчить про актуальність останніх у сучасному світі, власне, мовиться про кризу ідентичності, яка, на думку С. Марійко, «постала найактуальнішою проблемою постмодерного світу — вибір людиною життєвих стратегій перетворився на основне завдання у плюралістичному, мінливому та іронічному сьогоденні» [95].

У літературознавчій енциклопедії зазначено, що ідентичність — «осмислене ототожнення особою себе з іншими об'єктами чи суб'єктами в цілісності і ненастанності власних змін. Поняття тісно пов'язане зі становленням статусу індивідуальності, а також Іншого. Запроваджене З. Фройдом для фіксування механізмів формування Super-Ego, у вузькому значенні пов'язується з теорією психоаналізу при тлумаченні процесу наслідування зразків та переживання суб'єктом свого ототожнення з об'єктом, власне розвитку опозиції Я – Ти» [90, с. 402]. З. Фройд сприймав її як механізм захисту психіки особистості. Термін «ідентичність» та поняття «криза ідентичності» у широкий обіг був уведений американським психологом та соціологом Е. Еріксоном, котрий під ідентичністю розумів тотожність людини самій собі. Це поняття для науковця було несамперед показником зрілої

особистості, яка може повноцінно розв'язувати задачі, що виникають на кожному з етапів її розвитку [53, с. 12].

У сучасній науковій думці розрізняють поняття «ідентичність», «ідентифікація» та «самоідентифікація», існує значна кількість дефініцій цих понять. Різне тлумачення зазначених термінів потребує інтердисциплінарних підходів, тож при вивченні питань ідентичності в літературі залучається і методологічний досвід інших гуманітарних галузей, найчастіше філософії, психології та соціології, рідше — історії та політології. Розмірковуючи про притаманні літературознавству інтердисциплінарні процеси, В. Будний переконливо твердить, що «літературознавство сьогодні кардинально перебудовує внутрішню свою структуру, переосмислює власні методи й цілі, чутливо відгукуючись на виклики часу» [20].

Серед різних видів ідентичності посилений літературознавчий інтерес викликає проблема національної ідентичності в українських художніх текстах. М. Наєнко вважає, що «у широкому розумінні, звичайно, це проблема соціологічна і філософська, оскільки внутрішнім змістом своїм пов'язана з людською світобудовою, з пошуком відповіді на сакраментальне питання про те, чим є людина в цій світобудові і якою домінантою в ній позначена суто національна риса. Філологія приєдналась до цього питання порівняно пізно, либонь, у часи ренесансу, але перші вияви цього дали про себе знати ще в пору античну. Сучасні європейські філософи й соціологи завбачили перше філологічне втручання в проблему ідентичності в творах Софокла, а точніше — в його трагедіях «Цар Едіп» та «Едіп у Колоні» [103, с. 16–17].

Л. Сенік виводить літературознавче визначення національної ідентичності: «Термін "Національна ідентичність" стосовно літератури — це збереження найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного і минулого в світлі національної ідеї, послідовне відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку» [135, с. 44].

На думку П. Іванишина, у 90-ті роки ХХ ст. відбувається становлення націоцентризму як національно-екзистенціальної інтерпретації: «У ті роки в межах націоцентричного напрямку виразно окреслився націологічний метод як літературознавча теорія національної ідентичності» [56, с. 32]. Свідченням цього виступають численні націоцентричні студії, які друкувалися в різних рубриках журналу «Слово і час» і прямо апелювали до національної самобутності. Проблеми національної ідентичності також присвячені дослідження С. Андрусів, М. Іванишиної, П. Іванишина, Ю. Мариненка, В. Нарівської, О. Пахльовської, Л. Сеника, Г. Штоня, Н. Шумило та ін.

Проблема ідентичності, на наш погляд, є актуальною стосовно творчості І. Яцканина. Йдеться, у першу чергу, про пошуки ідентифікації, адже вона у всіх своїх проявах, на думку В. Ярошенка, «виступає найважливішою детермінантою становлення і збереження цілості особистості, тому що людина, яка не усвідомлює своєї ролі у системі соціальних відносин (за статтю, віком, громадянською, етнічною, територіальною, професійною приналежністю), позбавлена будь-яких підстав не тільки своєї орієнтації в суспільстві, але й цілеспрямованого визначення життєвих стратегій» [168, с. 123]. Як відзначає М. Козловець, «особистісна ідентифікація відбувається в межах визначеної ситуації — довкілній, мовній і культурній. Будь-яка ідентичність — особистісна, національна чи культурна — є насамперед соціально-просторовою і задана не державними кордонами, а життєвою ситуацією, в якій формуються уявлення про своє та чуже» [77, с.142].

Проблема ідентифікації у творах І. Яцканина тісно пов'язана з проблемою втрати родинного зв'язку та національної ідентичності. На переконання М. Гримич, яка порівняла вживання термінів «ідентичність», «етнічність» та «етнічна ідентичність» у північноамериканській та українській науці, про ідентичність та етнічність можна говорити в тих країнах, де значний відсоток мігрантського населення. Дослідниця вважає, що «проблеми етнічної ідентичності виникають передусім у людей, які живуть не на своїй батьківщині (тобто історичній батьківщині), з якою все ще відчувають зв'язок, у тих людей, які живуть серед «не таких, як вони». Тобто, саме цим людям, які опинилися в

культурному і лінгвістичному мігрантському Вавилоні, потрібен термін "ідентичність"» [36, с. 47]. На наше переконання, поняття ідентичності важливе не тільки для емігрантів, а й для людей, які опинилися в умовах тоталітарного режиму, а також в умовах репресій, голоду, заборони чи витіснення національної мови, історії, культурних кодів тощо, людей, які мешкають на своїй етнічній території, однак унаслідок історичних подій опинилися в межах іншого етносу та держави. У таких випадках на перший план виходить проблема національної ідентичності, адже вона практично підтримує генетичну пам'ять, усвідомлення свого етнічного походження, таким чином допомагаючи людині формувати своє індивідуальне і суспільне Я.

Національна ідентичність тісно пов'язана з культурою. Як зазначив Ентоні Д. Сміт, «чуття національної ідентичності стає могутнім засобом самовизначення й самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури. Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, «хто ми такі» в сучасному світі. Наново відкривши ту культуру, ми «наново відкриваємо» себе, своє «автентичне Я» — або ж принаймні саме так видається багатьом зневіреним і дезорієнтованим індивідам, яким судилось змагатися з надміру мінливим і непевним сучасним світом» [138, с. 27]. Взаємодія культур може мати як позитивні, так і негативні наслідки, тому зрозуміло, що «мета будь-якої національної культури при комунікації з іншою — зберегти власну специфіку та ідентичність» [138, с. 27].

Важко зберегти унікальну культуру представникам національних меншин, які беруть участь у процесі акультурації. Зокрема, у сучасній Словаччині існує порівняно велика етнічна група українського походження, «кількість якої перевищує 150 тис. осіб, хоча, згідно з останніми статистичними даними, у Словаччині проживає лише 30–40 тис. представників української, або «русинської», національності» [139, с. 5]. У підручнику з української етнології зазначено, що «суперечливі процеси відновлення етнічної ідентичності українців Словаччини зумовлені комплексом складних причин етноісторичного характеру. На перешкоді їхній інтеграції передусім став внутрішній розкол, який проявляється в наявності *двох самоназв*. Із 32 тис. осіб

українського походження, які нині проживають у цій країні, 54% вважають себе русинами, а решта — українцями» [132, с. 281]. Через внутрішній розкол та зовнішньополітичні обставини українське населення Словаччини зазнало потужної асиміляції.

Етнограф, директор Музею української культури у місті Свиднику на Пряшівщині Мирослав Сополіга вважає: «Той факт, що східнославацькі українці ніколи не жили в спільному державному цілому зі своїм матірнім народом, зумовив складні етнічні процеси, які нам необхідно пізнати, щоб усвідомити свою історію та культуру. Формування етнічної чи національної свідомості відбувалося тут значно повільніше, порівняно з основною масою українців, а також у довготривалій ізоляції від неї. На жаль, у наш час уже тільки частина цього населення декларує себе українцями. Переважна його більшість самоідентифікується за етнонімами «руснак», «руснаки» (прикм.: «руський», «руснацький»), навіть ті, які офіційно зголошуються до словацької національності» [139, с. 6].

Така тенденція хвилює людей, які виявляють активну громадянську позицію. До них належить Іван Яцканин, котрий вболіває за українську громаду Пряшівщини, намагається зберегти самобутність свого народу, що й знаходить вираження в його творчості. У своїх численних інтерв'ю він постійно звертає увагу читачів на глобалізаційні проблеми, які поступово нівелюють українську культуру та літературу Словаччини. Зокрема, письменник вважає, що поезія й художня проза не готова до кардинальних змін: «Література хоче і буде відображати менталітет, пісенність душі нашого народу, яка збереглася. Вона не хоче силоміць входити в якісь там європейські контексти. Вона має залишатися складовою частиною великої української літератури. Але водночас має зберегти оту самобутність. Щоб було явно — оце пряшівський чи словацький варіант українства. Інакше — на Полтавщині, Волині чи Галичині. Оце дуже суттєве. І воно збереглося» [24].

Подібну думку про спадкоємність літератури, її важливу роль у збереженні й відтворенні історичної пам'яті висловлював і О. Мишанич: «Історична й культурна традиція не переривається, народ шукає й відстоює те,

що його зближує і об'єднує, що утверджує його національну свідомість, історичну та духовну спільність. Саме література є тим найпершим чинником, який формує нашу духовність, береже історичну пам'ять, у художніх образах відтворює найголовніші етапи пройденого шляху» [99, с. 170].

Отже, проблема національної самототожності знаходить вираження у творчості письменників. Як відзначає О. Веретюк, «автор, свідомо чи несвідомо, спрямовує на читача ідентифікатори своєї етнічності, національної ідентичності та національної ідентичності свого твору (творів). Водночас національна ідентичність письменника як усвідомлена етнічність визначається цілою низкою факторів; найвагоміші серед них — мовний, географічний, культурний, державний, ідеологічний, релігійний та фактор історичної пам'яті. Про письменницьку ідентичність як органічну єдність можна говорити лише тоді, коли національна ідентичність автора-індивіда та національна ідентичність його творів повністю збігаються» [25, с. 69]. Це й спостерігаємо у творчості І. Яцканина.

Одна з основних ознак, яка свідчить про національну ідентичність письменника та його творів, — мова. М. Ревакович, досліджуючи українську літературу останніх двох десятиріч з точки зору ідентичності, зосереджується на трьох основних чинниках, які її формують: гендер, географія і мова. Авторка вважає, що «для літератури, де будівельним матеріалом є саме мова, важко переоцінити її значення. Тут необхідно наголосити на двох аспектах. З одного боку, слід згадати проблему самого мовного вибору та його впливу на становлення національної літератури, а з іншого — подивитись, яку роль відіграє мова у творчості окремих літераторів. Іншими словами, йдеться про вибір між мовою титульної нації і мовою колишньої імперії як засобом мистецького вираження, і про «мову як протагоніста» у художньому творі» [120, с. 55–56].

Усі твори І. Яцканина написані українською мовою. Ця мова проста, невимушена, позбавлена заплутаних мовно-стилістичних зворотів. Це не знижує її естетичної вартості, відчувається, що автор пише тією мовою, якою спілкується щодня. З огляду на норми і правила сучасного українського

правопису в текстах творів наявна специфіка, зумовлена полімовним середовищем, що є особливістю прашівського варіанта української мови. Територіальна, географічна належність авторів у сучасній українській прозі відіграє важливу роль. М. Ревакович зазначає, що «прагнення багатьох письменників підсилити в текстах регіональні особливості (разом із супутніми культурними ідентичностями) не заперечує їхнього бажання бачити Україну єдиною державою...Та все ж підкреслена територіальна своєрідність у сучасному літературному дискурсі, безперечно, присутня» [120, с. 35].

У художній прозі І. Яцканина проблема самоідентифікації реалізується у творах збірки «Усе залишиш», оповіданнях «Errare humanum est», «Співай, хлопче» (зб. «Вернісаж»), «У ліщину блискавки не б'ють» (зб. «...як збиті пси») та повісті «Ангел над містом». Вона пов'язана з типом сільського персонажа, котрий пориває із селом, але не може реалізуватися в місті. Розрив між селом і містом викликає фрустраційні відчуття, адже в місті герої не мають коріння, ґрунту, тому й почуваються невпевнено та відчужено. Вони шукають шляхів самоідентифікації (віднесення себе до певної спільноти [77, с. 136]), ототожнення себе з кимось подібним і знаходять гармонію тільки в тому середовищі, де вирости, бо їхня ідентичність органічно поєднана з рідним селом. Письменник зображує складний процес самоідентифікації індивідів, як правило вихідців із села у першому чи другому поколінні, котрим важко самоозначитися в чужому просторі — місті.

У збірку «Усе залишиш» входять одинадцять творів, у яких письменник продовжує розробляти сільську тематику. Персонажі творів виходять за межі свого локального простору буття, що підсилює напружений пошук самовизначення. Я. Джоганик відзначив, що в другій книзі І. Яцканина «простір більш відкритий та персонажі «світовіші»: вони зуміли вийти за рамки сільського середовища / але не за рамки сільського впливу / і подивитися у вічі великому світу» [48, с. 72]. Герої творів — типові сільські мешканці, які опинилися в ситуації життєвого вибору. З одного боку, їх приваблює життя в місті, робота, кар'єра. З іншого — тут вони почуваються невпевнено, їх тягне

до села, до рідного, до коріння. Це породжує внутрішню дисгармонію, яка викликає сумніви, незадоволення своїм довкіллям та, власне, життям.

Збірку «Усе залишиш» складають твори, написані в дусі традиційної для української літератури тематики протиставлення села місту. Загалом художній доробок молодих авторів на початку 80-х рр. тодішня критика поділила на «міську» та «сільську» прозу, беручи до уваги, як відзначає В. Поліщук, «спосіб життя та локальне перебування літературних героїв» [116, с. 38]. У жанровому плані у творчості вісімдесятників переважають «новели без напружених, гострих фабул, але з відчутним струменем психологізму – варіативності почуттів на тлі мирного життєвого плину» [116, с. 39]. В. Дончик відзначав, що «останнім часом у прозі, особливо в новелістиці, часто зображують “маргінального” персонажа – людину, яка відірвалась од села, але по-справжньому міською ще не стала» [49, с. 228]. Дослідник зауважив, що «відкрив цю тему в українській літературі Гр. Тютюнник оповіданням “Син приїхав”, а її органічним продовженням є оповідання Є. Гуцала “Нарешті син вибився в люди”» [49, с. 228]. Н. Полохова зазначає, що майже всі герої творів Є. Гуцала про місто мають «сільське коріння, яке з серця не вирвати» [118, с. 203]. Це судження стосується і прози І. Яцканина, який, можемо твердити, продовжив традицію зображення маргінального персонажа в українській літературі. Проте є суттєва відмінність у розкритті протиставлення села місту цими двома митцями: Є. Гуцало змальовує село як духовно багатше, проте водночас показує і своєрідну красу міста. Натомість І. Яцканин більше зосереджується на розкритті почуттів особистості, яка не може цілком урбанізуватися, причому й село він не ідеалізує, показує його почасти жорстоким.

І. Яцканин опосередковано відображає місто як опозицію селу. О. Стусенко відзначає, що «в українській літературі місто було й залишається топосом, який надає людині іншого статусу, нової якості, топосом, який змінює людей, і то не в кращий бік. Переміщуючись із села до міста, людина наче відривається від свого коріння, втрачає себе, вихолощується, губить щось істинне і справжнє, до чого потім повертається все життя» [140]. Саме такий

стан спустошеності характерний для персонажів Яцканинових творів, для яких переселення в словацьке місто обертається втратою національно ідентифікованого способу життя, адже етнічні українські села більшою мірою зберігали традиції та звичаї предків. У творах не подано опису міста, про нього дізнаємось крізь сприйняття його героями. Воно згубно впливає на їх внутрішній світ, породжує душевну дисгармонію людини, яка вже не сільська, але й міською стати не може. Це спостерігаємо в оповіданнях «Не лякайте лелек», «Errare humanum est», «Мандри у совість», «Мороз ліпше вміє», «Будуй хату, Іване!», «Стежки незаблудні», «Людина з плаката».

В оповіданні «Мороз ліпше вміє» автор зображає тип героя, зв'язок якого з рідним простором села настільки потужний, що він, незважаючи на реалізацію свого таланту в місті, не може там прижитися. Персонаж цього твору відрізняється від попередніх протагоністів митця тим, що покидає рідний простір не з власної волі. Драматизм внутрішньої роздвоєності Андрія Псоти породжений соціальними чинниками: ще в дитинстві хлопець разом із матір'ю змушений покинути рідну хату й село, не маючи там засобів до існування. І цей відхід ранить обох: мати завжди прагнула відчуття спільності, вона *«походить містом, зайде до тих, хто із села вже тут довше живе. Зустріне когось із села, поплаче, і так день дня поганяє. Син і не дуже радий таким мандрам матері, гнівається, але нічого не каже. Та що й казати, як тільки й радості залишилось»* [206, с. 41–42]. Андрій оволодів мистецтвом різьблення по склу, став знаним майстром у міській склярні. Однак його постійно тягнуло до села, до рідної хати. Він розривався між двома світами: реально — жив і працював у місті, душею — господарював на рідному обійсті.

Як бачимо з оповідання, у світосприйнятті І. Яцканина домінують похмурі настрої. Суспільно-культурна атмосфера українського села, яке невпинно зникає, викликає в автора занепокоєння. У творі це відображено в епізоді зустрічі Андрія з односельцем Фецьом Млинарєвим. Два погляди щодо розуміння сільського й міського життя постають у їхній розмові. Андрій, поживши в місті, прагне повернення в село, але перепорою є неможливість відбудувати хату. Фецьо, якого покинула дружина, хоч і мав нову хату, вважає,

що краще тим, хто горнеться до міста, бо там *«спокійніше живуть, без турбот»* [206, с. 45]. Але в Андрія турбота є: його тягне до «свого», до рідної хати.

Попри свободу в діях і вчинках, Андрій і після роботи кидається до автобусної зупинки або корчми, щоб побачити когось із односельців. Як відзначає М. Козловець, «будь-яка ідентичність – особистісна, національна чи культурна — є насамперед соціально-просторовою і задана не державними кордонами, а життєвою ситуацією, в якій формуються уявлення про своє та чуже» [77, с. 142]. У місті Андрій гостро відчуває свою самотність, відчуженість, непотрібність. Заповнити цю внутрішню спустошеність може відчуття безпеки та надійності, яке виникає, коли людина має «коріння», усвідомлює свою належність до певного роду. Таким рідним життєпростором для Андрія, як і для героїв збірки *«Місце проживання»*, є село, рідне подвір'я, на якому стоїть стара хата: *«З того часу, як відійшли із села, майже кожної п'ятниці приходив у село. Ходив навколо хати, робив порядки, пробував підняти стіну, що падала, але нічого не виходило. Одне підіпреш, а інше впаде. Коли відходив, кілька разів перевіряв, чи двері замкнені, вікна зачинені. Бувало вже йде, зупиниться біля студні, і давай назад, ще раз перевірити, чи все гаразд»* [206, с. 42].

У творі, як і в оповіданні *«Шуміли берести»*, особлива увага зосереджена на образі хати як архетипу Дому. Вважаємо, що наявність хати відбивається у свідомості головного героя як ознака індивідуалізму, що є однією з домінуючих рис українського менталітету. Так, як відзначає М. Ващак, Г. Тільтман у праці *«Хліборобська Європа»* зазначає: *«Кожна українська хата, хоч якою малою вона була б, огорожена парканом — символом того індивідуалізму та любові до домівки й землі, що складають саме коріння українського темпераменту»* [23, с. 266].

Хата дає відчуття захищеності та повноти життя, тому її відсутність у місті розвиває в Андрія Псоти спочатку відчуття невпевненості, а згодом і неповноти. Це призводить до втрати почуття власної гідності, яке не може компенсувати навіть його чудове вміння різьбити по склу: *«Андрій уміє із*

склом. *Старі майстри його не раз питали, звідки такого навчився. Він лише таємно усміхається і жартома додає, що отакі візерунки на вікнах їхньої хати мороз вигадував*» [206, с. 42]. На всі нагадування знайомих про те, що він найкращий майстер на заводі, Андрій відповідає: *«Мороз на вікнах ліпше знає»* [206, с. 44]. Отже, тут сила і джерело творчості, натхнення, тут основа креативних начал.

Увага Андрія Псоти сфокусована лише на власному будинку: *«Ти знаєш, що це значить — мати своє, свою хату?»* [206, с. 44]. Натомість, образ його хати несе на собі печать драматизму, відображає невизначеність, спустошеність життя: *«Вийдеш над село, то обов'язково око заверне туди, де стоїть хата старого Псоти. Гм, стоїть. Вже давно упала знеможена, висилена. Лише коли виходить сонце, то в її віконці над пивницею, ще раз зажевріють вуглики, ніби спомин про давнє... Заріс травною бережок, зараз він був схожий на могилу, до якої не навідувались ані рідні, ані чужі»* [206, с. 41].

Вважаємо, що Андрій не міг зреалізувати себе повною мірою в житті, адже хата, яку можна умовно назвати його корінням, зв'язком із життєдайною силою землі, занепала. Ї у нього на підсвідомому рівні відбилася «програма» руйнування, яка врешті й призвела до смерті. Після Різдва стара Орчиканя знайшла мертвого Андрія на лавці в хаті, де померли його предки (дід Псота, баба), там, де знайшов спокій і він: *«Кожна хата знає свого господаря. Відчуває і впізнає, хто увійшов. Кожна хата знає, як смакує смуток, знає його гіркість. На те сподівався і Андрій, коли переступив поріг рідної хати»* [206, с. 46]. Образ хати в оповіданні «Мороз ліпше знає...» поступово трансформується в архетипний символ Дому як пристановища духу.

Подвійність існування характерна і для Івана Сивого, героя оповідання «Будуй хату, Іване!». Працюючи на посаді редактора окружної газети, Іван не забуває свого села і намагається якнайбільше про нього писати. Навіть випуск номерів газет у нього асоціювався з сільськогосподарською працею: *«Коли на полях дозрівав ячмінь, то в редакції готували 28 номер, а при 40 номері на полях уже блищали скиби, через які пробивалась погано приорана стерня, і полем перейти ставало дедалі важче»* [206, с. 48].

Із тексту твору зрозуміло, що дія відбувається в радянські часи, коли журналісти повинні були працювати під тиском і за вказівками партійного керівництва, отже, зраджувати істинному пристосуванням. Так й Івана Сивого головний редактор переконує писати хвалебні статті про високу врожайність, незважаючи на реальний стан речей. Івана це обурює, крім того, він усвідомлює відповідальність перед односельцями, котрі звіряють йому свої проблеми: *«Старий Виравець кричить і все поглядає на мене, що скажу»* [206, с. 53].

Невідповідність внутрішніх переконань вчинкам породжує в Івана дисгармонію, відчуття неспокою та тривоги. Його стан урівноважується зустріччю з колишніми однокласниками, один з яких будує хату. Спільна робота під час будівництва спонукає Сивого до роздумів. Друг Андрій радить Іванові будувати хату: *«Будуй хату, Іване! Прийдемо, поможемо. Будуй, треба нам зустрічатись»* [206, с. 62]. Тобто процес будівництва хати — це процес єднання, який повертає людей до спільності, взаємодопомоги, а отже, гуртує. У цій єдності кожен відчуває себе членом групи, тож може ідентифікувати, ототожнити себе з товариством, що завжди прийде на допомогу.

І в цьому оповіданні хата виступає символом морально-етичної одновимірності — добра, чеснот, а також — національної й родової тяглості, адже побудувати десь хату — означає «пустити коріння», створити свій рідний простір. Заклик будувати хату Іван сприйняв як поштовх до нового життя, яке, очевидно, пов'язуватиметься з сільською дійсністю, а отож, із морально-етичними цінностями. О. Мишанич вважає, що «йдеться про моральне і фізичне відродження героя, про його повернення до повноцінного життя» [99, с. 182–183]. Твір закінчується словами, які стали й назвою збірки: *«Усе залишу, все, — сказав голосно, але ніхто не чув»* [206, с. 62].

У вищепроаналізованих оповіданнях письменник зосереджується на зображенні внутрішнього світу героїв. Як і властиво митцям неореалістичного типу мислення, які «звернулись до повсякдення простих людей, глибоко симпатизуючи їм, зображуючи їх із ліризмом і водночас документально точно» [18, с. 57], автор виводить типи героїв, яким важко ідентифікуватися у чужому для них просторі міста. Андрій Псота та Іван Сивий — герої-маргінали, які не

можуть прижитися в місті, бо у них надто сильно розвинене відчуття єдності з селом. За характером зображення вони подібні до Миколи Порубая — героя повісті-роздуму «День мій суботній» Гр. Тютюнника, маргінального типу, із самотнім характером, поведінкою, вчинками, котрий жив за принципом: *«в місті мрію про село, у селі — про місто...»* [146, с. 435]. Герой Гр. Тютюнника, як відзначає А. Кравченко, «не пустив коріння на міських бруках, він змушений повернутися назад, у село, до неквапливого ритму сільського побуту. Не знати, як житиметься йому в селі: душа Порубая розчахнута — один край її хилиться до міста, другий — до села» [79, с. 199].

Внутрішні вагання та сумніви переповнюють також і головного героя оповідання І. Яцканина «Стежки незаблудні» Павла Скурку. Його образ — це також тип героя-маргінала, проте він уже відділяється від ідентифікації свого життя із сільським простором, із яким його поєднує лише професія геодезиста. Бажання відвідати рідне село у нього виникає, однак воно не заповнює його внутрішній світ настільки, щоб хотілося втілити цей задум: *«Роздивляється чужі поля, очима перескакує чужі потічки, заглядає у чужі кущі; а де його, коли востаннє бачив яруги за рідним селом, з яких після дощу газди збирали у вози жовтий пісок? Не раз на думку спало — зайти у рідне село, нічого не просити, ніде не зупинятись, тільки так, безцільно пройтися тими стежками, пролізти хащами, продертися на галявину. Було таке. Але туди його не направляли. «А безцільно туди йти, — подумав пізніше, — ні до чого»* [206, с. 75–76].

Скурка знаходить пояснення своєї поведінки, вважає, що важливим є не місце, де ти народився, а люди, з якими ти виріс, таким чином рефлексія героя скерована на осмислення важливості взаємостосунків між людьми, домінуючим стає зв'язок людина-людина, а не людина-земля: *«Потім ще довго собі докоряв, чи розумно отак витріщати очі на чужі поля, з якими його нічого не єднає. Хтось замудрує і скаже: шукай коріння у собі. Трудно. Твоє коріння — то люди, з якими ти ріс, знався, плакав і сварився. Якщо їх немає, то здається, що тобі жили перерізали. Нема вже тих ланцюжків, які б тебе туди тягли. Які ж там*

ланцюжки?! То люди тягнуть! Нема їх, то і оце тяжіння слабе, зменшується, а в когось навіть і зовсім зникає» [206, с. 76].

Такий тип героя-маргінала, який прижився у місті й з рідним селом його єднають лише взаємини з батьком, зображений в оповіданні «Мандри у совість». Микола — це людина, котру повернення додому не сповнює відчуттям радості, а гнітить: *«Нічого його не дивувало, коли наближався до рідного села. Він навіть боявся тієї сірості, яка запала в голову, коли видряпався на верх, і видно було усе село, та ще й далі — поля, ліси і вже добре знайомий обрій. Злився на себе, що не приходив ніякий наплив радості, якогось полегшення. Навпаки, у голові стало зразу порожньо» [206, с. 2].*

В основу твору лягли непрості взаємини батька й сина, пов'язані з їхніми світоглядними орієнтирами. Люди прагнуть до міста, бо воно асоціюється з легшим життям, «панством». Так і батьки Миколи працювали заради навчання сина в місті. Вони покладали на нього великі надії, однак його подальше життя не принесло їм сподіваної радості, бо таким чином він віддалився від них.

Люди в селі та місті мислять різними категоріями. Те, що прийнятно для міського способу життя, не відповідає морально-етичним, аксіологічним параметрам селянської свідомості. Для селянина завжди була найважливішою праця на землі та своєму обійсті. Тому батько на схилі літ шкодує за своїм колишнім бажанням віддати сина до міста: *«Деколи думаю, на чорта тя було у місто давати, у школу, за пана... Не додумав я цілком. Жили би ми разом, газдували. А так, сам, як палець...» [206, с. 17].*

В оповіданні простежується протиставлення сільського й міського світогляду, що породжує розбіжності в поглядах, які провокують між сином і батьком конфлікти. Село асоціюється з відкритістю, щирістю та порядністю людини. Натомість місто «вчить» штучності, підлабузництва, прагматизму та меркантильності. Тому батько щиро дивується з надмірної ввічливості сина до медсестри в лікарні та позачерговим прийомом у знайомого лікаря. Він дає синові пораду: *«У світі ся треба розуму набрати, а не спекуляції» [206, с. 17].*

І. Яцканин описує натуру містянина, тобто вихідця із села в першому чи другому поколінні. Зокрема, в оповіданні «Errare humanum est» він розкриває

сутність селянина, котрий намагається прижитися в місті. Психологія такої особи не надто приваблива, але автор описує її відверто: *«Я знаю селяків, які вперше зустрілись із містом. Ні, ні, мова не про те, як вони зреагують, побачивши вулиці, повні світла, а про те, як їх чужа місцевість прийме. Селяк? Це небувале, інтересне явище. Це, властиво, та ж кішка, що завжди насторожена, із завжди розтягнутими пазурами, яка кожної хвилини може скочити, аби встромити їх у шкіру, навіть вирвати м'ясо з чужого обличчя. Павло Чубрик не був інакшим»* [171, с. 9]. Письменник говорить і про свідомість героя, зазначаючи, що у місто *«усе взяв із собою»*, маючи на увазі не майно, а *«свою вдачу, всі свої давні примхи, увесь свій старий світ. А не треба було»* [171, с. 9]. Тож автор вказує на те, що в новому оточенні не можливо прижитися, не змінивши свого світобачення, адже, як відомо, *«село виробляє своє світовідчуття й світорозуміння, свої норми буття й ідеали»* [78, с. 13].

Ще одну рису містянина письменник іронічно описує в оповіданні «Людина з плаката». Йдеться про зарозумілість, бажання людини здаватись важливішою персоною, ніж є насправді: *«Бачив я селяка міського, який на повному серйозі (читайте: із шампанським) святкував своє призначення в ювілейну комісію з нагоди... енної річниці заснування міста. Коротко кажучи, з ним рахуються»* [206, с. 93]. Автор дивується з такої психології містян, не розуміє її: *«І уявіть собі, любий друже, — ніхто не заперечує, ніхто насмішувато не кривить вуста, всі намагаються радіти з неабиякого успіху глави сім'ї»* [206, с. 93].

Відверто торкається проблем селянської свідомості письменник зі Словаччини і в оповіданні «Співай, хлопче». Побудоване воно у формі діалогу батька з сином, які мешкають у місті, проте часто навідуються в село до діда. Батько, як представник першого покоління в місті, ще більше прив'язаний до села. Син, натомість, уже уродженець міста, проте через батька і діда в нього ще живий зв'язок із селом. Батько докладає всіх зусиль, щоб цей духовний зв'язок не перервався:

«—Ти готовий?

— Чому ти про село, коли ми кудись далеко?

— *Від самого себе не втечеш.*

— *Не філософуй, неси речі у машину.*

— *Народитися у місті — це ще не означає позбутися свідомості селяка»* [171, с. 73]. Батько не ідентифікувався у місті, як й інші герої Яцканинових творів, не позбувся свідомості селяка, це відчуває й син. Певно, його життя так і проходить у подорожах між містом і селом, у роздумах про те, чи правильний шлях обрав у житті:

«— *Куди їдемо?*

— *Моїми шляхами.*

— *На село?*

— *Ні.*

— *Бо ти втік від землі?*

— *Який там вже з мене газда...*

— *Це твоє виправдання?*

— *Ні. Землю я розумію. Вона мене також розуміє, але інколи краще бути менше залежним від неї»* [171, с. 74].

Син не розуміє батькових міркувань та жалю за селом, для нього це вже не така болюча проблема. Щоб передати синові любов до села, батько відвозить його в сільську корчму, яка немов *«відкрита книга життя. З усім тут можна зустрітись»* [171, с. 76], та на сільський цвинтар, де його прикро вражає зміна на дерев'яних хрестах напису «ІНЦІ» на «ІNRI». Для сина це нічого не означає, а для батька свідчить про зникнення рідної мови вже й на цвинтарі, а отже, й втрату національної ідентичності.

В оповіданні «У ліщину блискавки не б'ють» автор розповідає історію чоловіка, самотність якого пов'язана з проблемою пошуку власного я. У цьому творі І. Яцканин розкриває той самий тип сільського персонажа, котрий із власного бажання пішов із села, але на схилі віку повернувся в нього. Проблема розриву з рідним простором зображена глибше, ніж у попередніх оповіданнях: героєм виступає, здавалось би, самодостатня особистість, яка змогла реалізуватись у житті — Петро Дерун став військовим пілотом, одружився на гарній жінці, проте свідомості сільської не позбувся. У молодості герой не

відчував потреби в рідних: *«Є люди, що, відірвавшись від родинного гнізда, ніяк не можуть розпрощатись з домівкою. Настільки до неї звикли, так міцно приклеїлись, що, залишаючи її, і тиждень і два ходять із заплаканими очима, хоч сліз вже й не видно, але їхні опухлі очі — не від вечірніх розваг, а від прихованого плачу. Петро не з них. Додому почав приходити рідше й рідше. Хоч своя хата — не ворог. Як прийдеш — прийме і зігріє, але, здається, він тут такого не відчував»* [211, с. 79].

Тільки з наближенням старості та після смерті батьків Петро почав навідуватись у село й збудував там дачу. Трагедія його душі полягала в тому, що він занадто пізно збагнув причини свого суму та меланхолії: *«Наскільки ж треба постаріти, аби зрозуміти, що широкий світ для людини ще не є її виграшем, порятунком, рівновагою душі, що малесенький клптик земельки й крихітка неба над нею важить набагато більше»* [211, с. 80]. У цих словах концентрується суть драматизму Яцканинових героїв, які прагнуть десь в іншому середовищі знайти душевну гармонію, не усвідомлюючи, що зв'язок із рідним простором та природою і є сенсом буття.

Проблема розриву з сільським середовищем як втрата власної ідентичності лежить в основі оповідання «Не лякайте лелек». У цьому творі письменник розкриває конфлікт батьків і дітей, породжений бунтом сина проти батька, а разом з ним і сільської культури. До цього долучається ще й тема кохання, що тільки підсилює протистояння між поколіннями.

Якщо у попередніх творах герої пов'язані із землею як духовною субстанцією, то в оповіданні «Не лякайте лелек» головний герой такого зв'язку не лише не відчуває, а навпаки, він відчужений від неї, тому й робота на ній викликає в хлопця злість і незадоволеність життям. У творі це підкреслюють описи болота, спітнілих коней, брудного ланцюга, посередництвом яких авторові вдається відтворити відчуття відрази, яке виникає в душі героя до всього, що робить.

Намір покинути родинне обійстя і шукати роботу в місті батько Дмитра — Ваньо Маник сприйняв вороже. Як і батько з оповідання «Земелька», він почав запевняти сина у правильності життя в нероздільному зв'язку із землею.

Його аргументи пов'язані з фактом наявності землі як утвердження повноцінності буття: *«Не выпускай землі з рук, бо потім твої власні діти тя проклянуть»* [188, с. 118], але ставлення Ваня Маника до власних дітей і їхнього вибору вже м'якше, ніж, наприклад, у батька з оповідання «Земелька», бо Маник пам'ятав, як його власний батько строго засуджував у молодості. Тому Ваньо переконував сина, що робота й земля — це те, що завжди триматиме їх укупі та даватиме можливість жити: *«Нас, хлопче, лем робота спасе, — батько пробував міцно держати себе в руках. — Іці дід твій не одному тут у селі говорив: «Тримайся землі, то не впадеши». За те його і поважали. За порадою до нього ходили. А ти хочеш на все плюнути. [...] За тонкий кінець хапаєш, хлопче, — вже-вже здавалось, що старий Маник трісне виробленою рукою по столі від жовчу, який аж в горлі застряв. Але ні, він скоріш благав, просив»* [188, с. 119–120].

Цей монолог найбільше характеризує батька як представника старшого покоління і носія сільської культури. Подібне зображення було характерним для традицій української материкової літератури, також розвинулося і в творчості письменників Закарпаття М. Томчанія, І. Чендея та ін. Можемо твердити, що у творчому доробку І. Яцканина такий образ батька змальований востаннє в цьому оповіданні. У подальшій творчості письменник відійшов від зображення патріархальних стосунків між членами родини і домінуючої функції батька у виборі дітьми способу життя.

Отже, І. Яцканин у творах розкриває проблеми, пов'язані з пошуками героєм ідентичності. Він зображує персонажів маргінального типу — містян (міських «селюків») та різні моделі побудови їхніх взаємозв'язків із зовнішнім світом. Автора цікавлять ситуації зміни місця проживання та вибору способу життя, і, відповідно, як вони впливають на внутрішній світ людини. Шлях самоідентифікації у кожного різний, проте рисою, яка об'єднує усіх Яцканинових героїв, є втрата стійкої системи ціннісних орієнтацій. Це проявляється в небажанні поривати із автентичним світом села, що породжує відчуття внутрішньої дисгармонії й позбавляє впевненості та задоволеності життям.

Персонажі проаналізованих творів переживають кризовий стан, детермінований невизначеністю в способі існування. Зміна довкілля та місця мешкання створюють нові можливості для самореалізації, яка вимагає витворення нової системи цінностей. Герої до таких змін не готові, адже сформувати нову світоглядну систему без усвідомлення, у першу чергу, себе (самоідентифікації), а також без опертя на національну ідентичність, вкрай важко. Такий стан породжує внутрішню дисгармонію, вихід з якої кожен шукає осібно.

2.3. Національні виміри в повісті «Ангел над містом»

Проблема ідентичності втілюється письменником і в повісті «Ангел над містом», тож на тематичному рівні цей твір близький до малої прози автора. У творі знайшла вияв і проблема національної ідентичності, яка безпосередньо пов'язана з питаннями духовності. Герої повісті — інтелігенти (вихідці з села), котрі, мешкаючи в бурхливому місті, втратили духовний зв'язок із родом, а разом із ним — і частинку власної душі.

Критики схвально зустріли цю повість. Так, М. Роман у рецензії «Нові літературні відкриття, нові творчі шукання у повісті «Ангел над містом» І. Яцканина» (2002) вважає твір новим художнім відкриттям автора. Однією з центральних ідей твору називає втрату родинного зв'язку. На важливості цієї проблеми наголошує й М. Неврлий, думка якого суголосна з думками М. Романа стосовно художнього втілення проблеми «втрати національного ґрунту, національної свідомості та й ще заради своєї кар'єри» [127, с. 59]. М. Неврлий продовжує міркування, що «в умовах української меншини в Словаччині ця проблема є найпекучішою, є нині її згубним недугом, загрозливим для її дальшого існування» [105, с. 784]. Аналізуючи повість, дослідник акцентує увагу на духовній та моральній деградації персонажів, на їхній «безлико́сті», яка призводить до денаціоналізації. Жанр рецензованого твору М. Неврлий визначає як соціально-психологічна повість, що, на його думку, має передувати появі роману.

На мистецько-естетичній цінності твору наголошує словацький дослідник С. Макара у рецензії «Внесок не лише в українську літературу». Він

переконалий, що авторіві вдалося створити неповторні образи персонажів, поєднавши типові риси з оригінальністю. Стосовно будови твору дослідник вважає, що композиційно повість стилізовано в епічно-ліричному ключі, вона поєднує «прозаїчну розповідацьку тенденцію і поетичну метафоричність, яка місцями переходить в ліризовану прозу» [94, с. 78].

Звернення письменника знову ж таки до відтворення долі людей, котрі вийшли за межі сільського простору, але міськими так і не стали, бо ж не так легко змінити віковічні установки людської свідомості, пояснюється тим, що І. Яцканин теж виходець із села й мешкає в місті. Вважаємо, що автор пише про те, що добре знає й що актуальне для його середовища. В одному з інтерв'ю І. Яцканин зізнався: «Розумію, що автору може бути байдуже, хто його читатиме, може, йому й досить якихось 17 читачів. Але навіть добре написаний роман — не запорука, що він матиме багато читачів. Його читатимуть тільки люди з твого середовища» [29]. Тобто творчість прозаїка — це в першу чергу відтворення реалій кола людей, які через різні обставини живуть у «чужому» для них середовищі.

Чужим простором для етнічних українців Словаччини виступає місто. Місто І. Яцканина позбавлене будь-яких національних ознак, проте з контексту зрозуміло, що йдеться про словацьке місто. Також, на відміну від попередніх творів письменника, у яких виразно проступали ознаки української ментальності, національна ідентичність героїв повісті «Ангел над містом» чітко не окреслена, не проступає на мовленнєвому рівні, не визначена іншими засобами чи в будь-якій іншій формі. Це відзначив М. Неврлий: «Самі імена дійових осіб (Кароль, Олівер, його дружина Магда, Мілан та ін.) ще нічого не говорять. Коли перекласти твір на словацьку, читач сприйматиме їх як словаків, в українському оригіналі вони можуть бути і словаками, і українцями, які поволі денаціоналізуються» [105, с. 784]. Вважаємо, що письменник мав на меті показати загальний процес денаціоналізації особистості, що може відбуватися в будь-якому суспільстві, тому й не маркував персонажів як представників певної національності.

У повісті І. Яцканин характеризує внутрішній світ людини-інтелігента, чия життєва доля припала на другу половину й кінець ХХ ст. У колишній Чехословаччині, як загалом і в інших пострадянських країнах, цей історичний період характеризувався складними суспільно-політичними умовами, які безпосередньо впливали на життя людей. Інтервенція військ Організації Варшавського Договору в Чехословаччину в серпні 1968 р. кардинально змінила політичну ситуацію в країні, придушила реформаторську течію в КПЧ, припинила демократизацію економіки та суспільного життя: «Масові виступи студентів і антирадянські настрої населення прискорили кадрові зміни у центральному апараті КПЧ і встановлення в країні прорадянського партійно-бюрократичного режиму "нормалізації", який швидко набрав рис тоталітарного» [108]. Як слушно відзначає Л. Тарнашинська, «у світі тоталітарного пригнічення особистості перед молодого людиною поставала дилема: або розчинитися в масі, змирившись із втратою власного «Я», як це робить переважна більшість людей, чи залишитися самим собою — ціною відчуження од суспільства, його нормовано-уніфікованих приписів і трафаретних моделей поведінки» [142, с. 205].

Як відомо, суспільні трансформації мають здебільшого деструктивні, негативні прояви в житті членів суспільства. Опинившись в інших, часто негативних умовах, особистість повинна набути нову ідентичність, яка допоможе ефективно адаптуватися до змінених обставин життя. Як відзначають соціологи, «для запобігання особистісній кризі необхідно, щоб процес руйнування існуючої ідентичності гармонійно переходив у формування нової й мав характер своєрідної модифікації» [102, с. 53]. В «Ангелі над містом» автор зображає героїв, котрі проходять болісний процес ідентифікації. Спочатку Карол, а згодом його син Олівер приймають пристосовницьку модель поведінки, цілковито знищуючи при цьому духовний зв'язок зі своїм минулим. Хоча у творі немає деталізованого зображення суспільних процесів, проте вони проступають крізь призму думок, вражень, емоцій, поведінкової моделі персонажів.

Дотримуючись хронологічної форми викладу, письменник відтворює життєвий шлях головного героя Олівера від народження до схилу віку, розкриваючи при цьому й життєву долю його батьків. У сюжетобудуванні автор надав перевагу концептуально важливим епізодам, які послідовно розкрили становлення характеру як Олівера, так і його батьків Бети і Карола. Інші герої повісті — Магда, її батьки, дід Антін, дядько Мілан, Вероніка, Михась виписані дещо слабше, штрихами, проте авторові вдається вивести повноцінні характери. С. Макара зазначив, що «авторська характеристика є і специфічною формою зображення героїв, кожен із яких у своїх діях виступає як узагальнений тип, а з другого боку, — індивідуально неповторний і оригінальний завдяки рисам характеру, жестам, міміці й реакції на зовнішні імпульси» [94, с. 78]. Таким чином, зосереджуючи увагу на постаті головного героя, письменник відтворює життя кількох поколінь.

Повість поділена на частини, які відмежовуються лише умовно, «розривами» тексту. Кожна з частин розкриває певну ситуацію чи подію, й разом вони утворюють цілісну картину твору. Розширення художнього часу відбувається за допомогою екскурсів у минуле. Часто письменник використовує внутрішнє мовлення, в якому вирізняються внутрішній монолог та передача думок героя автором. Сюжет повісті розгортається уповільнено, реалістично, вже в перших рядках тексту закладено основи внутрішнього конфлікту.

Найбільше уваги в повісті приділено зображенню Олівера — головного героя твору. Письменник одразу акцентує увагу на родовій належності Олівера, на його місці народження і висловлює припущення, що героєві там належало і залишитись: *«Його не можна було переміщати у якийсь інший світ, інший час. Але час пливе. І всі ми безсильні перед його поступом»* [169, с. 5]. Олівер зростав без належної опіки з боку батьків, у нього було все, крім їхньої любові: *«Малий ріс. Няньку бачив частіше як матір, а батько лиш скося дивився у колиску і дивувався, чого воно таке мале»* [169, с. 6]. Батьки згадували про нього лише тоді, коли малий починав плакати: *«У дитини все — й іграшки, і нянька, і мати, — а воно реве...»* [169, с. 7].

У перших двох епізодах повісті плач малого Олівера як художня деталь виконує роль рефрену. Він постійно зринає у хвилини нервового напруження батька, коли той обирає шлях їхнього майбутнього життя: чи залишитись і надалі в маленькому провінційному містечку в рідному домі, чи пристати на пропозицію переїхати в столицю і стати працівником уряду «посеред партійної верхівки», підкоритись «системі». Карол, батько Олівера, усвідомлював, що пристосованість мала бути повною, бо він, син відомого громадського діяча, після зміни влади перебував під пильним наглядом: *«А їм легко було б його звідси вигнати, досить було старому пришити бодай малесенький ізм, і все було б інакше — для молодого набагато гірше, бо був би зникнув у безіменній масі, у натовпі»* [169, с. 9].

У повісті багато уваги сконцентовано на зображенні образу-характеру Карола. Автор посередництвом діалогів, монологів, авторських описів, роздумів про життя детально описує героя в ситуації життєвого вибору в той момент, коли персонаж не лише формує мету своєї діяльності, а й її зміст. У світосприйнятті Карола переважають два модуси соціального буття: один відображає його ставлення до найближчого оточення (сім'ї, малої Батьківщини), інший скерований на відображення суспільно-політичного устрою та його впливу на особистість героя. Карол не може гармонійно поєднати ці компоненти свого життя, а його вагання і процес вибору подальшого життєвого шляху віддзеркалюють індивідуально-особистісні характеристики.

Карол певною мірою прив'язаний до містечка, в якому виріс, та рідного дому. Неможливо визначити, що його більше стримувало: чи усталений авторитет: *«у цьому місті, у рідному гнізді, він щось означає, а там у чужому світі...»* [169, с. 9], чи все ж вирішальним був зв'язок з родом, своїм корінням: *«Але ж йому ніяк не хочеться прощатись з оцим гніздом. Він же тут виростав, тут була та спокійна гавань, до якої утікав, коли було щось не так. Ця, ще батьком збудована вілла і йому додавала певного престижу. Він це не тільки відчував, він це знав, що і маєток робить дива навколо людини, навіть тоді, коли ти якоюсь мірою й нігілістично до нього ставишся. Найгірше, коли*

почнеш вдавати, що усе твоє майно тобі байдуже, бо якщо справді його хтось торкнеться, зразу перевтілюєшся на дикого звіра, зникає твоя байдужість, з'являється хижість, що повертає тебе на поріг печери» [169, с. 9].

І знову дім, як і в інших творах І. Яцканина, виступає тим концептуальним осердям, яке утримує людину, дає їй захист, повертає до минулого. Щоб заспокоїти власне сумління, Карол вирішує спочатку залишити вдома дружину з сином, а в столицю поїхати самому: *«“Хай би ще тут погасав”, — подумав і подивився навколо. Він хотів, щоб атмосферу цього будинку увібрав у себе і цей хлопчик, і поніс її із собою далі» [169, с. 20].* Такий вчинок не був просто завбачливим кроком, а певним самообманом, тільки відтягував момент цілковитого розриву з Домом, бо ж вибір він бачив тільки один — підкорення системі: *«Який може бути двобій у душі, коли нема вибору, коли запропоновано лише одне. Попробуй з одного вибирати» [169, с. 12], — так міркував Карол. Запропонована йому посада в столиці здавалась якоюсь «химерною місцевістю, з якої вже пізніше немає вороття» [169, с. 20].*

Таке сприйняття героєм майбутньої роботи відтворює суспільно-політичну ситуацію, яка панувала в країні. Усвідомлення нищівних принципів тоталітарного устрою викликало внутрішній конфлікт, розв'язати який людині часто не вистачало сили волі або ж сміливості. Л. Тарнашинська, аналізуючи повість Вал. Шевчука «Середохрестя», влучно спостерегла, що «в тоталітарному суспільстві людина змушена чинити так, як її до того спонукають обставини, але при цьому здебільшого усвідомлює, що робить зло, або ж сама себе переконує, що воно є добром, помножуючи при цьому міру того зла. Іноді ж ці критерії так у ній перемішані, що вона й сама не дає собі звіту, де добро, а де зло» [142, с. 205]. У подібній ситуації опинився й Карол, бо ж *«він не тільки відчував, але й бачив, як верх бере червона демагогія, як телепні починають вживати слова, значення яких їм були незрозумілими. Про демократичні принципи годі було й говорити. Їх замінило вульгарне, агресивне почуття свободи, сповнене рішучості зробити цей світ однаковим для всіх, навіть і для тих, які цього не бажали, знаючи, що їх чекає сірість, незрозумілий хаос, у яким на кінець запанує страх» [169, с. 26].*

Поступово у свідомості Карола виникає стійке переконання про невідворотність пристосування як єдино можливого способу життя. Така поведінка змушує до примирення з втратою власного «Я», до залежності від так званого натовпу: *«Він не такий наївний, щоб не зрозуміти, що юрба його змете, якщо не пристосується, не стане її частиною. Однак він хотів би залишитись самим собою, ну, бодай трохи, бодай короткий час»* [169, с. 27]. Зрештою, прийнявши остаточне рішення про зміну життя, Карол сприймає його як закономірний процес, без якого неможливий поступ.

Детальний опис перебігу внутрішніх сум'ять персонажа зумовлений прагненням автора підкреслити той факт, що процес розриву з родом, із своїм корінням важкий, «хворобливий» і починається з малого — спочатку людина відмовляється від своєї малої Батьківщини, від того, що пов'язує її з минулим (*«В одну вантажну машину увійшло все, що залишили по собі його батько й дід»* [169, с. 33]), відтак з часом пристосовується, звикає до нового оточення, яке вже сприймається як ціннісно-важливе. Переїхавши в столицю, Карол цілком занурився в нову роботу і з часом досяг немалих висот. Поступово його заповнило відчуття самотності, але він *«це брав на легку вагу, вважаючи, що так воно має бути, що й таке буває»* [169, с. 37]. Тобто, він пройшов зовнішню тотожність, самоідентифікувався на соціальному рівні, проте на глибинному, психологічному він залишився невдоволеним, що й спричинювало деструктивні прояви в його особистому житті.

Втрата родинного зв'язку, а відтак і національної ідентичності починається з одного покоління і переходить на інше, що, власне, й спостерігається на прикладі Олівера. Карол як батько не виховав в Олівера відчуття належності до певної спільноти, як і відчуття належності до певної нації. Виростаючи в збайдужілому і чужому оточенні, Олівер змалку відчував конфлікт не тільки із зовнішнім світом, а й із собою і *«це, до речі, і був конфлікт з життям»* [169, с. 35].

Карол не передав Оліверові й свого життєвого досвіду, а про минуле вони взагалі ніколи й не згадували: *«У розмовах вони ніколи не повертались до минулого, до місць, де Оліверові прийшлося прожити дитинство, не згадували*

ні віллу, ні скверик біля неї. Це було для них табуїзованою темою, обоє боялись сипати один одному сіль на рану» [169, с. 39]. Внаслідок таких стосунків Олівер виріс позбавленим почуття родинності та прив'язаності до рідних. Вони так і не розвинулися в нього упродовж життя. Важливим чинником, який вплинув на становлення характеру Олівера, були стосунки між його батьками, які можна описати одним словом: непорозуміння. Відтворення такого стану непорозуміння між чоловіком і жінкою характерне і для малої прози письменника. У повісті цей стан описується в авторському відступі, що підсилює психологізм ситуації: *«Страшно, ох, як страшно, коли у близьких, ба навіть рідних людей виникає непорозуміння. Воно насамперед нагадує йому боязко-зелену траву, що ще трясеться від морозу, але коли підсиплює трохи відомості, хай лишень несуттєву звістку, навіть це подіє на непорозуміння, як на травицю перший дощик. Та навіть таке порівняння недоречне, бо трава росте, зеленіє, на очах міниться; непорозуміння скоріш як хижий звір — то з'явиться, то знову на якийсь час зникає, щоб відтак знову показати себе в зовсім іншій подобі»* [169, с. 20]. З часом оце непорозуміння переросло у цілковите відчуження.

Олівер перейняв цю прикмету міжособистісних стосунків своїх батьків, і це відбилося й на його особистому житті: з дружиною Магдою в нього так само не склалося подружнє життя через взаємне нерозуміння. У повісті вона зображена, як і Беті, лише штрихами. Автор не витворює детальний образ героїні, натомість у коротких змістовних описах фокусує увагу на деталях, які формують уявлення про неї. У її зовнішності подано лише те, що одразу помітне: *«притягували хіба її гарні, промовисті очі»* [169, с. 45]. Риси характеру також передані фрагментарно: *«не була говіркою. Вона ніби шанувала мовчанку, знаходячи в ній щось вартє поваги, ба навіть розумне»* [169, с. 46].

Між Олівером і Магдою не було пристрасті, зворушливого кохання, письменник лінійно подає розвиток їхніх стосунків: зустріч на набережній — того ж вечора побачення в ресторані — знайомство з Магдиними батьками й дідом Антіном — весілля, яке описано побіжно крізь призму сприйняття його Олівером (*«А що було вчора? У ресторанчику «Тюльпан» справляли весілля.*

Зійшлося десь до двадцяти людей. Поїли, випили, гучніше поговорили і без великих церемоній розійшлися» [169, с. 51] — розлучення: *«Розійшлися Олівер з Магдою так мирно, як спокійно колись пройшла їхня перша зустріч на набережній великого міста»* [169, с. 67]. Сюжетна лінія їхнього життя вибудована як певна закономірність, читач навіть не сподівається іншої розв'язки. На нашу думку, причина полягає в зображенні Магди й Олівера як двох людей, позбавлених здатності любити, адже ж, за Е. Фроммом, «любов — це не тільки взаємостосунки з конкретно людиною, а насамперед взаємини, орієнтація особистості, яка визначає зв'язок людини зі світом як цілим, а не тільки з одним «об'єктом» любові» [155, с. 117]. Маємо на увазі орієнтацію особистості на гармонійні стосунки зі світом, навколишнім оточенням, які неможливо створити без відчуття внутрішньої гармонії.

Деякою мірою Магда та Олівер перейшли ту межу, яку не могли здолати їхні батьки, — вони розійшлися, проте це не принесло полегшення, навпаки, тільки підсилило самотність і біль: *«у Магди більший, бо вона знала, що вже ніколи не зійдуться їхні долі»* [169, с. 67]. Олівер заповнював свою порожнечу самоти роботою, навіть випадкова зустріч з Магдою не наповнювала його приємними спогадами: *«Аж самому стало дивно, як міг таким стати, де зникли всі почуття, як можна так зачерствіти»* [169, с. 69].

Олівер завжди мав, завдяки статусу батька, пристойну роботу, декілька разів змінював її залежно від суспільно-політичних обставин. Минуле його діда чи батька впливало на його долю, і тільки після «революції 1989» він зміг почуватися спокійніше. Про цю подію у тексті мовиться завуальовано: *«Хвиля людських емоцій вихлюпнула з кабінету референта й Олівера на поверх вище, до шкірою обитих дверей»* [169, с. 69]. Ставши директором заводу, він усвідомлює, що все життя чогось прагне, шукає, а насправді його поглинає тільки робота: *«... відчував, що у нього немає ніякого приватного життя, — все забирає робота і цей кабінет, ніби наскрізь поprotиканий дверями, дверями... Двері, які є насправді, і які тільки десь у його уяві»* [169, с. 71].

З віком Олівер дедалі більше бажав романтики, сімейного затишку, щастя. Загалом проблема щастя як наповненості життя сенсом, коханням,

гармонією постає перед усіма персонажами повісті «Ангел над містом». За їхніми діями і вчинками криються певні мотиви, проте за ними заховане вічне прагнення людини бути щасливою. Жоден з героїв твору не досягає бажаного, бо, намагаючись самоствердитися в зовнішньому світі, забуває про «храм душі», про важливість не «мати» (гроші, славу, кар'єру), а «бути» (досягти гармонійного внутрішнього стану). Найгостріше пошуком щастя людина переймається в кризових станах: болю, відчаю, самотності. У такі моменти й Олівер починав дошукуватися щастя у своєму житті, проте його самопізнання не сягало глибини, не мало опертя на якісь непорушні цінності, які б визначали сенс його життя: *«... намагався пригадати будь-який випадок, навіть мить, які б його зробили щасливим. Він хотів, щоб щастя пролетіло хоча б поблизу нього, залишивши на обличчі знак, потім хай вже губиться у тумані, який у такі хвилини обов'язково з'явиться. Бувало, десь у складниках пам'яті виринав запах бузку, який ріс у скверику біля їхньої вілли... Але це не те... і він це прекрасно розумів»* [169, с. 83].

Уводячи в структуру тексту ледь відчутну згадку про аромат бузку з рідного простору Олівера, автор тонко підкреслює втрату родового зв'язку, що й стало визначальним фактором його безцільного існування. Для утворення нової ідентифікації дуже важливе значення відіграє стійкість попередньої ідентичності, адже якщо її складники мають «глибоке психологічне коріння, то процес нової самоідентифікації суттєво ускладнюється» [102, с. 54].

М. Роман, аналізуючи повість «Ангел над містом», відзначає, що автор «не погоджується з поведінкою Олівера, бо той не виніс з рідного міста чи села нічого позитивного. Заради кар'єри він загубив все рідне, батьківське, мову, національну культуру, загубив рідний ґрунт, який живив його свідомість. [...] Байдужість до свого рідного, національного зробила з нього нігіліста» [127, с. 61].

Доповнимо, що в Олівера відсутнє не тільки відчуття національної ідентичності, але й проекція на будь-що інше, здатне забезпечити чи причину, чи спосіб існування. На вагомості проблеми відчуття ідентичності наголошує Е. Фромм: «Потреба відчувати свою ідентичність виростає із умов людського

існування, це джерело найсильніших прагнень. Оскільки я не можу залишатись психічно здоровим, не маючи почуття «я», мною керує прагнення зробити все, що завгодно, щоб віднайти це почуття. За інтенсивною пристрастю до набуття статусу і конформністю стоїть ця ж потреба, і вона часом сильніша, ніж потреба у фізичному виживанні» [155, с. 61]. В Олівера також була потреба в само-себе-віднайдєнні, проте, відірваний від рідного оточєння, він не зміг віднайти інше середовище, у якому реалізувалося б його прагнення ідентифікуватись.

Отже, у повісті «Ангел над містом» І. Яцканин порушує проблеми пошуку людиною ідентичності в контексті глобалізаційних процесів сучасного світу, зображує складний процес самоідентифікації особистості, який пов'язаний із втратою родинного зв'язку та дєнаціоналізації. Автора цікавить послідовність цього процесу, причини його виникнення та наслідки, до яких призводить втрата зв'язку зі своїм т. зв. «корінням». Письменник залишається вірним своїм принципам і зображає цю втрату як негативне явище, яке призводить до дезорієнтації особистості та викликає відчуття загубленості, втраченості, самотності й безцільності людського існування.

Поряд із цим, повість «Ангел над містом» містить філософсько-символічний підтекст. За зовнішнім, на перший погляд, простим сюжетом простежується прагнення Яцканина досягнути вплив суспільно-політичних перетворень на внутрішній світ людини, збагнути, що є визначальним для людського життя, як віднайти шлях до духовності. Свідчить про це сама назва повісті «Ангел над містом», без осмислення якої неможливо зрозуміти суть твору.

Інтерес до вивчення поезики заголовків чи назв, титулів твору виникав у багатьох дослідників. Одним із перших був С. Кржижанівський, котрий осмислив заголовок як елемент тексту, що здатен самотійно існувати як «найкоротша із коротких розповідей про книгу» [81, с. 23]. На його думку, слова, винєсені на обкладинку книжки, нероздільні з текстом і заголовок, який «облягає текст і зміст», має право видавати себе за головне книги [81, с. 3]. Підтримує ці міркування І. Гальперін, який вважає, що заголовок — це те, що «виражає основний задум, ідею, концепт творця» [30, с. 133]. Е. Джанджакова

розглядає заголовок як обов'язковий компонент художнього тексту, який об'єднує позицію читача, персонажа й автора. Змістовий обсяг заголовка, на її думку, визначається трьома факторами, серед яких для художнього тексту найважливіший: «співвідношення заголовка та власне тексту» [45]. До того ж, «заголовку властиві свої закони організації часу, простору й ритму; як образ-символ пов'язує між собою різні сфери і виміри життя та мистецтва» [98, с. 170], як зазначає В. Миронюк, наголошуючи, що «назва твору — це одиниця художнього тексту, за допомогою якої читач відкриває приховані можливості щодо розуміння або інтуїтивного осягнення авторського задуму, одиниця найвищого рівня, що стягує у себе всю позатекстову дійсність» [98, с. 170]. Отже, назва твору виступає для читача своєрідним кодом сприйняття, певною інтерпретаційною схемою, яка скеровує думку реципієнта до того, що прагнув передати автор.

Віднайдення назви твору для автора важливе та відповідальне завдання. В. Мерзвинський влучно відзначає: «Називаючи свій твір, митець виступає у ролі деміурга, але ця роль, порівняно з творенням власне тексту, має низку характерних моментів: крім підбору імені, номінація повинна встановити з текстом певний контакт» [97, с. 32]. Слушно наголошує А. Нямцу: «Заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення» [110, с. 63]. Тобто, для розуміння змісту, закладеного письменником у текст твору, потрібно, в першу чергу, розкодувати його заголовок, або, іншими словами, зрозуміти те, що передав автор у сконденсованому, ущільненому вигляді в титулі.

Дослідники пропонують кілька класифікацій заголовків. І. Гальперін, зокрема, виділяє шість видів титулів: назва-символ, назва-теза, назва-цитата, назва-повідомлення, назва-натяк, інтрига, назва-оповідь [30, с. 134]. Л. Грицюк застосовує образно-семантичний підхід до класифікації заголовків і виділяє заголовки-індикатори, заголовки-образи й заголовки-символи [37, с. 51–52]. «Пряме фактуальне значення» [37, с. 52] з низьким ступенем образності

домінує, на думку дослідниці, у семантичній культурі заголовка-індикатора; «переносне, концептуальне значення» [37, с. 54] переважає в семантиці заголовка-образу; «переосмислене підтекстове значення» [37, с. 55] виступає на перше місце в заголовка-символу.

Тож вважаємо, що заголовок повісті «Ангел над містом» І. Яцканина можна кваліфікувати як символічну назву. Адже, як відзначає М. Горбівненко, «у семантичній структурі заголовків-символів домінує підтекстове значення, яке виникає на основі асоціативних зв'язків текстової інформації та культурно-історичних традицій людства» [32, с. 205]. Уживання слова-символу в заголовку художнього тексту має двоїсте значення, воно обмежує, але водночас і розширює коло його інтерпретацій. Як влучно зазначає дослідник, «значення такого заголовка задається автором», проте «адекватне розуміння заголовка-символу цілком залежить від творчої активності читача. Перетворюючись на своєрідний «конденсатор пам'яті», заголовок-символ вимагає звернутися до тих знань, досвіду та асоціацій, які зберігаються в різних сферах людського пізнання та мислення» [32, с. 205].

Концептуальним чинником назви повісті «Ангел над містом» є слово «ангел». Оскільки образ ангела скеровує думку читача у світ духовної культури, то під таким заголовком реципієнт очікує прочитати твір, у якому простежуватиметься якщо не біблійна тематика, то принаймні очевидне апелювання до неї, до вічних онтологічних проблем.

За твердженням С. Аверінцева, «ангели — безтілесні духовні істоти, наділені розумом і свободою волею, створені Богом для того, щоб служити Богові, здійснюючи вічне і радісне свято небесної Літургії, ведучи війну з ворогами Бога, несучи Його волю стихіям і людям» [2, с. 35]. У християнстві в ангелів існує чіткий розподіл: усі вони поділяються на дев'ять ангельських хорів, а ті в свою чергу — на три ієрархії. За Діонісієм Ареопагітом, якому приписують трактат про «Небесну ієрархію», перша ієрархія — вища: Серафими, Херувими, Престоли. Друга ієрархія — середня: Панування, Сили, Влади. Третя ієрархія — нижча: Початок, Архангели, Ангели. Третій чин поперемінно керує людськими ієрархіями, щоб у порядку було сходження і

звернення до Бога, спілкування та єднання з ним [6]. Ангели найближчі до людей, вони оголошують наміри Божі, наставляють людей до добродісного й святого життя, допомагають, коли це потрібно. Тобто вони виконують місію вісників та охоронців, а згідно з усіма традиціями, кожна людина має свого янгола-охоронця. Зокрема зазначається, що Бог створив народи за кількістю ангелів [6]. Покровителем людського роду вважається Архангел Михаїл. Також він вважається одним з покровителів України, ізраїльського народу, німців, а також міст Києва, Прочіда, Шибеника та ін. Зображення Архангела Михаїла на гербі Київського воєводства зустрічається з XVI століття, але його особливе шанування простежується ще з часів великокняжих. У сучасному Києві на майдані Незалежності встановлена скульптура Архангела Михаїла, а один із олтарів храму Софії Київської також присвячений Архистратигу.

Відповідно до християнського світогляду, у літературі на основі релігійного культу, де ангел символізує посланця, вісника Бога, склалося загальноприйняте трактування образу ангела як охоронця, котрий наставляє людину та оберігає від негараздів і проявів лукавого, а також він втілює прагнення людини до ідеалу, добра, вищого сенсу буття. Подібне спостерігаємо у творах наших сучасників Д. Кешелі «І плакав самотній Ангел», поезії І. Малковича «З янголом на плечі» та багатьох інших.

Необхідно зазначити, що Івану Яцканину властиво вдаватися у творах до біблійних алюзій. Письменник, як правило, використовує уривки зі Святого Письма як епіграфи, заголовки, у такий спосіб програмуючи оцінку описуваних у текстах подій та вчинків персонажів з огляду на цінності, закладені в Біблії.

У повісті «Ангел над містом» центральним є образ Олівера, а наприкінці твору з'являється важливий персонаж — Михась, його колега, котрий разом з ним їде в Україну. По дорозі вони потрапляють в аварію, у якій Михась гине. Його останнє прохання до Олівера, щоб той відвіз його до міста, «над яким літає ангел». Таким чином, кінцівка повісті висвітлює те, що винесено в назву твору. І розуміємо, щоб відшукати позатекстову площину повісті, її основну ідею, потрібно збагнути символічність її назви.

Функції заголовків мають свої особливості залежно від роду чи жанру літератури. Н. Кожина відзначила: «У великих формах, таких, як роман, заголовне слово або словосполучення не відразу вплітається в канву твору, а з'являється в сюжетно-кульмінаційних точках літературного тексту» [75, с. 170]. Таким чином, кульмінаційним моментом повісті І. Яцканина виступають слова Михася «... у місто, над яким літає ангел, завези мене...» [169, с. 110]. Тоді вперше згадується в тексті те, що винесено в заголовок твору. Вдруге назва висвітлюється в епілозі, коли мовиться про місто, над яким літає ангел. Олівер розмірковує: *«Чого ж він про того ангела над містом згадував? Яке це місто? Де той ангел? Ми ж до Києва добирались... Пригадую, колись мені казав, що ангели людей не розуміють. Але ангели повертаються додому. Дивак!..»* [169, с. 110].

Місто, над яким літає ангел, — Київ, і саме в Кирилівській церкві (XII ст.) є фреска «Ангел, що звиває небо», її репродукція використана в оформленні обкладинки книжки «Ангел над містом». Фреска, яку вважають шедевром давньоруського монументального живопису, зображує ангела, котрий із сумом згортає небо в сувій. Можливо, через цей образ автор прагнув передати ідею проминальності людського життя, коли все, що вважалось ціннішим у житті, втрачає своє значення, а залишається тільки чистота помислів і душі (бо ж у Біблії зазначено, що ангел згортає небо в сувій, коли буде кінець світу). Як відзначає С. Аверінцев, ангели безтілесні, «тобто не зв'язані зашкарублістю, важкістю, малорухомістю людського або тваринного тіла, його піддатливістю плотським потребам, його підвладністю фізичним та фізіологічним законам» [2, с. 35]. Чи означає це, що й місто, над яким літає ангел, таке ж чисте і добродійне? Можливо, це особливий своєрідний простір, у якому людина може досягнути межі святості, чистоти не фізичної, а душевної. М. Неврлий відзначає: «Читаючи ці слова, якось мимоволі пригадуєш оздоровлюючий фінал роману російського поета-символіста Андрія Белого «Петербург» (1914), в якому герой твору наприкінці свого безпутнього й змарнованого життя звертається до Сковороди, життєва мудрість якого повинна б повернути його до

людяності й осяганні «доброго й вічного» [105, с. 785]. Персонаж повісті Михась прагнув потрапити саме в Київ, а не якийсь інше місто.

Прикметно, що Київ в уяві наших пращурів сприймався як «місто-святиня», «місто-храм». Як спостеріг В. Ричка, «Божа благодать» київських пагорбів, що здіймаються неподалік від історичної частини міста — нового Сінаю, провіщена Легендою про апостола Андрія, вміщеною у недатованій частині «Повісті временних літ» [121, с. 11]. Старокиївськими книжниками, першими з яких були Іларіон та Яків Мних, була витворена формула Київ — «другий Єрусалим». В. Ричка вважає, що «Константинополь і його субститут — Єрусалим символізують для Іларіона витoki і оплот християнської віри, звідки духовна традиція транслюється, нехай і через посередництво Константинополя, до Києва, через що і останній набуває ореолу нового Святого Міста. Слідом за Іларіоном цю ідею гранично ясно сформулює Яків Мніх у своїй Пам'яті і похвалі князеві Володимирu ось цими лапідарними, але надзвичайно промовистими словами: «Оле чудо! Яко 2-и Иерусалим на земли явился Киев» [121, с. 96].

Також варто відзначити, що «у середньовіччі місто вважалося подобою, імітацією, «іконою» Раю/Града Небесного і через це — провіщенням вічного Града. Урбаністичний ідеал середньовіччя значною мірою живився, як доводить Жак Ле Гофф, біблійними образами» [121, с. 105]. С. Аверінцев з цього приводу зазначає: «І у своєму смисловому аспекті місто співвіднесене для середньовічної людини з храмом: місто — це мовби просторий храм, храм — мовби осердя міста, й обидва є образами одного й того ж ідеалу — Небесного Єрусалима. Софійський собор є така частина Києва, яка за смислом своїм дорівнює цілому» [2, с. 301–302]. На переконання С. Кримського, місто, присвячене своїм центральним храмом Софії, мудрості Божій, символізує святе довкілля розумного буття на кордоні зі зовнішньою стихією. Розглядаючи тему софійності у семантиці міста, філософ зазначає, що «столиці личить символізувати мудрість, виконувати функцію мудрої голови» [82, с. 25]. Проте це тільки перший план смислового підтексту, а другий план ціннісно-смислового простору міста утворює, на думку дослідника, «архітектурна

семантика Києва, подана через сполучення теми софійності з Богородичним циклом» [82, с. 25].

У цьому контексті Київ дійсно виступає духовним центром, символізує скарбницю національної культури та менталітету. Бажання Михася поїхати в місто, над яким літає ангел, у такому ключі трактується як прагнення людини досягнути межі власної духовності. Символічним є і те, що персонаж твору, вже в дорозі до Києва, потрапляє в аварію і йому не вдається доїхати до міста. Чи означає це, що людині важко знайти шлях до духовності всередині себе, чи тільки цей конкретний персонаж не зміг його віднайти? За В. Горським, «простір духовності, власне, й містить можливості самореалізації людського в людині» [34, с. 127]. Отож можливо, що своїм проханням Михась скеровує Олівера до думки, що сенс діяльності, за Г. Сковородою, «визначається сферою не матеріальних потреб, не соціальних запитів, вона однозначно спрямована на сферу духу» [34, с. 129].

Е. Джанджакова зазначає, що між заголовком і текстом існує генетичний зв'язок, який може бути двох видів: 1) заголовок взято з тексту; 2) заголовок у тексті не вживається. У першому випадку, на її думку, він впливає із тексту, а в другому стоїть над ним. Міркуючи про зміст заголовка, Е. Джанджакова наголошує, що коли назва береться з тексту, то важливо, кому вона належить. Зміст заголовка, який має заміники у тексті або береться з тексту, не просто дорівнює сумі змістів усіх його вживань, а виводиться із співвідношення з текстом в цілому [45]. Беручи до уваги ці міркування дослідниці, відзначимо, що заголовок повісті «Ангел над містом» вживається тільки в кінці тексту й належить другорядному персонажеві Михасеві, котрий у сюжетній лінії з'являється також наприкінці твору. Як і для інших персонажів повісті, характерним для його світосприйняття є непорозуміння зі світом, у яке *«вступив уже давно»* [169, с. 84]. Я. Джоганик вважає, що Михась постає як альтер-его Олівера [213, с. 93].

Михась, вихідець із села, відрізнявся від того оточення, в якому виріс, але й повністю не ідентифікувався з міським середовищем. Автор пропонує у творі ніби дві іпостасі його душі: сільську і міську. Щодо сільського менталітету, в

нього залишилась порядність, а також нечасті зустрічі з далекими родичами, з якими його мало що пов'язувало: *«Добре казати про ґрунт тим, у кого є де і до кого повертатися. А він у рідне село приходив лише на похорони, на них далека рідня спромагалася запросити, на весілля його вже ніхто не запрошував (...)* Приїхавши у село, здогадувався, що чужа смерть, мабуть, і є певним застереженням, що треба готуватися і до своєї... Коли йому набридло шукати самого себе серед тих селяків, які його вже не впізнали, тоді й він уже не впізнавав самого себе серед них» [169, с. 86]. У місті вирізнявся сивим костюмом і серйозним виглядом, за знання своєї справи всі його поважали: *«Сивий колір надавав йому ще більшої поважності, а коли час від часу акуратно поправляв окуляри у золотій оправі, навряд чи можна було з ним про щось інше говорити, ніж про заводські справи»* [169, с. 84]. Він свідомо позбувався своїх спогадів про село, гадав, що так легше пристосується до міста.

Тож Михась зображений як інтелігент із своєрідною психологічною розчахненістю душі: він не може цілковито злитися з міським середовищем, проте й не уявляє свого життя в селі. Вважаємо, що образом Михася автор констатує неможливість повного вкорінення селянського героя в місті, адже він постійно відчуватиме психологічний дискомфорт. У такому ракурсі протиставлення село/місто трансформується у протиставлення своє (село) / чуже (місто). Рустикальна тема струменить повсякчас у прозі І. Яцканина, адже село — та ланка, яка зв'язує людину з її минулим, нехай і далеко історичним, проте таке усвідомлення причетності до певного роду полегшує процес самоідентифікації або самокатегоризації особистістю себе як члена певної етнічної спільноти.

Науковцями підтверджено, що «людина постійно шукає подібності з іншими і прагне асоціюватися з ними. Доведено першорядність потреби належності та пошуку ідентичності з іншими, яка водночас невіддільна від прагнення бути собою, індивідуалізуватись, стати відмінним від інших, унікальним, зберегти свою відносну автономність, самодостатність» [19, с. 290]. Подібним було і прагнення Михася виїхати зі Словаччини в Україну, в місто, над яким літає ангел, щоб віднайти свій духовний центр, рідний для

нього на ментальному рівні. З усіх героїв повісті тільки Михась має ім'я, притаманне українській культурі (згадаємо й архангела Михаїла), що свідчить про його національну належність. Інші герої повісті наділені іменами, які не належать до української традиції: Олівер, Карол, Бета, Магда, Вероніка. Тому Олівер і не розумів бажання Михася поїхати в місто, над яким літає ангел, бо для нього, як представника іншої ментальності, воно чуже.

З іншого боку, беручи до уваги сакральне значення Києва та образу ангела, розуміємо, що Олівер не вловив духовної сутності буття, не пізнав себе. Можливо, Михась у його житті з'явився саме тому, щоб скерувати до моральності, підштовхнути до роздумів про духовне життя. А святе місто мало стати ніби чистилищем, як згадується у поемі «Київ» І. С. Вдовиченка, «святий наш Київ православний став пристанищем усіх грішних душ» [16, с. 550]. Виконавши свою місію (згадаємо ангела-охоронця), він відійшов, як колись казав Оліверу, що *«ангели людей не розуміють. Але ангели повертаються додому»* [169, с. 110].

Заголовок повісті «Ангел над містом» укорінений в семантичному полі української культури. Завуальований образ «Ангела над містом» символізує Київ — духовний центр України, а відтак і української ментальності. Використання в назві образу ангела скеровує до трактування тексту в контексті сакральної тематики. Заголовок повісті визначає загальне ідеологічне звучання твору, а його інтерпретація не можлива без символічних художніх деталей тексту. Тож у повісті «Ангел над містом» письменник розкриває проблеми самоідентифікації особистості в суспільстві, які тісно взаємопов'язані з національною ідентичністю та духовністю людини.

Висновки до другого розділу

У художній творчості І. Яцканина розкривається цілісна система суспільно-філософських поглядів письменника на людину, на те, що для неї найцінніше й що є сенсом її буття. Взаємини людини з собою, з рідними, зі світом, а також зв'язок людина і земля — це ключові проблеми, які осмислює І. Яцканин в оповіданнях та повісті «Ангел над містом».

У творах письменника знаходиться відображення криза свідомості особистості, породжена змінами в суспільстві, про що свідчить вибір героя маргінального типу — селянина або містянина (вихідця із села в першому чи другому поколінні). Тож І. Яцканин продовжив традицію зображення маргінального персонажа в українській літературі, зокрема простежується типологічна спорідненість із прозою І. Чендея, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала.

І. Яцканина цікавить ситуація розриву з малою Батьківщиною, тобто рідним простором, що безпосередньо пов'язана з вибором — залишитися жити в селі чи податись у місто. Це розрив зв'язків молодого покоління із батьківською землею, а разом з тим і відчуження від традиційного способу життя. Звідси й чотири моделі ставлення героїв до рідного простору, що простежуються у творах прозаїка.

Увага І. Яцканина зосереджена на взаємозв'язку людини з рідним простором, який у свідомості його героїв виступає своєрідним материком духовності, що сповнює силою, гармонією, надає душевної рівноваги та впевненості в житті. Земля, хата, обійстя — це не просто реалії, а духовні константи рідного материка, які виступають своєрідним «корінням» людини, яке пов'язує її з родом та його пам'яттю. Ця пам'ять усвідомлюється письменником як духовний феномен, втративши який, людина не може реалізуватися в житті.

В оповіданнях І. Яцканина показані також герої, які перебувають у кризовому стані, їх мучать докори сумління: хоча вони вже не селянки, але й у місті цілком не ідентифікувались. Тим героям притаманна внутрішня дисгармонія, вони ніби перебувають одночасно у двох світах: у місті не почувають себе своїми, але й у село повернутися не можуть. Шлях самоідентифікації Яцканинових героїв болісний, бо він пов'язаний також із питанням національної належності: село більше зберігає традиції, мову й культуру, натомість місто — виразник титульної нації. Не можна відкинути той факт, що письменник творить як представник української національної меншини Словаччини, тобто він знає про описувані ним явища з власного досвіду. Тому в творах відчутний жаль, сум за тим, що безповоротно зникає.

Нового звучання проблема національної ідентичності набула в повісті «Ангел над містом», яку можна вважати своєрідним підсумком розкриття цієї проблеми у творчості прозаїка. У повісті зображені маргінальні типи героїв, які, будучи мешканцями міста, не відчують своєї ідентичності з ним, радше намагаються пристосуватися, злитись із новим оточенням, втрачаючи при цьому частинку своєї індивідуальності. Національна належність героїв чітко не виписана, однак назва повісті, а також бажання героя поїхати в місто, «над яким літає ангел» (мається на увазі Київ), та смерть Михася вже на території України скеровує до осмислення твору в контексті втрати національної ідентичності та наслідків цього для молодого покоління й української нації загалом.

РОЗДІЛ 3

ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ШУКАННЯ

ІВАНА ЯЦКАНИНА

Для української духовної традиції характерний «александрійсько-біблійний» тип мислення, що, як зауважує В. Горський, «орієнтований на здобуття не так безсторонньої істини, як правди, що будується як драма людського життя» [34, с. 21]. Дослідник доводить, що «в українській культурі складається філософія, домінуючу інтенцію якої становить екзистенційно-антропологічна редукція філософського знання. Здавна ця філософія розвивалась навколо проблеми людини та людської історії» [34, с. 22]. Тобто тип філософування, що утворився в межах української культури, відмінний від Сходу і Заходу, характеризується зосередженістю суб'єкта на усвідомленні себе усередині буття, пошуком особистісного сенсу життя, підсумком якого стають філософські висновки, здобуті через власний душевний досвід [34, с. 22].

Такий тип філософування знайшов вияв і в художній спадщині І. Яцканина, якому властиве екзистенційне світовідчуження в трагедійному варіанті. У творах він розробляє мотиви втечі, самотності, страху, вбивства (самогубство і батьковбивство). Навіть любов, яку в екзистенційній філософії разом із вірою і надією відносять до позитивних екзистенціалів, письменник зображує здебільшого драматично.

3.1. Мотив самотності в прозі І. Яцканина

Для художнього світу І. Яцканина мотив самотності органічний, він відчутний у всіх його збірках. На наявність цього мотиву в творчості письменника звернули увагу Я. Джоганик, М. Роман, В. Гарянски та О. Вертій.

Я. Джоганик вважає його домінантним у прозі перших двох збірок письменника [46], натомість М. Роман [130] та В. Гарянски [41] акцентують увагу на типові персонажа, відзначаючи, що він опинився в повоєнний час у культурній і цивілізованій порожнечі, яка тривала все життя, і її характеризували страх, смерть, боротьба, страждання і проблема власного існування [129, с. 53]. Літературознавець О. Вертій у рецензії на збірку «Чорний ящик зрілої дами» доводить, що для всієї прози І. Яцканина властива

концептуальність, суть якої — у вдивлянні й осягненні самотності душі звичайних персонажів, які «шукають гармонії зі світом, свої ідеали в ньому. Та, знайшовши їх, починають відчувати спочатку незрозуміле, а потім цілком усвідомлене розчарування в них і залишаються самотніми серед рідних, знайомих, друзів, колег по роботі, самотніми у своєму оточенні загалом» [26, с. 81].

Саме розчарування стає однією з найвагоміших причин, що приводить Яцканинових героїв до ситуації самотності. За Н. Хамітовим, «самотність — екзистенційна ситуація людського буття, у межах якої відбувається зовнішнє чи внутрішнє відокремлення людей. Самотність є результатом колізій комунікації, що породжуються виявом людини у світі як неповторної особистості. Тому проблема самотності є однією з вічних проблем людського існування» [60, с. 260].

Художнє осмислення феномену самотності має давні традиції. Як відзначає М. Мовчан, «ще в «Одісеї» Гомера, у драмі Софокла «Філоклет» чи «Пригодах Синдбада-мореплавця» присутнє змалювання відокремленого від людського товариства героя-одинака. Його доносять до нас міфи й філософські діалоги античності, домінантною в яких є думка, що людина повинна бути цілісною за своєю суттю, а це можливо лише в єдності з іншими людьми» [100, с. 10]. Вже з доби романтизму самотність постає однією з ключових тем у художній літературі. В українській літературі також, починаючи з творчості Т. Шевченка і по сьогодні, феномен самотності як складник філософії екзистенціалізму притаманний художньому доробку багатьох митців. Т. Даренська спостерегла, що «в українській культурі, завдяки її пафосу національного і соціального служіння, самотність ще донедавна залишалася темою маргінальною (хоча і була досить потужною у своїх “перетворених формах” — темах туги за Вітчизною, нещасного кохання тощо). Натомість, новітній етап розвитку вітчизняної літератури — 90-ті роки ХХ століття — відзначилися своєрідною “реабілітацією” самотності в обох її модусах: і як принципу світобачення, і як особливої теми художньої рефлексії» [43, с. 16].

Екзистенційна проблема самотності і в українській, і в світовій літературі займає чільне місце у творчості митців, адже вона актуальна для будь-якої епохи. Як відзначає Л. Левченко, «самотні люди відчують себе покинутими, непотрібними, загубленими, переживають невимовні страждання, що часто призводить до руйнації їх ролей у соціумі. Все це є особливо актуальним для сучасного українського суспільства, яке рухається від посттоталітарного до демократичного буття» [89, с. 3].

Самотність виступає тією екзистенційною ситуацією, що поєднує усіх Яцканинових персонажів, незалежно від того, яка проблема ставиться у центр твору. Особливо яскраво у прозі письменника відтворена самотність людей похилого віку. Їх зображення подібне до змалювання цього ж стану Гр. Тютюнником («Кленовий пагін»), Ф. Потушняком («Коза»), а особливо І. Чендеєм, котрий у 70-80-х рр. активно розробляв цей мотив, створив глибокі, психологічно правдиві образи самотніх людей.

Спільною рисою в художньому оприявленні екзистенціалу самотності І. Чендеєм та І. Яцканином є висвітлення самотності літніх людей. В І. Чендея — це переважно матері й батьки, дорослі діти яких залишили рідні домівки. Для закарпатців, чиї міцні родинні традиції зрушив радянський устрій у другій половині 40-х років, послаблення або й руйнування сімейних зв'язків було особливо болісним. Про занадто тісні родинні стосунки як особливість національної ментальності писав Ф. Потушняк, відзначивши у філософській праці «Світогляд закарпатського народу», що «у нього (закарпатця — Т. О.) сильна прив'язаність до родини. Родина — це середовище, без якого він не може жити. Родичі, діти, жінка — це частина його тілесна і душевна» [119, с. 80]. Натомість самотність героїв І. Яцканина визначає не лише брак спілкування з рідними. Стан їхньої самотності характеризується також екзистенційною кризою — гострим відчуттям втрати сенсу існування.

Творами про людську самотність є оповідання І. Яцканина «Гіркий смак пищавки», «Скрипка», «Коні вмирають вночі», «Душа в маленькому каштані», «Старики і хміль», «Вечори навколо старого більярда» та ін. У них головною виступає тема самотності старших людей, часто чоловіків. Емоційні прояви

самотності виражаються у тривожності, нудзї, страхові, спустошеності, депресивному стані. У досліджуваних текстах знаходимо якраз негативне зображення старості, коли люди, залишившись без родини, активного суспільного середовища, втрачають сенс життя. Важливо, що менше йдеться про фізичний стан людини, головне — її дух, душа. Такі прийоми, як занурення у внутрішній світ персонажа, подання подій крізь призму його сприйняття, характерні для неореалістичної художньої системи.

Стан вимушеної самотності через відчуження рідних переживає старий Вільхань — герой оповідання І. Яцканина «Гіркий смак пищавки». Колись він тримав корчму, розводив бджіл, мав єдину в селі шовковицю, а як діти звелися на ноги, то все віддав їм. Розрадою для Вільханя стала його пищавка, грав на ній таємно, щоб ніхто не бачив: *«Пищавка співала про щось давнє — таке ніжне, лагідне, та все зникало і зникало, щоб більше не вернутись»* [188, с. 53]. Старий розуміє і тяжко переживає свою непотрібність дітям, його самоту не здатна розвіяти вже й пищавка: *«У Янкового сина хлопець народився. Марком його назвали. Йому місця в домі треба. А мене у пивницю послали»* [188, с. 55]. У цьому гіркому зізнанні героя відтворено затамований гострий біль батька, що усвідомлює свою старість як причину відлучення від родини. У творі спостерігається втрата зв'язку між поколіннями, це загострює в головного героя відчуття зайвості, покинутості та самотності.

Подібне трактування стану самотності старшого покоління зустрічаємо у творах І. Чендея «Тестамент» та «Син». Баба Семениха з оповідання «Тестамент» доживає віку разом із сім'єю старшого сина, але терпить від нього та невістки зневагу й байдужість. Морально-етична, психологічна атмосфера в сім'ї, світ людських душ стає об'єктом пильної авторської уваги.

Семенисі на старості літ не вдавалося скористатися надбаннями минулих трудів на своє благо — не «освітила» себе ними, як це, за порівнянням Юнга, робить сонце: *«Викупавши у своєму світлі весь світ, сонце відводить свої промені, щоб освітити себе»* [164, с. 27]. К.-Г. Юнг у праці «Стадії життя» зазначає, що у літніх людей повинна відбуватись переоцінка цінностей, яка є закономірною, бо наповнює життя людини іншим змістом: *«Ми не можемо*

проводити сутінки життя відповідно до програми його зорі, бо те, що було добрим на зорі, стає дрібним у сутінках, а вранішні істини ввечері стають брехнею» [164, с. 26–27]. Усвідомивши марність свого життя, сповнена відчаю баба дає вистраждану настанову онуці: *«Божже! Сило праведна! Чи варто було трудитися для дітей? Недосипали ночей з старим, недоїдали... Аби тільки мало тої землиці купити. Сад насадив Семен, царство йому небесне... А кому? Синові, дітям... А зараз нічим і губи змочити... Виростеш, дитинко, не роби, не трудися... Спи, їж... бо на цьому світі всіх одне чекає: здоровий хворому не вірить, а ситий голодному не брат! Ой, ні, ні, дорога!»* [160, с. 18].

Мотив самотності, спричиненої відчуженістю дітей, виразно звучить і в оповіданні І. Чендея «Син». Старий Яків Катрич смиренно сприймає свою старість та самоту. Залишившись після смерті дружини на господарстві, він сподівається на частіші відвідини сина, переживає біль самоти наодинці: *«...були тільки жаль і біль, що на старі коліна залишився старий-одинокий»* [160, с. 183].

Оцей стан самотності Якова Катрича став причиною самозаглиблення і виокремлення в системі життєвих цінностей найголовніших. Герой свідомий того, що цими ціннісними орієнтирами керувався в житті, однак їхню суть зрозумів тільки на схилі віку. Вимушена самотність «переростає» у стан рефлектуючого самітника, котрий усвідомлені ним істини вже не може скерувати в дію: *«Все минається, синку! Все минається. Залишається тільки людське добро...От вчинив ти добре чоловіку, залишиться воно, те добре, і довго-довго буде гріти!»* [160, с. 183]. Заглибившись у філософію буття, Яків Катрич відкриває екзистенційну незворотність: *«Пам'ятай, синку! Подобріти можна! Не можна помолодіти!»* [160, с. 184]. Отже, старий Катрич наголошує синові на одній із найважливіших категорій у людському житті — категорії часу. Все можна змінити, та повернути час, а з ним і життя — неможливо.

Художня інтерпретація екзистенційних категорій лежить у площині філософії М. Гайдеггера та К.-Г. Юнга. Час розглядається М. Гайдеггером як одна з найсуттєвіших характеристик буття, яка визначається тимчасовістю, скінченністю людського існування. На думку М. Гайдеггера, людина існує

тільки тоді, коли основним у її житті є модус майбутнього часу [156, с. 85]. Люди ж похилого віку не будують довгострокових планів, не намагаються заглядати в майбутнє, для них більше важить життя в сьогоденні і спогади про минуле. Драматизм стану Катрича увиразнено усвідомленням набутого духовного багатства і неможливістю його зреалізувати максимально. Жити з цими відкриттями йому ще важче: *«В моєму серці нині стільки добра, стільки добра!.. Думаю не раз так: стачило б того добра для всіх людей світу... Та що, коли молодість минула... І понесу я це добро з собою, і болить мене тут!»* [160, с. 184].

Самотня людина виступає об'єктом художнього осмислення і в оповіданнях І. Яцканина «Скрипка», «Коні вмирають вночі», «Душа в маленькому каштані». У проблемно-тематичному аспекті ці твори типологічно близькі зображенням екзистенційної відчуженості старих людей, котрі через різні життєві обставини опинилися в стані вимушеної самотності.

Сімдесятирічний Возняк із оповідання «Скрипка» після смерті дружини залишився сам і втратив смисл життя. Його стан екзистенційної порожнечі уже на початку твору відповідає прагненню спокою, небажанню кожного ранку *«входити у щоденну одноманітність»*, душевній незворушності навіть до першого снігу надворі. Ще виразніше це підкреслено художньою деталлю — *«розбите дзеркало, яке тримала вкупі тільки стара рама»* [188, с. 11].

Багато років чоловік боровся з самотою, а справжньою радістю для нього залишалась тільки подарована колись батьком скрипка, на якій той грав на весіллях: *«Коли старого заливала хвиля смутку, брав у руки скрипку, і мелодія пливла по хаті. Любив грати, особливо надвечір, коли хатні кутки чорніли. Брав скрипку — і зразу ставало видніше, підвечірні тіні зникали, ховались від мелодії, бо то звучала його молодість»* [188, с. 13]. Так через образ скрипки звучить у творі мотив пам'яті, який допомагає Возняку перебороти самотність.

За українською міфологією, скрипка поєднує в собі і божественне, і диявольське начало. Існує переказ, що чорт змайстрував скрипку без «віконець», а Господь доробив її [27, с. 483]. Як зазначено у словнику-довіднику «Знаки української етнокультури», «скрипка символізує дівчину або

жінку, а грати на скрипці означає любити» [54, с. 548]. Ця семантика символу дає можливість глибше осягнути померклу, потемнілу, як хатні кутки у вечірньому присмерку, без тепла й любові душу головного героя. Саме це штовхає Возняка шукати жінку, і він іде в місто спитати поради в колишнього товариша дитинства Осифа Гучка, котрий уже давно перебрався туди, а тому, думав Возняк, і не є самотнім серед людей. Основну причину свого рішення Возняк пояснює Осифові глибоко вистражданим: *«Я не хочу бути сам»* [188, с. 13]. Розмова з Осифом повернула Возняка в реальність, герой усвідомлює, що *«краще залишитись там, де був»* [188, с. 14], і повертається назад у *«згорблену, не згорблену»*, але свою хату. Локус хати виконує характеротвірну функцію, адже, як відзначає А. Ковальчук, *«художній простір творить той особливий психологічний діапазон, у котрому існує персонаж»* [72, с. 73]. Художній простір хати виступає засобом психологізму, увиразнює душевний стан чоловіка, а промовиста деталь *«розбите дзеркало, яке нагадувало його розбите життя»* [188, с. 18] дає вичерпну характеристику його буття.

Возняк залишився наодинці зі своїм самотнім життям та неможливістю вирватися з нього, що майстерно передано образом мелодії, яка ніяк не може вилетіти з хати, вона ніби приречена зостатися там: *«Старий грав, і по його обличчі стікали сльози. Хата наповнилась журбою, звук скрипки принишк, і лише біля столу у вечірніх сутінках стояло щось давнє. То старий Возняк прислухався до гомону власного життя, але цю картину-мелодію бачив-чув лише він один»* [188, с. 14].

Твори письменника поєднує й мотив доцільності, смислобуття, тобто необхідність бути комусь потрібним, корисним, що і визначає зміст життя. Так, старий Сахайда з оповідання митця *«Коні вмирають вночі»*, як і Яків Катрич з твору *«Син»* І. Чендея, смиренно сприймає свою старість та самоту як темпоральну категорію. Саме з усвідомлення героєм екзистенційної невідворотності часу й починається твір: *«У неділю старий Сахайда подумав собі, що, певно, так воно і має бути: раз біля тебе стільки люду, аж дивно, а потім усі відійдуть, зникнуть, може, й не вернуться, а ти зостанешся сам-самісінький»* [188, с. 38].

Письменник у світлі філософії екзистенціалізму осмислює суть періодів людського життя. У зрілі роки людські цінності змінюються. Сахайда, подібно до Якова Катрича, подобрішав, змінив свою суворість до тварини на співчуття. Він просить молодого сусідського хлопця Юрка допомогти, коли Сива мала привести на світ гачатко. Проте зберегти життя тварин не вдалось. Молодий Юрко лише кинув: *«Та нащо вам те гача? Який вже із вас тазда?»* [188, с. 42]. Втративши гачатко й кобилу, старий гостро відчув пустку, марність свого існування: *«Зараз старий Сахайда так відчув самотність, як ніколи перед тим»* [188, с. 42]. Отже, людське життя тоді має зміст, коли людина може допомогти іншому, коли може бути корисною і відчувати потребу власного існування.

Якщо для героїв зазначених оповідань Якова Катрича, Возняка, Сахайди праця була тим засобом, який давав відчуття наповненості життя, то для старого Зубалю з твору «Душа в маленькому каштані» І. Яцканина вона не мала такої ваги на старості. Як і в попередніх оповіданнях «Гіркий смак пищавки», «Скрипка», «Коні вмирають вночі», письменник не подає портретних характеристик героя, а скеровує увагу на його моральні та психологічні якості. Перед читачами постає виважена, спокійна, впевнена у своїх діях і вчинках особистість: *«Поважали його. І трохи побоювались, бо такої вже був небіжчик вдачі, що ніколи не просив, не благав. Завзятий аж страшно»* [188, с. 44]. У житті покладався тільки на себе, і коли його дружина померла у самі жнива, *«навіть тоді ні на кого не сподівався, не надіявся»* [188, с. 44]. Згодом, розпродавши все майно, прожив у самоті більше двадцяти років. Як і Возняк та Сахайда з вище аналізованих творів, Зубаль залишився вдівцем, що змінило його душевний стан, адже, як відзначає М. Мовчан, «самотність вдівця трагічно унікальна» [100, с. 170], бо ж «діти ніколи до кінця не замінюють вдівцеві їх матері» [100, с. 170].

Він вивів для себе істину свого існування: *«Робиш, робиш, ані за тобою, ані перед, нічого не видно»* [188, с. 44]. Здається, старий Зубаль досягнув важливості теперішньої миті буття, яка нерозривно пов'язана із минулим та майбутнім. За М. Гайдеггером, «дійсний час є близькістю присутності, котра

об'єднує своїм потрібним просвітом простирання з теперішнього, минулості та майбутнього» [156, с. 213]. Для Зубалю важливим було все у природі, особливо каштани, які були своєрідним духовним осердям його життя. Повідомлення про те, що дерева потрібно зрубати, бо вони нібито нівечать дах сільської ради, приголомшило чоловіка: *«Так ти кажеш, каштани тобі заважають?! Слухай, хлопче, а люди тобі не заважають?»* [188, 46]. Ця репліка старого підкреслює, що у своїй самоті він не відрікся від людських цінностей, не зачерствів душею.

Після того, як зрубали дерева, і старий Зубаль покинув цей світ. Його односелець підняв із землі одного каштана, бо гадав, що *«душа старого Зубалю сховалась у маленькому каштані й воскресне, як навесні проросте ніжним пагінцем»* [188, с. 50]. Тут відтворена тема пам'яті, вічності, адже каштан завжди нагадуватиме про Зубалю.

Новий аспект мотиву самотності, а разом з нею і трагічності людського життя, зображений в оповіданні «З хреста зняті» (зб. «Тіні й шрами»). Весь твір побудований у формі розповіді про життя кількох чоловіків, і хоча автор безпосередньо не змальовує їхнього душевного стану самотності, проте у кожному реченні вчувається біль змарнілого, драматичного життя людини.

Заголовок оповідання «З хреста зняті» одразу викликає в уяві образ Богочоловіка, котрий пройшов крізь страшні тортури – розп'яття на хресті. Епіграф, узятий із Старого Завіту, а точніше, з Книги пророка Аввакума: *«Горе тому, хто несправедливо добро про свій дім наживає, щоб звити гніздо собі на висоті, й тим зберегти себе від біди»*, глава 2 підсилює трагічність образу-символу «з хреста зняті», за яким криються значення «хвилювання», «страждання», «неминучої важкої долі», «важкої місії» та ін. Назва твору розкриває зміст тексту: в оповіданні мовиться про чоловіків старшого віку, у кожного з яких своя нелегка життєва доля, що далася взнаки як на зовнішньому вигляді, так і на стані душі.

Акцентування на важкості плину життя відчутне уже з перших рядків оповідання, де письменник вдається до порівняння дерев з хрестами: *«Якби з тих дерев наробили хрестів, то вони б стояли при дорозі і надалі вже по інерції скрипіли б. [...] Може, на тих скрипучих хрестах нікого немає. Оті мученики*

зійшли з них, щоб походити по горбатовому світі і нести свій хрест життя, збити його десь там у себе в хаті, чи на подвір'ї, і весь час волокати його із собою» [202, с. 3].

Розлогий опис, що передує власне дії, виконує ретардаційну функцію, навмисно фокусує увагу читача на деталях хреста і мучеництва, готуючи його до сприйняття розповіді. Цей опис виступає імпульсом для подальших зображуваних ситуацій, які відтворюватимуть ідею твору — у кожного свій хрест, і він несе його упродовж життя як спокуту за якісь гріхи. Це яскраво відтворено в кінцівці оповідання, коли Юрко Вотач, йдучи з села, бачить на Маринковому подвір'ї чистий дерев'яний хрест: *«Дров поменшало, чи то в очах усе поперемішувалось, і ця купка дров перетворилась на хрести, з яких злізли оті недільні дядьки, щоб ще трохи нести на землі свій тягар життя. А нині приходить час знову вертатися на хрест» [202, с. 17].* Тож у цьому творі поряд з мотивом самотності людини звучить проблема фаталізму. Сутність людського життя заздалегідь визначена, і кожен сам проходить свій життєвий шлях.

У подальшій творчості письменник відходить від зображення самотності чоловіків-селян. Головними героями стають мешканці міста, що простежуємо на прикладі творів збірки *«...як збиті пси»*. М. Роман відзначав, що міські персонажі цієї збірки найчастіше опиняються у самотності *«через неможливість реалізувати своє власне «я» [128, с. 70].* Доповнимо, що самотність — це не завжди внутрішня дисгармонія, бо вона є і способом самовдосконалення, самозаглиблення, дає можливість людині зосередитись на собі та своїх бажаннях.

Самотність персонажів збірки *«...як збиті пси»* можна, за Н. Хамітовим, назвати внутрішньою або екзистенційною. Яцканинові герої опиняються в стані самотності внаслідок невирішеного внутрішнього конфлікту, що характеризується й відчуттям спустошеності.

Шлях Яцканинових героїв до пошуку гармонії в собі — гіркий і драматичний, виражає неможливість розв'язання суперечності між різними вимірами особистості. Чоловікам не вдається подолати самотність, вони страждають і врешті залишаються самі. Про це свідчить і назва збірки *«...як*

збиті пси», значення якої розкривається в епіграфі до книги, написаному автором: *«Ви бачили, як повертаються до своїх господарів, на своє подвір'я, збиті пси? Попідтинню тягнуться додому, а на шиї ще не встигла засохнути кров після бійки. За кого? За себе та ще за когось. Вони ледве-ледве тягнуться додому, щоб потім там, у своїх сховищах, лизати свої рани. Повернення також бувають гіркими»* [211, с. 3].

У творах збірки автор зображує життєві історії, що призводять людей до того стану самотності, в якому вони опиняються і живуть. Екзистенціал самотності у творчості І. Яцканина реалізується через внутрішній конфлікт індивідуального існування. Прагнучи усамітнитися, герої насправді шукають не цілковитого відчуження, а єдності з іншими, яка, проте, не буде болючою чи обмежуватиме свободу. Підтвердженням цього виступає й оповідання «Добрим я вже був», де відтворено душевний стан головного персонажа Павла, котрий, заховавшись за маску самотності, відчужився від світу й оточення. Ця ізоляція не привела до віднайдення власної самотності, навпаки, вона ще більше відчужила від того, чого він насправді хотів, — тепла, затишку й любові: *«Із самотності хотів собі зробити забаву. Більше того, роботу, за яку ще й відплати шукав. Це був його прорахунок. Самітність заважала йому. Її було так багато, що знову хотілось до гурту, аби там її розсіяти. У ньому запанували якості розбійницькі замашки. Це був ще один вибух самотності. Так хотілось, щоб хтось підійшов до нього, а він міг запропонувати йому все добро, яке ще лишилось. Але ніхто не постукав, нікому не хотілось його добра»* [211, с. 8].

Герой опинився у стані, за визначенням І. Ялома, екзистенціальної ізоляції, що означає «безодню між собою й іншими, через яку немає мостів; це долина самотності, в якій багато шляхів. Конфронтація із смертю та свободою неминуче призведе індивіда в цю долину» [167]. Герой загравав із своєю ізолюваністю від світу, та не врахував, що вирватися з цього стану непросто: *«Самітність була якоюсь дикою насолодою. ... Із самотності й відчуження готував у собі якусь дивну страву, яку нікому не пропонував, з'їдав її сам. Чим сильніше хотів вирватись з цього бруду, тим міцніше, з більшою силою втягує*

його у глибіню» [211, с. 9]. Врешті його самотність та ізоляція призвели до алкоголізму.

У стані внутрішньоособистісної самотності перебуває і Ярослав («Трамваї гризуть монети»), котрий через розлучення з дружиною почувався обдуреним та покинутим: *«Ярослав сновигав вулицею, мов збитий пес. Він якось тісно-тісно тулився до стін будинків, ніби боявся, що його хтось зачепить. Не заважало йому й те, що рукав чорного пальто ставав дедалі білішим»* [211, с. 25]. Людей чоловік порівнює з монетами, по яких проїхав трамвай: одні розгризлися цілком, а інші трималися купи, але були гладкі, без обличчя. Ярослав *«залишився сам-самісенький»* [211, с. 27] і подібно до монети втратив власну сутність.

Гостро відчуває власну самотність і герой оповідання «Кришталіки морозива у місячному сяйві» Павло Косицький. У день народження він марно чекає дзвінка з привітанням і приходить до висновку, що якби була потреба, то йому навіть ніде було б переночувати: *«...так ніхто і не з'явився, хто позбавив би його від неприємного почуття самотності й непотрібності»* [211, с. 29].

Письменник зображує ситуацію відчуття людиною приходу старості, за якою неминуче криється і відчуття смерті. Після марного очікування Павло йде вечеряти у звичне для себе місце — бар, де пропонує молоденькій дівчині повечеряти з ним, але вона йде зі своїм другом. Споглядання молодої пари неприємно вражає Павла, котрий приходить до усвідомлення, що він нікому не потрібний, самотній і старий: *«Він себе і смерть сприймав занадто тверезо, скоріш його жахало сьогоднішнє відкриття...»* [211, с. 35].

Для Яцканинових персонажів також притаманна емоційна самотність. За Р. Вейсом, як це відзначає М. Мовчан, вона — «результат відсутності тісної інтимної прив'язаності, такої, як любовна чи шлюбна», а люди, котрі її переживають, «схильні відчувати глибоке відокремлення, незалежно від того, доступне чи не доступне їм товариство інших» [100, с. 33]. У стані емоційної самотності перебуває головний герой оповідання «Сторож цвинтаря або у розлучення зелені очі» Андрій Грабів. Внутрішньоособистісну самотність героя спричиняє втрата дружини, після чого він влаштовується на роботу сторожем

цвинтаря, але не того, де похована дружина, а іншого. Пояснення у нього просте: *«Я її дуже любив»* [211, с. 50].

Емоційна самотність характерна й для героя оповідання «Втрата пам'яті» Василя Муштрака, психологічний стан якого характеризується боязню закохатись, щоб не втратити раціональності поведінки. Заперечення емоцій перетворили Василя на заможного самотнього чоловіка, який поволі втрачав пам'ять, що на підтекстовому рівні розуміється як проблема духовного зубожіння людини, адже, позбавлений родинних та емоційних зв'язків, герой перетворюється у людину без минулого.

Отже, мала проза І. Яцканина має екзистенційний характер і спрямована на осмислення загальнолюдських проблем. У творах письменника персонажі зображені в різних життєвих ситуаціях, проте їх об'єднує стан самотності. В оповіданнях відтворено самотність героїв двох типів: чоловіків старшого віку, зазвичай селян, та чоловіків, що мешкають у місті. Представники села перебувають у стані вимушеної самотності, яка зумовлена відчуттям неповноти прожитого життя, переосмисленням цінностей власного існування, болючим прийняттям особливостей свого віку, коли усвідомлюється неможливість фізично зреалізувати накопичений духовний досвід. Ці переживання виринають на поверхню, коли бракує соціальної комунікації, помирає хтось із подружжя та відчужуються рідні. В оповіданнях відображено різні екзистенційні стани персонажів: від бажання смерті до спокійного сприйняття буттєвої закономірності.

Для чоловіків, що мешкають у місті, характерне переживання стану внутрішньоособистісної та екзистенційної самотності. Ця самотність у більшості випадків негативна — руйнує стан душевної рівноваги. Вона пов'язана, як правило, з нереалізованістю в особистому житті, відсутністю кохання та гармонійних взаємин. Адже, як відзначає І. Ялом, страх самотності людина може послабити за допомогою присутності інших, що дає їй можливість підтвердити своє існування [167, с. 443]. Кожна людина самотня в існуванні, але самотність можна поділити з іншим таким чином, щоб любов компенсувала біль ізоляції.

3.2. Мотив утечі у творах митця

Другий яскраво виражений екзистенційний мотив творчості І. Яцканина — втеча-повернення. Уперше мотив утечі постав у новелі «Асфальтовий хлопець» (зб. «Місце проживання»), яскраво виявився в новелі «Відлуння кроків» (зб. «Тіні й шрами») та окремо втілюється у творах «Втеча» (зб. «Втеча») та «Втеча від нескінченності» (зб. «...як збиті пси»), «У фатальному коловороті» (зб. «Вернісаж»).

«Втеча» — назва окремої збірки творів, яка анонсує наявність головного мотиву. Через 15 років після видання цієї збірки прозаїк знову звернувся до цієї теми, але вже об'єднав сімнадцять творів під назвою «Втеча без вороття». Зазначимо, що автор поєднав у збірці оповідання, які були вже надруковані раніше в інших книгах, разом із новими текстами. Це свідчить про їхню значимість для прозаїка та еволюцію зазначеного мотиву в його творчості.

Наявність у прозі І. Яцканина мотиву втечі простежили дослідники Т. Кобаль та М. Роман. У рецензії на збірку «Втеча», серед іншого, дослідниця Т. Кобаль відзначила, що «уся книжка оповита якимось невгамовним сумом, тугою за чимось дорогим, безнадійно втраченим, жалем через неповноцінно прожиті літа, а ще — постійним бажанням, прагненням митця зайвий раз нагадати про швидкоплинність і безповоротність часу, про нерозривний взаємозв'язок людини із землею, природою, а відтак — з небом, космосом, вічністю...» [69, с. 4].

М. Роман помітив, що «людина, за задумом письменника, завжди кудись відходить, втікає, приходить, але й повертається, одна збагачена позитивним досвідом, добром, щастям, друга — злом, інша просто втікає [...] словом, все рухається у живій природі. Твори, таким чином, мають під собою філософське підґрунтя — діалектику вічного руху і розвитку. Ще ніхто в нашій літературі до І. Яцканина цей мотив втечі, вічного руху так всебічно не зобразив у художніх творах» [129, с. 55]. Так, думка дослідника про втечу як вічний рух слушна, проте у творах письменника мотив утечі завжди зумовлений особистісними причинами й часто призводить до невинуватих наслідків. Варто відзначити, що на позначення «втечі» використовується термін есканізм, зокрема Г. Ковальова,

услід за А. Бенсоном, вважає, що «усі великі історії в літературі стосуються втечі або порятунку... здійснення самогубства зневіреним героєм у великих трагедіях — це теж утеча і порятунок для персонажа, котрий рятується від негараздів цього світу» [71, с. 66]. Тож мотив утечі не новий у світовій літературі й у творчості І. Яцканина він знайшов своєрідний вияв.

Екзистенційний світогляд письменника відобразився у типові персонажа. У новелах «Асфальтовий хлопець», «Відлуння кроків», «Втеча», «Втеча від нескінченності», «У фатальному коловороті» можемо виокремити тип героя, котрий, як правило, намагається втекти від соціуму, від особистих проблем й інколи від життя. Йому притаманні внутрішні переживання, що пов'язані з синдромом «загубленості», коли герой усвідомлює себе поза зв'язками з іншими, проте цей стан приносить не задоволення від ізоляції, а болісне відокремлення. Таким чином, герой відчуває себе зайвим, нікому не потрібним, тож у цих творах письменник продовжує тенденцію зображення зайвої людини, втомленої від суспільних та особистих проблем, для якої характерним є відчуття екзистенційної порожнечі. За В. Пахаренком, один з основних чинників, що спричиняють це відчуття, нереалізованість любові, а наслідками можуть бути самогубство, втеча в пияцтво чи роботоголізм, божевілья тощо [112, с. 7].

Подібні проблеми широко розкривалися в українській малій прозі 80-90-х рр. ХХ ст. Зокрема, В. Даниленко простежує проблему екзистенційного вакууму на матеріалі новел «Туга» та «Холодний ноктюрн» Г. Цимбалюка, головним героям яких властиве почуття зайвості. Екзистенційна порожнеча, пов'язана з проблемою любові, простежується дослідником на прикладі новел «Навпроти снігу» Ю. Гудзя, «Історія одного кохання» М. Рябчука [42, с. 41–42]. Подібні стани зайвості, туги за втраченим смыслом, проблеми нереалізованої любові, які викликають відчуття внутрішнього вакууму, розкриваються й у творах І. Яцканина.

У новелі «Відлуння кроків», як і в «Асфальтовому хлопцеві», використано як форму викладу внутрішній монолог, оповідь ведеться від першої особи, а наратором є чоловік. Д. Павличко убачає в новелі «Відлуння

кроків» риси імпресіонізму, «де панує загадковість і надреалізм, де все відбувається в межах однієї розширеної метафори, яка обіймає інколи ціле людське життя» [210, с. 160]. Митець вважає твір новаторським через зображення «втечі від своєї совісті як сюжет і зміст оповідання» не тільки у творчості письменника, але і в сучасній українській прозі.

Герой твору, відчувши негативний досвід поразки, вважає втечу найкращим способом заспокоєння. Утікає він потягом, монотонний перестук коліс якого допомагає все забути. Потяг як художня деталь з'являється в кількох творах письменника: «Асфальтовий хлопець», «Графік смерті», «Тіні й шрами», «Кольорові камінці», «В усьому винні чоловіки». Як відзначає Н. Астрахан, «поїзд у літературі ХХ ст., зокрема в творчості Ф. Кафки, А. де Сент-Екзюпері тощо, перетворюється на усталений символ соціальної несвободи особистості, що може призвести до не лише особистісних, а й соціальних катастроф» [7, с. 276].

У творах І. Яцканина поїзд також символізує соціальну несвободу особистості. Герої втікають від оточення, від власних проблем, проте від соціуму, як середовища, де їм усе одно потрібно жити, вони можуть утекти тільки в небуття, що й зображено у творах «Асфальтовий хлопець», «Графік смерті», «Кольорові камінці».

Ситуація втечі й роздуми про екзистенцію складають сюжет новели «Відлуння кроків», яку, за класифікацією І. Денисюка [44, с. 7], можна вважати новелою факту або ж акції. Герой не знає, що він робить, що йому потрібно, як йому бути: *«А чого врешті-решт мені треба? Цієї втечі? Знайшовся дезертир. Від кого я утік, га? Тьху, набридло вже оце відлуння совісті. Поїхав – крапка»* [202, с. 39]. Їдучи в потязі, персонаж намагається сконцентруватися на миті теперішнього, уривки почутих фраз викликають асоціації з його життя і здаються геть абсурдними. Тоді він зосереджується на відчутті реальної миті: *«У ночі було цікаве обличчя. Лише поїзд їхав не в тому напрямку. Це ж не я втікаю! Це хтось без мене вирішив і веде кудись, а на душі з того ніяк не веселіше»* [202, с. 40]. Отже, скерувавши свій погляд до неба, герой прийшов до усвідомлення, що його життя кероване, тобто в духовності людина

наближається до Бога. Проте це не приносить йому полегшення, герой перебуває у стані фрустрації, не знає, що йому робити: *«Купе притихли, і я відчуваю полегшення, та це лише мить, бо думка про втечу драгує, пробивається аж під шкіру. Та поїзд кудись женеться, жене й мене, бо і біла ніч не зможе змити біль, напругу»* [202, с. 40].

За М. Савчиним, «у духовному плані реальною є теперішня мить» і «щоб зрозуміти життя людини, потрібно з'ясувати, як вона переживає мить, яка є реальністю в душевному житті. Прожита мить — це безпосередньо відчуте життєве, теперішнє, всецілість реального, єдино конкретне. У сьогоденні духовна людина не губиться в минулому і майбутньому, а знаходить в миті екзистенцію й абсолютне. Минуле і майбутнє — темні, непевні безодні, як нескінченний час. Мить є “сьогоденням вічності”» [131, с. 41]. Подібні думки закладені в Святому Письмі, з якого взятий і епіграф до новели: *«Не журіться, отже, завтрашнім днем; завтрашній день журитиметься сам за себе. Доволі днів його лиха»* [202, с.]. Загалом цей 34 вірш із шостої глави Євангелія за Матвієм є ніби підсумком віршів від 24 по 34, які можна об'єднати думкою: *«Покладіть на Бога надію свою!»*. Можливо, за допомогою цього епіграфа автор намагався донести до читача ідею про вищий сенс людського існування, позбавлення від суєти і марних переживань за минуле (адже герой тікає від власних помилок) та майбутнє.

Екзистенційне відчуття цілковитої самотності, відчуженості від оточення приводить героя на порожній перон невідомої станції: *«Ніхто нікого не чекає, ніхто ні з ким не прощається. Поїзд востаннє зітхнув, колеса неприємно розсварились з рейками і зупинились. Вже досить! Куди мене тягне? Мене ніде не треба, та й тут я зайвий»* [202, с. 41].

«Зайвість» Яцканинових персонажів пов'язана, насамперед, з душевною втомою, із хворобливим відчуттям екзистенції теперішньої миті, яке, до прикладу, призводить героя новели «Асфальтовий хлопець» до суїциду. Герой новели «Відлуння кроків» несе за собою багаж життя, пройдений шлях у його свідомості трансформується в образ кроків, які невпинно слідують за ним. Він пам'ятає кожен із них, нема згадки лише про кроки з глиняної долівки.

Отже, зовсім утекти неможливо, у пам'яті залишатимуться спогади, та й від себе самого нікуди не втечеш. Намагання пригадати всі кроки свого життя сприймається як символічне прагнення повернутися до дитинства, до початкового стану, з якого, власне, все й починалось. Це своєрідний шлях до віднайдення себе автентичного. Тож самотність і зайвість цього героя пов'язана також із втратою родового кореня і зв'язку з рідним простором.

Новела «Втеча» більшою мірою розкриває мотив утечі як постійного руху життя. Людині, як загалом усьому в природі, притаманно рухатись, але письменник зображує цей рух не як закономірний процес розвитку, а як утечу. Отож, те, від чого втікають, приносить незадоволення, хочеться вирватися з однотипного руху до чогось іншого, але досягти цього непросто. З екзистенціалістського погляду, усі життєві ситуації вимагають постійного прийняття рішення, лінії поведінки. «Вбачаючи в свободі особистості вищу життєву цінність, екзистенціалісти тлумачать існування людини як драму свободи, бо на кожній фазі самотворення особистості воно залежить від кожного її вибору, кожного рішення» [62, с. 14].

У новелі простежуємо основну проблему — досягнення свободи через втечу від дійсності. Якщо в новелах «Асфальтовий хлопець» та «Відлуння кроків» ішлося передусім про соціальну несвободу особистості, герої відчували себе зайвими й непотрібними в суспільстві, то у «Втечі» мовиться про досягнення свободи через утечу від дійсності. Але в обох випадках утеча зумовлена пошуком самоідентичності.

Твір умовно поділений на п'ять частин, кожна з яких розповідає про причини втечі. Перша і п'ята розкривають суть утечі наратора, котрий хоче позбавитись душевного неспокою, що час від часу виявляється в проявах туги та нудьги. Стан душевного хаосу виникає в нього тоді, коли віє південний вітер, поступово він приводить оповідача до відчуття пастки, безвиході, безпорадності, що підштовхує до втечі: *«І тоді дедалі частіше проковзне, проб'ється думка про втечу. Південний вітер її підсилює, а туга надає їй розгону, крил, польоту. Я весь час прибиваю її до землі, бо нею прийдеться вимірювати силу неспокою»* [174, с. 5].

Втеча характерна не тільки для людини, але й для природи. Сніг талими струмочками втікає від весни. Автор вбачає в цьому захист стихії від знищення: *«Ще одна втеча. Втеча од плину часу? Та ні, коли повіє теплом, то хочеться уникнути припливу усього, що з ним пов'язане. Це й захист перед самознищенням»* [174, с. 6].

Від явищ природи також не можна втекти. У новелі зображено, як хлопець намагається втекти від спеки, заховатись у лісі, але й там запах хвої, беріз, ліщин не дає вільно дихати. Утекти від себе колишньої може тільки гадюка, котра скидає шкіру, й тільки її втеча є втечею без вороття. Зрештою, втікають і речі з життя людини. Автор вважає, що *«їхній спокій, вічна мовчанка — це втеча від свого господаря»* [174, с. 9], а також *«їхня мовчанка — це ніщо інше, ніж втеча від дійсності»*, яка власне і є *«втеча від світу»* [174, с. 10].

У поривах до чогось незбагненого відчувається фаталізм ситуації, неможливість щось змінити. Тобто філософське світовідчуття автора сповнене приреченості: *«Надворі так віє південний вітер. Кудись нас тягне. Потім, не знайшовши спокою, повертаємось покірно на те саме місце, не випробувавши і не скуштувавши нічого-нічогісінько. То чого ж такі покірні й такі боязкі наші повернення?.. Південний вітер робить своє. Дме...»* [174, с. 10].

Вітер символізує постійний рух, як правило, він приносить зміни руйнівного характеру й водночас оновлення. Цей рух виникає й існує незалежно від бажання людини, тож можемо вбачати у вітрі відображення діалектики вічного руху. Разом з тим, вітер пов'язаний із повітрям, це вільний простір, можливо, тому він і викликає бажання втечі-свободи.

Мотив утечі виявляється і в таких оповіданнях збірки «Втеча», як «Дерев'яний смуток», «Хід королевою», «Затяжний дощ», «Брати», «Мандри за втраченим замком». У цих творах автор будує сюжет навколо причин утечі, моделює реальні ситуації, що могли відбуватись у житті. Одна з найвагоміших причин утечі — сімейні негаразди, проте вони виступають лише зовнішнім подразником, конфліктом на поверхні, за яким криється збайдужіння, втомленість від буденності. У такій ситуації людина прагне віднайти комфортну для себе зону спокою, щоб мати змогу відмежуватись від оточення:

«На дачу. Чи повернусь, не знати. Я ж хворію, мені треба відпочити. Відпочити від світу» [174, с. 21] («Дерев'яний смуток»). Для героїв легше втекти від дійсності, ніж налагодити стосунки з близькими людьми.

Мотив утечі від суєти світу присутній в оповіданні «Втеча від нескінченності» (зб. «...як збиті пси»). Самотність героя та відстороненість від світу призводять до його самогубства. Мова твору сповнена трагічного ритуалу смерті, що характерно для екзистенційних текстів: зображення згорьованих батьків над труною сина, короткий екскурс у їхнє життя, де всі діти померли не власною смертю, знімання повішеника з осики. Оповідь ведеться від першої особи, як розповідь очевидця. Це створює враження переказу реальної історії, що трапилась із сином Петрушиних — Василем.

Вважаємо, ідея твору полягає в утвердженні думки, що людське життя наперед визначене й неможливість щось змінити підкреслює абсурдність життєвих ситуацій: *«В осінню пору виникає у людини бажання відлетіти із заблуканим павутинням. Відлетіти геть, бо незадовго все спалить мороз. Спалить крила, приб'є думку... Нещастя тебе дожене, як би ти не втікав перед ним. Нещастя тебе візьме у полон і випустить лише тоді, коли найменше сподіваєшся»* [211, с. 99]. Ці міркування позначені трагічністю, незворотністю подій і передають внутрішній стан, який зненацька може охопити людину й вилитись у бажання втечі. Такий намір втекти від реальності подібний до відчуття абсурду, яке описує А. Камю, зазначаючи, що «відчуття абсурдності і є цей розлад між людиною і її життям, актором і декораціями. Всі люди, які колись думали про самогубство, одразу визнають наявність прямого зв'язку між цим відчуттям і тяжінням до небуття» [61, с. 26].

Письменник знову зобразив усамітненого героя, зануреного у світ власної душі, він не може прийняти поразок минулого й не бачить свого майбутнього. Такий стан незадоволення разом із відчуттям осінньої пори (згадаємо, що каталізатором змін у новелі «Втеча» був південний вітер) призвів до самогубства героя, і, це теж символічно, повісився він у лісі на осиці, що викликає асоціації із зрадником, бо дерева в батьківському саду не прийняли

його двічі. Тож самогубство в цьому творі виступає наслідком виявлення психологічного й духовного стану трагічної натури людини.

Мотив утечі-повернення розкривається в оповіданні «У фатальному коловороті», у якому виражені концептуальні засади світобачення автора. У творі відтворено основні риси типу художнього героя, який присутній у всьому творчому доробку письменника — це екзистенційно самотній чоловік, котрий увесь час перебуває в пошуках сенсу власного буття. Визначальним фактором існування для цього героя є зв'язок із рідним простором, і неможливість реалізуватися за його межами викликає відчуття порожнечі, невдоволеності, неспокою, що скеровує чоловіка до втечі у рідні місця, що вже фактично означає повернення.

Сюжет оповідання «У фатальному коловороті» становлять міркування, переживання героя про власну сутність. Загалом текст твору сприймається як символічний шлях до глибин самопізнання. Уже перші рядки відображають зв'язок оповідача з рідним простором як основний рух у житті, постійні втечі й повернення: *«Не знаю, чому саме, але так мені здається, що все наше життя — одні лише прощання і повернення, втечі й покірне човгання бродячих черевиків до рідних місць. Хочете заперечити — нічого не вийде, я себе знаю, все одно буду човгати»* [171, с. 3].

Ці слова оповідача характеризують і постать автора, котрий, живучи в місті, не оминає нагоди завжди приїздити додому, до рідного села й обійстя. Про любов до рідних околиць села Ряшева письменник неодноразово наголошував у своїх інтерв'ю. З цього приводу Д. Федака у післямові «Від щедрот батьківського порога» до збірки «Втеча» зазначив: «Тим селом, проживаючи в місті, він живе й нині, буває в нім не час від часу, на великі свята, а виринається кожної вільної часини до батьківської хати, клаптика землі, вділеної батьком, яку обробляє. Він знає в селі кожне обійстя, кожну стежку й деревце – в околицях. Рідня, земляки, село живуть своїм, за законами естетики, життям у його оповіданнях» [174, с. 118–119]. Отже, й життя Івана Яцканина — це постійні втечі й повернення до своїх коренів, віднайдення самого себе. Підтвердженням цього є й інформація про автора, надрукована на обкладинці

збірки «В усьому винні чоловіки», де серед іншого вказано, що Іван Яцканин «живе у Пряшеві, але центром Всесвіту вважає своє рідне село — Ряшів» [176].

У героя оповідання «У фатальному коловороті» рідні місця асоціюються насамперед з природою, порами року. Саме світ природи для нього визначає один з моментів віднайдення себе, й людина має злитися з нею, дати простір фантазії, щоб уява й реальність змогли поєднатися й витворити асоціативну суміш того простору, в якому їй буде комфортно: *«Коли людина повертається до самої себе, повинна це робити так, щоб звільнилась від скутості, щоб у цьому їй справді ніхто не обмежував»* [171, с. 3]. Своєрідним каталізатором змін, поштовхом до руху виступає для оповідача кольоровий сон, про що наголошується як особливу принаду, яка є рідкістю для нього. Сниться кольорове листя на гілках слив. Варто зазначити, що в збірці «Місце проживання» вміщено оповідання «Кольорові сні», в якому мовиться про малого хлопчача, якому снились кольорові сні, а він інтерпретував їх як відгомони побаченого у фільмі. Таким чином, кольорові сні асоціюються з дитинством, а воно, у свою чергу, — з безтурботністю та легкістю життя вдома.

Герой оповідання «У фатальному коловороті», їдучи з міста у провінційне містечко, розмірковує: *«А мені куди? — запитую сам себе. — І чого я вибрав саме цей маршрут? Чого ж мені одразу не сісти в автобус у зворотному напрямку? Адже кінцевої, мені так здається, ще не може бути!»* [171, с. 6]. Отже, ця дорога символізує життєвий шлях і невизначеність існування. Кінцевою зупинкою в такій подорожі виступає смерть, але оповідачеві ще не час зупинятись, тому він і повертається: *«Що ж, і на весіллі останньої пісні майже ніхто не запам'ятовує, не запам'ятовує навіть, що вона була останньою. Тож прийдеться забути й кінцеву зупинку. Її ще немає. Життя ще гуркоче. І я знову в автобусі. Зі мною іще десь семеро пасажирів, яких монотонний гуркіт мотора кидає у сон. Кожному сниться щось своє.*

“При дорозі сидить малий хлопець і пробує склеїти розбитий глиняний глек. Невдаха”» [171, с. 6]. Останні речення твору взяті в лапки — це вже сон оповідача. Образ хлопця, що намагається фактично з'єднати те, що вже

розбилося, характеризує й зрілого героя, котрий так само намагається зібрати до купи частинки свого життя.

Твори збірки «Втеча без вороття» також об'єднані мотивом утечі. Автор передмови до книги П. Осадчук вважає, що «в нових оповіданнях письменника домінує не ідея втечі, а ідея повернення. Повернення до самого себе, до своєї сутності, до власного родового коріння» [175, с. 4]. Дослідник має рацію, у творах переважає мотив повернення після втечі, але назва книги «Втеча без вороття» дає підказку до розуміння творів: повернутися неможливо. Тобто, усі повернення героїв — певна фікція, бо насправді пройдений час повернути не можна, як не можна двічі увійти в одну річку. Герої повертаються до минулого, до рідного оточення, проте ці повернення позначені сумом — змінити долю не вдається нікому. Показовими в цьому контексті виступають слова старого Маника з оповідання «Не лякайте лелек», які сказав синові Дмитрові, коли той ішов з дому:

« — Раз, може, будеш банувати, — сказав синові.

— За чим?

— Будеш утікати додому, а при тому вдавати, што то лем так... Хто відійде, уже не знайде спокій, або...

— Або?

— Або задубієш, обростеш мохом, як той камінь, аби нічого до тебе не дійшло. Пам'ятай: хоч би і по новій дорозі йшов, про стару не забудь...

— Тату... — Дмитро глянув на батька, хотів припинити цей потік слів.

— Ні, ні, будете хотіти повернутися, але не буде куди і до кого» [188, с. 173].

У творах «У ліжку небіжчика», «Вишні в шоколаді», «Крісло-гойдалка в осінній мряці», «Мандри у совість», «Страх приходить на світанку», «Втрата пам'яті», «Відлуння кроків», «Сухе гілля», «Не лякайте лелек», «Брати», «Солодке життя» відчутний мотив утечі й неможливості повернення до того моменту, коли все було добре й можна було змінити щось у житті на краще. У кожному з цих творів розкривається життєва ситуація, яка приводить героя

до усвідомлення пройденого часу, тому на символічному рівні їхні дії сприймаються як «втеча без вороття». Так, ні до кого повертатися героям Йосифові («У ліжку небіжчика»), Ярославі («Вишні в шоколаді»), Степанові («Крісло-гойдалка в осінній мряці»).

Тут зображено екзистенційно самотніх героїв, котрі з різних причин опинилися в ситуації зовнішньої та внутрішньої самотності. Зокрема, в оповіданні «Крісло-гойдалка в осінній мряці» зображено мотив утечі-повернення до рідного простору. У творі мовиться про Степана, котрий на старості літ повертається в рідне село, яке пам'ятав лише з дитинства. Увесь вільний час він займається відновленням старого будинку край села, й родзинкою його помешкання стає крісло-гойдалка, в якому проводить багато часу. Це своєрідний маятник, який комфортно повертає героя в минуле: *«Сяду у крісло, воно повільно мене розгойдує, навіює давні мрії, повертає до людей... Не засуджує мене, не дорікає, у нього нема того sacramentalного «якби...»* [175, с. 91]. Як бачимо, герой внутрішньо заглиблений, повернення до рідних місць — це повернення до себе після багатьох років блукань. Також відчувається жаль за пройденим часом, бажання щось змінити, бо ж є спокуса помріяти, уявити оте «якби».

В оповіданні «Солодке життя» розгорнуто мотив утечі в спогади як спосіб віднайдення себе. Твір сповнений світлими споминами про дитинство, яке асоціюється в оповідача зі смаком малини з села та прочитаними книгами. Нараторові пригадуються події з дитинства, коли він, будучи малим пастушком, зачитувався «Томом Соєром», захоплювався мужністю героїв Джека Лондона, милувався красою природи та дерев, що навіювала «Ялинка» М. Коцюбинського, прагнув пригод, як у Жуля Верна. Цей твір вважаємо автобіографічним, оскільки письменник зобразив ті спогади з дитинства, про які часто згадує і в своїх інтерв'ю. Пора дитинства дає відчуття радості та захищеності — це і є солодке життя, але повернутися до нього можна тільки в спогадах.

Отже, у творах І. Яцканина екзистенційний мотив утечі скерований на пошук людиною власної екзистенції. Письменник зображує героїв у ситуаціях,

коли вони міркують про сенс свого життя, намагаються його підсумувати, характеризуючи власні вчинки. Віднайдення, здобуття себе виявляється найважливішим прагненням у їхньому житті. Мотив утечі має різне змістове навантаження: постійний рух життя (новела «Втеча»), утеча від суєти світу (оповідання «Втеча від нескінченності»), утеча від соціальних та особистих проблем («Дерев'яний смуток», «Хід королевою», «Затяжний дощ», «Брати»), утеча в спогади як віднайдення себе (оповідання «Солодке життя»), пошук героєм свого родового коріння, самототожності («Відлуння кроків», «У фатальному коловороті», «Крісло-гойдалка в осінній мряці»). Твори позначені драматизмом, відчуттями приреченості й неможливістю змінити час.

3.3. Художній вияв мотиву смерті в белетристиці письменника

Смерть — одна з концептуальних категорій буття індивіда, яка у всі часи хвилює людство. Бурхливі події ХХ ст., розвиток філософської думки та поява екзистенціалізму спричиняють зміну ставлення до смерті. Як влучно відзначає І. Васишин, «філософи й письменники екзистенціалістського напрямку сприяли переосмисленню категорії смерті як літературно-філософської теми і як інтелектуальної проблеми ХХ ст., узявши за основу те, що смерть у будь-яких своїх виявах робить безцінною ту мить, в якій живе людина, дає розуміння повноти й повноцінності кожної миті існування, сприяє пошуку автентичності власного буття-у-світі» [21, с. 3]. Мотив смерті по-різному реалізується в художньому вияві кожного митця, відтворюючись у тій формі, яка притаманна світоглядній системі автора.

Мотив смерті присутній у всій творчості І. Яцканина, проте окремо низка творів, у яких майже завжди йдеться про смерть, об'єднані в збірку «Задуха», що вийшла 2013 року в Пряшеві. Мотив смерті виступає у творах письменника у філософсько-екзистенційному плані як кінцевість індивідуального буття у світі. Проте він має кілька виявів: смерть як закономірний процес життя людини, т. зв. природна смерть («Задуха», «А де мої вороги?», «Спокій спорожнілого серця», «Категоричний імператив, або інколи плачуть і чоловіки», «Errare humanum est» (зб. «Вернісаж»), «Остання зустріч», «Смуток сховався у куток» (зб. «Місце проживання»); вбивство («Дивная новина...»,

«Светр з чужих ниток»); самогубство («Асфальтовий хлопець», «Кольорові камінці», «У ліжку небіжчика», «Втеча від нескінченності», «Злодій у довгій нічній жіночій сорочці»); батьковбивство («Графік смерті»).

У текстах митця рідко зустрічається слово «смерть», автор зображує ситуації, які завуальовано вказують на те, що людина переживає чийсь втрату. Саме біль від втрати близької особи й характеризує персонажа, адже, як слушно відзначає Н. Тендітна, «подія смерті виражає найвище екзистенційне напруження в психології людини, а реакція на іншу смерть провокує глибинне усвідомлення індивідуального смислу життя» [143, с. 3]. Так, в оповіданні «Задуха» сірий попіл, який пробирається всередину бару через жахливу спеку й задуху надворі, нагадує жінці про померлих батьків. Попіл на кашкетах у поліцейських викликає асоціацію про матір, а точніше, про урну з попелом, що залишився від неї. Жінка не виконала передсмертного бажання матері: вона не розвіяла попіл попід вікнами їхньої хати, адже той будинок давно вже їм не належить. Очевидно, що вона на підсвідомому рівні не хотіла виконувати цього бажання, тому в неї спрацював захисний механізм — витіснення: *«Забула. Зовсім забула. Але замість виправдання закричала в душі: “Але там вже тепер живуть чужі люди! Яка наша хата? Немає нашої хати!”»* [183, с. 9]. Таке виправдання тільки поверхнева причина, яка завадила жінці виконати прохання матері, насправді, якби вона розвіяла її прах, то назавжди втратила б відчуття безпеки, потрібності в цьому світі. Розвіяти попіл матері — загубити частину себе, залишитись самій у теперішньому бутті.

Для всіх Яцканинових персонажів найважливіше — відчуття рідного простору, наявність топосу, який пов’язує з родом. Свідченням цього виступає і повідомлення жінки, що вона відмовилась підписати документи братовому внукові про зречення маєтку: *«Але ти зрозумій, я нічого не зрікаюся, навіть того клаттика землі, що дід залишив. Зречуся його, тоді й діда можу...»* [183, с. 7]. Отже, втрата родового зв’язку усвідомлюється як зречення роду, а відповідно, й себе. Втрата зв’язку з матір’ю, від якої залишився вже тільки попіл, означає й втрату себе, своєї сутності.

Смерть герої сприймають як кінцевість земного життя, за яким слідує перехід до іншої форми буття. Наприклад, героєві оповідання «А де ж мої вороги?» сняться померлі діди, хоча при житті вони втрюх ніколи не зустрічалися, навпаки, мали суперечки один з одним. Наратор радіє таким снам: *«Слухаю їх, і мені здається, що у другому житті, як на військовій службі, людина радіє, коли зустріне земляка, ну, хай був і з третього села, лиш би близький. То, певно, й вони у новому гурті зраділи один одному. І я радію їхній зустрічі»* [183, с. 10]. Усвідомлення смерті родичів спонукає героя до роздумів про власну екзистенцію, про те, що життя — скороминуче, а людина має жити тут і тепер, відчувати теперішнє: *«Не кортить мене дивитись на повільне помирання сніжинок, але водночас боюсь глянути вище, бо там ще встигну, бо це, до речі, й привілей моїх дідів. Я йду, дивлюся на землю, під ноги, не шукаючи нічого»* [183, с. 16].

У новелі «Спокій спорожнілого серця» смерть виступає наслідком втрати людиною любові. Навіть заголовок твору з ключовим словом «спокій» наштовхує на думку про «вічний спокій», тобто смерть. Самотність, відчуження, відчуття абсурдності існування — основні стани життя Степана: *«Відчував, як уже не раз бувало, біль та марність життя. Траплялося, після кількох чарок оковитої впадав у стан короткого забуття. Але це був самообман, і він це знав»* [183, с. 24]. У творі гостро відчутний депресивний стан героя, який врешті призвів його до смерті: *«Тепер він був сам. Це не була ота меланхолійна самотність, що часто так допомагає вникнути у свої справи, зібратися з думками і діяти. До нього таке приходило не тоді, коли залишався сам, а навпаки, коли бачив рідних, що якимось непомітно так відходили, хоч стояли поруч, розмовляли між собою, не звертаючи на нього уваги»* [183, с. 24].

Хоча смерть у творі прямо не згадується, її присутність чітко відчувається на підтекстовому рівні. Вона зображена відсторонено, складається враження, ніби герой просто перейшов у інший світ: *«По мармурових сходинах до місця, куди ніхто не поспішає, ступають люди. Вони нагадують запаморочених мух за перших осінніх приморозків. Здається, всі зійшлися, лише він відійшов трохи*

далі...» [183, с. 28]. Героя не ховають, а спалюють у крематорії. Це також своєрідне утвердження цілковитого переходу в інший вимір, адже не збережеться його могила: *«Як зійшлися, так усі поспішно й відійшли. Самотньо височать лише електричні свічки. Уже не блимають. У крематорії мертва тиша та задушливий запах квітів»* [183, с. 28]. Тож втрата сенсу життя, відчуженість та втрата любові стали катастрофічними для Степана.

В оповіданні «Категоричний імператив, або інколи плачуть і чоловіки» зображено відчуття щойно овдовілого чоловіка. Смерть дружини — своєрідний каталізатор роздумів і почуттів Михайла. Усвідомлення її відсутності призводить до відчуття втрати сенсу життя, він сумнівається в тому, що довго житиме сам, тому похапцем намагається дати якісь поради дочці та синові. Його не покидає відчуття, що вже все втрачено і змінити щось неможливо. Підтвердженням цього виступає опис пошкоджених під час виносу труни стін: *«Михайло дивився на оббиті кути, але думав про Семена, шофер якого ще постійно завчено дрімав за рулем. У цю хвилину він хотів розігнатись, підбігти до сина і в одну мить сказати йому все, що досі не сказав, лиш би не трапилось з ним чогось подібного. Але оббиті кути та пісок так і не пускали його»* [183, с. 50].

Інакше сприймає смерть дружини герой оповідання «Errare humanum est» Павло Чубрик. Коли його Марійка захворіла, він узяв на себе всі хатні клопоти, але мало спілкувався із нею. Його огортала самотність, і він знайшов собі коханку, у той час дружина повільно помирала в самоті й прагнула любові й уваги від чоловіка: *«Обличчя Марійки стало янгольськи прозорим. Над нею кружляла смерть, а вона все ще думала про любов. Тінь смерті у ці хвилини аж ніяк не затуманювала її спогадів про любов, її тяжіння до неї»* [183, с. 17].

Як відзначав О. Більнов, «тільки на основі досвіду межової ситуації формується повне і конкретне поняття екзистенційного існування» [17, с. 88], а смерть, на думку філософа, виступає «найрадикальнішою для людського існування межовою ситуацією» [17, с. 88].

Смерть Марійки, загалом, стала втратою сутності частини життя Павла. Вона наблизилася його до усвідомлення кінцевості людського існування й,

певною мірою, спричинила ревізію його життєвих поглядів: *«Відійшла так, ніби хотіла йому сказати, що, крім радості, є ще й смерть, яка і того, хто лише споглядає її, може поставити на місце. Думка про смерть — це врешті-решит бажання бодай якийсь час ще пожити. Час! Всі хочуть виграти двобій зі смертю, а час усім дулю покаже. Час своє робить і прив'язує всіх до себе»* [183, с. 18]. Тож у житті є головні й другорядні речі, є й такі, які змінити неможливо, і смерть — невідворотна подія в житті кожного.

Нааявне у творчому доробку І. Яцканина й дитяче сприйняття смерті. В оповіданні «Смуток сховався у куток» описано процес вмирання старої Смолячки та сприйняття цього процесу її десятирічним онуком Петриком. Письменник передає психологізм ситуації за допомогою описів природи, які підсилюють душевні переживання дитини. Для хлопчика смерть бабусі — справжня трагедія, що підкреслюється жахливою бурею за вікном: *«У віконці кімнатки, де ще дихає стара Смолячка, блимає свічка, то засяє, то полум'я втихне. Знову вдарив грім. А у куті на дивані швидко б'є серце малого хлопця, який великими очима дивиться на усе, щоб хоч трошечки збагнути це страхіття»* [188, с. 132]. Перша ніч без бабусі далась дитині важко: *«Хлопець увійшов у ту кімнату, де перед тим спав з бабусею. Глянув на порожнє ліжко, у горлі стало вузько-вузько, обличчя стяглося страхом, і він відчув, як уся шкіра на ньому дрижить»* [188, с. 135].

Сумнівно, чи хлопчик боявся смерті або мертвих, ймовірніше, він боявся самотності, яка настала зі смертю бабусі. У З. Фрейда мало висловлювань з приводу самотності, одне з них таке: «Першими фобіями у дітей, пов'язаними з зовнішніми умовами, є страх темряви і самотності. Обидві викликані у дитини відчуттям відсутності близької людини, скажімо, матері. Я чув із сусідньої кімнати, як дитина, злякавшись темряви, кликала: “Говори зі мною, боюся!” — “Навіщо? Для чого? Ти все одно мене не бачиш”. На це дитина відповідала: “Коли хтось говорить зі мною, стає легше”» [215]. Отже, дитина не боїться темряви, вона боїться самотності. Так само і хлопчик з оповідання «Смуток сховався у куток» боїться не темряви чи смерті (як відзначає М. Мовчан, «діти не бояться смерті, принаймні більше за все інше, бо не розуміють чи не

уявляють собі, що може означати повна відсутність свідомості. Вони приймають своє безсмертя і вічність як щось само собою зрозуміле, але темрява лякає їх, бо вона символізує самотність» [100, с. 30]), а страшисться відчуття самотності, яке виникло в нього зі смертю старенької, до якої він був дуже прив'язаним.

Складовою частиною смерті в художньому вияві І. Яцканина виступають суїцидальні мотиви, які призводять до завершеної дії. Самогубство, як влучно відзначає Л. Скаковська, явище антропологічне й не може вважатися продуктом новітньої цивілізації [137, с. 57]. Феномен самогубства цікавить людей усіх епох і знаходить вияв у творчості митців. Варто згадати відомий твір А. Камю «Міф про Сізіфа», який розпочинається із такого вступу: «Є тільки одна посправжньому серйозна філософська проблема — проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя того, щоб його прожити, — означає відповісти на фундаментальне питання філософії. Усе інше — чи має світ три виміри, чи керується розум дев'ятьма чи дванадцятьма категоріями — другорядне. Такі умови гри: найперше, треба дати відповідь» [61, с. 24]. Це ключове питання хвилює і героїв Яцканина, художня думка митця прагне осмислити: що визначає сенс життя людини.

Як вважають, думка покінчити з собою у людини легко народжується тоді, коли вона відокремлюється від суспільства, або ж тоді, коли суспільство цілком поглинає її індивідуальність [137, с. 58]. А. Камю наголошує, що хоча причин для самогубства існує багато, проте воно «рідко буває результатом рефлексії (така гіпотеза цілковито не виключається). Розв'язка настає майже завжди несвідомо. Газети повідомляють про «інтимні печалі» або про «невиліковні хвороби». Такі пояснення цілком прийнятні. Проте варто було б з'ясувати, чи не був у той день байдужий друг зневіреного — тоді винен саме він. Адже цієї краплини могло бути достатньо, щоб печаль і нудота, що накопичились у серці самогубця, вирвались на поверхню» [61, с. 25]. Саме ці міркування влучно характеризують героїв творів І. Яцканина, котрі вбивають себе несвідомо: оповідач («Асфальтовий хлопець»), Едита («Кольорові камінці»). Акт свідомого самогубства описується у творах «Втеча від

нескінченності», «У ліжку небіжчика», «Злодій у довгій нічній жіночій сорочці» та «Графік смерті».

Прикметно, герої цих творів — переважно люди з травмованими душами. Усі, що приходять до смерті, — самітники, котрі пережили кризові ситуації й не змогли впоратися з їхніми наслідками. Дослідник А. Печарський цитує слушні міркування К. Меннінгера, який вважає, «що основою всіх суїцидів є три взаємопов'язані мотиви: помста-ненависть, що породжує несвідомі бажання вбити; депресія-безнадійність, яка зумовлює бажання померти; і почуття провини, що стимулює прагнення бути вбитим» [114, с. 297]. Депресивний стан, породжений відчуженням та пов'язаний з відчуттями втраченого смислу, стає причиною суїциду героїв новел «Асфальтовий хлопець» та «У ліжку небіжчика».

Новела «Асфальтовий хлопець» відрізняється від попередніх оповідань І. Яцканина і формою викладу, і ступенем відтворення внутрішнього світу персонажа. У новелі знаходимо глибинне осмислення особистості й буття, що виявляється в поєднанні реалістичного зображення з екзистенційним світовідчуттям. Твір написаний від першої особи. Про наратора не подано ніяких відомостей, однак в уяві читача постає виразний образ чоловіка, що переживає складний психологічний конфлікт, спричинений цілим спектром екзистенційних станів — самотності, страху, зайвості. Гнітить і відчуття сорому, яке виникло через те, що його покинула дружина. Переживання екзистенційної самотності підштовхує до самоаналізу аж до самознищення. Оповідач намагається знайти пояснення свого буття, шукає сенс життя. Сконцентрованість на власних відчуттях і переживаннях призводить до афекту, в стані якого оповідач перетинає межу в потойбіччя.

У новелі «Асфальтовий хлопець» використано, за схемою О. Січкара [136], «пряму форму втілення психологізму», яка реалізується за допомогою прийому суцільного внутрішнього монологу, що створює відчуття сповіді. Як відзначає Е. Бальбуров, «прямий, відкрито звернений до читача монолог черпає свою ліричну дійсність, збуджуючи активність особистого інтелекту читача («думка народжується в діалозі», стверджував Лессінг), запрошуючи його до розмови як

повноправного духовного партнера. Та й простота такої розмови не така вже й проста. Досить придивитися, в ній відкривається не тільки ретельна вивіреність кожного слова, але й композиційна побудова, на перший погляд, несумісна зі словом «сповідь» [9, с. 22].

Письменник використав складну змістову форму викладу — внутрішній монолог. Як констатує В. Марко, «розвиток основних форм викладу «оповідь — розповідь — внутрішній монолог» — це поступовий шлях письменників до пізнання глибин людської сутності» [96, с. 70]. Така структура тексту відтворює душевний процес героя, котрий аналізує власні почуття, поведінку, взаємини з іншими людьми. Перед читачем розгортається суб'єктивна проекція дійсності, в якій центральне місце займає образ асфальту, з якого й починається твір: *«Напевно, ви чули, як пахне асфальт жаркої літньої пори. На шляху розпалюється дочорна, а там, де вже не витримає сонячної спеки, надимає бульбашки, які тихо лопаються, коли ступиш на них. А ступити на них завжди спокуса, бо ж людина вже така, ступити на когось, щоб потім довго і ввічливо виправдовуватись. Перед асфальтовими бульбашками виправдовуватись не треба»* [206, с. 63]. Ця імпресіоністична картина відображає душевну спустошеність героя, що підкреслюється образами асфальтових бульбашок, які можна легко розчавити: *«Може, і я така собі асфальтова бульбашка, яка не тріснула, але виросла, щоб так і залишитись асфальтовою»* [206, с. 63].

За кожним реченням персонажа криється його основне бажання — знайти сенс життя, своє місце у світі. Герой твору шукав однодумців, намагався знайти групу, яка б творила з ним спільність: *«Потім прийшлося бачити цілі тисячі кілометрів асфальту, асфальтових доріг, по яких я ходив, шукав когось, не знаходив, бо мало у світі таких, як я»* [206, с. 63]. У свідомості наратора визріває переконання, що все відбувається тому, що він знав тільки міський спосіб життя, що *«виріс на асфальті, ніколи не скуштувавши чогось ліпшого, через те й не міг зрозуміти, як хтось може копирсатись у болоті, у розкислій від дощу глині, і на radoщах верещати, що йому вдалось глибоко запустити*

коріння» [206, с. 63]. У цих міркуваннях персонажа відчувається натяк на протест та окремішність, відмежування себе від інших людей.

Думка про відірваність від землі стає панівною, що підкреслюється образом асфальту, який покриває все довкола. Оповідач пригадує, що на роботі його просили написати автобіографію, й це викликає у нього спротив та підозру, що шукають його походження: *«А за коріння не бійтеся! Що, може, задумали у ґрунт мене посадити? Нічого з цього не вийде. Пізно. Кажете, ніколи не пізно. Я сам знаю, що пізно. Та ні, не душа асфальтом облилась, ні. Деколи так смутно стає, що кинув би усе і пішов геть із цього гамору»* [206, с. 65].

Останні слова монологу, очевидно, свідчать про бажання оповідача змінити рутину буденного життя, звільнитися від гнітючого асфальту, який, на думку Я. Джоганика, символізує «смолу на п'ятах і душі людини» [212, с. 54]. Вважаємо, що асфальт певною мірою асоціюється в тексті новели з духовним занепадом, деградацією людини, байдужістю, механічністю її життя. Хоч асфальт і дихає, однак на ньому, на противагу землі, не може нічого прорости. Те, що покривається асфальтом, стає безплідним, а отже, й беззмістовним. Оповідач постійно відкидає думку про те, що асфальт, тобто певне моральне зачерствіння, торкнулося і його: *«...Я ще постійно щирий, душа ще асфальтом не заросла»* [206, с. 65].

Оповідач прагне піднятися над буденністю, звертаючись до одвічних цінностей: краси, добра, щирості, проте, на відміну від героїв інших оповідань, котрі шукали спокою та безпеки в автентичному національно ідентифікованому способі життя, він не спроможний повернутися до села, бо нема відчуття спільності з тією культурою: *«Чого це мене тривожить, адже мені нема в селі що шукати. Я там чужий, а в гірському селищі навряд чи люблять чужих. А може, і люблять — більше, як своїх, бо їхні набралися чужої манери»* [206, с. 67].

Психологічне напруження оповідача, заглибленого у власну екзистенцію, увиразнюється порівнянням своєї сутності з соняшником, що росте між зарослими рейками потяга. У несприятливих умовах соняшник зумів вирости,

однак не відомо, скільки він проживе там, де його фактично не повинно бути: *«Соняшник то згинається, то знову вирівнюється, щоб знову схилитись... Поїзд промчав, а соняшник все ще дрижить. І наш поїзд вже рушив. Мене струснуло, ніби отой соняшник. Як довго він видержить? Якийсь час ще, напевно, витримає, бо вже дозрів. І зі мною так буде?»* [206, с. 66].

Подібні порівняння оповідачем власної індивідуальності то з недовговічними асфальтовими бульбашками, то з приреченим соняшником акцентують увагу на внутрішньому пригніченому стані особистості. Вони наштовхують на думку про короткочасність людського життя. Такий психологічний прийом виступає однією з характерних рис новели, де, як писав І. Франко в праці «З останніх десятиліть ХІХ віку», «зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се, звичайно, внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії» [152, с. 526]. Письменник у новелі детальніше описує ті образи або дії персонажа, які спричиняють у його душі хвилю емоцій, переживань, роздумів. Можемо твердити, що кожен образ, виписаний у творі, так чи інакше пов'язаний з душевним сум'яттям героя, що, власне, й впливає з форми викладу. Як зазначає В. Марко, «у внутрішніх монологів ми немовби безпосередньо чуємо голос душі персонажа як відлуння навколишнього світу, спостерігаємо сам процес народження думки й переживання» [96, с. 57].

Так, випадково зірвані з травною квіти викликають у персонажа дивні відчуття і налаштовують на самоаналіз: *«Довго-довго я розглядав у руці оте диво природи. Поглядав то на квітки, то на себе, на болотом замазані штани. І справді, як я виглядаю? Чи я чимось похожий на людей, що живуть під цими горами і щоденно доторкаються оцих квіток? Напевно, нічим, лише тим, що страшенно блідий»* [206, с. 66]. Вживання у характеристиці епітета «блідий» підсилює душевний стан персонажа, вказує на його нездужання, причому маємо на увазі не фізичне здоров'я, а насамперед пригнічений настрій, стан афекту.

Душевні порухи стану персонажа підсилюють психологізовані пейзажі. Оповідача манить вода, а споглядання водного плеса і викликані ним видіння вносять ліричний струмінь у текст новели: *«Поверхнею озера летіли промені сонця, їм було легко і весело ковзатись по воді, спинялися за кілька метрів переді мною і спливалися в дальше кольорове диво. Переважав фіолетовий колір, який, коли сонце заступала хмарка, змінювався на коричневий, потім знову виблискував ще яскравіше»* [206, с. 69]. Превалювання в пейзажному малюнку фіолетового кольору не випадкове, адже він вважається небезпечним, бо викликає сум, нагнітає депресивний настрій, занурює людину в стан психологічного розосередження. Ці властивості кольору суголосні з внутрішнім світом оповідача, котрий дедалі більше відмежовувався від реальності.

Напружений пошук до самовизначення персонажа увиразнюється образом річки, яку він довго шукав. Як відомо, річка символізує течію часу, вічність і забуття [27, с. 423]. Герой розмірковує над тим, що кожна річка під час повені може й повеселитись, вийти за береги і все забути. Однак потому вона сором'язливо повертається у своє русло. Він ставить собі риторичні запитання: *«А з людьми як воно? А зі мною?»* [206, с. 67].

Про стійкий намір наратора врешті знайти себе свідчить його бажання перейти на другий берег річки, що на символічному рівні трактується як *«дорога в інший світ, який знаходиться на другому березі або на острові посеред моря, у яке впадає річка»* [27, с. 423]. Герой переконується, що людині важко ідентифікуватись у чужому середовищі: *«Мені тут не місце, адже я не лозина, що досить лише гілочку уткнути у землю і прийметься, запусить коріння»* [206, с. 69].

Очевидно, щоб почати нове життя, потрібно змінити своє світобачення і, в першу чергу, варто пройти шлях морального очищення. Важливість цього усвідомлення підкреслюється в тексті натяками на біблійний мотив про Мойсея. Процес очищення душі синів Ізраїлевих почався із розділення моря (*«І простяг Мойсей руку свою на море, – і Господь гнав море сильним східнім вітром цілу ніч, і зробив море суходолом, – і розступилася вода»* (Вихід: 14:21)). Так і оповідач, увійшовши у воду, прагнув очиститися і прямувати до нового

життя вже «просвітленим», одухотвореним: *«І я попробую, щоб очистити себе і потім чистим рости. Рости, як та лозина — швидко, углиб і вільно розкидати своє коріння»* [206, с. 69]. Розв'язка новели трагічна — вода «не розступилася» перед оповідачем. Саморефлексія настільки поглинула чоловіка, що він не зміг повернутися до реальності й знайти вихід із кризового стану.

Самогубство стало своєрідною формою звільнення від буденності, абсурдності, суєти життя і в оповіданні «У ліжку небіжчика» (твір зайняв перше місце у рейтингу кращих оповідань 2010 р. журналу «Дніпро») [196, с. 95]. Причиною відчуження Йосифа, головного героя твору, є відсутність сім'ї та каліцтво на роботі (втратив на пилорамі три пальці). Самотність він намагається втамувати в алкоголі й одного разу, випадково, ночує в чужому будинку. Як виявилось, спав він у ліжку небіжчика, якого в той день поховали. Тільки вранці чоловік зрозумів, що накоїв, і чимдуж утік додому. Йому було дуже соромно за свій вчинок: *«Поспішав — ганьба його доганяла. Так і наздогнала — у власній хаті»* [175, с. 16]. Зрозуміло, що такий спосіб самотнього життя Йосифа: стара хата — робота — корчма, призводить до відчуження героя, а відчуження породжує відчуття абсурдності: *«Саме відчуженість людини від світу й людей породжує відчуття абсурдності життя, котре, виникнувши, в свою чергу дедалі більше поглиблює і загострює відчуженість, доводячи особистість до духовного й морального змертвіння»* [62, с. 16]. Очевидно, таке змертвіння давно вже охопило Йосифа, адже, повернувшись із чужого будинку, він скоїв самогубство.

Автор пояснює його вчинок соромом і вводить у текст образ білого снігу, що символізує чистоту, яка має закрити гріхи: *«Через три дні після похорону випав сніг. Його було стільки, що прикрив усе, заметіль сховала людські сліди до хат, усі стежки й дороги. Білий сніг спробував закрити й людську ганьбу. І йому це вдавалось, бо ж ніхто вже не згадав Йосифа, лише дерев'яний хрест над засніженою могилою був єдиною пам'яттю. Чи треба було ж Йосифу вішатися?!»* [175, с. 17].

Людська ганьба у творі означає сором Йосифа за свій вчинок у нетверезому стані, але самогубство розцінюється як недоцільне, невмотивоване

в цьому випадку. Самогубство — це своєрідна втеча від світу, оточення й від самого себе. Проте не варто забувати, що усе минає і нікому до цього немає діла. Це лише людина носить у собі, роз'ятрює душу думкою про суспільний осуд. Дивно, але Йосиф — тип героя, який позбавлений вітальної сили, бажання жити, адже бувають життєві ситуації набагато жахливіші, проте людина бореться і знаходить вихід.

Суїцидом завершується й оповідання «Злодій у довгій нічній жіночій сорочці» (зб. «...як збиті пси»). Самогубство героя спричинене абсурдною ситуацією, яку спровокувала його дружина. Для розваги жінка вигадала для себе гру: раптово приходила з роботи і всюди шукала у квартирі коханку чоловіка, стверджуючи, що впевнена в її існуванні. Степан не реагував на її провокації, проте, очевидно, ця ситуація його бентежила та викликала *«якийсь внутрішній опір, проявом якого була ще більша замкненість у собі. Мовчанкою обходив її витівки, тільки його звірячо насторожені очі віщували непередбачене»* [211, с. 69]. Степан здався, вирішив вийти з цієї гри переможеним — викинувся з вікна з біленькою рядниною в руці.

Дружина фактично спровокувала самогубство чоловіка, граючись із його почуттями, не звертала увагу на його душевний стан. Як відзначав М. Бердяєв, «самогубство — психологічне явище, й, щоб зрозуміти його, потрібно зрозуміти душевний стан людини, яка вирішила покінчити з собою» [14]. Філософ пояснював, що людина здійснює самогубство у виняткову хвилину життя, коли вже немає жодного променя надії, тобто, коли виникає відчуття безнадійності. Також він вважав, що самогубець завжди егоцентрик, тобто його увага сфокусована лише на собі, він не бачить нічого навколо себе. Тож, певно, й Степан занадто сфокусувався на власній персоні, не помічаючи нічого навколо, тому й не реагував на витівки дружини, яка бодай таким чином хотіла привернути його увагу.

Як бачимо, автора цікавить явище суїциду, він зображує різні способи й причини самогубства. Відповідно самогубці — це різні психотипи людей, як правило, носії девіантної поведінки. Таким чином письменник продовжує

традиції модернізму в українській літературі, адже суїцидальні мотиви були притаманні українській літературі 20-30-х років XX ст.

Мотив смерті у творчому доробку І. Яцканина займає вагоме місце, адже, як зазначив сам автор, «усе, що мовиться про смерть, то, по великому рахунку, про життя». На цьому наголошує й М. Роман, відзначаючи, що «життя і смерть складають у нього одне ціле, як два нерозлучні антиподи» [122, с. 81]. Автор осмислює різні варіанти його втілення: від природної смерті до вбивства та самогубства. Смерть осмислюється як межова ситуація, яка скеровує до усвідомлення плинності життя та його змістового наповнення тих, хто залишився жити («Задуха», «Категоричний імператив, або інколи плачуть і чоловіки», «Errare humanum est»), також вона є покаранням за вчинений гріх або зраду («Дивная новина», «Светр з чужих ниток», «Остання зустріч»). Одна з найважливіших проблем філософії — проблема самогубства розглядається автором як втеча від абсурдності та суєти життя і пояснюється особливостями свідомості самогубців — вони т. зв. «зайві люди», які не можуть реалізуватися в житті. Письменник акцентує увагу на душевних переживаннях героїв, уміло підкреслюючи їх лише штрихами, що увиразнюють та передають рефлексію настроїв героїв («Асфальтовий хлопець», «У ліжку небіжчика», «Злодій у довгій нічній жіночій сорочці»).

3.4. Тема батьковбивства в художньому просторі І. Яцканина

Тема батьковбивства в літературі має глибокі корені, що ведуть до старогрецького міфу про Едіпа, який ліг в основу драми Софокла «Цар Едіп», трагедії «Гамлет» В. Шекспіра, роману «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського та ін. А. Нямцу, досліджуючи традицію в слов'янських та західноєвропейських літературах, зазначає, що «у певних основоположних моментах і характеристиках літературні версії одного і того ж матеріалу подібні одна на одну, але вони не ідентичні. Так, у міфі про Едіпа передбачається обов'язкова присутність трьох складників: отцевбивство, кровозмішний зв'язок, самопокарання. Однак «енергія» цих компонентів і нерідко привернені авторами додаткові мотиви і колізії потенціюють величезну кількість, конкретизуючи в національно-історичному і предметно-побутовому контекстах

прочитань загальновідомих ситуацій і поведінкової позиції кожного персонажа» [110, с. 14].

У національній традиції різноманітні інваріації старогрецького міфу про Едіпа простежуються в християнських апокрифічних легендах та оповіданнях про великого грішника [8, с. 166]. А. Печарський, досліджуючи українську белетристику першої третини ХХ ст., відзначає, що «психоаналітична парадигма як метаморфоза едіпового комплексу, а саме інцестуальний мотив і тема вбивства, має фольклорну основу, що віднайшла своє яскраве віддзеркалення у творчості письменників-романтиків» [114, с.118]. У цілому ж тема вбивства батьків не надто поширена у красному письменстві, що пояснюється складністю її осмислення та відтворення. Проте це явище цікавить митців, оскільки спонукає до досягнення найпотаємніших порухів душі й драми внутрішнього світу людини, здатної на переступ християнських законів — батьковбивство.

З. Фройд у праці «Достоевський і батьковбивство» зазначив, що «навіть чи простою випадковістю можна пояснити, що три шедеври світової літератури всіх часів трактують одну і ту ж тему — тему батьковбивства: "Цар Едіп" Софокла, "Гамлет" Шекспіра і "Брати Карамазови" Достоевського. У всіх трьох розкривається і мотив діяння, сексуальне суперництво через жінку» [154, с. 409]. Вважаємо, що в новелі «Графік смерті» Іван Яцканин розкриває таку ж тему батьковбивства, пов'язану із витісненим «едіповим комплексом». Герой твору повторює долю Едіпа, яка, за С. Аверінцевим, складається з двох компонентів: «безсвідомо здійсненого злочину і свідомо прийнятого покарання. Бо Едіп — злочинець безсвідомий» [1, с. 90]. Ідеться власне не про інцестуальний зв'язок матері з сином, а про повстання сина проти батька в патріархальній родині, й дія розвивається в трикутнику: батько — мати — дитина. У сюжеті твору присутній образ коханки, котра, на думку матері й сина, є винуватицею їхнього сімейного нещастя. Основний емоційно-експресивний заряд твору зумовлений актом батьковбивства, а довершує сюжетний розвиток самогубство головного героя — сина.

Новела «Графік смерті» є зразком глибоко психологічного письма. Твір змодельований у формі монологу-сповіді самогубця. Дія розкрита ретроспективно, оповідь починається з моменту підготування парубка до повішення. Тримавши в руках зашморг, оповідач згадує своє життя і події останнього дня, його думки снуються від сьогочасся до дитинства. Ці спогади так чи інакше пов'язані образом батька, котрий, очевидно, приділяв недостатньо уваги своєму синові.

У творі простежуємо притаманний новелістичній композиції закон «променя зору», згідно з яким, на думку В. Фащенко, «...міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження» [147, с. 190]. Так, у спогадах хлопця виокремлюються три складові елементи його життя: постійні зради батька, які провокують насмішку й докори з боку односельців; важка буденна робота як засіб відволікання від неприємних думок; образа на батька й ненависть до його коханки, котру вважає винною в тому, що батько мало часу приділяє спілкуванню з ним. Ці спогади утворюють цілісну картину внутрішнього світу хлопця і знаходять вияв у пуанті новели. І. Франко писав: «...щоб досягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, поет...веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької пуант (point), так сказати вістря, яким кінчається твір» [153, с. 69]. Таким вістря новели «Графік смерті», на якому сфокусована вся увага твору, є самогубство оповідача. Фінал новели зумовлений кульмінацією — вбивством п'яного батька, котрого син зарубав сокирою. Щоб відвести підозру від сина, мати вирішує перенести тіло чоловіка на залізничні колії, які проходять неподалік від дому. Батьковбивця ж повертається додому і в stodolі готується до суїциду. Переломним моментом, який спровокував сина на такий страшний гріх, виступає випадково побачена сцена батькових любовщів із коханкою. Власне ця подія становить катартичний центр у простому однолінійному сюжеті аналізованої новели.

Літературознавець В. Конопелець вважає, що «Графік смерті» — «це ніщо інше, як монолог самогубця, монолог сина, котрий вчинив батьковбивство і готується вкоротити собі віку... приводом для такого жахливого кроку став морально-етичний конфлікт, і в цій площині дія розв'язується» [202, с. 91]. Безперечно, що наявна у творі морально-етична проблема присутня, та психологічно насичений текст оприявлює й інші. Варто зазначити, що в літературі з кінця XIX століття під впливом психоаналізу з'являється тип оповіді, який називають «істеричним текстом». Т. Гундорова відзначає: «Це також форма інверсії, яка підриває буквальні ситуації і значення, відчитувані з тексту. Адже сам текст при цьому є «істеричним», тобто непрозорим, таким, що потребує психоаналітичної інтерпретації. Йдеться про те, що оповідь стає непрозорою, попри зрозумілість і логічність сюжету у тексті трапляються мізансцени, які неможливо пояснити, якийсь придавлений сексуальний зміст прочитується тільки між рядками. Читач має розкодовувати такий текст, а автор, який нібито мав би запропонувати зрозумілі пояснення, ховається і змушує читача бути інтерпретатором» [39, с. 170]. Простежимо ознаки едіпового комплексу в змісті твору.

Стоячи перед обличчям смерті, юнак, він же оповідач, розмірковує про життя. У його думках не відчувається ненависті або жалю до себе, свою смерть він вважає необхідною закономірністю: *«Держу в руках отой довгий мотуз і не хочеться вірити, що стежка, яка веде геть із цього світу, не ширша за коло петлі»* [202, с. 20]. Проте в хлопцеві присутня жага до життя, навіть любов до батька. Серед згадок про батька найяскравішою виринає та, яка пов'язана з випадком, коли вони рятувалися від вовків: *«Коні форкають, над їх гривами лиш так, трохи з привички, засвистів батіг. Він вже нікого не лякає. Коні рвуть віжками, пробують бігти. Довжелезний бук завзято гребе сніг, виорюючи ще глибше корито.*

— Тату, а там?

— Тихо, вовки. Тримай сокиру. Віжки візьми в руки, — шепоче батько, — а я попробую...» [202, с. 20].

У свідомості оповідача світлі спогади про батька виринають разом із згадками про випадок з кінями. У цьому епізоді вмотивовується вибор сином знаряддя вбивства: у час небезпеки батько наказав йому тримати сокиру, а згодом, у стані афекту, він зарубає батька, можливо, тією ж сокирою. Тож тато сприйматиметься в той момент такою ж загрозою, як колись вовки. Тоді він був для нього захисником, надією і рятівником. Цих відчуттів синові бракувало в подальшому житті: *«Тату, тату, — шепочу, але батько не чує. І добре, що не чує мій страх. Дивлюсь на його руки, дивлюсь довго-довго, і страх повільно зникає... Притихло тупотіння коней, та з ним зникає також мій світлий спогад про батька. Потім я його вже бачив дуже рідко»* [202, с. 21].

Любов до батька в хлопця поступово змішувалась з образою, а згодом і ненавистю. Такий стан аналізує З. Фройд, вважаючи, що «ставлення хлопчика до батька, як ми говоримо, амбівалентне. Крім ненависті, через яку хотілося б батька, як суперника, усунути, існує, зазвичай, деяка частка ніжності до нього. Обидва ставлення зливаються в ідентифікацію з батьком, хотілося б зайняти місце батька, тому що він викликає захоплення, хотілося б бути, як він, і тому, що хочеться його усунути. Все це наштовхується на велику перешкоду» [154, с. 405]. Таке амбівалентне ставлення до батька виливалося у прагнення якнайшвидше подорослішати, аби мати змогу змінити ситуацію. Уже з дитинства оповідач на підсвідомому рівні хотів позбутися батька, а разом з ним і неприємних ситуацій, що виникали навколо родини: *«Я хотів якнайшвидше вирости, не хотів бути хлопцем, який до всього прислухається, якого все мучить, жене або геть із хати, або забиває у хаморідь. Та й зараз, коли руками тримаю петлю, пробую забути, відігнати з голови оте дитяче безладдя»* [202, с. 21].

У цій ситуації травмуючим фактором виступало й оточення. Як відомо, сільське середовище характеризується наявністю тісних родинних і сусідських зв'язків, розміреністю і впорядкованістю існування. Правила і норми поведінки відіграють важливу роль у формуванні способу життя. Тут доречно згадати твердження Ф. Ніцше, котрий вважав, що «природа» будь-якої моралі полягає в тому, що вона «вчить ненавидіти розпущеність, занадто велику свободу і

прищеплює потребу у звуженні завдань і горизонтів; вчить, відповідно, у відомому змісті обмеженості як умови життя і розвитку» [109, с. 98].

Невідповідність вимогам суспільної моралі викликає обурення та осуд, що зводиться до глузувань, неповаги та навіть витіснення аморальних представників із вузького кола спілкування. Поведінка батька відобразилася на житті сина, який фактично опинився в ситуації зовнішньої самотності: *«А, правду кажучи, мене зовсім у село не тягло, бо село по-дурному зі мною говорило. Село все про нього знало. Перешіптувалось, викривленими вустами насміхалось з мами»* [202, с. 22]. Тобто, процес становлення духовної сутності оповідача відбувався під впливом скутого системою моралі сільського оточення, яке розірвало його зв'язки з навколишнім світом. Як відзначає Л. Фльорко, «зовнішня (соціальна) самотність є негативним явищем, що продукує в людині страх, невпевненість, недовіру та агресію до світу і призводить до деформації людської особистості та руйнації її внутрішніх зв'язків зі світом» [150, с. 3]. Можемо припустити, що вже з дитинства у хлопця формувалося через батькову поведінку агресивне ставлення до інших мешканців села. Норми суспільної моралі тиснули на нього, він прагнув відповідати запитам громади: *«А його знову вдома немає. Я вже й не пам'ятаю, коли я його востаннє «татом» назвав. Може, тоді, коли вовків боявся. Так від вовків ще втечеш, але куди подінешся від людської ганьби?»* [202, с. 22].

Отже, почуття сорому корегувало формування особистості хлопця, воно стимулювало до дій, спрямованих на виявлення позитивних ознак його сутності. Як відзначає М. Боришевський, «усвідомлення суспільної значущості діяльності є для підлітка важливим чинником стимуляції його активності як засобу стати «схожим на дорослого», заслужити визнання цінності своєї особистості як в оточення — дорослих, ровесників, так і в себе» [19, с. 381].

Відволікаючим фактором і водночас виявом власної значущості ставала праця на землі: *«Лише робота, одна робота, все відганяла — і полохливі думки, і насмішки, докір та образливі закиди»* [202, с. 22]. Робота поглинала хлопця цілком, таким чином проявлялися такі риси його характеру, як господарська дбайливість, любов до землі й працьовитість: *«Лише робота нас спасла. Довга*

борозна тягнеться весняним полем. Поле зітхає після довгого відпочинку, а я ще глибше втягую голову між плечі, очима поринаю у ту борозну, хочу вловити хоч словечко з мимріння нашого поля» [202, с. 22].

Свою агресивність хлопець переадресовує на «чужого» — коханку батька. Він сприймав батькове життя як гріховне, а тому вважав, що і йому можна робити щось неприйнятне: *«Як легко привчитись до гріху. Він грішив весь час, то й мені здавалось, що я зовсім не грішний, коли його або її лаю. А мати каже, що я ще хлопчик. Слово «курва» вже так приросло до вуст, що взагалі не здавалось, що я когось лаю» [202, с. 23].* Коханку хлопець сприймає як перепону, заваду на його шляху до щасливого життя, адже він прагнув уваги, піклування з боку батька до себе. Як відзначає Е. Фромм, «функція батька — вчити і направляти дитину, допомагати справитися з проблемами, які висуває суспільство, в якому вона живе» [155, с. 117]. Батько не виконував функції наставника, своєї найважливішої ролі, і син винуватив у цьому і його коханку.

Останньою краплею в душевних терзаннях хлопця стала випадково побачена сцена батькових пристрастей із чужою жінкою. Опис буйної зелені при відтворенні ситуації має виразний еротичний підтекст: *«За верболозом тут і там надібав я на невеличкі островці буйної зеленої трави. Такої зеленої, що аж очам ставало легше. Я зачав дих» [202, с. 24].* Мимовільно проводимо паралелі з новелою «Битва» О. Кобилянської, де незаймана долина, за висловом Т. Гундорової, «нагадує жіноче лоно» [39, с. 30]. На такому островці зеленої природи парубок помітив батька з любаскою. До того часу хлопець тільки чув і знав про батькові зради, але побачене справило на нього приголомшливе враження: *«Мені вже нічого не заважало — ні вода, ні багнюка. Я прибіг до річки, руками порскаю воду на розпалене обличчя. Бачу матір, яка стоїть біля плуга, і знову в обличчя вдарила огидність, злість і безпорадність. Пробую все те приховати, але з кожним кроком постає та сама картина» [202, с. 25].*

Ймовірно, за теорією З. Фрейда, син під впливом побаченого відчув гостру ненависть до батька, як суперника, і ніжність до матері, скривдженої батьковою зрадою, а разом із тим і рішучість, здатність на тверде рішення: *« — Мамо, мамо, йдемо додому, — кричу на перелякану матір [...]. Вже не*

зволікаю, беру віжки в руки і давай — прямо через сусідове поле — жену коней до броду» [202, с. 25]. Як бачимо, у хлопця визріло переконання, що він може взяти ситуацію у свої руки (як колись віжки). Ввечері, коли п'яний батько повернувся додому, син, згадуючи побачену сцену любощів, вбиває його: *«Сокира приємно холодить руки. Порисько якимось само знаходить найвигідніше місце в долонях. Переступивши поріг хати, знову згадую оту сцену з лозин. Я вже нікого не бачу, нічого не чую, лише його огидне хропіння, потім кров, яка тріскає аж ген під ікони, на старезне дзеркало. Я не чую крику матері, так міцно пристала сокира до рук»* [202, с. 26].

Батьковбивство — один із найбільших смертних гріхів, а людину-вбивцю чекає невідворотне покарання. З. Фройд писав, що «батьковбивство вважається основним джерелом почуття провини» [154, с. 405] і вимагає спокути. Очевидно, герой новели «Графік смерті» вирішив, що його спокута — це самогубство. Однак, як слушно зауважує В. Конопелець, «чи можливо один гріх /пролитої крові/ змити дальшою кров'ю, хоч і власною? Мабуть, не цілком, але для батьковбивці це — чи не єдиний, і найбільш сприйнятний, вихід» [202, с. 92].

У передчekanні смерті думка героя пульсує навколо образу коней, і це справді те, що йому важко покидати в цьому світі: *«Коні мої... Хочеться скочити з воза, тишком-нишком увійти у стайню, погладити їх, втихомирити та ще й зашепотіти, що все кінчається...»* [202, с. 20]. Зазначимо, що міфологема коня наскрізна у прозі І. Яцканина, вона активізує в структурі твору мотив приреченості життя, оскільки, як зауважує М. Еліаде, «у міфології коня домінує поховальний мотив: кінь — міфічний образ смерті» [51, с. 173].

Емоційний лад новели закладений вже у її назві, адже «Графік смерті» виступає головним концептуальним центром оповіді. Щоб повіситись, герой чекає моменту, поки проїде потяг, аби разом з батьком вирушити в потойбіччя. Н. Науменко, досліджуючи символіку в образній структурі української новелістики кінця XIX — початку XX ст., відповідно до теорії тричленної структури слова О. Потебні (зовнішня форма — внутрішня форма — значення) встановила, що «коли заголовок — образ, а сам художній твір під цією назвою

— значення (яке варіюється після кожного нового прочитання), то зміст твору, прихований у ньому емоційний вплив та багатство асоціацій є його внутрішньою формою, “символом”, “уявленням”» [104, с. 4]. Художній твір розкриває значення назви «Графік смерті», яка остаточно прояснюється у фіналі новели: *«Стою у stodolі. Заиморг вже на шиї. Чую, як земля дрижить під вагою поїзда. Але мене це ніяк не зворушує, я знаю точно, коли він приїздить на те місце. В протяжному гудку поїзда зникає мій останній крик: «Тату, ми поїдемо тим самим поїздом»* [202, с. 27]. Батько не знав часу своєї смерті, але син знав його, адже свідомо чекав, коли проїде потяг, щоб у той момент здійснити суїцид. Тобто, своє життя хлопець прирівняв до графіка потяга і згідно з його розпорядком відійшов у вічність.

Для розуміння авторського задуму ключове значення має епіграф: «А про той день, і годину ніхто не знає, ані ангели небесні, ані Син, лише один Отець» / Євангеліє за Матвієм, 24, 36/. Ніхто не знає, коли прийде судний день, коли настане Друге пришествя. У Біблії про це мовиться так: «Будуть двоє на полі тоді, — один візьметься, а другий полишиться» / Євангеліє за Матвієм, 24, 40 /, і далі: «Дві будуть молоти на жорнах, — одна візьметься, а друга полишиться» / Євангеліє за Матвієм, 24, 41. Описані у новелі ситуації — батьковбивство і самогубство, символічно означають кінець роду, цієї сім'ї, а відповідно, і їхнього світу. Тому виникає запитання: яка доля чекатиме батька й сина у той судний день, про який мовиться в епіграфі? Хто більший грішник: батько чи син? І відповідно — хто «візьметься», а хто «полишиться»?

Оповідач здійснив подвійне вбивство, порушивши біблійну заповідь «Не вбий», і вина його ускладнюється ще й тим, що він убив батька. Власне, стосовно нього і себе оповідач вчинив самосуд, взявши на себе відповідальність вирішити час його і своєї смерті. Проте варто відзначити, що в Біблії немає прямої заборони самогубства. Як зазначає А. Кірючкіна, «у Святому Письмі наявні декілька смертних випадків, які тою чи іншою мірою можна віднести до випадків самогубства, і в жодному з них немає відтінку осуду. У той же час у Біблії немає жодного місця, де б у відкритій формі заборонялось самогубство» [67, с. 103]. Дослідниця дотримується думки Д. Юма, котрий з цього приводу

писав, що «цей великий і непогрішимий канон віри і життя, під контролем якого повинні перебувати всяка філософія і людське мислення, у цьому відношенні полишив нас на власну свободу» [67, с. 103].

Отже, в новелі «Графік смерті» І. Яцканин глибоко психологічно розкрив тему батьковбивства. Вважаємо, що витіснений комплекс Едіпа став несвідомим стимулом до вияву спонтанної агресії, а передумови страшного вчинку криються у відсутності опіки з боку батька, його проявів любові стосовно сина і дружини та обмежуються рамками суспільної моралі, які затискають людину в певні лещата прийнятної поведінки. Автор зумів у простому однолінійному сюжеті відтворити складний трагічний конфлікт, найбільшим виявом якого стало батьковбивство, а розв'язкою — самогубство оповідача.

Варто відзначити, що у творчому доробку письменника наявний також твір, у якому зображена протилежна ситуація, пов'язана з батьком («За батька» (зб. «Місце проживання»). Син вчиняє злочин через батька, але не проти нього, а за нього: син не міг допустити несправедливого звинувачення (знову ж таки важливим фактором виступає осуд навролишнього оточення, «ганьба») батька, і, певно, під час суперечки у корчмі комусь завдав шкоди (а можливо і вбив?), за що й був засуджений. Отже, у прозі Яцканина, як і в багатьох інших письменників, простежується ключове значення патріархальної моралі, коли батько, як голова сім'ї, повинен символізувати порядність, чесність, відповідальність. Невиконання батьком обов'язків патріарха родини призводить до незворотних змін у членів його родини: як правило, жінки терпляче зносять будь-які образи, у той час, як діти реагують бунтом: або проти батька, або проти оточення.

3.5. Феномен кохання в прозовому дискурсі белетриста

Любов — важливий феномен людського існування, один із принципів буття. Вона може бути спрямована на людську сутність, ідею, іншу людину, Бога, Батьківщину, на себе тощо. Любов виявляється в здатності любити, у трактуванні Е. Фромма, — мистецтві любити. Проте найповніше любов розкривається в коханні.

Коханню властива сила почуттів, що здатна формувати різні психічні стани: від безмежної радості, піднесення та щастя — до страху, відчаю та порожнечі. Так виникає напруження між двома початками сакральності — чоловічим та жіночим, яке породжене одночасно і антагонізмом, і взаємним притяганням. Кохання — це також страждання, біль, несвобода, що підсилюються бажанням бути для об'єкта любові «усім на світі». Як відзначає Ж.-П. Сартр, «і перш за все люблячий хоче, щоб свобода Іншого замкнула сама себе в якомусь колі; тобто, щоб в кожний момент свідомого прийняття улюбленого в якості непереборної межі своєї трансценденції свобода Іншого була рухома вже здійсненим фактом внутрішнього прийняття» [149, с. 463].

Тож кохання супроводжує драматизм і трагедійність, що відображено в народній творчості, а також у пам'ятках літератури, зокрема в європейській традиції ще від Шекспірової трагедії «Ромео і Джульєтта». Трагічне напруження несе в собі також почуття кохання без взаємності. Доречно згадати філософські спостереження М. Бердяєва, котрий вважав, що «любов трагічна в цьому світі й не допускає благоустрою, не підпорядковується ніяким нормам. Любов передбачає для люблячих загибель у цьому світі, а не влаштування життя. І найвеличніше в любові те, що зберігає її таємничу святість, це — зречення від усякої життєвої перспективи, жертва життям» [13, с. 134].

Незважаючи на це, людина все одно прагне кохання, адже «навіть нерозділена або зраджена любов стимулює люблячого на самореалізацію, самоздійснення з надією розбудити почуття іншого, тобто є творчою силою» [85, с. 85]. Існує велика кількість різноманітних спроб пояснити кохання, що знаходять вияв у белетристиці.

Для художнього світу І. Яцканина характерне психологічне зображення любовних ситуацій, таке відтворення взаємин між чоловіком і жінкою, коли емоційне сприйняття й глибинне переживання емоцій, пов'язаних з коханням, домінують у житті особистості. Письменник моделює різні любовні ситуації, показуючи, що навіть взаємне і щасливе кохання може таїти в собі солодку любов і одночасно гірке розчарування («Мед і сіль»), може принести більше

болю, ніж радості («Тіні й шрами»), або ж людина може втратити об'єкт любові, а разом з ним і взаємні почуття («Спокуса», «На весіллі не плачуть»). Втрата коханого/коханої не означає, що й почуття того, хто любить, зникають одночасно з об'єктом кохання, нерозділене й нереалізоване кохання залишається в душі людини як тягар нездійсненої любові. У цьому полягає драма людських стосунків: відчуваючи кохання, люди його не цінують, а втративши, сумують за ним усе життя («А, що ви там знаєте про любов...», «Любов по дротах»). Проте єдиного знання про кохання немає, у кожного воно індивідуальне, і всі переживають його по-різному. *«Але, що ви знаєте про любов?»*, – запитує герой твору дід Лозень, і це питання можна вважати одним із ключових у творчості письменника.

В оповіданнях «Спокуса», «А, що ви там знаєте про любов...», «На весіллі не плачуть», що входять до збірки «Місце проживання», розкривається тема трагічного кохання, коли герой платить життям за своє почуття. У творі «Спокуса» письменник розкриває тему невзаємного кохання, що, зрештою, призводить до смерті героя. Сюжет пошуку коханої вибудований за народнопоетичним зразком: коли Андрій губиться в лісі, то бачить марево – старий пен ь нагадує силует людини, і тоді герой пригадує Меланку, як вона залицялася до нього та зваблювала. Після її зникнення Андрій не мав спокою, постійно блукав полями та городами й не зміг знайти вихід, бо постійно думав про Меланку й *«доц прибивав його до землі»* [188, с. 66]. Отож, причиною Андрієвої смерті стало фатальне кохання, яке було самозреченням, більше нагадувало спокусу, нездійсненне бажання: *«Любов його забила, — сказав Дужак і поглянув на людей, що стояли довкола. Люди приступили до нього, лише стара Баранчиха залишилась кілька кроків від них і шепотіла: “То не любов, то спокуса”. Відходила від людей і постійно шепотіла: “Ой, спокуса... Спокуса його взяла...”»* [188, с. 66].

Подібний стан закоханості, який межує з залежністю, відтворено й в оповіданні «Суничний запах її волосся» (зб. «Вернісаж»). Сюжет твору складає діалог та роздуми двох братів, яких названо просто Старший і Молодший, про жінок та кохання. Старший закоханий, у його уяві постійно присутній образ

коханої: *«Ти не можеш собі й уявити, яка вона гарна. Боже, те обличчя, волосся горіхового кольору розкішно падає на плечі, ніжні-ніжні руки, а до того ще ота незабутня усмішка»* [171, с. 68]. Як видно з опису, чоловік захоплений зовнішньою красою дівчини, в оповіданні немає жодної характеристики її темпераменту чи характеру. Його любов руйнівна зсередини, бо він прагне до повного розчинення в ній, проте таке бажання межує із самознищенням: *«Зітхнув, ще востаннє оглянувся на неї, а вона ніби промовляє: “Для чого ж так страшно? Не можна так любити!” Але йому хочеться саме так, аби й самому згоріти»* [171, с. 70]. У творі відчутне раціональне керування почуттями, яке виявляється у словах Молодшого, котрий застерігає брата від палкого кохання: *«Ага. Небезпечно. Душа в тебе, як м'якуш хліба. Згорши!»* [171, с. 68]. Тобто Молодший обережніший у почуттях, переживає, що кохання спустошить занадто доброго чоловіка. Отже, він боїться любові, боїться розчинитися в ній, втратити себе в любові до когось.

Дві історії кохання, що мають трагічний компонент, постають в оповіданні «А, що ви там знаєте про любов...». Композиційно твір складається з чотирьох частин: першу можна вважати зав'язкою, друга і третя розкривають життєві ситуації персонажів — це розвиток дії, четверта містить кульмінацію та розв'язку. В оповіданні наявні дві сюжетні лінії — історії кохання Мишка і Каті та діда Лозеня й Сюзі. Наявне ситуативне обрамлення: у першій частині читач бачить діда Лозеня на подвір'ї біля дров, і в кінці оповідання дід намагається продовжити роботу.

Зав'язка твору розтягнута: подано опис двору та деталі з інтер'єру хати діда Лозеня (що притаманно неореалістичній літературі), прихід до нього незнайомця, який виявляється другом покійного хлопця-сироти Мишка. На те, що хлопця уже немає серед живих, вказує репліка діда: *«Селом чутка пішла, що з великої любові сталося те нещастя. Ой, діти, діти, а що ви про неї знаєте?»* [188, с. 101]. Діда Лозеня й Мишка не поєднували родинні зв'язки, проте вони підтримували один одного: дід не мав власних дітей, а Мишко, втративши батька, знайшов мудрого наставника в особі Лозеня: *«Мишко часто*

мене навідував ... І про любов ми говорили, без усього... смійся, смійся... У мене з нею свої рахунки...» [188, с. 101].

Завершується зав'язка любовною історією діда Лозеня. Часозміна в літературному творі передана ходом годинника, який неупинно вимірює час: *«Було чути, як годинник біля старої скрині вимірює час, ніби гострим ножем крає свіжоспечений хліб. Лозень зосереджено подивився на годинник, потім поспішно приступив до нього» [188, с. 102].*

Друга частина оповідання — екскурс у молоді літа Андрія Лозеня. Він влаштувався на роботу на завод у місті. Тут познайомився із Сюзі, дочкою власника, яка одразу справила на нього неймовірне враження, можливо, й тому, що він був сільським хлопцем і міську панянку бачив чи не вперше. Певно, Сюзі була для нього першим коханням, бо ж після прогулянки в парку він навіть не побачив захід сонця: *«в його очах блищала темно-зелена трава» [188, с. 106].* Та незабаром Сюзі поїхала й залишилась для Андрія на все життя солодкою згадкою.

Для чоловіка ця любовна історія залишилась визначальною на все життя, хоч і був одруженим, а на момент розповіді — вдівцем. Він згадував свою молодість і Сюзі: *«Старому Лозеню часом здавалось, що його молодість десь тут поблизу: лише сховалась за стару скриню і звідти зазирає» [188, с. 101].*

У третій частині оповідання довідуємося про любовну історію Мишка, студента третього курсу, котрий, позичивши авто, разом із другом їде до дівчини в Братиславу. З розмови друзів зрозуміло, що Мишко хоче вмовити Катю зробити аборт. Не відомо, чим завершилась розмова закоханих, адже дорогою назад хлопці потрапляють в аварію і Мишко гине. Останні його слова — ствердження кохання: *«Страшенно її люблю» [188, с. 108].* Проте таке протиріччя викликає у читача сумніви: як може людина, котра кохає, вмовляти на вбивство? На цьому тлі розповідь діда сприймається як життєва історія сутності феномену кохання. Згідно з його світосприйняттям, справжнє почуття серце відчуває одразу: *«Серце само собі вибере, — почав дід, і зосереджено стежив за краплиною, яка повільно стікала по віконній шибці [...].*

— *Тоді серце не дзвенить, але скоріш дзеленчить, як дрібний гріш. Але що ви знаєте про любов?»* [188, с. 109].

Пережиті почуття та поважний вік привели його до усвідомлення, що ж таке любов, але не всі мають такі знання, бо ж любов присутня не в кожного в житті й не кожен уміє її берегти.

Кульмінація твору — повідомлення Степана про народження Мишкового сина. Ця звістка подана наприкінці твору наче поспіхом, але вона підводить ризику під двома любовними історіями. Стосунки Мишка і Каті мають продовження (народження сина), вони не зникли безслідно. Натомість кохання Андрія й Сюзі залишило пекучу рану в душі чоловіка.

Типологічно твір І. Яцканина «А, що ви там знаєте про любов...» подібний до оповідання Є. Гуцала «Що ми знаємо про любов». Ця схожість виявляється в майже ідентичній назві творів, а також у порушеній проблемі: кожна людина переживає почуття кохання по-різному. У Є. Гуцала зображено три любовні історії: втрачене кохання Меланки, обранець якої помер під час війни, проте любов до нього вона пронесла через усе життя, трепетно зберігаючи його фотокартку; кохання-ревність Степана, котрий постійно стереже свою наречену Настю; почуття любові, яке наповнює душу оповідача, котрий навіть у нічну заметіль повертається у місто, щоб уранці не пропустити побачення з дівчиною. Об'єднує твори різних авторів питання, яке можна вважати одним із визначальних у житті людини: «Що ми знаємо про любов?».

У творчому доробку І. Яцканина тема втраченого кохання розкривається в оповіданні «На весіллі не плачуть». Сюжет твору побудований на мотиві дороги: оповідач їде в одному купе з чоловіком, у якого немає рук — у день весілля він отримав від листоноші подарунок, при розпакуванні якого стався вибух. Така розв'язка є несподіваною, а зазначення деталі, що чоловік ніколи не повертається додому, бо не хоче приносити рідним «болючу згадку», викликають не тільки співчуття, а й передають увесь трагізм знівеченого життя.

У подальшій творчості І. Яцканин зосереджується на коханні, що приносить біль, неспокій та страждання й змальовує його в експресіоністичному ключі. Показові в цьому сенсі новели «Тіні й шрами» та

«Мед і сіль», що входять до збірки з однойменною назвою «Тіні й шрами» (1994). Уже самі назви творів свідчать про вміння автора оперувати художньою деталлю, адже «Тіні й шрами» — зоровий образ, а «Мед і сіль», відповідно, — смаковий, або, за І. Качуровським, густативний [65, с. 9]. Образи передані метафоричними поняттями, тож автора цікавить не предмет (кохання), як у «А, що ви там знаєте про любов...», а його виявлення. Наявність у заголовках творів сполучника «і» вказує на єдність, нерозривність зазначених понять, які разом вимальовують смислову картину тексту, передають основну ідею митця. У заголовках-образах на перший план виходить «переносне, концептуальне значення» [37, с. 54], тож для розуміння тексту потрібно спершу осмислити його назву.

Як відомо, тінь — це проекція непрозорого об'єкта на освітлену площину [3], вона то збільшується, то зменшується, а в короткочасний проміжок доби навіть зникає. Тобто тінь — якесь нетривке, недосконале й недостовірне відображення. Також варто пам'ятати, що тінь завжди «переслідує» людину. Героями новели «Тіні й шрами» фактично є не персонажі, а їхні тіні, що скеровує до метафоричного прочитання тексту, бо ж у багатьох народів тінь ототожнюється з душею [54, с. 598]. В українській міфології також «тінь — це символ душі людини, непорозуміння, тривоги, смутку, невиразності, підозри» [27, с. 538]. У переносному значенні слово «тінь» може означати «непорозуміння у взаєминах між ким-небудь» [3].

Натомість шрам — «слід на шкірі від зарубцьованої рани; рубець» [3], тобто це нагадування про отриману рану, яка може бути як доказом сили та безстрашності, символом мужності, так і ознакою того, що життєвий шлях людини важкий та небезпечний, це може бути шрам від рани в душі людини. На відміну від тіні, шрами рідко зникають, навпаки, вони можуть нагадувати про себе болем. Певно, у такому значенні вжите це слово і в назві твору, бо підсилюється воно епіграфом: «*Etiam sanato vilnere cicatrix manet*», що означає: «Навіть загоєні рани залишають шрами». У контексті новели воно сприймається не тільки в прямому значенні, йдеться не лише про фізичні рани, яких зазнало тіло оповідача внаслідок нещасного випадку: «*Весь я був*

пошматований... — я це кажу спокійно, не хочеться когось залякувати, бо й самому помаленьку стає страшно. — Пошма-то-ва-ний, — продовжую, — а потім мене зліпили, — починаю насміхатись із самого себе. — Але голову... голову важко... Мало в ній залишилось... Давнє не пам'ятаю, не можу пригадати...» [202, с. 31]. Мовиться і про рани душевні, біль від пережитого залишає шрами, болючі спогади, навіть якщо вони відсутні в образно-смісловому значенні, раз і назавжди закарбовані на серці.

За жанром «Тіні й шрами» — новела, у якій розповідь ведеться від першої особи, із контексту зрозуміло, що наратор — чоловік. Новела побудована на події-зустрічі оповідача, котрий зайнятий спогляданням своєї тіні та іншої, яка належала жінці з ніжним голосом. В оповідача тінь поламана, ймовірно, як і його тіло та душа: *«Дивлюсь на свою тінь, і мені стає сумно-сумно з того, що вона ламається аж ген на східцях магазинчика. Стою на перехресті вулиць, і власна тінь починає мене дратувати. Я роблю крок, ніби вирішив, що мені вже немає чого тут блукати. Але я не сам. За мною вибралась ота поламана тінь... Та мені з нею йти...»* [202, с. 28]. Остання фраза звучить як присуд: від власної душі не втекти.

Навколо наратора багато тіней, але одна виділяється ніжністю й легкістю. Після доторку ця тінь починає розмовляти з ним, з діалогу зрозуміло, що колись вони мали спільний життєвий шлях, щось їх пов'язувало, що наразі вже пройшло, тому вони й зустрілися лише як тіні минулого. Певно, для обох ті стосунки не були легкими, бо їй було від спогадів соромно, а він боявся, щоб його тінь не скривдили: *«Ми ж один одного насправді знали, — сказала вона так, ніби їй було соромно за колишнє знайомство, і жаль, що я нічогосінько не вловлюю, лише збентежено стежу за своєю тінню, щоб хтось її не скривдив»* [202, с. 29]. Якщо на початку зустрічі тінь жінки була ніжною й гарною, то після того, як вона зрозуміла, що чоловік її не впізнає й що він пережив нещасний випадок, її тінь, тобто душа, зазнає болю. Письменник це підкреслює художньою деталлю: *«Вона підійшла ближче до мене, тут я побачив, що вона плаче. Її тінь ломилась на стіні будинку»* [202, с. 31].

Оповідач залишає співрозмовницю, так і не з'ясувавши, хто вона. Його душа намагається запам'ятати її в деталях: *«Моя видовжена тінь на прощання ніби ще більше виструнчилась — хотіла востаннє побачити її неспокійне, стривожене лице і сльози на трохи вже відцвілому обличчі. А може, тінь навмисно натягувалась, запам'ятовувала ці місця, де уява і химерність подалу ставали дійсними, як в тумані народжується новий день»* [202, с. 32].

Розв'язка новели одночасно є початком іншого життя оповідача, сповненого фантомними болями з минулого, бо ж йому залишились шрами від ран, яких він, фактично, не пам'ятає: *«Саме сьогодні я побачив там, близько серця, роз'ятрені рожеві шрами по ранах. В цю мить вони здавались мені аж занадто акуратними. Я дивився на них, та вони дедалі більше рожевіли, пухли й рожевіли. І бачив я їх вперше...»* [202, с. 32].

Отже, новела «Тіні й шрами» сповнена смутком і болем, як і твори, що складають збірку з однойменною назвою. У творі немає опису кохання, воно навіть не згадується, проте за образами двох тіней криються невисловлені почуття, втрачена любов. Ця втрата болісна для обох: чоловік ховається від неї забуттям (амнезія), проте шрами на серці болітимуть завжди, а жінка живе з цим болем постійно, адже недарма її тінь ломиться на стіні будинку (що може натякати на колишній спільний дім). Твір стає своєрідною метафорою драматичного кохання — воно залишило шрами в серцях героїв, переломило їхні тіні (душі).

Інша любовна ситуація, побудована на бінарній опозиції біль/радість, розкривається в новелі «Мед і сіль». За смаковими якостями обидва продукти мають виражений смак: солодке і солоне. Так само й стосунки між людьми поєднують різні грані відчуттів: кохання приносить і радість, і горе. Мед — яскравий біблійний символ, його походження пояснюється легендою, згідно з якою св. Павло поранив руку Ісуса кинутим куснем сухого хліба, і краплина Його крові впала на хліб. «Із цього хліба і крові моєї, — немовби сказав Ісус, — буде найбільш солодка їжа для людини» [27, с. 24], і хліб став медом. Та й бджола в українській міфології вважається райським створінням [27, с. 23]. Тож мед можна вважати райським трупком, який асоціюється із коханням, адже у

весільних піснях співається: «Мед кохання пити». Сіль також давній символ, без неї не можна обійтись (згадаймо казку про трьох дочок короля). Отже, кохання поєднує в собі дві грані: солодке і солоне, які разом створюють почуття любові.

У новелі «Мед і сіль» автор вдається до наративної форми від третьої особи, зі значною кількістю художніх деталей, що є ознакою неореалістичного стилю. Твір зіткано з окремих фрагментів спогадів героя, які виринають у його підсвідомості в межевому стані: між сном і реальністю, коли *«сон уже давно розвіявся, але відкривати очей не кортить»* [202, с. 33] і прохолода ранку виводить персонажа з марення.

Спочатку герой зосереджений на собі, відчуває своє тіло, потім він згадує місто, чує подзвін міського годинника (відображає часозміну), що скеровує його думки до тієї, котра також любила слухати його передзвін. У думках він переноситься на вузькі вулички міста, якими любили гуляти удвох. Щоб передати стан закоханих, автор використовує нюховий образ солодкого меду, який втілює найприємніші почуття кохання: «Коли ціле місто — запах меду в келишках липового цвіту?» [202, с. 34].

У вирі міста двоє закоханих не помічають нічого, крім себе, вони кохають — і у цьому весь сенс їхнього буття тут і тепер. Закохані сфокусовані на собі, їхній стан можна охарактеризувати міркуваннями С. Кримського: «Сутність особистості асоційована з таїною кохання, а кохання — це завжди перетворення інстинкту в духовну подію. Воно спрямовує особистість того, хто кохає, в світ коханого чи коханої, та навпаки» [82, с. 32]. Філософ стверджує, що «любов у цьому відношенні виявляється єдиним засобом відкрити абсолютний центр в іншій людині. Вона розкриває таїну особистості, котра за природою своєю є зустріч: коли сповнений любові погляд з глибин “Ти” конститує “Я”» [82, с. 32].

В уяві героя зринають згадки про посмішку, погляд, перса коханої, але немає певності, чи все це було насправді, чи нав'язане сном. Отримавши листа, він не може повірити, що той лист написаний для нього. Знову, як і в інших творах митця, присутня недомовленість, письменник не деталізує усіх

подробиць стосунків, не відомо, що написано в листі, проте добре зображено, які відчуття той лист викликає в читача: *«Дивиться на конверт, на свої руки, і тої ж миті все навкруги заливає червоне світло. Шкіра вкривається пухирцями, ті лускають, перетворюючись на малесенькі кратери, наповнені чимось солоним. Тіло аж пашіє від жару, той стає нестерпним. У голові гуде дзвін, але не той, з костелу неподалік, а величезний, мовби змовилися всі дзвони на світі ударити в одну мить»* [202, с. 37]. Фінал новели дещо нагадує твір І. Франка «Сойчине крило», коли головний герой, прочитавши листа, дізнається, що у вітальні на нього чекає жінка в червоній сукні в цяточку. У новелі «Мед і сіль» після прочитання й появи болісних відчуттів герой *«...не почув, як хтось тихо й лагідно постукав у двері»* [202, с. 37].

В обох новелах психологізм досягається зовнішнім описом болісних відчуттів героїв, що викликані спогадами про кохання. І. Яцканин відходить від зображення любовних ситуацій, а зосереджується на вираженні переживань, які настільки сильні, що навіть візуалізуються на тілі. Ці болісні прояви (шрами та пухирці з солоною рідиною) можна вважати розплатою, жертвою, яку приносять герої за свою любов.

Кохання — це також таїна, не можливо передбачити, коли і за яких обставин виникне це почуття. Зародження моменту, що передує виникненню цього емоційного стану, надзвичайно важко простежити, а тим паче збагнути. Така ситуація, коли лише випадкова зустріч стає поштовхом до протоптування стежини до серця іншого, розкривається в оповіданні «Вернісаж».

Твір вирізняється в доробку митця як обраною для зображення ситуацією, так і художньою структурою, яка увиразнюється деталями, де важить стислість і лаконічність мови, уміння акцентувати увагу на головному. Сюжет твору такий: оповідач бачить у галереї портрет вродливої жінки, чия краса причаровує його, а, гуляючи містом, зустрічає на вулиці таку ж саму жінку. Він знайомиться з нею, але жінка не сприймає його серйозно і йде. Згодом вони знову зустрічаються на автобусній зупинці, розмовляють і розходяться. Завершується твір телефонною розмовою, ніби не суттєвою, проте вона поступово розкриває почуття героїв.

Я. Джоганик вбачає у творі ознаки магічного реалізму [213, с. 76], а О. Ігнатович наголошує на незвичайності історії та вживанні слова «диво» й здатності особистості сприйняти його [57, с. 52]. Дослідниця відзначає: «Йдеться про емоційну сферу, інтуїтивність відчуття, такі «дотики душі», коли слово-звук у спілкуванні двох є своєрідним пунктиром, який з'єднує і тримає їх у зрозумілому матеріальному світі, не даючи поринути у безмежність незвіданого, щоб збагнути причину їхньої зустрічі» [57, с. 52].

Зустріч із жінкою чоловік сприймає як щось неймовірне: *«Мить, коли я її вперше побачив, нагадувала мені хвилини, коли, будучи ще малесеньким хлопцем, я лякався пільми і страшенно радів, побачивши світло»* [171, с. 51]. Спочатку герой лякається, згодом ніяковіє і лише потім наважується підійти до жінки. Показовими є діалоги — вони ілюструють формування взаємин між ними, коли чоловік намагається зав'язати з жінкою розмову, спонукати її вийти за межі раціонального світу й сприйняти «диво» їхньої зустрічі, на що вона реагує не відразу:

«— Чого у вас такі очі? — запитала втомлено, навіть сітка з ананасом торкнулась землі.

— У них вогонь з лампад.

— Що? — здивувалась і уважніше почала дивитись на мене, переміряла мене з ніг до голови і знову зупинилась на очах.

— Вкрали? Вогонь украли?

Їй була потрібна оця хвилинка, щоб увійти у розмову.

— Не вкрав, а взяв, бо навколо якось сіро стало.

— І вогонь розвіяв сірість?

— Розвіяв – аж душа співає» [171, с. 54].

Мова героїв завуальована, вони граються словами, чіпляючись за них, щоб тільки продовжувати розмову. Діалог побудований на вдаваній легкості, яка також приховує важкість підбору слів, щоб не сказати зайвого, банального, фальшивого. Водночас слова дозволяють героєві, якого звати Франта, переконати Денису в незвичайності їхньої зустрічі й вона зізнається: *«Тут справді діє якийсь зв'язок, який не підлягає раціональному поясненню»* [171,

с. 61]. Проте щойно налагоджене взаєморозуміння між ними порушує недоречне втручання телефоністки, яка нав'язує Франті свою життєву історію. Тож гармонія порушена й читач залишається, як і герой, у невизначеності. Як резюмує О. Ігнатович, оповідання «Вернісаж» «охоплює найзагадковішу таємницю — відчуття своєї долі в іншому» [57, с.55].

Отже, у цьому творі Яцканин показує зародження кохання як виникнення таємничого, ірраціонального зв'язку, коли різні події, що відбуваються мовби випадково, зближують двох незнайомих досі людей, один з яких вірить у диво й переконує в цьому іншого.

В оповіданні «Любов по дротах» розкривається проблема екзистенційної комунікації. У коханні важлива взаємність, що досягається у взаєморозумінні через вербальну або екзистенційну комунікацію, яка, за твердженням К. Ясперса, є універсальною умовою людського буття: «вона настільки складає його всеохоплюючу суть, що все є людина і що є для людини...досягається в комунікації» [166, с. 17].

Автор змальовує історію, коли герой, що мав три шлюби, на схилі віку залишився сам. У його житті були три різні жінки, проте з жодною з них він не зміг налагодити гармонійні стосунки. Причина цього полягала в нездатності висловити свої почуття, що підкреслюється й символічною назвою твору «любов по дротах», бо ж герой, через свою професію, розмовляв здебільшого з телефонними стовпами, на яких прокладав дроти: *«Насмілився сказати їй і таке, що не міг би у вічі сказати. Найбільше про любов»* [202, с. 54]. Тож джерелом комунікації між чоловіком і жінками мала стати любов, що й забезпечило б порозуміння між ними.

Характерною рисою творів прозаїка про любов є відсутність ідеалу. Уперше це помітив Д. Павличко, відзначивши, що «пошуки й відсутність ідеалу — це, здається, причина трагедії майже всіх героїв і героїнь Івана Яцканина» [210, с. 161]. Дійсно, герої прагнуть знайти кохання в особі іншої людини, і важить для них не зовнішність, а насамперед душа, єднання духовних світів. Таке розуміння кохання притаманне українському світоглядові, як пише М. Томенко, «символом українського кохання завше була душа, точніше —

серце. Тіло ж, на відміну від культур деяких інших народів, ніколи не було самодостатнім ідолом обожнювання» [145, с. 11]. У пошуках ідеалу герої часто помиляються, змінюють партнерів і не знаходять розуміння чи підтримки рідних людей. Такі взаємини розгортаються в оповіданнях «Хід королевою», «Мандри за втраченим замком», «За все треба платити», «Біле простирadlo у передсмертному екстазі» («Розмова з сестрою милосердя»), «Кажан», «Синок», «Пора вузеньких вулиць», «Вишні в шоколаді», «Сухе гілля», «Сходи» («Не лякайтесь натюрмортів»).

Персонажів цих творів об'єднує відчуття самотності та трагічної приреченості. Зокрема, М. Роман у рецензії на книгу «Чорний ящик зрілої дами» відзначив як особливу ознаку творів їх глибоку драматичність, незалежно від зображуваної проблеми: «Не дивно, що більшість персонажів несе печать трагічності, це — люди нещасливі, яким доля покрутила життя» [123, с. 73]. Пошук ідеалу у вищезазначених оповіданнях можна розглядати і як проблему пошуку людиною щастя, адже кожен з героїв шукав справжньої любові, щоб позбутися самотності.

Як уже відзначалось, вагоме місце у творах прозаїка займає художня деталь. О. Вертій вважає І. Яцканина майстром художньої деталі, зазначаючи, що «вона досить містка та чітко визначена в ідейно-тематичному, художньо-естетичному та концептуальному відношеннях, не раз стає основою фабули та усієї сукупності поглядів автора на ті чи інші події, явища, основою творення характерів героїв, організуючим композиційним центром твору («Кажан», «Канарейка», «Осінній перон»), засобом поглибленого загострення та розгортання конфлікту та сюжету («За все треба платити», «Біле простирadlo в передсмертному екстазі», «Синок»), уточнення чи то доповнення внутрішнього психологічного малюнка того чи іншого персонажа того чи іншого твору («Кольорові камінці», «Хід королевою», «На очах у вождів»))» [26, с. 85]. Місткою виступає вона і в новелі «Пора вузеньких вулиць», де таким чином метафорично названо осінь, а разом з тим підкреслено, що певних ситуацій в житті не уникнути й життєва дорога людини буває настільки «вузькою», що не можна розминутися з тим, кому завдав болю.

За сюжетом твір побудований на любовному трикутнику: дружина (Галя) — чоловік (Костя) — коханка (Євгенія). За жанром це психологічною новела, хоча вона й не занадто динамічна. Характер персонажів розкритий через ретроспекції та окремі моменти психологічного життя, які створюють цілісне уявлення про них. Кульмінацією твору є зустріч жінок, при якій дружина звинувачує суперницю в тому, що та вкрала її життя. Незважаючи на такий очікуваний фінал, новела не сприймається як чергова історія про любов і зраду, бо ж насправді кожен з персонажів глибоко нещасний, їм не вдалось пізнати кохання як диво, таїну, хоча вони прагнули найбільше в житті кохати і бути коханими. Наївно думати, що в нещасті Галі винна коханка, адже недарма вони зустрілись «у пору вузеньких вулиць» на одній з «вузеньких вулиць», тобто життєвий шлях у них спільний.

Тож у художньому осмисленні І. Яцканина феномен кохання втілюється як такий, що містить у собі біль, страждання, трагічну напругу. Митець зосереджується на відображенні реалістичних історій любові. Автор відтворює здебільшого почуття чоловіків, розкриваючи їхній біль від нерозділеного кохання. Цікавить письменника й ситуація подружньої зради та різні варіації проблемних взаємин.

Довершені твори, у яких розкривається таїна кохання, а саме зображення цього почуття, його зародження і вплив на душевний стан людини, — «Тіні й шрами», «Мед і сіль», «Вернісаж». Тут переважає експресіоністичне відтворення дійсності, яке межує з ірраціональним, коли важко відрізнити дійсність від уявного світу.

Тож у художньому осмисленні І. Яцканина феномен кохання втілюється як такий, що містить у собі біль, страждання, трагічну напругу. Любов постає в його творчості як таємниця, яку неможливо збагнути, вона ірреальна, виходить за межі буденності й скеровує до вічних пошуків високого ідеалу.

Висновки до третього розділу

Екзистенційно-антропологічний вимір прози І. Яцканина передбачає осмислення екзистенційних категорій самотності, втечі, смерті, любові, таким

чином митець продовжує традиції зображення вічних мотивів у світовій літературі.

Наскрізний у творчості письменника мотив самотності. Авторіві притаманне змалювання екзистенційно самотнього інтровертованого героя, рефлексія якого звернена до пошуків власного я, моделі самототожності. Простежується зображення самотніх типів героїв відповідно до їх вікового цензу: чоловіків старшого віку. Їхня самотність пов'язана з осмисленням пройденого життєвого шляху, відчуженістю рідних та оточення («Гіркий смак пищавки», «Скрипка», «Коні вмирають вночі», «Душа в маленькому каштані», «З хреста зняті»). У зображенні ситуацій самотності цих героїв простежуються паралелі з творчістю І. Чендея.

Мотив самотності яскраво втілюється в збірці «... як збиті пси», персонажі якої перебувають у стані екзистенційної самотності. Характерними для них є відчуття розчарування, внутрішньої спустошеності, непотрібності, нереалізованості в особистому житті («Добрим я вже був», «Трамваї гризуть монети», «Кришталіки морозива у місячному сяйві», «Сторож цвинтаря або у розлучення зелені очі», «Втрата пам'яті»). Простежується еволюція автора в зображенні персонажів: у першому випадку це селяни, натомість у збірці «... як збиті пси» головними героями виступають мешканці міста.

Екзистенціаль самотності визначальний і для типу героя, душевний стан якого характеризується психологічною напруженістю, порушенням внутрішньої гармонії, що завершується відчуженням, а в крайньому вияві — суїцидом. Цей герой на духовному рівні пов'язаний з рідним простором, тому й перебуває в постійному русі повернення до роду, до коріння. Так оприявлюється мотив втечі-повернення до себе автентичного, віднайдення своєї суті у вирі життя («Асфальтовий хлопець», «У фатальному коловороті», «Відлуння кроків», «Втеча», «Крісло-гойдалка в осінній мряці» та ін.).

Самотніми зображені й персонажі, які зіштовхуються із смертю, адже вони гостріше усвідомлюють плинність життя і марність прожитого, ситуація смерті наближає до справжніх цінностей («Задуха», «Категоричний імператив, або інколи плачуть і чоловіки», «Errare humanum est»).

Мотив смерті виявляє себе і в осмисленні таких важливих проблем людства, як вбивство («Дивная новина», «Светр з чужих ниток», «Остання зустріч») і самогубство («Асфальтовий хлопець», «У ліжку небіжчика», «Злодій у довгій нічній сорочці»). Суїцидальні мотиви втілюються в типі героя «зайвої» людини. Проблема самогубства розглядається автором як втеча від абсурдності та суєти життя, яка є невинуватою. Найповніше мотив смерті втілений у новелі «Графік смерті» – одній з найдовершеніших у доробку письменника і свідчить про майстерність автора в зображенні складних проблем: батьковбивства і самогубства.

Перебороти самотність дозволяє любов, проте герої Яцканинових творів здебільшого переживають ситуації нерозділеного або втраченого кохання. Без нього життя не має сенсу, стає нецікавим і важким, тому оповідання сповнені сумом і відчуттям трагічності.

ВИСНОВКИ

На розвиток української прози Словаччини 80-х рр. XX ст. – 10-х рр. XXI ст. значною мірою вплинули як історичні події попередніх десятиліть, зокрема т. зв. період «нормалізації», так і глобалізаційні процеси зламу тисячоліть, внаслідок яких українці Словаччини зазнають асиміляції та поступово забувають культурно-національні традиції предків. Це зумовлює проблематику творів, адже автори в першу чергу дбають про збереження національної ідентичності, а відтак і функціонування української мови, частота вживання якої на теренах Пряшівщини дедалі зменшується. Репрезентантом українського літературного процесу цього періоду є Іван Яцканин, без творчої праці якого годі уявити сучасне обличчя україністики Словаччини.

Митець належить до найталановитіших та найплідніших представників української культури Словаччини сучасного періоду. Незважаючи на це, він залишається маловідомим у загальноукраїнському літературному процесі. Дебютувавши у 80-х рр. XX ст. як представник молодого покоління українських письменників тодішньої Чехословаччини, І. Яцканин, разом із ровесниками Юліусом Паньком, Надією Вархол та ін., продовжує творити й донині. Художня проза письменника розвивалася в руслі прози сільського спрямування. Прозаїк пройшов творчу еволюцію від зображення героя, носія селянської психології, для якого визначальним був духовний зв'язок із рідним простором, із родом, а відтак із національним корінням, до розкриття психологічних колізій у душі містян (вихідців із села в першому чи другому поколінні). Філософського осмислення в його творах набувають проблеми людської екзистенції. Стильовою ж домінантою його творчості є неореалізм.

Творча особистість І. Яцканина знайшла вияв у літературознавчій діяльності, перекладацькій творчості та публіцистиці, а також редакторсько-журналістській праці. Його літературознавчі розвідки висвітлюють здебільшого актуальні питання класичної та сучасної української літератури, українсько-словацьких взаємозв'язків, теорії перекладу тощо. Вагомим внеском у скарбниці національних літератур є художні переклади словацькою та українською мовами.

Творчий доробок прозаїка поцінований як словацькими українцями, так і українськими літературознавцями. Проте наявні дослідження почасти розкривають загальні тенденції в прозі митця, здебільшого анонсують вихід нових збірок. Ідейно-художній спектр і жанрово-композиційна специфіка його творів залишаються недостатньо аргументованими.

Для художнього світу І. Яцканина визначальний духовний зв'язок із рідним топосом, із родом, а відтак із національним корінням. Духовними константами рідного простору, що слугують концептами пам'яті, виступають хата, обійстя (подвір'я, город, сад), земля. Вони є складником психологічної характеристики героїв та своєрідним мірилом їхньої духовності. Письменник виявляє себе як митець, що любить рідну землю і відчуває зв'язок із пам'яттю роду, де особливе місце належить образу матері. У цьому контексті творчий доробок І. Яцканина тематично споріднений із творчістю І. Чендея, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, з якими його ріднить відчуття гострих проблем часу, правдоподібне зображення дійсності, наявність прототипів, деталізована оповідна манера.

У белетристиці І. Яцканина утверджується ідея трагізму та складності людського життя, його персонажі схильні до саморефлексії та споглядання, до пошуку смислів буття, що скеровує автора до розкриття одвічних людських цінностей. Увага автора до селянина та його психології зберігається в усіх збірках творів, але поступово вона втрачає свою пріоритетність. Митця цікавить маргінальний герой, свідомість якого роздвоєна – він не може реалізуватися в просторі міста, бо воно сприймається як чуже (для українців Словаччини воно словацьке), і ще занадто сильний зв'язок із рідним топосом, особливо, якщо живі батьки. Так оприявлюється проблема самоідентифікації, пошуку власного «Я» та життєвої позиції, яку автор розкриває в малій прозі та повісті «Ангел над містом».

Художній світ І. Яцканина повниться розкриттям загальнолюдських та філософських проблем, навіяних біблійними мотивами, що певним чином одухотворює текст, надає йому глибшого значення і сенсу. Таким чином

розкриваючи проблеми, якими живуть його сучасники, автор мовби зв'язується зі Святим Письмом, нагадуючи, що є вічним, а що минущим.

Зміст творчості прозаїка зорієнтований на осмислення екзистенційно-антропологічних проблем. Автор порушує питання смислу буття, усвідомлення людиною трагічності існування, проте найповніший вияв у його творах знаходять мотиви самотності, втечі, смерті та кохання. Для усіх персонажів письменника визначальним є стан екзистенційної самотності, що зумовлений різними життєвими ситуаціями. Внутрішній світ такого героя сповнений відчуттями зайвості, екзистенційної порожнечі, жалю за втраченими почуттями, за нездійсненими бажаннями гармонійних взаємин.

При наявній змістово-проблематичній схожості творів, типологічній спорідненості героїв проза І. Яцканина вражає відтворенням правди життя та своєрідним художнім світом, що міцно пов'язаний із рідною йому Пряшівщиною. Саме тому важливий для героя його творів мотив втечі, який проявляється як мотив повернення до свого рідного оточення. Зазвичай, лише таке повернення, яке буває й гірким, сповнює героя відчуттями цінності життя, змушує задуматись про змарнований час і осмислити себе нинішнього.

Осмислення особистості та її буття — одна з ключових проблем, які розглядаються у творчості прозаїка. Невід'ємною частиною людського життя є смерть, відповідно й у творах письменника її вияв знаходить широке відображення. Автора цікавлять межові ситуації, у яких опиняється герой, гостро переживаючи кризи, життєві проблеми та негаразди, що інколи призводять до самогубства. Такий герой відчувається відчуженим, «зайвим», незахищеним, відчуває марноту буденного життя. Письменника цікавлять не фактичні події його біографії, а внутрішній, емоційний світ, у змалюванні якого він вдається до прийомів психологізму. Допоміжними засобами, що підкреслюють внутрішні переживання героїв, виступають описи пейзажів, виконані автором у дусі імпресіонізму. У психоаналітичному ключі розкриває митець складну для світового письменства проблему батьковбивства («Графік смерті»), яка розгортається як результат втілення едіпового комплексу.

Екзистенційний світогляд І. Яцканина знаходить вияв і в осмисленні феномену кохання, через який підкреслюється трагізм і самотність буття людини. Визначальною рисою творів прозаїка про любов є відсутність ідеалу, бажання його знайти і втримати.

Для індивідуально-авторської манери письма І. Яцканина характерні філософічність, заглибленість у внутрішній, емоційний світ персонажа, у змалюванні якого він вдається до прийомів психологізму. Його ідіостиль вирізняє надзвичайна ліричність, увага до художньої деталі. Важливим елементом поезики його творів виступають заголовки, які відіграють важливу роль у цілісності сприйняття тексту.

Творчий доробок І. Яцканина займає чільне місце не лише в сучасній українській літературі Словаччини, представляючи її як самобутню гілку українства, а й органічно входить у загальноукраїнський літературний процес, увиразнюючи його ключові тенденції та вартий більшої уваги і визнання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. К истолкованию символики мифа об Эдипе / С. С. Аверинцев // Античность и современность. Сб. статей. – М. : Наука, 1972. – С. 90–102.
2. Аверінцев С. Софія-Логос. Словник. 3-є видання / Сергій Аверінцев. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.
3. Академічний тлумачний словник української мови [Електронний ресурс] : Режим доступу : <http://sum.in.ua/>.
4. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / Марко Андрейчик / З англ. перекл. Ігор Андрущенко. – Львів : ЛА «Піраміда», 2014. – 188 с.
5. Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / С. Андрусів. – Львів : Львів. нац. унів. ім. І. Франка, 2000, Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
6. Ареопагит Д. О небесной иерархии [Електронний ресурс] / Дионисий Ареопагит. – Режим доступу : <http://www.magister.msk.ru/library/bible/comment/areopag/areopag1.htm>.
7. Астрахан Н. Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : [монографія] / Наталія Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 432 с. – (Серія «Монограф»).
8. Базюк У. Легенда про великого грішника та її фольклорно-літературні інтерпретації (на матеріалі української романтичної прози ХІХ ст.) / Уляна Базюк // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологія. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – Вип. 31. – С. 165–177.
9. Бальбуров Э. Поэтика лирической прозы (1960-1970-е годы) / Э. А. Бальбуров. – Новосибирск : Наука, 1985. – 135 с.
10. Бача Ю. Вагома книга на важливу тему [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. – Режим доступу : <http://www.jurbaca.sk/2012-12-21-14-44-01/2012-12-25-16-16-20/2012-12-25-18-14-06/8-archiv/5-2012-12-25-15-23-05>.

11. Бача Ю. З історії української літератури Закарпаття та Чехо-Словаччини / Юрій Бача. – Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, Prešov, 1998. – 279 с.
12. Бача Ю. Можливості необмежено обмежені, але ... (Роздуми про сучасну літературу Словаччини) [Електронний ресурс] : [Веб-сайт]. – Режим доступу : <http://www.jurbaca.sk/2012-12-21-14-44-01/2012-12-25-18-18-55/40-2012-12-25-18-23-39>.
13. Бердяев Н. Эрос и личность : философия пола и любви / Николай Бердяев. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – 224 с.
14. Бердяев Н. О самоубийстве [Електронний ресурс] / Н. Бердяев. – Режим доступу : <http://euthanasia.at.ua/load/2-1-0-5>.
15. Белоконь-Пожарицька Н. Характерологія в прозі Івана Чендея : рецепція і типологія : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Наталія Анатоліївна Белоконь-Пожарицька. – Дніпропетровськ, 2014. – 20 с.
16. Білецький О. Образи Києва в художній літературі / Олександр Білецький // Збір. творів у п'яти томах. Том 4. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 539–572.
17. Больнов О. Философия экзистенциализма. Философия существования / Отто Фридрих Больнов. – СПб. : Изд-во «Лань», 1999. – 224 с.
18. Борецький М. Реалізм / М. І. Борецький // Всесвітня література. – 1998. – № 11. – С. 52–57.
19. Боришевський М. Дорога до себе : Від основ суб'єктивності до вершин духовності : [монографія] / Мирослав Боришевський. – К. : Академвидав, 2010. – 416 с. (Серія «Монограф»).
20. Будний В. Між дисциплінами : розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? / В. Будний // Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна. – Львів, 2008. – Випуск 44. – Частина 1. – С. 22–31.
21. Васишин І. Життя – смерть – безсмертя : екзистенціальний дискурс у філософській ліриці Є. Маланюка / Ігор Васишин // Слово і час. – 2007. – № 11. – С. 3–13.

22. Васильченко М. Громадсько-політична та культурно-освітня діяльність українців у Східній Словаччині (1945-1992 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук. : спец. 07.00.02 “Всесвітня історія” / Марія Анатоліївна Васильченко. – Львів, 2009. – 22 с.
23. Ващак М. Особливості українського менталітету / М. Ващак // Українознавство. – 2008. – № 4. – С. 266–269.
24. Вербич В. Іван Яцканин : “Ми єдині” [Електронний ресурс] / Віктор Вербич. – Режим доступу : <http://simya.com.ua/articles/3/4848/4/>.
25. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) / Оксана Веретюк // Слово і час. – 2005. – № 12. – С. 69–73.
26. Вертій О. Концептуальність психологічного письма / Олексій Вертій // Дукля. – 2014. – № 3. – С. 81–85.
27. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2-ге, стереотип. / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.; іл.
28. Гаврош О. Іван Яцканин : “Майбутнє української літератури Словаччини залежить від України” [Електронний ресурс] / Олександр Гаврош. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2012/04/03/ivan-jackany-majbutnje-ukrajinskoji-literatury-slovachchyny-zalezhyt-vid-ukrajiny/>.
29. Гаврош О. Словацький зв’язковий [Електронний ресурс] / Олександр Гаврош. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2010/12/08/slovackyj-zvjazkovyj/>.
30. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
31. Головій О. Неореалізм у діаспорній літературно-критичній думці (концепції Уласа Самчука та Юрія Шереха) [Електронний ресурс] / О. М. Головій. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/_natural/Nvvnvnu/filolog/2012_13/R1/Goloviy.pdf.
32. Горбівненко М. Заголовки і підзаголовки як змістові «репрезентанти» тексту / М. О. Горбівненко // Ономастика і апелятиви. – Вип. 30. 3б.

- наукових праць / за ред. проф. В. О. Горпинича. – Дніпропетровськ : ДНУ, 2007. – С. 202–207.
33. Горват В. Чендей. Пайочка. Деталі / Василь Горват // Екзиль. – 2007. – № 5. – С. 23–25.
34. Горський В. Філософія в українській культурі : (методологія та історія) / Вілен Горський. – Філософські нариси. – К., Центр практичної філософії, 2001. – 236 с.
35. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців : (Когнітивна антропологія) / М. Гримич. – К. : АТ «Віпол», 2000. – 380 с.
36. Гримич М. Ідентичність, етнічність, етнічна ідентичність : терміни та поняття (на матеріалах північноамериканської науки) [Електронний ресурс] / М. Гримич // Етнічна історія народів Європи. – 2009. – Вип. 28. – С. 46–54. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/eine_2009_28_8.pdf.
37. Грицюк Л. Образно-семантичний підхід до класифікації заголовків / Л. Ф. Грицюк // Мовознавство. – 1992. – № 2. – С. 51–56.
38. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 258 с.
39. Гундорова Т. *Femina Melancholica* : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
40. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця XIX – першої третини XX ст. : [монографія] / Андрій Гурдуз. – Миколаїв : МДГУ ім. П. Могили, 2008. – 216 с.
41. Гарянски В. Чотири коди в прозі І. Яцканина / Владимир Гарянски // Дукля. – 1995. – № 1. – С. 62–68.
42. Даниленко В. Туга за втраченим смыслом (Проблема екзистенційного вакууму в сучасній українській малій прозі) / Володимир Даниленко // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 41–45.
43. Даренська Т. Екзистенціал самотності як предмет художньої рефлексії [Електронний ресурс] / Т. В. Даренська. – Режим доступу : <http://www.kollegiya.iatp.org.ua/text/samotnist.htm>.

44. Денисюк І. Про специфіку новели / І. О. Денисюк // Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Травень 1966. – Ужгород, 1966. – С. 6–8.
45. Джанджакова Е. Стилистика художественного прозаического текста (Структурно-семантический аспект) [Електронний ресурс] / Е. В. Джанджакова // Режим доступу: http://philologos.narod.ru/dzhandz/stylprose.htm#_2-1-3.
46. Джоганик Я. Етичні кореляції персонажів в оповіданнях Івана Яцканина / Ярослав Джоганик // Дукля. – 1994. – № 3. – С. 64-72.
47. Джоганик Я. З розвитку словацько-українських літературних зв'язків на зламі століть / Ярослав Джоганик // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Філологія. – Випуск 20. – Ужгород, 2010. – С. 64–69.
48. Джоганик Я. Три уособлення авторської поетики в сучасній українській літературі Словаччини / Ярослав Джоганик // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. – Випуск 8. – Ужгород, 2003. – С. 84–88.
49. Дончик В. З потоку літ і літпоток / В. Г. Дончик. – К. : Стилос, 2003. – 556 с.
50. Дроздовський Д. Українська література в чесько-словацьких зерцалах / Дмитро Дроздовський // Всесвіт. – 2009. – № 7-8. – С. 192–193.
51. Элиаде М. Космос и история / М. Элиаде. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.
52. Етнокультурологія : Словник-довідник / Автор-укладач Л. М. Маєвська. – Житомир : ЖДУ, 2007. – 392 с.
53. Эриксон Э. Идентичность : юность и кризис : пер. с англ. / Э. Эриксон ; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – 2-е изд. – М. : Флинта : МПСИ : Прогресс, 2006. – 352 с. – (Библиотека зарубежной психологии).
54. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Жайворонок ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – Київ: Довіра, 2006. – 703 с.

55. Жулинський М. Іван Чендей : художнє формування національного образу світу / Микола Жулинський // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 11 : Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті : матеріали Всеукр. наук. конф. – Ужгород : Говерла, 2007. – С. 11–13.
56. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду : [монографія] / Петро Іванишин. – К. : ВЦ «Академія», 2014. – 192 с. – (Серія «Монограф»).
57. Ігнатович О. Ситуація : Вернісаж (оповідання «Вернісаж» Івана Яцканина: особливості поетики) / Олександра Ігнатович // Дукля. – 2015. – № 5. – С. 52–55.
58. Ільницький М. На Маковицькій струні (Шість днів на Пряшівщині) / Микола Ільницький // Літературна панорама. 1990 : Збірник / Редкол. : В. Г. Дончик (голова) та ін. – К. : Дніпро, 1986. – (Вип. 5) : 1990 / Упоряд. С. С. Гречанюк. – 1990. – С. 249–260.
59. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.
60. Історія філософії. Проблема людини та її меж : Навч. посібник / Н. В. Хамітов, Л. Н. Гармаш, С. А. Крилова; під ред. Н. В. Хамітова; Національна Академія наук України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. – К. : Наукова думка, 2000. – 272 с.
61. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство : Пер. с фр. / Альбер Камю. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с. – (Мыслители ХХ века).
62. Камю А. Сторонній : Повість. Чума : Роман. Падіння : Повість / Альбер Камю ; пер. з фр., передм. Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1991. – 655 с. іл. – (Зарубіжна проза ХХ ст.).
63. Карабович Т. Вагомі проблеми оповідань І. Яцканина / Тадей Карабович // Дукля. – 2005. – № 5. – С. 84–85.

64. Карпатська замана : Збірник творів українських письменників Чехословаччини / Упоряд. : Ф. Ковач, О. Мишанич, М. Роман; Вступ. ст. Д. Павличка. – К. : Рад. письменник, 1989. – 383 с.
65. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
66. Кирилюк О. Універсальні параметри соціокультурної спеціальності : українська хата / О. С. Кирилюк // Універсальні виміри української культури. – Одеса : Друк, 2000. – С. 200–213.
67. Кирочкина А. Тема самоубийства в Библии / А. Ю. Кирочкина // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Проблеми буття людини. – № 501/2. – Харків-Дрогобич, 2001. – С. 99–103.
68. Кларк К. Советский роман : История как ритуал [Електронний ресурс] / Катерина Кларк. – Режим доступу : <http://www.fedy-diary.ru/?p=2661>.
69. Кобаль Т. З вірою в повернення / Тетяна Кобаль // Ратуша. – 16 листопада 1996 року. – № 30. – С. 4.
70. Кобаль Т. Повернення після «Втечі» / Тетяна Кобаль // Екзиль. – 1998. – № 1. – С. 12.
71. Ковальова Г. Основні підходи до розуміння сутності феномену есканізму [Електронний ресурс] / Г. П. Ковальова. – Режим доступу : <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura49/08.pdf>.
72. Ковальчук А. Художній простір як засіб психологізму (на матеріалі “кримінальної прози” І. Франка) / Алла Ковальчук // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 73–77.
73. Ковач Ф. Молода кров пульсує по-новому (Про нашу літературу останніх років) / Федір Ковач // Дукля. – 1993. – № 3. – С. 47–51.
74. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика / М. П. Кодак. – К.: Поліграф. центр «Фоліант», 2006. – 336 с.
75. Кожина Н. Заглавие художественного произведения : онтология, функции, параметры типологии / Н. А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. Ежегодник. АН СССР. Ин-т рус. яз. 1984. – М., 1988. – С. 167–183.

76. Козій О. Роман Івана Чендея «Птахи полишають гнізда...» як динамічний портрет особистості на зламі двох епох / Ольга Козій // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство). Випуск 64. Частина II. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 10–17.
77. Козловець М. Ідентичність : Сакральне та профанне / Микола Козловець // Філософська думка. – 2008. – № 4. – С. 136–149.
78. Кононенко П. Село в українській літературі : Літ.-крит. нарис / Петро Кононенко. – К. : Радянський письменник, 1984. – 344 с.
79. Кравченко А. Еволюція справжня і мнима / А. Є. Кравченко // Діалектика художнього пошуку (Літературний процес 60-80-х років). – К. : Наукова думка, 1989. – С. 175–206.
80. Кравченко А. Проблеми молоді прози (на матеріалі видань 1987 року) / Андрій Кравченко // Радянське літературознавство. – 1988. – № 7. – С. 22–30.
81. Кржижановский С. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – М., 1931. – 32 с.
82. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.
83. Кузнецов Ю. Художня деталь у прозовому творі / Ю. Б. Кузнецов // Радянське літературознавство. – 1980. – № 9. – С. 17–26.
84. Кульчицький О. Світовідчуття українця / О. Кульчицький // Українська душа. – Нью-Йорк : Ключі, 1956. – С. 13–26.
85. Кучера Т. Онтологічні та морально-екзистенційні виміри любові / Тетяна Кучера // Університетська кафедра. Культурологія. Аксиологія. Філософія. Етнологія. Дискусії. Рецензії. Анотації : альманах. – К. : КНЕУ, 2013. – Вип. 2. – С. 74–89.
86. Кухарук Р. Пряшівська гілка української прози / Р. В. Кухарук; Всеукраїнська спілка «Літературний форум творчої молоді». – К. : Видавець Вадим Карпенко, 2003. – 24 с.

87. Кушнір О. Жанр рецензії у публіцистичному доробку журналу «Дукля» (Словаччина, 1953-2004) / О. Кушнір // Вісник Львів. нац. ун-ту імені І. Франка. – 2010. – Вип. 9. Ч.1. – С. 43–51.
88. Кушнір О. Журнал «Дукля» в контексті періодики словацьких українців другої половини ХХ століття [Електронний ресурс] / О. Кушнір. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Ssk/2013_9/071-074.pdf.
89. Левченко Л. Проблема самотності : Гендерний контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Леся Юріївна Левченко. – К., 2007. – 23 с.
90. Літературознавча енциклопедія : У 2-х томах. Т. 1. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
91. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с. (Notabene).
92. Ліхтей Т. Діалог літератур / Тетяна Ліхтей // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Випуск 23. – 2010. – С. 146–147.
93. Ліхтей Т. Словацька проза в перекладах Івана Яцканина / Тетяна Ліхтей // Дукля. – 2012. – № 4. – С. 93–96.
94. Макара С. Внесок не лише в українську літературу / Сергій Макара // Дукля. – 2002. – № 4. – С. 78–79.
95. Марійко С. Пошуки ідентичності homo virtualis в умовах сучасного суспільства [Електронний ресурс] / С. Марійко. – Режим доступу : <http://kulturolog.org.ua/i-conference/2012/109-infconf2012/550-mariyko.html>.
96. Марко В. У вимірах стилю (Літературно-критичний нарис) / В. П. Марко. – К. : Дніпро, 1984. – 118 с. (Бесіди про художню літературу).
97. Мержвинський В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки / Віктор Мержвинський // Слово і час. – 2007. – № 2. – С. 32–40.

98. Миронюк В. Символіка назв новел Марка Черемшини / Валентина Миронюк // *Studia Methodologica* : [науковий збірник]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 32. – С. 170–173.
99. Мишанич О. Карпати нас не розлучать : Літературно-критичні статті і дослідження / Олекса Мишанич. – Ужгород : Срібна Земля, 1993. – 282 с.
100. Мовчан М. Самотність як феномен буття особистості : [монографія] / М. М. Мовчан. – Полтава : РВВ ПУСКУ, 2009. – 265 с.
101. Мойсеїв І. Рідна хата – категорія української духовності / Ігор Мойсеїв // *Сучасність*. – 1993. – № 7-8. – С. 151–163.
102. Нагорний А. Самоідентифікація як спосіб запобігання особистісній кризі / А. І. Нагорний // *Держава та регіони. Науково-практичний журнал. Серія : Соціальні комунікації*. – 2010. – № 2. – С. 50–57.
103. Наєнко М. Національна ідентичність : проблема філософська і філологічна / Михайло Наєнко // *Філологічний семінар – школа наших традицій*. – К. : ВЦ «Просвіта», 2012. – С. 16–17.
104. Науменко Н. Символіка в образній структурі української новелістики кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здоб. наукового ступеня кандид. філолог. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Науменко Наталія Валентинівна. – К., 2002. – 20 с.
105. Неврлий М. На підступах до роману (І. Яцканин) / Микола Неврлий. *Минуле й сучасне : Збірник слов’янознавчих праць*. – К. : Смолоскип, 2009. – 956 с.
106. Недзельський К. Сотеріологічна функція жінки в національному бутті українського народу / К. Недзельський // *Українське релігієзнавство*. – 2009. – С. 83-91.
107. Нейметі М. Чому ми не зупинились десь в Нідерландах? Там тюльпани цвітуть, вітрячки крутяться: інтерв’ю з Іваном Яцканином [Електронний ресурс] / Мар’яна Нейметі. – Режим доступу : <http://zakarpattia.net.ua/Zmi/76449-Ivan-IAtskanyn-Chomu-my-ne-zupynylysia-des-u-Niderlandakh-Tam-tiulpany-tsvitut-vitriachky-krutiatsia>.

108. Новак-Каляєва Л. Чеська демократична опозиція : ідеологія та діяльність (серпень 1968 – грудень 1989 рр.) : автореф. дис. на здоб. наукового ступеня кандид. іст. наук : спец : 07.00.02 “Всесвітня історія” / Новак-Каляєва Лариса Миколаївна. – Львів, 2004. – Режим доступу : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=history&id=2143&start=1.
109. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла : Прелюдия к философии будущего / Фридрих Ницше ; пер. с нем. – СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2009. – 240 с.
110. Нямцу А. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії) / А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2001. – 152 с.
111. Павличко Д. Перед знайомством. З творів української діаспори (Чехословаччина) / Дмитро Павличко // Вітчизна. – 1990. – № 2. – С. 2–3.
112. Пахаренко В. Биття об стіну буття. Екзистенціалізм : спроба найзагальнішого огляду / Василь Пахаренко // Українська мова та література. – 2006. – Число 32 (476). – С. 3–16.
113. Пахаренко В. Українська поезика / Василь Пахаренко. – Вид. 3-є, допов. – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2009. – 403 с.
114. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя : [монографія] / Андрій Печарський. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 466 с.
115. Під синіми Бескидами : Антологія поезії та малої прози українських письменників Словаччини / Упоряд. Д. М. Федаки, І. Ю. Яцканина ; передмова, нариси про авторів Д. М. Федаки ; художнє оформлення М. М. Дем'яна. – Ужгород : ВАТ “Видавництво Закарпаття”, 2006. – 560 с., іл.
116. Поліщук В. Вісімдесятники як літературне явище / Вікторія Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 37–45.
117. Поліщук О. Автор і персонаж в українській новітній прозі / Олена Поліщук. – К. : ПЦ «Фоліант», 2008. – 176 с.

118. Полохова Н. Специфіка творення образу міста у прозі Є. Гуцала 70-х рр. ХХ ст. / Н. В. Полохова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2010. – Випуск XXIII. – Частина 2. – С. 202–208.
119. Потушняк Ф. Я і безконечність (Нариси історії філософії Закарпаття) / Федір Потушняк // Упор., приміт. та післямова Р. Офіцинського. – Ужгород : Гражда, 2003. – 129 с.
120. Ревакович М. Гендер, географія, мова : у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі / Марія Ревакович. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ; Київ : Смолоскип, 2012. – 72 с. («Університетські діалоги», № 15).
121. Ричка В. «Київ — Другий Єрусалим» (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі) / Володимир Ричка. – К. : Інститут історії України НАН України, 2005. – 243 с.
122. Роман М. Але ж це, властиво, про життя... / Михайло Роман // Дукля. – 2015. – № 1. – С. 80–82.
123. Роман М. Від себе не втечеш (З нагоди виходу збірки оповідань І. Яцканина «Чорний ящик зрілої дами») / Михайло Роман // Дукля. – 2010. – № 2. – С. 73–75.
124. Роман М. Іван Яцканин в Україні / Михайло Роман // Дукля. – 1998. – № 1. – С. 84–86.
125. Роман М. Література українців Чехословаччини / Міхал Роман // Вітчизна. – 1990. – № 2. – С. 162–165.
126. Роман М. Намальовані оповідання І. Яцканина / Михайло Роман // Дукля. – 2011. – № 3. – С. 89–91.
127. Роман М. Нові літературні відкриття, нові творчі шукання у повісті «Ангел над містом» І. Яцканина / Михайло Роман // Дукля. – 2002. – № 1. – С. 59–62.
128. Роман М. Нові творчі димензії Івана Яцканина (З приводу виходу збірки «...як збиті пси») / Михайло Роман // Дукля. – 1999. – № 2. – С. 68–71.
129. Роман М. Художня проза Івана Яцканина / Михайло Роман // Дукля. – 2000. – № 3. – С. 46–60.

130. Роман М. Чи можна втекти від своєї долі? / Михайло Роман // Дукля. – 1996. – № 3. – С. 77–80.
131. Савчин М. Духовна парадигма психології : [монографія] / Мирослав Савчин. – К. : Академвидав, 2013. – 252 с. – (Серія «Монограф»).
132. Савчук Б. Українська етнологія / Борис Савчук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 560 с.
133. Салига Т. Віття вічного дерева. Кілька думок про прозу Івана Яцканина / Тарас Салига // Жовтень. – 1989. – № 7. – С. 119–121.
134. Санченко А. Проблема ідентичності та самозбереження української нації / А. Санченко // Українознавство. – 2012. – № 2. – С. 159–163.
135. Сенік Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму : 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) / Л. Сенік // Літературознавство : матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). – К. : АТ «ОБЕРЕГИ», 1996. – С. 44–51.
136. Січкарь О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу) / О. М. Січкарь // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4 (191). – С. 35–43.
137. Скаковська Л. Практичному психологу про суїцид / Л. А. Скаковська // Практична психологія та соціальна робота. – 2005. – № 4. – С. 57–62.
138. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт. – К., 1994. – 224 с.
139. Сополіга М. До питань етнічної ідентифікації та сучасних етнічних процесів українців Пряшівщини / Мирослав Сополіга // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 3. – С. 5–20.
140. Стусенко О. Апологія відсутності (про місто / село як бінарну опозицію) [Електронний ресурс] / Олександр Стусенко // Літакцент. 2008. 14 квітня. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2008/04/14/oleksandr-stusenko-apolohija-vidsutnosti-pro-mistoselobjakbinarnu-opozyciju.htm>.

141. Таїна. Антологія словацької малої прози у перекладах Івана Яцканина / Упоряд., переклад зі словацької, передмова, стислі нариси про авторів та примітки. – Ужгород : Вид-во «ТІМРАНИ», 2011. – 272 с.
142. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво : профілі на тлі покоління : (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.
143. Тендітна Н. Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка : автореф. дис. на здоб. наукового ступеня кандид. філол. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Надія Миколаївна Тендітна. – Кіровоград, 2009. – 18 с.
144. Тендітна Н. Покоління «вісімдесятників» і сучасний літературний процес / Надія Тендатна // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Українська література в загальноєвропейському контексті. – Ужгород, 2005. – Вип. 9. – С. 282–286.
145. Томенко М. Теорія українського кохання / Микола Томенко. – К. : Генеза, 2010. – Вид. 3-є, доповнене і перероблене. – 128 с.
146. Тютюнник Г. Вибрані твори : Оповідання. Повісті / Григор Тютюнник. Передм. Б. Олійника. – К. : Дніпро, 1981. – 607 с.
147. Фащенко В. Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.
148. Федака С. Світ, як пошматоване покривало / Сергій Федака // Дукля. – 2010. – № 2. – С. 66–67.
149. Философия любви. Ч. 2. Антология любви / Сост. А. А. Ивин. – М. : Политиздат, 1990. – 605 с.
150. Фльорко Л. Самотність людини як проблема сучасної європейської філософії : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.05 “Історія філософії” / Фльорко Лілія Ярославівна. – Львів, 2006. – 20 с.
151. Франко І. Влада землі у сучасному романі / І. Я. Франко // Зібрання тв. : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 176–195.
152. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / І. Я. Франко // Зібрання тв. : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.

153. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібрання тв. : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
154. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство / Зигмунд Фрейд // О сновидениях : [пер. с нем. Худож.-оформители Б. Ф. Бублик, С. И. Правдюк]. – Харьков : Фолио, 2006. – 414 с. – (Мастера. Психология).
155. Фромм Э. Искусство любить / Эрик Фромм ; пер. с англ. ; Под ред. Д. А. Леонтьева. – 2-е изд. – СПб.: Издат. Дом «Азбука-классика», 2008. – 224 с.
156. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге / Мартин Хайдеггер. – М.: Высш. шк., 1991. – 192 с.
157. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. (Альма-матер).
158. Хорошков М. Художній світ Івана Чендея : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філолог. наук : спец.10.01.01 “Українська література” / Микола Миколайович Хорошков. – К., 2007. – 19 с.
159. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Богдан Цимбалістий // Українська душа. – Нью-Йорк : Ключі, 1956. – С. 26–43.
160. Чендей І. Вікна в світ : Оповідання / Іван Чендей. – К. : Дніпро, 1987. – 495 с.
161. Чендей І. Калина під снігом : Повісті, оповідання / Іван Чендей. – К. : Рад. письменник, 1988. – 399 с.
162. Черепанова С. Філософія родознавства : Навч. посіб. / С. О. Черепанова. – К. : Т-во «Знання», КОО, 2008. – 460 с.
163. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ / Н. М. Шумило ; Нац. акад. наук. України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
164. Юнг К.-Г. Стадии жизни / Карл-Гюстав Юнг // Сознание и бессознательное : Сборник / Пер. с англ. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 13–33.

165. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – К. : Знання, 2006. – 341 с.
166. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. Пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.).
167. Ялом И. Экзистенциальная психотерапия [Электронный ресурс] / Ирвин Ялом. Перевод Т. С. Драбкиной. – М. : Класс, 1999. – Режим доступа : [http:// www.psylib.org. ua/books/ yalom01/ index.htm](http://www.psylib.org.ua/books/yalom01/index.htm).
168. Ярошенко В. Проблема моральної самоідентифікації сучасних українських громадян / В. М. Ярошенко // Наукові праці. Політологія. – 2011. – Випуск 163. Том 175. – С. 122–128.
169. Яцканин І. Ангел над містом / Іван Яцканин. – Пряшів : ЕХСО, 2001. – 112 с.
170. Яцканин І. Більше творчості і відповідальності / Іван Яцканин // Дукля. – 1989. – № 4. – С.65–68.
171. Яцканин І. Вернісаж / Іван Яцканин. – Пряшів : Цупер, 2000. – 88 с.
172. Яцканин І. Взаємне пізнання / Іван Яцканин // Дукля. – 2014. – № 5. – С. 75–78.
173. Яцканин І. Від класики по сучасність / Іван Яцканин // Дукля. – 2002. – № 4. – С. 58–64.
174. Яцканин І. Втеча / Іван Яцканин ; післям. Д. Федаки. – Пряшів : Словацьке пед. вид-во в Братіславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1995. – 127 с.
175. Яцканин І. Втеча без вороття / Іван Яцканин ; передм. П. Осадчука. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2010. – 214 с.
176. Яцканин І. В усьому винні чоловіки / Іван Яцканин. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2004. – 140 с.
177. Яцканин І. Гілки Шевченкового роду / Іван Яцканин // Дукля. – 1993. – № 6. – С. 50–52.
178. Яцканин І. Дерев'яний смуток / Іван Яцканин ; післям. Д. Федаки. – Ужгород : Гражда, Пряшів: ЕХСО, 1997. – 136 с.

179. Яцканин І. Діалог двох культур / Іван Яцканин // Дукля. – 1989. – № 3. – С. 62–66.
180. Яцканин І. Діалог літератур / Іван Яцканин. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2008. – 132 с.
181. Яцканин І. Євген Маланюк по-чеськи / І. Яцканин / Дукля. – 2004. – № 4. – С. 38.
182. Яцканин І. Жайворонок і люди, або Гірка доля села (над збіркою оповідань Іллі Галайди) / Іван Яцканин // Дукля. – 1990. – № 6. – С. 66–68.
183. Яцканин І. Задуха / Іван Яцканин; передм. С. Федаки. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2013. – 128 с.
184. Яцканин І. За ким дальший крок / І. Яцканин // Дукля. – 2001. – № 2. – С. 85.
185. Яцканин І. Здобутки й втрати / І. Яцканин // Дукля. – 2004. – № 1. – С. 62–66.
186. Яцканин І. Із коротких рецензій Івана Яцканина / І. Яцканин // Дукля. – 1979. – № 5. – С. 76–79.
187. Яцканин І. Метаморфози журналу «Дукля» (До 60-річчя журналу «Дукля») / Іван Яцканин // Дукля. – 2013. – № 1. – С. 2–4.
188. Яцканин І. Місце проживання / Іван Яцканин. – Пряшів : Словацьке пед. вид-во в Братіславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1987. – 147 с.
189. Яцканин І. Над одним перекладом / І. Яцканин // Дукля. – 1978. – № 4. – С. 78–79.
190. Яцканин І. Над силою Шевченкового слова / Іван Яцканин // Дукля. – 1996. – № 2. – С. 68.
191. Яцканин І. Наша хвиля ще прийде [Електронний ресурс] / Іван Яцканин. – Режим доступу : <http://www.lvivpost.net/kultura/n/3037>.
192. Яцканин І. Невдержно летить час / І. Яцканин // Дукля. – 2006. – № 2. – С. 52–53.
193. Яцканин І. Неповторний майстер слова / Іван Яцканин // Дукля. – 2006. – № 1. – С. 11–12.

194. Яцканин І. Нести у серці думи Тараса / Іван Яцканин // Дукля. – 1996. – № 4. – С. 49–50.
195. Яцканин І. Нова манера поетичного письма (Чеське вибране поезії молодих українських поетів) / Іван Яцканин // Дукля. – 1990. – № 4. – С. 74–75.
196. Яцканин І. Оцінено наших письменників / Іван Яцканин // Дукля. – 2011. – № 4. – С. 94–95.
197. Яцканин І. Переклад одного вірша / Іван Яцканин // Дукля. – 2001. – № 4. – С. 55–56.
198. Яцканин І. Письменники «Розстріляного відродження» на сторінках чеської преси / Іван Яцканин // Дукля. – 2002. – № 5. – С. 59–64.
199. Яцканин І. Пора вузеньких вулиць / Іван Яцканин ; післям. Д. Федаки. – К. : Вид-во «Преса України», 2013. – 320 с.
200. Яцканин І. Про те, що за словом / Іван Яцканин // Дукля. – 2001. – № 5–6. – С. 66–67.
201. Яцканин І. Словацька дитяча література в українському перекладі / Іван Яцканин // Дукля. – 2001. – № 5-6. – С. 42–49.
202. Яцканин І. Тіні й шрами / Іван Яцканин ; післям. В. Конопельця. – Пряшів : Словацьке пед. вид-во в Братіславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1994. – 97 с.
203. Яцканин І. Трагедія мужицького життя / Іван Яцканин // Дукля. – 1980. – № 3. – С. 78–79.
204. Яцканин І. Україна очима словацької преси (за 1999 р.) / Іван Яцканин // Дукля. – 2000. – № 1. – С. 34–38.
205. Яцканин І. Українська література на сторінках часопису «Елан» / Іван Яцканин // Дукля. – 1995. – № 1. – С. 50–54.
206. Яцканин І. Усе залишиш / Іван Яцканин. – Пряшів : Словацьке пед. вид-во в Братіславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1990. – 139 с.
207. Яцканин І. Через класику про сучасне / Іван Яцканин // Дукля. – 1994. – № 3. – С. 56–60.

208. Яцканин І. Чеське зацікавлення М. Хвильовим / Іван Яцканин // Дукля. – 2002. – № 1. – С. 29–33.
209. Яцканин І. Чеське зацікавлення українською літературою / Іван Яцканин // Дукля. – 2007. – № 5. – С. 55–61.
210. Яцканин І. Чорний ящик зрілої дами / Іван Яцканин ; післям. Д. Павличка. – Пряшів : Спілка українських письменників Словаччини, 2009. – 164 с.
211. Яцканин І. ...як збиті пси / Іван Яцканин. – Пряшів : EXCO, 1998. – 109 с.
212. Džoganík J. Epické impresie / Jaroslav Džoganík. – Užhorod : Vydavnyctvo Mystercka Linija, 2006. – 208 s.
213. Džoganík J. Epický profil Ivana Jackanina / Jaroslav Džoganík. – Užhorod : Vydavateľ'stvo Olexandry Harkušovej, 2015. – 120 s.
214. Džupinková Zuzana. Diela ukrajinských spisovateľov Slovenska (Bibliografia knižných vydani v rokoch 1945-2010) / Ed. Zuzana Džupinková. – Prešov, 2011. – 200 s.
215. Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vorlesungen-zur-einfuehrung-in-die-psychoanalyse-926/25/>.