

### Аннотация

В статье рассматривается система временных и пространственных образов, художественно смоделированных в романах современных писателей “Танго смерти” Юрия Винничука, “Феликс Австрия” Софии Андрухович и “Мелодия кофе в тональности кардамона” Наталии Гурницкой. Проводятся параллели между образом мирной и благополучной жизни галицких городов Львова и Станиславова (Ивано-Франковска) в составе Австро-Венгрии и образным антуражем райских мифов, сказочной, легендарной и ренессансной утопий.

**Ключевые слова:** хронотоп, утопия, райский миф, идеализация, постмодерн, ирония.

### Summary

The system of time and space images, artistically simulated in the novels by contemporary writers such as “Tango of Death” by Yuri Vynnychk, “Felix Austria” by Sophiia Andruhovych and “Melody of coffee in the tonality of cardamom” by Nataliia Hurnytska, has been studied. The image rows are aimed to demonstrate satisfied and happy life of Stanislav and Lviv during one year, you can notice emphasized detailing in the descriptions of cooking skills of city dwellers, variety of items of daily use and services is associated with image entourage of heavenly myths, fairy-tale, legendary and Renaissance utopias.

**Keywords:** Chronotope, Utopia, heavenly myth, idealization, postmodern, irony.

УДК 82-1 Ю. Гудзь

Левченко О. Г.,  
аспірант,  
Житомирський державний університет  
імені Івана Франка

### ЧАСОПРОСТОРОВІ ОБРАЗИ В ПОЕТИЧНІЙ ЗБІРЦІ ЮРКА ГУДЗЯ “МАЛЕНЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ САМОТНЬОГО ХРОНОПА”

Перша поетична збірка Юрка Гудзя “Маленький концерт для самотнього хронопа” вийшла в Україні в 1991 р. у видавництві “Молодь”, в одній касеті разом з Віталієм Бориспольцем, Вікторією Стах, Юрієм Винничуком, Іваном Ребриком, Олесем Ільченком. У рецензії на книгу Василь Врублевський (під псевдонімом В. Галинич) написав: “На жаль, “Маленький концерт...” дещо розчарував. Утім, схильний думати, що сталося це не без “допомоги” видавництва: надто вже тоненькою, якихось тридцять сторіночок, вийшла збілочка. Ясна річ, скласти уявлення про творчість поета за такої ситуації що читачеві, що критикові вельми нелегко” [1, 52]. Про причини такого дебюту пише Роман Кухарук: “Перші книжки поетів і прозаїків заганяють у касети і колективні збірники. [...] Один формат, один обсяг, одне оформлення” [8, 54]. Підстави так судити дає той факт, що чимало віршів Юрка Гудзя, які не потрапили до збірника, друкувалися в періодичних виданнях. На відміну від інших касет видавництва “Молодь”, саме ця, за словами того ж Романа Кухарука, “виявилася дещо незвичною. Навіть дуже незвичною. Під уніформною ховалися гарячі серця, високі душі і справжні людські обличчя” [5, 54].

На час виходу збірки “Маленький концерт для самотнього хронопа” автор не знав, що роком раніше – 1990 р. у м. Торонто (Канада) уже побачили світ майже всі відомі й маловідомі поезії автора того часу в збірці “Postscriptum до мовчання”. Історія появи видання на іншому континенті заслугоує окремого

історіографічного дослідження. Як за життя письменника, так і нині, інтригує те, що автор дізнався про вихід збірки "Postscriptum до мовчання" наприкінці 90-х рр. Цей факт необхідно враховувати, аналізуючи критичні статті про письменника, написані до 1998 року. Творчість Юрка Гудзя мала більш вдячну читацьку публіку в діаспорі, аніж в Україні. У Канаді та США, на хвилі підтримки національно-визвольного руху зі здобуттям Україною незалежності, зростав інтерес до нових голосів у літературі на далекій батьківщині. Можливо, щира любов автора до рідної землі й вразила "фундатора С. Д., який з огляду на свою скромність просив не подавати свого імени" [5, 4] у збірнику й профінансував видання зі словами "Нехай щось залишиться для наших поколінь" [5, 4]. Відповідь на питання, чому це видання та ім'я автора стали відомими за кордоном, також знаходимо у "Слові видавця": "Цю збірку поезій пересилається в Україну, а частинно появляється вона в продажі на Заході, щоб таким чином відкрити фонд на дальше видання українських авторів, які не спроможні фінансувати своїх видань" [5, 4]. В Україні про письменника могли судити лише за доступними періодичними виданнями та єдиною збіркою "Маленький концерт для самотнього хронопа", завдяки чому Юрко Гудзь набув членства у Спілці письменників України (1991), а згодом і в Асоціації українських письменників (1997). Ця поетична збірка сформована із віршів, вибір яких був обмежений наперед заданим форматом видання, що додає їй певної лаконічності у вираженні найголовнішого з написаного на той час письменником.

Досліджуючи поезії Юрка Гудзя зі згаданої збірки, послуговувались працями та статтями Н. Зборовської, В. Врублевського, В. Грабовського, Р. Кухарука, Л. Герасимчука, М. Янкової. У вивченні проблеми часу і простору, послуговувались працями Н. Копистянської, С. Скварчинської, дослідниці творчості аргентинського письменника Хуліо Кортасара І. Тертерян та перекладача його творів Ю. Покальчука. Незважаючи на те, що поезії Юрка Гудзя оглядалися у критичних статтях та певною мірою вивчалися літературознавцями, особливості моделювання образів хронотопу в збірці "Маленький концерт для самотнього хронопа" не поставали предметом наукових студій. Саме опис часопросторових образів у цій збірці складає мету цієї статті.

Порівняно зі значним багажем поезій збірки "Postscriptum до мовчання", "Маленький концерт...", презентує лише 38 віршів, у чому прочитується буквально "мале" (незначне) за обсягом (часом) прочитання. Текстологічне порівняння між двома першими виданнями автора показує, що 26 поезій збірки "Маленький концерт для самотнього хронопа" збігаються зі збіркою "Postscriptum до мовчання", а 12 віршів складають між ними відмінність. Це засвідчує, що автор дійсно не знав про існування закордонного видання. Решта поезій збірки "Postscriptum до мовчання" складала основний текст третьої збірки "Знаки білої крові", яка так і не вийшла друком у 1992 році. Подібні текстологічні збіги та відмінності не обмежують літературознавчі дослідження обраної теми, навіть за вивченням заявленої збірки.

Поетична збірка "Маленький концерт для самотнього хронопа" хоч і невелика за обсягом, але розмаїта за пошуками автора власного голосу в літературі. На тематику творів вплинув не лише фаховий досвід письменника – історика та

мистецтвознавця, але й проблеми доби, у яку він жив, а саме перехід суспільства від тоталітарно-комуністичної ідеології до творення української державності. Цей історичний злам свідомості і прагнення “почати жити по-новому” не могли пройти осторонь митця, духовним покликанням якого було слово.

Хоча поезії письменника почали оформлюватися в готові збірки від початку 90-х років, переважна частина поетичної творчості Юрка Гудзя належить до 80-х років ХХ ст. За словами Ніли Зборовської, “Юрко належав до першого покоління епохи українського постколоніалізму, яке умовно дістало назву “вісімдесятники” [6, 5]. Так склалось, що українська літературознавча критика більше уваги приділяла “шістдесятникам” та “дев’яностикам” – поколінням, творчість яких тісно переплітається з періодом набуття певної свободи слова в літературі, й чомусь мало уваги звертає на покоління 70–80-х років, творчість яких так чи інакше заслуговує уваги. Покоління, творчість яких збігається з 80-ми роками ХХ ст., стали передвісниками української незалежності та зрілим голосом 90-х. Покоління письменників, яке не “змогло наступити на горло власній пісні на угоду рідній партії і цензурі” [8, 53], мусило піти у “внутрішню еміграцію”, що певною мірою позначилося й на подальшій творчості, коли твори почали виходити в світ. Так зовні вимушене затворництво стало даром внутрішньої свободи. Біографічне свідчення художника Володимира Череміна про письменника та епоху тому підтвердження: “Коли приїздив Юрко і привозив ксерокопії заборонених у той час письменників і поетів, ми так само сиділи серед зеленого острова, читали, говорили, інколи дискутували про минуле й прийдешнє. То був час, коли замайоріла надія руйнації імперії й відродження людяності. Але то була лише надія серед холодної крижаної дійсності” [9, 197]. У віршах Юрка Гудзя, датованих періодом 80-х років, ліричного героя хвилюють питання часу з погляду історичних втрат, головне – людських доль: “Далеко за селом, впритул до лісу – хата. / Забиті вікна дошками навскіс, / немов страшне узріла в глушині, / серед чащоб, наповнених імлою, / і деревом закрила очі. / Вже стежку від воріт / сховав спориш. / Куди вона вела? Згубилась серед лісу. / І хто ходив по ній? / Немає в кого розпитать...” (Літо 1986) [4, 26], можливо, у зв’язку з цим він бачить і себе в “осінній глибині” або розіп’ятим купальським колесом: “Крізь мене літо / Колесом вогненным / З купальських круч / До темної ріки / Скотилось, / І досі там / В осінній глибині / Моє життя і літо / Спить” (Стайки, 14/VIII-8) [4, 25]. Як правило, автор адресує вірші до свого покоління, якщо це не дитячий письменник, або мемуарист: “Ти запитуєш мене, / коли я закінчу картину, / яка збереже / хоч кілька прикмет / нашого покоління, / розтоптаного підковами / безкінечних парадів. / Більше про це не питай. / Ти сам добре знаєш, / як ми живем / і чим доводиться платити / за хліб і молоко, / яка ціна / врятованим словам, / збереженим картинам, / і скільки черепів / уважних / нам дивиться / у збайдужілі спini. / Бо ми – / лиш відгомін / майбутніх партитур, / німих оркестрів / початкові ноти. / Та треба йти – / дорога мусить жити / і після нас...” [4, 5]. Автор розумів перешкоди, які ставить тоталітарна система, і мав свої інструменти втечі в художнє слово, яке могло бути й не надрукованим, отже, якому наперед судилося мовчати. Таким чином автор розумів, що “Коли тобі

скажуть: все, що діялось / в нашій імперії, / все, що в ній відбувається зараз, / все в ній – для твого блага, / знай: до тебе звертається / СТІНА” [4, 22], бачив сумну перспективу пробудження від ідеологічного сну, де “за останнім наказом Командора / заборонили відкривати вікна, / прокинутись в безжалісній кімнаті, / де стіни – обеліски самоти” [4, 9], спробував розірвати й наповнити час практикою “мовчальництва” в художньому слові. За словами Ніли Зборовської “Усвідомлення сімдесятилітнього радянського атеїзму породжувало активний релігійний пошук у середовищі українських вісімдесятників. У час світоглядного становлення нового покоління Юрка Гудзя захопила духовна практика афонських монахів, які витворили пошукову християнську метафізику ісихазму, тобто таку індивідуальну духовну практику, яка передбачала внутрішньо глибинне промовляння сакрального слова з метою приведення розуму у стан ісихії – таємної безмовності, духовної тиші” [6, 7]. У контексті тієї доби збірку “Маленький концерт...” можна розглядати, як відбиток пошуків нових духовних орієнтирів, яких зазнавала, як наукова, політична, так і суспільна думка українців, зокрема й “самотнього” його представника – “хронопа”, образу, вподобаного Юрком Гудзем у творах Хуліо Кортасара. Означник “хроноп” фонетично співзвучний із терміном “хронотоп”, вказуючи на інтертекстуальний зв’язок із книгою “Життя хронопів та фамів” (1962) Хуліо Кортасара” [12].

За визначенням Інни Тертерян, хронопи представлені “художньо узагальненими у фантастичних ситуаціях, в оточенні умовних “фамів”, “надійок”, за якими вгадувались цілком реальні і конкретні типи західних мешканців та інтелектуалів. Хроноп – сплав поета, дитини, гумориста, романтика, візіонера. Не раз Кортасар співставляв його навіть зі своїм улюбленим літературним героєм – князем Мишкіним із “Ідіота” Достоєвського. В усіх центральних персонажах Кортасара є більше або менше від хронопа і разом з тим більше або менше від самого автора – частини біографії, життєвого досвіду, спогадів, вражень, пристрастей. По мірі того, як мінявся Кортасар, мінявся і його герой-хроноп” [11, 459–460]. Образ такого героя цілком міг уподобати Юрко Гудзь як прототип власного споглядання за “маленьким концертом” – “виходом у люди” своєї першої поетичної збірки. Ця часопросторова підтекстова семантика образу хронопа, що виявляється в побіжній подібності до автора, провокує більший інтерес читача до текстів, який знає, що хронопи Кортасара – це лише “зелені, вологі і щетинисті Фітюльки”, “танцюють як стояк, так і коров’як”, постійно засмучуються, бояться спізнитися, “дозволяють спогадами з веселими криками носитися по всьому будинку”, у них “все догори дриґом і постійно ляскають двері”, коли співають, “приходять в таке збудження, що частенько потрапляють під вантажівки і велосипеди”, неодмінно “малюють на черепаховому панцирі ластівку”, ухиляються від дітонародження тощо. Особливість хронопів не в фізичному вигляді, а в душевній організації. Це людські істоти, самотні в натовпі самотніх, наділені почуттям солідарності і співчуття по відношенню до себе подібних. Хронопи поважають ближнього, люблять його таким, яким він є в його самотності. Риси хронопа прочитуються у характеристиках героїв книги Х. Кортасара “Хтось Лукас” (1973) і Марраста з роману “62. Модель для збірки” (1982).

Упорядник і перекладач збірки новел Хуліо Кортасара “Таємна зброя” Юрій Покальчук дає характеристику героям творів аргентинського письменника, як таким, що “часто намагаються “розірвати час”, – це один із провідних мотивів його прози – перемогти час, підкорити його і простір своїй свідомості” [10, 6]. Як і в творчості Кортасара, у віршах Юрка Гудзя час стоїть майже завжди на першому місці. Це торкається зокрема й назви видання “Маленький концерт...”, де концерт – не що інше, як вияв режисури (реалізація сценарію) в організації дії в просторі і часі (хронотоп) “для самотнього хронопа”: “Якщо у вас вистачить часу, / ви зупинитесь і побачите, / як під вітром в порожні долоні / падає листя, червоне і жовте, / а кожен листок до останньої жилки / вечірнім просвітлений сонцем” [4, 21]. Увесь життєвий шлях письменника можна виразити прагненням створити сценарій зі старанно виписаними дійовими особами, їхніми ролями, мізансценами, актами, перервами на тишу, музичною какофонією оркестру перед виступом, світловими ефектами. Подібні персонажі, образи вже прочитуються в збірці “Маленький концерт для самотнього хронопа”.

Назва збірки символічно виражає парадоксальний стосунок часу до “концертного” простору, що стереотипно передбачає дотримання умов драматургії свята. Образ “хронопа” як здрібнений варіант Хроносу, що потрапив у часопростір “концерту” спочатку як глядач, раптом для самого себе виявляє, що стає безпосереднім його учасником. Психологічний стан “хронопа” – його “самотність” суперечить настрою веселої театралізації, як віддзеркалення подій кінця 80-х – початку 90-х років ХХ ст. Ця парадоксальна непоєднуваність означуваного й означальника наслідуює ідеї Хуліо Кортасара, за словами Інни Тертерян як “найновітнішого парадоксалиста” [11, 7]. Актуально зауважує й Марія Янкова: “Ю. Гудзь, спираючись на традиції як вітчизняних, так і західних письменників, філософів, музикантів [...], посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках” [12].

Враховуючи обґрунтування Нонною Копистянською терміну “хронотоп”, що “не замінює автоматично термін “часопростір”, його доцільно вживати там, де досліджується взаємозв'язок між часом і простором, а не просто час і простір” [7, 53], ми проаналізували підбірку віршів збірки на предмет цієї теми.

Деякі вірші відображають час реальної дійсності – датування, яким відкривається або закривається певний період. Нонна Копистянська називає це “соціально-історичним часом” [7, 49], якому належать всі види літературної творчості, зокрема й лірика: “Оскільки мистецтво – це людинознавство, а людина – соціальна істота, то соціально-історичний хронотоп наявний в усіх творах. Його зображення чи авторське самовираження так чи інакше вказує на певні явища, процеси, стани, зміни навіть у найбільш інтимних людських почуттях” (7, 161). Яскравими прикладами цього є поезії “Ти запитуєш мене...” [5, 4], “Після інтерв'ю” [6, 4], “Літо Дон Гуана” [9, 4], “Літо” [20, 4], “Урок історії...” [22, 4], “На східцях, біля входу в зиму...” [21, 4], “Початок забутої казки” [27, 4]. Звернувшись до соціально-історичного часу, отримуємо множинну інформацію: про час, зображений у творі, про автора, його ставлення до певних суспільних відносин і розуміння їх, а також про

літературний напрям, до якого автор належить, і яким зумовлений спосіб подачі матеріалу. Художній час вірша “Після інтерв’ю” [4, 6] – часи перебудови, коли з одного боку, будні містян поглинали робота на фабриках і заводах, з іншого – відчувалися віяння модного тогочасного терміну “плюралізм”, що вже починав відбиватися на стилі життя та поглядах громадян. Художнім об’єктом для автора є ситий головний герой – “вгодований розкішний бородань” – такий собі філософ-балакун, що “розводить каламутні теревені / про хронотоп і хеві-метал, де врешті-решт “І перейшовши до заключної частини, / а подумки вернувшись у столицю [...] ліниво так говорить, що свобода – / то тільки наша необхідність...”. У об’єкт цього монологу потрапляє дівчина “з таким-то бюстом і очима”, яка, зі слів героя, “губить” свою красу “на фабриці “Хімволокно”, а може стати кінозіркою. Ліричний герой у ролі спостерігача є третім учасником, який бачить дисонанс настроїв між цими двома персонажами та розуміє вимушене взаємне віддалення та відчуження всіх учасників зустрічі, коли дискомфорт в одному є комфортом в іншому: “А ти мовчиш, і намагаєшся прикрити / програмкою рок-фестивалю / понівечений на катушках манікюр, / і думаєш, що завтра в першу зміну, / там цілий день в холодному цеху / машин важке, набридливе гудіння – / за ним не чути зовсім слів...” Як висновок – мовчання дівчини та її небажання чути “теревені” – втеча від соціально-історичних проблем. Якщо розглядати хронотоп кав’ярні, він комфортний – “затишний”, лише дискомфортний співрозмовник, хронотоп фабрики – протилежно відмінний. У цьому вірші також піднімається роль і місце жінки в тогочасному соціокультурному просторі, для якої соромно за “понівечений на катушках манікюр” і для якої тема її краси – це порожні слова. Та і співрозмовник дівчини, почавши з компліментів і спокусливих пропозицій: “У мене друг відомий режисер, / ми вас влаштуємо в найкращу фільму [...] а подумки вернувшись у столицю, / де ждуть його кохані кобилиці...” – врешті віддає перевагу мовчанням та й від неї “не чути зовсім слів...”.

За термінологією Стефанії Скварчинської, окрім “часу реальної дійсності” існує час “фабули”, зокрема “пустоти”, що має вона в собі, де “не всі часові фази повинні бути наповнені подіями” [7, 49]. Це поняття виразніше характеризує пізніші твори, яким Юрко Гудзь дав термін “сіленціографія” – “тексти-тихотворіння” – “де поряд зі словом не меншу роль відіграють паузи між словами, зони мовчання в самому слові, його ритмопоруки, організовані в певний хронотоп (часопростір), в якому засобом вислову стають знаки мовчання, мовні маргіналії: крапки, коми, апострофи, титли, дво- і трикрапки etc” [3, 77]. Хоча ці терміни не мають синонімічного значення з “пустотами”, але з погляду “ісихазму” – “мовчальництва” – “мовчання в молитві” і є таким часом. До таких творів можна віднести поезії “Хо” [14, 4], “Мантра першого зимового тижня” [16, 4], “Модель для сновидіння” [17, 4], “Жіночий портрет (1)” [18, 4], “На межах” [18, 4], “Жіночий портрет (2)” [28, 4], “Маленький концерт для самотнього хронопа” [29, 4]. Цим віршам характерні або молитовні повтори, або реконструйовані на склади і літери слова, або міжбуквенна розрядка: “Якби не знав про відтінки / твого кольорового тіла, / якби не знав про відтінки / твого кольорового тіла, / якби не знав про відтінки / твого кольорового

тіла, / можливо, дотягнув би до весни...” [16, 4], “весна / на-ес-на / на-а-на / ой-йо-ной / шуга-шуга / вирк / ха-ча” [29, 4], “жив пережив прожив недожив / він / там / десь / хтось / тільки мене тільки його / назовсім” [14, 4]. Так у житті головного героя виникає невисловленість мовчальництва, яка стає більш конструктивною (позбавленою часопросторової ясності), ніж “божевільні дзигарі”, що “очікують в кімнаті...” [18, 4] та “розжарені хвилини”, що “кліщами впиваються в скроні” [9, 4].

Якщо розглядати усі поезії збірки як єдине ціле, то за Стефанією Скварчинською, їх можна віднести до “часу представлених подій” – твори пов’язані між собою часом написання, їм притаманна реалістичність, конструктивізм. Переважно простір у віршах є більшою мірою “визначеним” аніж “невизначеним” [7, 47]: “кімната”, “клен”, “стіна”, “дорога”, “вікно”, “хата” тощо, і рівнозначною мірою як “закритим”, так і “відкритим” [7, 47].

За поданою класифікацією часу і простору ми проаналізували й інші твори.

Хронотоп вірша “Коли не буде влади...” має “представлений час”, у першому реченні присутня “пустота”, простір “невизначений”, “відкритий”: “Коли не буде влади, / насильства і покори, – / не доживем... / То нині хоч / не будьте холуями / у сильних світу – / хоч день один, / одну годину... / З отих врятованих / хвилин / сплетіть колыску для дитини” [4, 23]. Усі прагнення до утопічного життя “розмиті” в часі, автор конкретизує теперішнім часом – “нині”, що завжди пролягатиме між минулим і майбутнім. Зв’язок між часовими проміжками та простором дій реалізується в образі “колыски для дитини”.

У часовому проміжку вірш “Жіночий портрет (1)” [18, 4] являє “пустоту”, візуалізований простір “відкритий”: “На кого схоже // обличчя річки, // Закуте льодом, // прикрите снігом? // – На сон, що сниться // мені самому // про сон, що снівся // мені малому...”). Сон у сні відсилає читача у невизначений простір дитинства, між яким автор вказує на далекий в часі, але асоціативно близький зв’язок з реальністю.

Хронотоп вірша “Урок історії...” [22, 4] має “час представлений” періоду радянської “імперії”, яку автор називає “стіною”, перед якою, для суспільства, немає простору руху вперед – “закритий простір”, “відкритим” залишається символічний простір “вгору”: “Коли ж тебе підведуть до СТІНИ, / обличчям до холодного каменю, / і навіть якщо замість куль / тобі в потилицю вженуть транквілізатор, / знай: ще можна встигнути / на дно свідомості сховати / окраєць вільної небесної блакиті...”. Дія рухається з минулого в теперішнє. Рух у просторі відбувається через візуалізацію – “до СТІНИ” і понад.

У вірші “Версія” [9, 4] час умовно “невизначений”, порушується біблійний сюжет створення людини за певною статевою ознакою: “Спочатку Бог зліпив жінку, / а потім чоловіка. / Вони глянули одне на одного, / і засміялись. Згодом / їх відіслали в світ. / Тисячоліття відгули, / всі розійшлись, / лише слова zostались: / ...а ще будете разом / у тихій пам’яті Бога”. З огляду на заміну подій, можна назвати таку “невизначеність” часу, його парадоксальністю. Простір “відкритий” – “їх відіслали”, “всі розійшлись”. “Час реальної дійсності” окреслений періодом

“тисячоліть”, з “пустотою”, що набуде в подальших творах автора образів “тихотворіння” – “слів”, які “зостались” для “тихої пам’яті”.

Отже, здійснивши типологію часопросторових образів за збіркою “Маленький концерт для самотнього хронопа” Юрка Гудзя, виявлено, що творчість письменника тяжіє до соціально-історичного часу, образ простору у віршах є більшою мірою “визначеним” аніж “невизначеним”, рівнозначною мірою як “закритим”, так і “відкритим”, образ хронотопу має зв’язок із образом “хронопа” аргентинського письменника Хуліо Кортасара. Часопросторові образи поезій, виявлені нами в ряду творів, допоможуть краще зрозуміти творчу еволюцію письменника у подальших наукових дослідженнях.

### Література

1. Галинич В. Метаморфози “Маленького Концерту...” / В. Галинич // Авжеж! – 1991. – № 6. – С. 52–55.
2. Грабовський В. Торкаючись вустами всіх початків. (Перша книжка поета-земляка) / В. Грабовський // Не хлібом єдиним. – 1991. – № 15. – Серпень. – С. 2.
3. Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом : [поезії] / Ю. Гудзь. – К. : Голос громадянина, 2007. – 80 с. – (Бібліотечка сучасної Української поезії).
4. Гудзь Ю. Маленький концерт для самотнього хронопа : [поезії] / Ю. Гудзь. – К. : Молодь, 1991. – 32 с. – (Перша кн. поета).
5. Гудзь Ю. Postscriptum до мовчання : [поезії] / Ю. Гудзь. – Торонто, Канада : Бескид. – 1990. – № 1. – 88 с.
6. Зборовська Н. Юрко Гудзь (психометафізичний портрет) / Н. Зборовська // Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і щезень. Ісихія. Книга щастя. – Тернопіль : Джура, 2009. – 248 с. – (Українська реконкіста).
7. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
8. Кухарук Р. Нова касета: що нового? / Р. Кухарук // Авжеж! – 1992. – № 2. – С. 53–62.
9. Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя : [рецензії, статті, спогади, поезії, листи] / [упоряд. О. Левченко]. – Житомир : Міжнародне поетичне братство Юрка Гудзя, 2012. – 208 с.
10. Покальчук Ю. Магічний світ Хуліо Кортасара: Про творчість аргентинського письменника / Ю. Покальчук // Всесвіт. – 1981. – № 6. – С. 94–95.
11. Тертерян І. Хуліо Кортасар: гра справді / І. Тертерян // Кортасар Х. 62. Модель для збірки. – М., 1985.
12. Янкова М. А. Інтертекстуальне поле драматично-апокрифічної поеми Хоми Брута (Ю. Гудзя) “Мандри Мандрагори” / М. А. Янкова // Науковий вісник Миколаївського держ. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського : [зб. наук. пр.] / [за ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко]. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. – Вип. 4.11 (90). – С. 314–320.

### Анотація

У статті здійснено аналіз художніх та видавничих відмінностей збірки “Маленький концерт для самотнього хронопа” від ранньої збірки “Postscriptum до мовчання”, виявлено проблематику поезій доби написання, визначено зв’язок між соціально-історичними процесами та художнім становленням письменника. На прикладі деяких творів здійснено типологію образів часу та простору, встановлено зв’язок між внутрішньою еміграцією письменника та герметичною поетикою, що склало основу художнього стилю літературної творчості Юрка Гудзя.

**Ключові слова:** Час, простір, хронотоп, типологія, ісихазм.

### Аннотация

В статье произведен анализ художественных и издательских отличий сборника “Маленький концерт для одинокого хронопа” от раннего сборника “Postscriptum к молчанию”, выявлена



проблематика поезій в період написання, определена связь между соціально-історическими процесами и художественним становлением писателя. На примере некоторых произведений произведена типология образов времени и пространства, установлена связь между внутренней эмиграцией писателя и герметической поэтикой, что положило основу художественного стиля литературного творчества Юрка Гудзя.

**Ключевые слова:** Время, пространство, хронотоп, типология, исихазм.

### **Summary**

In this article the analysis of artistic and publishing differences of the collection “Little Concert for Lonely Chronop” from the early collection “Postscriptum to silence” has been done, the problematics of poems of time of writing have been revealed, the connection between socio-historical processes and artistic formation of a writer has been defined. The typology of time and space images has been carried out through the examples of some literary works, the connection between writer’s inner emigration and hermetic poetics has been stated, that was the basis for further writing of Yurko Gudz.

**Keywords:** time, space, chronotop, typology, hesychasm.

УДК 821.161.2:7.071.1:82-94

**Мочернюк Н. Д.,**  
кандидат філологічних наук,  
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника”

### **“ЧАС – ВЕЛИКИЙ МИТЕЦЬ”: ХРОНОТОПНЕ МИСЛЕННЯ ОЛЕКСИ ГРИЩЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРІВ “МОЇ РОКИ В ЦАРГОРОДІ”)**

Відомий український маляр Олекса Грищенко залишив багату творчу спадщину і як талановитий письменник-мемуарист. Так, він автор цікавих мемуарів різного роду, які писав упродовж усього життя (“Мої роки в Царгороді” (1930), “Україна моїх блакитних днів” (1958), “Мої зустрічі з французькими мистцями” (1962), “Роки бурі і натиску” (1967)). “Не зважаючи на своє довге перебування поза Україною, та ще й віддалік від українських скупчень, Грищенко прегарно зберіг чисту літературну українську мову, і його писання визначаються чималою літературною вартістю. Беручи це до уваги, Об’єднання Українських письменників “Слово” обрало його своїм почесним членом”, – відзначив Святослав Гординський про Олексу Грищенко [1, 277]. Окремі його мемуари мали схвальну критику за кордоном, також неодноразово писав про Грищенка-письменника і С. Гординський. Між тим, варто привернути більшу увагу до цієї багатогранної особистості, враховуючи обидві ділянки його творчого обдарування – і малярство, і літературу. Через аналіз хронотопного мислення митця-універсаліста розкриваються його творчі засади, увиразнюється й естетико-філософський настрій епохи.

Для детального текстуального аналізу обрано перші спогади митця “Мої роки в Царгороді”, які вперше були видані французькою мовою 1930 року, а українське видання з’явилося в 1961 році в Мюнхені. Саме з тексту цих щоденникових записів і запозичено цитату, винесену у заголовок студії. “Час – великий митець. Він мирить і покриває все павутинням історичного мріяння”, –