

Київський університет імені Бориса Грінченка

Тетяна Вірченко
Сніжана Жигун
Роман Козлов

**ПРАКТИКУМ
З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ:
ВИДИ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО
АНАЛІЗУ**

Навчальний посібник

Київ • 2021

УДК 82.0(07)

В 52

Рекомендовано до публікації Вченою радою Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол №3 від 19.10.2021)

Рецензенти:

Л. М. Горболіс, докторка філологічних наук, професорка кафедри української мови і літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

В. М. Назарець, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови та літератури ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет ім. академіка Степана Дем'янчука»

Вірченко Т., Жигун С., Козлов Р.

В 52 **Практикум з української літератури: види літературознавчого аналізу :** навчальний посібник [Електронний ресурс] / Тетяна Вірченко, Сніжана Жигун, Роман Козлов ; Київський університет імені Бориса Грінченка. — Київ, 2021. — 181 с.

У посібнику представлені теоретичні викладки для підготовки студентів до різних видів літературознавчого аналізу тексту, зразки їх практичного застосування, система завдань і рекомендацій з опрацювання матеріалу. Автори пропонують власні напрацювання з хронотопного, конфліктологічного, жанрового, структуралістського, стилістичного та інтермедіального аналізів.

Посібник адресується студентам-філологам, які вивчають модуль «Практикум з української літератури: Аналіз художнього тексту».

УДК 82.0(07)

© Т. Вірченко, С. Жигун, Р. Козлов, 2021.

ЗМІСТ

Вітаємо!	5
Хронотопний аналіз	8
Теоретичні засади	8
Рекомендовані джерела	13
Питання і завдання для самоконтролю	13
Проблемні питання	13
Зразки аналізу.....	14
Іван Франко « <i>Odi profanum vulgus</i> »	14
Іван Франко «Украдене щастя»	20
Іван Франко « <i>Ор і Сирчан. Половецька історична сага</i> »	31
Завдання і рекомендації.....	35
Конфліктологічний аналіз	36
Теоретичні засади	36
Рекомендовані джерела	42
Питання і завдання для самоконтролю	42
Проблемні питання	43
Зразки аналізу.....	43
Сашко Ушкалов « <i>ESC. сім абсурдових п'єс</i> ».....	43
Михайло Наєнко « <i>Отець Антоній</i> » («До неба — пішки»).....	50
Завдання і рекомендації.....	57
Жанровий аналіз	58
Теоретичні засади	58
Рекомендовані джерела	66
Питання і завдання для самоконтролю	66
Проблемні питання	66
Зразки аналізу.....	67
Інтелектуальні драми Григорія Штоня	67
Трагікомедії Володимира Діброви	78
Завдання і рекомендації.....	85

Структуралістський аналіз	86
Теоретичні засади	86
Рекомендовані джерела	90
Питання і завдання для самоконтролю	91
Проблемні питання	91
Зразки аналізу	91
Ігор Качуровський «Шлях невідомого» і «Дім над кручею»	92
Борис Антоненко-Давидович «Сибірські новели»	104
Завдання і рекомендації	113
Стилістичний аналіз	114
Теоретичні засади	114
Рекомендовані джерела	118
Питання і завдання для самоконтролю	118
Проблемні питання	118
Зразок аналізу	119
Літературна група «Ланка»	119
Завдання і рекомендації	136
Інтермедіальний аналіз	137
Теоретичні засади	137
Рекомендовані джерела	142
Питання і завдання для самоконтролю	142
Проблемні питання	142
Зразки аналізу	143
Іван Карпенко-Карий. П'єси	143
Іван Франко «Вільгельм Телль»	151
Василь Стефаник «Осінь»	160
Василь Стефаник «Синя книжечка»	168
Завдання і рекомендації	176
Рекомендована література	177

ВІТАЄМО!

Відчуваєте, як збільшуються кількість і розмаїття творів, які треба прочитати та опрацювати, на вашому шляху до звання філолога? Уже накриває хвиля тривоги, що для інтерпретації нових творів не вистачає знань? Це нормально. Хоч насправді річ не зовсім у відсутніх знаннях. Себто не в якихось специфічних знаннях, яких потребує кожен новий твір, що з'являється у вашій лектурі.

Цілком очікувано, що нові твори вимагають від дослідника нових підходів до інтерпретації, розкриття нюансів їхнього змісту. Під «новими» тут розуміємо, звісно ж, «нові для дослідника», бо найчастіше його задача — не виробити підхід, а дібрати слушний з наявного в науці арсеналу, налаштувати його, творчо вдосконалити.

І врешті в дослідника поступово формуватиметься власний арсенал інструментів. Постійно їх використовуючи, удосконалюючи власні навички аналізу й інтерпретації творів, із часом ви не будете вже надовго замислюватися, який із них обрати в кожному конкретному разі. Виразні або й малопомітні маркери твору підкажуть вам найоптимальніший шлях, а ті навички аналізу, що перетворяться на розумові автоматизми, даватимуть інформаційний матеріал для аналізу вищого рівня.

Однак для того, щоб ці інструменти перетворилися на ваш особистий дієвий арсенал, недостатньо лише знати, на яких теоретичних засадах вони виникли. Потрібно побачити їх у дії, зрозуміти смислові залежності між етапами аналізу, визначити межі їх застосування і специфіку очікуваних висновків. А також важливо самому випробувати в ділі такі наукові інструменти, застосувавши ці підходи до аналізу різного матеріалу.

Саме в такому ключі й побудований цей посібник. Усі представлені в ньому матеріали є результатом практичної реалізації чимось із його авторів конкретного аналітичного підходу: хронологічного, конфліктологічного, жанрового, структуралістського, стилістичного, інтермедіального. Для науковця «практична реалізація» означає передусім оприлюднення результатів дослідження у вигляді статті, монографії чи дисертації. Усі представлені в посібнику матеріали пройшли такий шлях і були прийняті науковою спільнотою.

Усі розділи посібника побудовані схоже. У викладі теоретичних засад певного типу аналізу ми намагалися дати авторське їх тлумачення та наголосити на найважливіших ідеях, із деталізацією яких можна і навіть потрібно ознайомитися у фахових словниках чи популярних підручниках із теорії літератури.

Ці виклади будуть добре підкріплені вагомими та доступними джерелами, опрацювати які ми радимо на другому етапі вашої підготовки. Наприкінці розділу ви знайдете конкретніші рекомендації, як саме працювати з цими джерелами, а зараз лиш зазначимо, що все це наукові, а не підручникові праці, тож і читати їх потрібно, стежачи за ходом думки науковця, перевіряючи його твердження, сумніваючись і сперечаючись із ним.

Перевірити, чи достатньо надійно ви опанували теоретичний матеріал, вам допоможуть запропоновані питання і завдання. Свої відповіді радимо перетворювати на невеликі текстові замітки — так ви чіткіше побачите сильні та слабкі сторони системи ваших фахових знань. Проблемні питання підштовхнуть вас до власних подальших роздумів і пошуку додаткової інформації. Нотуйте питання і твердження, які у вас виникають, щоб не згубити їх потім.

Найбільшу за обсягом частину тексту посібника становлять запропоновані вашій увазі зразки аналізу конкретних творів або їх груп. Ваша робота з ними буде дещо іншою. Тут украй важливо відстежити хід думки дослідника, побачити, яких проміжних

висновків він доходить і як використовує їх у наступних етапах аналізу. Тож вам не обійтися без нотаток на берегах або складання плану-конспекту пропонованих зразків аналізу.

Водночас ви побачите, що виконати ефективний аналіз засобами тільки одного конкретного підходу неможливо. У літературознавстві є низка універсальних понять і прийомів, спільних для різних видів аналізу. І тільки їх застосування здатне підкреслити унікальний потенціал особливих аналітичних підходів.

Радимо дослухатися до пропонованих у кінці розділів рекомендацій і виконати наведені там завдання, адже тільки практикою можна перевірити теоретичні знання та перетворити їх на дієві інструменти.

З вірою у вашу допитливість і сумлінність

*Тетяна Вірченко
Сніжана Жигун
Роман Козлов*

ХРОНОТОПНИЙ АНАЛІЗ

Теоретичні засади¹

Час і простір у художньому творі набувають, при збереженні принципів світоконструювання, іншого коду вираження, що приводить до зміни формованих ними смислів і створення, відповідно, на їх основі того конструкту, що звично зветься художнім змістом твору. З іншого боку, застосування в художньому творі «звичайного» мовного коду (йдеться про необхідні мовні конструкції, що переважно не несуть художнього навантаження й можуть зіставлятися, скажімо, із каркасом і товщею гіпсу в скульптурі) веде до проникнення в нього часових і просторових мислених конструктів, що можуть отримувати художнє навантаження.

Теза про необхідне перебування будь-чого в часі й просторі (або ж темпоральну та спатіальну детермінацію — коли йдеться про розумові конструкти) виявляється недостатнім аргументом «охудожнення» часу і простору. Така вимога може бути висунута лише до факту, що є частиною сенсуального досвіду, який проходить складні трансформації при формуванні художнього змісту на векторах «автор → текст», «текст → читач». Міметичний підхід веде до спрощення таких трансформацій, тому закономірним наслідком поєднання його із субстанціальною концепцією часу і простору є висновок про те, що художній простір і час — це, відповідно, простір і час, відтворені в літературному творі², який

¹ За: Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. С. 23–45.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 565.

неодмінно буде супроводжуватись не менш закономірним питанням «А що таки в часі й просторі міняється, коли вони стають художніми?»

Згідно з категоріальною концепцією відмінність між часом і простором (апріорними формами мислення) та їхніми художніми відповідниками зумовлюється не їхніми особливостями, а специфікою сфери пізнання, де вони застосовуються. При цьому в обох випадках час і простір є формами узгодження інформації, що надходить від реальних явищ у першому випадку та з тексту як засобу її трансляції (через актуалізацію збережених пам'яттю реципієнта знань) у другому. В обох випадках ідеться про інформацію щодо явищ, однак відмінність, за Гегелевою класифікацією людської діяльності, полягає в меті, засобах і результатах її обробки, наразі — в узгодженні.

Доволі поширена фраза «людина мислить у часі й просторі», крім субстанціального (детермінаційного) тлумачення, що цілком природно виникає першим, бо спровоковане «здоровим глуздом», може бути потрактована і як підтвердження наявності в людському мисленні певних (і тільки таких!) способів упорядкування оброблюваної інформації. «Людина мислить часом і простором» — така її форма, яка міняє пріоритети в її двозначності на протилежні, є більш коректною, адже в такому разі стає зрозумілою природа часово-просторової (історично-географічної) детермінації: осмислювати інформацію про навколишній світ і про себе людина може винятково у формах часу й простору, що неодмінно веде до зумовленості її мислення історичними та географічними координатами.

Тож є підстави висновувати: художній час і простір — це застосування часу і простору як мисленневих форм у процесі художньої (мистецької) діяльності людини, наслідком чого і є постання художнього змісту, яким можуть навантажуватися й ті розумові

конструкти, що виникають на основі «реального» часового та просторового мислення.

На жаль, така очевидна тотожність художнього й нехудожнього часу і простору на рівні гносеологічного механізму, зокрема щодо їхнього функціонування в межах людського мислення, не завжди враховується дослідниками, що веде до розмивання меж хронотопного аналізу¹, неоднозначного трактування художніх явищ, невиваженого терміновжитку.

Нетривала історія хронотопних досліджень яскраво засвідчує, наскільки потужно всепроникність часу і простору позначається на універсалізації їхніх філологічних відповідників, якими сучасні науковці часто готові описати чи не всі аспекти художнього твору. При цьому багатозначність термінів «час» і «простір», особливо в культурологічній сфері, слід розглядати і як причину, і як наслідок їхнього нерідко метафоричного вживання в науковому дискурсі. Також причиною цього стану речей можна вважати глобалізаційну тональність згаданої праці М. Бахтіна, з якої, зокрема з прикінцевих зауваг, явно звучить: хронотопом можна назвати у творі все, що так чи так має матеріалізовану форму, а отже, часову і просторову визначеність. Однак категорія «хронотоп», особливо претендуючи на всеохопність, зіставну з часом і простором, усе ж мусить мати визначений обсяг, тим більше, що така всеохопність повинна обґрунтовуватися науковими задачами. Те ж саме може стосуватися практично всіх понять, застосовуваних у колі проблематики художнього часу і простору.

¹ Як це видно з розділу прикінцевих зауваг до роботи М. Бахтіна, присвяченого межах хронотопного аналізу й завершеного чи не найвідомішою його фразою про «брами хронотопів», дослідник залишає смислово сферу поза такими межами: «Ці художні смисли також не піддаються часово-просторовим визначенням» (Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. С. 406).

Так, історична й географічна визначеність реципієнта в процесі сприймання твору є необхідною, а це дає підстави сумніватися в коректності доволі часто вживаних у художній інтерпретації термінів «позачасовий» і «позапросторовий», що явно суперечать декларованій одночасно з їхнім уживанням тезі про всеохопність часу й простору. Як більш послідовний може бути запропонований до вжитку зворот «нечітко визначені історичні та географічні координати», або ж простіше — «неісторичний», «негеографічний» («позаісторичний», «позагеографічний»). Змістогенерувальний механізм історичного та географічного прив'язування подібний до механізму номінування й набуває художності лише за посилення алюзійності, метафоричності тощо. Час і простір у цьому процесі виконують роль правил координації, спільних для реального і художнього світів, а історія й географія є конкретними системами координат, поставленими на їхній основі.

Хрестоматійно відомо, що термін «хронотоп» дали природничі науки (праці В. Вернадського, Г. Мінковського, О. Ухтомського), де він позначав «очасненість простору» й «опростореність часу» в симультанності, власне, неможливість розгляду фізичних, біологічних процесів, виключно динамічних за своєю суттю, лише в межах одного з вимірів — просторовому (3D) або часовому (1D) — і необхідність уведення єдиної системи «простору-часу» (3+1D, 4D) на пояснення змін, спричинених рухом.

Панівна описовість цього підходу привела до того, що в сучасному дискурсі хронотопи розглядаються майже винятково як одиниці компаративістики і їхнє функціонування лишилося без узагальнювальної категорії, яка б розкривала спільні механізми, за якими окремі хронотопи реалізують свій художній потенціал.

Доречним терміном, що міг би позначити всі аспекти художності часу і простору, зокрема увиразнити названі механізми, могло б стати слово «хронотопіка». Його граматична форма продиктована

уніфікуванням усього ланцюжка названих Д. Леонтьєвим засобів і наводить на думку про аналогію, наприклад, із назвами філологічних дисциплін — поетикою, стилістикою, граматикою, — які охоплюють теоретичний (систему принципів структурування, взаємодії елементів і їхнього дослідження) та практичний (систему поданих у їхніх взаємозв'язках самих елементів, притаманних конкретному творові, творчості, мові тощо) аспекти предмета дослідження.

Тоді у вузькому сенсі хронотопіка — це система конкретних проявів часового і просторового мислення, що піддаються узагальненню, уніфікації та класифікації на рівні твору, творчого спадку, літературної течії, періоду тощо. У широкому сенсі хронотопіка — це система способів функціонування часу і простору в художньому творі, які реалізуються на всіх рівнях постання художнього змісту (граматики, тропіки, тексту, сюжету, образної системи, конфліктно-ідейної цілості).

Найнижчим рівнем є рівень художньо-літературної матерії — тексту, розгорнутого і за просторовою, і за часовою схемами. Виокремлювані просторово на цьому рівні складники (звуки, лексеми, тропи, фігури; фонетичні, синтаксичні, діалогічні одиниці тощо), поєднуючись у часі читання, формують наступний рівень — символів, образів, характерів, хронотопів — загалом елементів змісту, текстуально, обсягово, функціонально, нарешті змістово від'єднаних¹. Цей рівень елементики в часовому розгортанні діяння стає матерією й формує наступний — рівень еволютики, що охоплює компоненти, породжені рухом дії та рухом читання (авторського мовлення): мотиви, перипетії, сюжети, аспекти нарації та композиції твору. Змістове наповнення рухомих компонентів породжує

¹ Зв'язок і межу цих рівнів добре ілюструють слова І. Франка: «Символи без викладу зовсім не символи, і в кожній притчі виклад, себто основна ідея — річ первісна, старша, ніж конкретні образи, в яких вона символізована» (Зібрання творів у 50 т. Т. 43, С. 302–303).

наступний рівень — конфліктів, колізій і їхніх систем, — що діалектично (через мовлення, у розвитку та в протиставленні) породжує найвищий — рівень ідей.

Рекомендовані джерела

1. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Козлов Р. *Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація.* Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 352 с.
3. Копистянська Н. *Час і простір у мистецтві слова.* Львів : ПАІС, 2012. 342 с.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Визначте поняття «час», «простір», «хронотоп».
2. Чим «художній час» і «художній простір» відрізняються від «часу» і «простору»?
3. Які наукові задачі можна вирішити з допомогою хронотопного аналізу?

Проблемні питання

1. Чи залежить хід аналізу хронотопу твору від його жанрових ознак?
2. Як хронотоп твору пов'язаний зі стильовими рисами твору?
3. У творах яких жанрів або стилів хронотопний аналіз буде більш продуктивним? У яких менш продуктивним?

Зразки аналізу

Іван Франко «Odi profanum vulgus»¹

У час, що припадає на останній період звернення І. Франка до жанру п'єси (1897–1904), драматургізована діалогізація проявляється також у його прозі. Доволі незвичним у цьому сенсі явищем є оповідання «Odi profanum vulgus» (1899). «Другий із восьми розділів оповідання має вигляд вставного драматичного етюда, хронотопом якого є редакція одного часопису. Працівники редакції виголошують репліки, рясно насичені інтертекстуалізмами, — фрагментами текстів різними мовами»², — зазначає Ю. Денисюк, наголошуючи на щонайменше трьох ракурсах вивчення цієї частини твору: внутрісюжетному, алюзійному (І. Франко якраз покинув роботу в газеті) та інтертекстуальному. Загалом складається враження, що цей вставний драматизований фрагмент доволі самостійний за змістом і розкриває відокремлену сюжетну лінію.

Виразно модерністичне звучання оповідання визначається, на думку Р. Голода, його стильовою (символізм, реалізм, натуралізм) та родовою (епос, драма) поліфонією³. На драматичну інкрустацію твору звертає увагу й М. Легкий, констатуючи прояв ознаки цього роду: «Авторський текст, за винятком ремарок, зредукований остаточно. Автор існує тут в іпостасі, сказати б, драматичного наратора»⁴. Доповнює «мозаїчність» твору і його інтертекстуальна

¹ За: Козлов Р. Змістові шари оповідання Івана Франка «Odi profanum vulgus». *Studia Ucrainica Varsoviensia. 1* / Uniwersytet Warszawski. Warszawa, 2013. S. 355–362.

² Денисюк Ю. Інтертекстуалізми в оповіданні І. Франка «Odi profanum vulgus». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 32. 2003. С. 38.

³ Голод Р. Поетика символізму в літературно-критичній рецепції та художній практиці Івана Франка. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія (Літературознавство)*. 2007–2008. Вип. XVII–XVIII. С. 46.

⁴ Легкий М. *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка*. Львів, 1999. С. 112.

насиченість, завдяки чому зокрема постає можливість доволі точного датування твору (авторські примітки містять покликання на видання Ф. Ніцше і П. Верлена 1898 р., а саме оповідання побачило світ 1899 р.).

І. Франко, удаючись у цьому художньому тексті до покликань, дотримується того ж підходу, що й у науковому трактаті «Із секретів поетичної творчості»: класичні гасла, наприклад цитата з Горація в назві оповідання, висловлювання Ф. Шлегеля та І. Канта в трактаті, є немовби недекодованими алюзіями, натомість тези сучасників сумлінно супроводжуються бібліографічним апаратом. На думку Ю. Денисюка, в оповіданні він виконує ще й важливу образотворчу роль, підкреслюючи провалля між освіченим працівником «одного поступового і демократичного львівського дневника»¹ і простим людом.

Загалом оповідання «Odi profanum vulgus» є своєрідною теоретико-практичною художньою ілюстрацією естетичних принципів, що їх І. Франко протягом 1898 р. послідовно викладав у трактаті «Із секретів поетичної творчості». Разом вони закономірно розвивають, передусім у теоретичній площині, експеримент-дискусію, розпочату «Зів'ялим листям», особливий «діалог» І. Франка з модернізмом. Слід зауважити, що оповідання вперше вийшло, як і трактат, у «Літературно-науковому вістнику», де автор йому і ще кільком творам дав спільний заголовок «В плен-ері. Вірші і проза Івана Франка»². Думається, що це натяк на спробу виведення теоретичних роздумів у реальній світ, через що в оповіданні можна виокремити два сюжетно-семантичні шари: епічну побутову історію неволі Петруся та драматизовану естетичну дискусію, ведену інтелігентами й віддану формою поіменованого діалогу. На стику цих шарів відповідно до встановленої системи рівнів постановня художнього змісту

¹ Франко І. *Odi profanum vulgus*. *Зібрання творів у 50 томах*. Т. 21. Київ, 1979. С. 79.

² Там само. С. 477.

слід говорити про ще один, об'єднуючий, у якому формується образ головного персонажа — заграничного політика Вінкентія. Важливою є неповна автономність трьох шарів: вони повністю реалізують авторський задум лише в межах художнього цілого, хоч і мають відмінні локалізацію, систему зображальних засобів і навіть персонажний склад (за винятком згаданого вже Вінкентія). Оскільки основна сюжетна лінія доволі прозора й була вже проаналізована дослідниками, є підстави зосередитись на семантичних особливостях другого, драматургізованого розділу, щоб чіткіше визначити його роль у творенні багат шарового змісту оповідання.

Події другого розділу локалізовані в редакції львівської газети й відбуваються протягом ранку, після завершення формування матеріалів до чергового номера. Часова цілість діалогу розривається лише двома ремарками, що повідомляють про процедуру складання грошей учасниками розмови та про прихід нових персонажів — Професора й Артиста. Разом із двома абзацами ввідних дидакалій і кількома зауваженнями про особливість проголошення тієї чи тієї репліки вони формують корпус авторського мовлення. Склад граматичного часу дієслів у цих частинах тексту відображає загальний родовий синкретизм твору: презенс постійно переважається перфектом, що незначно руйнує ілюзію драматичної «теперішності», адже автор усе одно залишає персонажам право на самовираження і самодіяння.

Сюжет розділу спирається на доволі прозорі географічні та історичні локації, визначені як прямими вказівками («львівський дневник», «в Європейським готелю, номер 10»¹), так і згаданим покликанням на видання творів Ф. Ніцше. Приналежність персонажів до львівської інтелігенції додатково підтверджується частими німецько-, латино- та франкомовними інкрустаціями їхнього мовлення,

¹ Там само. С. 79, 81.

а постать Артиста увиразнюється також пишномовними польськими етикетними кліше. Крім того, прізвисько цього персонажа («Артист маляр Парафіянський, званий також Битва під Грунвальдом»¹) є історичною й політичною алюзією, яка формує приховану смислову опозицію: у цій битві 1410 р. об'єднане польсько-литовсько-русинське військо перемогло рицарів тевтонського ордену, що дало поштовх до більш вільного розвитку цих націй.

Власне драматичне дійство формується репліками шести персонажів, які попри автономізованість, виражену словами Внутрішнього політика («Ми демократи: кождий відповідає за себе»²), можуть бути погруповані за різними принципами. Так, працівникам редакції протиставляються Професор і Артист, Заграничний політик — Внутрішньому, діячі мистецтва Артист і Заграничний політик (він же «не друкований досі, але тим не менше вітхненний» поет³) — Професорові «будівництва і копання фундаментів»⁴. За національним самоусвідомленням Артист протиставляється іншим персонажам, хоч автор і не загострює цього аспекту, обмежуючись натяком на рух «Молодої Польщі». Майстерність І. Франка — автора діалогів проявляється тут у природності самоідентифікації та самопрезентації персонажів при їхньому входженні до визначених опозицій. З такого погляду Заграничний політик Вінкентій (він же батько Петруся) виявляється персонажем із перехідною семантикою — він бере участь у різних групах відповідно до своїх іпостасей, його постать об'єднує два сюжетні шари оповідання й формує власний семантичний, він виголошує естетичні сентенції, проти яких спрямований ідейний задум твору.

¹ Там само. С. 80.

² Там само. С. 79.

³ Там само. С. 81.

⁴ Там само.

Очевидно, саме для очищення цих поглядів І. Франко вдається до драми як роду і до форми драматургічного діалогу між «адептами різних суспільних поглядів на мистецтво, образи яких автор свідомо узагальнює, ховає за абстрактними іменами Професора, Заграничного політика, Артиста тощо, аби акцентувати увагу на змісті дискусії, а не на індивідуальних особливостях персонажів»¹. При цьому Професорові відведено позитивістські погляди, Акторів — суб'єктивістські, а Заграничному політикові — естетські. Диспут учасників діалогу про призначення мистецтва, про співвідношення ролей митця й спільноти залучає їх до естетико-мистецтвознавчих дискусій межі століть, пов'язаних зі становленням модерністичних тенденцій. Як відомо, І. Франко своєрідно включився в цей дискурс, частково залишаючись на власних позиціях і частково приймаючи нові погляди на мистецтво, що дослідникам говорить про наявність у його творчій і науковій біографії ознак антипозитивістського зламу.

Пошук художнього втілення образу автора серед персонажів цього драматизованого розділу наштовхнув Р. Голода на припущення, «що самому Франкові найбільше імпонувала поміркована позиція Критика»², з яким варто погодитися, адже висловлена цим персонажем теза: «Люблю штуку, але й цибулі не дам плювати в лице»³, — насправді є ключем-алегорією до розуміння суперечностей Франкового світогляду. Додатково в цьому переконає той факт, що саме мовлення Критика автор наділяє іронічними відтінками, тоді як інші персонажі цілком серйозні.

¹ Чут З. Генетико-типологічна спорідненість імпресіонізму та натуралізму в літературознавчій рецепції Івана Франка. *Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія (Літературознавство)*. 2007–2008. Вип. XVII–XVIII. С. 65.

² Голод Р. *Поетика символізму...* С. 46.

³ Франко І. *Odi profanum vulgus...* С. 81.

Разом із тим висловлена в діалозі естетико-теоретична опозиція не є головною ні для цього розділу, ні для оповідання загалом. Недарма І. Франко, вибудовуючи логіку аргументації учасників дискусії, спершу виводить плекану Заграничним політиком недосяжність його поезій для народу, і лише потім — декларовану самообожнювану «вищість»: «Найвища функція, найвищий обов'язок артиста — бути артистом, творцем, бути самим собою. Він незалежний ні від кого, він пан, він цар, він бог. Не він обов'язаний до вдячності суспільності, що видала і виплекала його, а суспільність повинна чтити, шанувати, обожати його за те одно, що він є»¹. За горизонтальною опозицією позитивістів і модерністів І. Франко побачив загрозу вертикального протиставлення окремих осіб до натовпу, а в результаті — і розшарування нації, адже відповіддю на «*Odi profanum vulgus et arceo*» («Ненавиджу просту юрбу і погорджу нею») може стати лише зворотна ненависть.

Із такого погляду другий, драматизований, розділ включається в загальну просторову опозицію твору як теоретичний ключ позиції головного персонажа Вінкентія, а весь твір спрямовується на доведення її нежиттєздатності й неприпустимості. Унаслідок застосування стратифікаційного підходу до розуміння оповідання на нижчому рівні бачимо натуралістичний сюжет поневірянь Петруся, над яким надбудовується модерністичний образ Вінкентія, але найглибший зміст і авторський задум розкриваються на третьому шарі, де позажиттєвість, автономність модернізму представляється включеності його апологетів у саме життя. Відтак декларована «найвища функція, найвищий обов'язок артиста» стає не більшим, ніж штучна нежива примара.

¹ Там само. С. 83–84.

Іван Франко «Украдене щастя»¹

Зміст п'єси мінявся багато разів, хоч, на жаль, ні скупі архівні уривки, та ще й із чужої руки, ні листування, офіційне й приватне, не дозволяють проникнути в мислення автора 1891–1893 рр., коли з його спогадів і асоціацій постав хрестоматійно відомий текст. Крім авторизованих (Львів, 1894, 1901 рр.) та неавторизованого (Київ, 1909 р.) видань, відомий автограф іншої версії початку п'єси і два рукописи різних переписувачів початку й кінця твору, що відрізняються від канонічного. Лист І. Франка 10 серпня 1891 р. до дружини засвідчує, що на конкурс автор подавав перероблений, а отже, написаний раніше твір², однак переписка з організаторами конкурсу, повідомлення в періодиці про його хід і підготовку вистав за творами-переможцями, рецензії та спогади про самі вистави дають доволі невиразне уявлення про первісний текст і проміжні його варіанти. На початку одного рукопису замість імені автора вказаний девіз із Софоклового «Царя Едіпа» («Ти сліпий на очі, на вуха і на розум»), отже, саме він міг посилатися на конкурс, чого не доводиться констатувати про рукописне альтернативне закінчення п'єси. Автограф початку за стилістично-композиційними особливостями, вірогідно, є частиною найбільш ранньої редакції твору.

І хоча І. Франко сам указував на «Пісню про шандаря» як джерело сюжету драми та розкривав, як із цензурних міркувань у виставах жандарм перетворився на поштаря, а постановки й видання твору завжди були в центрі уваги рецензентів, усе ж таки в радянському літературознавстві дослідження генезису п'єси «Украдене щастя» (як і всієї драматургії письменника) відраховувалося

¹ За: Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. С. 197–207.

² Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 49. Київ, 1986. С. 285.

від статті І. Айзенштока 1940 р.¹ Поява в публікації М. Возняка 1945 р. архівних уривків п'єси² викликала дискусію щодо потрактування ідейного змісту та головних персонажів твору, адже інший фінал, у якому вагітна Анна бере на себе провину за смерть Михайла, вигороджує Миколу та обіцяє після пологів покінчити із собою, суттєво зміщує смислові акценти конфлікту.

О. Борщаговський, переймаючись переважно джерелами сюжету та впливами на І. Франка Г. Ібсена, О. Островського й інших, підсумував: «В усякому разі цей, ранній варіант фіналу свідчить про значний відхід Франка від сюжету народної пісні»³. М. Нечиталюк спершу негативно оцінював друкований варіант фіналу, який начебто робив з Михайла пристосуванця⁴, але згодом більш об'єктивно поглянув на дискусію та зосередився на трансформації фольклорного сюжету⁵. Найбільш дискусійний погляд висловив Я. Білоштан: рукописний варіант фіналу є справжнім, позбавленим цензурного втручання, а тому «рукописний варіант п'єси, в якому відсутня мелодраматична сцена каяття жандарма, літературно-сценічна історія драми повинні звернути увагу режисерів-постановників на виявлення справжнього ідейного задуму режисера»⁶. Таке твердження наштовхнуло науковців на глибокий аналіз мотивів поведінки персонажів, що й вилилося в належне

¹ Айзеншток І. Генезис «Украденого щастя» Івана Франка. *Літературна критика*. 1940. № 6. С. 6–26.

² Возняк М. До історії тексту п'єси Франка «Украдене щастя». *З життя і творчості Івана Франка*. Київ : Вид-во АН УРСР, 1955. С. 201–219.

³ Борщаговський О. *Драматичні твори Івана Франка : критичний нарис*. Київ : Мистецтво, 1946. С. 40.

⁴ Нечиталюк М. Фольклорна основа драми І. Франка «Украдене щастя». *Наукові записки Інституту суспільних наук*. Львів, 1953. С. 100.

⁵ Нечиталюк М. Ф. *З народних ручаїв : Про народнопоетичні джерела і майстерність драматургії Івана Франка*. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1970. 168 с.

⁶ Білоштан Я. За правдиве розкриття образу жандарма в драмі Івана Франка «Украдене щастя». *Наукові записки Львівського державного педагогічного інституту*. Львів, 1953. С. 22.

обґрунтування думок О. Білецького, І. Басса, Й. Кисельова, М. Пархоменка.

Тим не менш Я. Білоштан першим звернув увагу на особливості часу й простору п'єси, хоч не з усіма його висновками слід погодитися. Якщо тезу О. Борщаговського про Анну, віддану «за нелюба, на 15 років старішого за неї»¹, ще можна вважати за неухважність чи редакторський огріх (згідно з драматіс персоне, Анні 25, а Миколи 45), то твердження Я. Білоштана: «Події в "Украденому щасті" відбуваються протягом п'яти-шести місяців. Розпочавшись у зимову хуртовину вночі в хаті Миколи Задорожного, вони там і закінчуються пізнього літа надвечір. Перші дві дії розвиваються навально швидко: за вечір і ранок другого дня сталися страшні події в хаті Задорожних. <...> Події третьої дії переносять читача (глядача) десь на п'ять місяців після цього»², — прийнятне лише частково. На часовий інтервал між другою і третьою дією виразно вказує репліка Насті: «Ще тільки пушціня, а тут уже немовби весна розпочалася»³, — а думку про багатомісячну лауну в дослідника могла сформулювати хіба що фраза Анни з рукописної версії фіналу: «За пару місяців прийде на світ дитина, його дитина»⁴. Але й у цьому разі варто говорити про дещо більшу загальну тривалість сюжету. Коректнішим є висловлювання С. Хороба: «У знаменитому "Украденому щасті" вся дія триває протягом кількох місяців зими та весни (майже півроку)»⁵.

Увага автора до хронометричних подробиць простежується з драматіс персоне, де поряд із короткими характеристиками визначено вік кожного головного персонажа п'єси. Характерно, що

¹ Борщаговський О. Драматичні твори Івана Франка... С. 19.

² Білоштан Я. Іван Франко і театр. Київ : Мистецтво, 1967. С. 73.

³ Франко І. Украдене щастя. Зібрання творів у 50 т. Т. 24. Київ, 1979. С. 35.

⁴ Франко І. Украдене щастя... [рукописні варіанти]. С. 428.

⁵ Хороб С. Франкова концепція структури драми. *На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії*. Івано-Франківськ, 2006. С. 313.

в «Украденому щасті» такі вказівки з'являються вперше; вони є також у всіх п'єсах цього, найбільш плідного, періоду Франкового драмопису. З одного боку, на увагу автора до віку дійових осіб вплинула театральна орієнтація конкурсу: оскільки при підготовці вистави подібні зауваження значно полегшують роботу режисера й акторів, сприяють точнішій інтерпретації сюжету, автор сам чи з поради журі прагнув покращити цей бік твору. З іншого боку, початок тенденції до часової точності в п'єсі засвідчує ще перша редакція «Рябини», а посилення її протягом 1891–1896 рр. можна пояснити журналістським педантизмом, сформованим роботою в газеті «Kurjer Lwowski». Цим же тоді поясниться й точність увідної часово-просторової ремарки, характерної для цього та наступного періодів.

Ознайомлення з історією тексту п'єси наштовхує на роздуми щодо намагання автора зберегти жандармський мундир Михайла (у постановках перших 15 років із цензурних міркувань він був поштарем) і вказівку «Діється коло 1870 року в підгірському селі Незваничах»¹. Попередні припущення літературознавців, очевидно, непереконливі, тому питання: «Чому Іван Франко так уперто прив'язує події в п'єсі саме до 1870 року?», — ставлять письменники, пропонуючи версію, що тоді «в селі панувало велике пожвавлення, пов'язане з перевезенням лісу із цих околиць на будівництво залізничної станції з Хирова до Перемишля»². Проте суто історико-географічних відомостей, без урахування специфіки художнього мислення автора, недостатньо.

Наукові погляди культурно-історичної школи, до яких схилився І. Франко, фіксують фактичну природу кожного фольклорного твору. Породжена емоційно-свідомісним актом автора-виконавця художня обробка життєвого сюжету зберігає його найважливіші деталі,

¹ Франко І. Украдене щастя... С. 7.

² Горак Р., Гнатів Я. Іван Франко. Кн. 4. В поті чола. Львів, 2005. С. 358–359.

роль яких, можливо, одразу й непомітна або незрозуміла дослідникові. Тому-то при аналізі редакційних і жанро-видових перетворень сюжету слід звертати увагу на найбільш постійні, хоча й, можливо, не ключові дрібниці. У «Пісні про шандаря» такою, на думку І. Франка, виявляється посада спокусника, бо саме нею в статті «Жіноча неволя в руських піснях народних»¹ дослідник обґрунтовує ситуацію, що склалася в сім'ї Николайка. Разом із тим образ Михайла Гурмана — єдиний негативний серед усіх жандармів п'єс І. Франка, тож для думки про викривальний його характер підстав немає.

Перша важлива вихідна позиція — жандармський мундир Михайла — поєднується із загальною установкою письменника на художню обробку подій, так чи інакше пов'язаних із власним досвідом. Справа, очевидно, не в автобіографічних амбіціях чи обмеженості просторового мислення І. Франка — різноаспектна його творчість подає цьому достатньо контраргументів. Прагнення максимальної достовірності, а отже, і належної деталізації на основі самостійно пережитого, що цілковито відповідає творчо-науковому напрямку, визначеному І. Теном, — ось найвірогідніша причина фігурування рідного простору в спадщині письменника.

М. Нечитайлюк зауважує, що «художні засоби зображення Миколи Задорожного — нагуєвицького походження», указуючи на використання в його репліках «фольклорних зразків», зібраних І. Франком у рідних місцях. Те ж саме може стосуватися прізвища Гурман, що означає «соль у стовпчику, ступку солі»² конусоподібної форми, яку вона отримувала після випаровування на солеварнях Дрогобиччини.

Розгортаючи події в межах відомих і зрозумілих собі самому Незваничів (Нагуєвичів), Купиння, Радвиловичів, автор намагається

¹ Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 26. Київ, 1980. С. 210–253.

² Словарь української мови : у 4 т. / упор. Б. Грінченко. Т. 1. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958. С. 341–342.

реконструювати життя жандарма: щоб стати до посади, той мусив пройти службу в армії (тут І. Франкові міг прислужитися образ його шкільного товариша Паславського, який, «не скінчивши гімназії, пішов до війська, а потім став жандармом»¹), однак не повний строк у 12 років, як персонаж оповідання «Моя стріча з Олексою», а короткий мобілізаційний призов, бо інакше через вік персонажів не можна було би вибудувати правдоподібну любовну інтригу. Найбільша після скасування панщини мобілізація в Австрійській імперії стосувалася Австро-Прусьско-Італійської війни 1866 р., у ході якої австрійські війська боролися на двох, північному та південному, фронтах. Після того, як у війну вступила Османська імперія, бої розгорнулися й на території Боснії, куди спрямовувалися швидко мобілізовані галичани. Тому-то сучасникам І. Франка назва далекої Боснії в устах Анни не видавалася дивною, а мала належний історичний контекст.

Відтак жандарм Михайло Гурман отримує історично вмотивовану передісторію, а вона сприяє правдоподібності перипетій долі інших персонажів. В останній редакції п'єси автор відмовився від подробиць дошлюбного життя Анни, наявних у її монолозі з раннього автографа²; відомо лише, що «про її вітця по всіх селах слава йшла. Перший багач був на весь повіт, і ліпотент громадський»³. Так само в загальних рисах повідомляється про бажання Анниних братів випхати її «на десяте село» без приданого, заради чого вони й повідомляють про смерть Михайла.

Натомість останні три роки в житті персонажів описуються більш деталізовано, а головне — з обов'язковою оцінкою оповідача. Саме тут відбувається первісне розшарування дійових осіб.

¹ Франко І. Спомини із моїх гімназійних часів. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 39. Київ, 1983. С. 53.

² Франко І. *Украдене щастя...* [рукописні варіанти]. С. 420.

³ Франко І. *Украдене щастя...* С. 36.

Кожна з історій — Анни, Михайла, Миколи — переказана двічі, і кожного разу з протилежною оцінкою. Настя говорить про лад і спокій у подружжі, але Анна зізнається, що не любила чоловіка. Микола переконував себе, що любов була (від «Я крил у бога просив» до «Вона <(Анна)> ще вдячна мені була...»¹), аж поки не наважився визнати, що так і не зміг «причарувати» дружину. Про своє триріччя розповідає й Михайло: «Вернувши з війська, я продав ґрунт і хату і вступив до жандармів, ось уже три роки служу. Зразу на границі був, пачкарів ловив, а отсе пару неділь тому перенесли мене в сей повіт»², — але за якийсь час наодинці з Анною зізнається: «Та ні, признаюся тобі, в першій хвилі, дізнавшись, що ти вийшла замуж за отсього тумана, я був лютий на тебе. Я був би вбив тебе, коли б ти була де близько. Я цілими днями бігав мов одурілий по полю і кляв тебе»³. Позитив перших оповідей, як виявляється, — не більше ніж фікція, а Михайлова історія — свідомий обман, адже ще за кілька хвилин він змінить її деталі: «Два місяці я вже тут, а знаєш сама, що я досі оминав вашу хату»⁴.

Сакральна семантика трійки знову актуалізується в п'єсі І. Франка. Дрібна й неважлива, з першого погляду, деталь — три роки, що головні персонажі пережили в інших умовах, — добре відтіняє любовний трикутник, і саме тому є важливою для автора. З цього змістовного триріччя постають і дата, указана перед першою дією, — «коло 1870 року», і власне сюжет п'єси.

Якщо прийняти думку, що рукописні уривки відбивають попередні редакції п'єси, то можна констатувати прагнення автора конденсувати події в часі, як це він зробив із простором. Лише третя дія виводить персонажів на людне місце перед корчмою, інші

¹ Там само. С. 49, 62.

² Там само. С. 19.

³ Там само. С. 22.

⁴ Там само. С. 24.

чотири утримують дію в стінах Миколиної хати, яку Настя від самого початку протиставляє всьому селу. Як і в «Послідньому крейцарі» та першій редакції «Рябини», семантика відкритого / закритого простору ясна — при першому сприйманні конфлікт не переростає в суспільний, розгортаючись у камерному, інтимному світі. Але і в ньому персонажі не можуть відмежуватися від оточення — в останній дії громада сама приходиться у «нутро сільської хати», даючи оцінку ситуації й поглиблюючи її зміст. Від людей Михайло з Анною намагаються сховатися й у корчмі, бо «собі обоє в ванькирі запиваються», — та це не допомагає, бо все одно зріє думка Анну «при всій громаді різками висічи, най не дає злого прикладу»¹. Таким чином, поділ простору не стає визначальним для формування ідейного змісту п'єси, адже його завдання — відтінивши конфлікт, вивести реципієнта на суспільне його осмислення.

Дуже помітною в становленні тексту «Украденого щастя» є відмова І. Франка від монологів, що завжди уповільнюють дію, і створення необхідного темпоритму власне драмо-драматургічними засобами. Оскільки в п'єсі немає частоті зміни просторових локацій, то поділ на дії відбиває передусім часові лакуни. Між першою й другою дією — лише одна зимова ніч. Добрі ще дороги, заметілі та юнацькі гуляння вказують, що йдеться про кінець січня — початок лютого. Третя дія припадає «на пущіння», тож інтервал не перевищує місяця. Події четвертої відбуваються за два-три тижні, оскільки Микола ще молотить, а за півмісяця до Великодня цю операцію припиняли. Знов у неділю, як і в третій дії, але, очевидно, ще за місяць-півтора наступає розв'язка. На жаль, І. Франко лише раз, побіжно, прив'язує події до релігійного календаря, що дає змогу лише гіпотетично реконструювати хронологію п'єси. Між тим зіставлення з наявним у рукописі альтернативним фіналом показує скорочення загальної тривалості подій на пів року.

¹ Там само. С. 55.

Перші дві дії займають половину обсягу тексту й поділяються разом на 14 яв. Ними автор повільно уводить реципієнта в розмірний побут селянина. Але в громаді життя вирує, і коротка третя дія наче в калейдоскопі розпадається на 13 яв. Ще коротша четверта примушує задуматися, хоч у ній також є рух (5 яв); і вже остання дія своїми чотирма явами підбиває підсумок. Відтворенню темпоритму сприяють різні за довжиною діалози та трилоги: переважно довгі в камерних сценах і короткі в людних. Деякі з них, як-от розмова Анни з Настею в першій і другій явах першої дії, сегментуються, деякі не мають виразного початку й кінця, що сукупно створює ефект суцільного дійства.

Поряд із формально-діалогічною сув'яззю подій між ними установлюються семантичні зв'язки, переважно за допомогою прийому пророкування, що починається з перших реплік. При цьому передбачення Насті більш-менш конкретні: «Не викликай вовка з лісу. А то буває таке, що як у злу годину скажеш кому лихе слово, то воно зараз сповниться», — або: «вона тут іще з ним і танцювати буде», — відтак: «Я то знала, що до того воно дійде»¹, — і кільцем охоплюють усю драму. Анні ж належить здатність лише відчувати, «що ось-ось якесь нещастя...»², і вона втрачає її, щойно віддається Михайлові. Для Насті час розгортається в доволі чітких координатах причинної залежності, тому вона й радить Анні завести дітей. Настине «якщо..., то...» наприкінці п'єси перетворюється на «я знала» і виразно протиставляється «якби», висловленому в останній дії Першою жінкою про Анну: «Якби у неї були діти, то вона б на таке не пустилася»³. Настине «якщо..., то...» спрямоване в майбуття, але у фатального «я знала» майбутнього немає, і лише «якби» ще

¹ Там само. С. 8, 38, 55.

² Там само. С. 27.

³ Там само. С. 57.

виражає певну надію, даючи авторові можливість завершити твір хоч із невеликою часткою оптимізму.

Невиразність Анниного відчуття вказує, що їй недоступна чітка причинність, попри те, що на початку твору вона і думає про майбутнє. Так само відчуває життя і Микола, хоч нездатен це висловити — замість нього говорить Олекса Бабич: «Гарував чоловік, весь вік робив, аж йому очі з голови лізли, мучився, терпів — ой господи, кільки натерпівся! Нарешті дохрапався кусника хліба, жити б, та бога хвалити, та діточок надіятися»¹. Туманному майбутньому подружжя протиставляється Михайло, для якого майбутнє вже не має значення: «Потому? Мені то в голові, що потому буде! Досі бідували та мучились, і потому те саме буде. Овва, велика невидальщина. Хіба тобі страшно?»²

Приреченість, зневіра в майбутньому — ось найстрашніше, що приносить жандармський мундир Михайла в село. І зневажання односельцями Анни пов'язане не так з її зрадою, як із руйнуванням моральних засад громади, без яких вона також втрачає майбутнє: «Бабич. <...> люди собі дуже марикують, кажуть, що вона дуже поганий приклад дає»³.

У поділі п'єси на акти чітко помітний авторський задум зображення деградації подружжя: у третій дії Михайлова отрута безмайбуття нищить Анну, а відтак і її чоловіка: «Микола. Коли потому? Як потому? У мене, куме, вже тепер потому. Вже тепер по всьому. Дальше вже нічого не буде»⁴.

Для розуміння задуму твору є важливим, що саме Микола першим повертається до освітленого метою життя, закликаючи до нього й Анну: «Анно, успокійся, хіба ти не маєш для кого жити?»⁵

¹ Там само.

² Там само. С. 32.

³ Там само. С. 56.

⁴ Там само. С. 57.

⁵ Там само. С. 64.

У світлі окресленої дискусії про зміст твору нетиповою є думка М. Пархоменка, що «характер Миколи вимальовується в контрастному протиставленні характерам Анни та Михайла»¹, підтверджена аналізом мовних партій і світоглядів персонажів. До того ж слід додати, що Анна — донька багатого ґазди, Михайло, схоже, успадкував ґрунт і хату, бо, повернувшись із війська, легко його продав, а Микола заробив своє сам. Урешті досить зіставити вимову ними назви країни «Боснія» й «Босня»² або звернути увагу на самовизначення Миколи, що «з багачами кумпанії не водив, то й на багацьких штуках не розуміється»³, щоб зрозуміти — насправді ніякого трикутника однаково нещасних людей у п'єсі немає, і автор знову перетворив відносини трьох людей на бінарну опозицію, прибравши насамкінець Михайла та полишивши подружжя для подальшого формування свого майбутнього, яке й до того було лише фікцією «якби».

Попри всю недоладність Микола єдиний лишається свідомим необхідності жити будь-що, жити для майбутнього, навіть туманного. Саме тому автор тільки йому дозволяє стати на дорогу, образ якої зринає посеред твору в третій дії. Тоді ж і Анна могла стати на цей шлях, але вибрала безрушшя. А от Михайла письменник позбавляє шансів від початку твору, від опису його бігу «півперек снігів, через якісь рівчачки, замети та плоти»⁴, у якому той розтратив залишки життєдайної сили, яка могла б і мусила б бути конструктивною, аби тільки спрямовувалася в майбуття. І врешті перемагає ідея не сили, а віри, мети, що веде людину належною дорогою.

¹ Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1956. С. 89.

² Франко І. Украдене щастя... С. 11, 26.

³ Там само. С. 27.

⁴ Там само. С. 18.

Іван Франко «Ор і Сирчан. Половецька історична сага»¹

Особлива творча історія поеми позначилася на її родових ознаках. Авторська помітка на рукопису свідчить: «Початок сеї поеми до рядка 56 написано в р. 1899, решту в днях 19–22 вересня 1914»². Отже, перші три строфи, де домінує епічний первень, належать до часу з'яви більшості Франкових поем і співзвучні їм, а подальші, виразно драматичні, — до складних останніх років його життя, зокрема до перших тижнів російської окупації Львова. Услід за Я. Мельник повернення поета до не до кінця розробленої теми можна пояснити зламом його творчих орієнтирів: «В останній період творчості І. Франка аж до появи 1914 року віршів на сучасну тематику лише один струмок живив його поетичну Музу. Під цим струмком маю на увазі винятково книжні джерела»³. Історичні теми заступила «велика постороння сила»⁴ — і перед підготовкою студії «Літописна основа "Слова о полку Ігоревім"»⁵ І. Франко відчув потребу доробити давно початий твір.

1899 р. побачила світ поема М. Вороного «Євшан-зілля», що, можливо, і спровокувало відмову І. Франка продовжувати роботу над власним твором. Тим не менше, завершивши його 1914 р., поет в автографі також указав назву «Євшан-зілля. Половецька пригода з р. 1126»⁶, але в першодруці (газета «Діло», 20–25 листопада 1915 р.) змінив назву.

¹ За: Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. С. 329–333.

² Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 5. Київ, 1976. С. 374.

³ Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. Львів, 1999. С. 184.

⁴ Франко І. [На смерть М. Павлика]. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 39. Київ, 1983. С. 614. Мається на увазі Перша світова війна.

⁵ Франко І. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 39. Київ, 1983. С. 614. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. Львів, 1999. С. 185.

⁶ Франко І. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 5. Київ, 1976. С. 374.

На відміну від попередниці, Франкова поема точніше наслідує сюжет оповідання, що розкриває перше речення «Галицько-Волинського літопису» від 1201 р., і повністю відтворює геоісторичні реалії, пов'язані з долею синів Шаруканя — Отрока (Атрака) і Сирчана. У рукописному науковому коментарі до літописної вставки поет зазначає, що це «незвичайна щодо свого складу, походження й поетичної вартості половецька сага, захована в нашій письменстві» та запозичена з якогось давнішого, ніж перші редакції Київського рукопису, «поетичного джерела»¹. Уважний до дрібниць, І. Франко не згадує хіба що Залізних воріт — м. Дербент, покликане відділяти Азію від Європи, та не змальовує діянь Отрокового сина Кончака, «що зніс Сулу, пішо ходячи, котла носячи на плечах»². Натомість художній реконструкції піддані скупі літописні відомості про побут Сирчана за вигнання: «Менший над великим Доном, рибу ловлячи, тривав, і на правий бік, на рідний степ, глядів і сумував»³.

Епічна частина поеми закономірно має більші хронотопні масштаби — автор починає оповідь від чотирнадцятого походу Володимира Мономаха на половців, доводячи її до смерті князя в Києві 1126 р., що й зумовлює початок драматичної частини. Її події зосереджені у двох просторових і трьох часових локаціях із кількома екскурсами. Це свого роду акти п'єси — такому враженню сприяє членування поеми та звернення автора до драматургічної форми, але в будь-якому разі автор полишає за собою переважно короткі коментарі до місця, часу, рухів, інтонації, міміки мовців на зразок: «У півсумерку вечірнім старший ханський син сидів перед своїм гарним домом, на верхів'я гір глядів»⁴.

¹ Там само.

² Літопис Руський : За Іпатським списком переклав Л. Махновець. Київ : Дніпро, 1989. С. 369.

³ Франко І. Ор і Сирчан. Половецька історична сага. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 5. Київ, 1976. С. 311.

⁴ Там само. С. 313.

Переважно короткі екскурси драматичної частини поеми цементують сюжет, узгоджують деякі деталі. Наприклад, старший ханенко (так або просто «Ханенко» І. Франко називає Отрока, не вказуючи імені) нагадує посланому братом співакові Орові: «Чей недаром в мою хату ти приходиш раз другий. Перший раз, як був, потішить ти нічим мене не міг»¹. Автор використовує це для вмотивування попередньої розповіді співака Сирчанові, що починалася словами: «Був у твого брата я»². А от розповідь Ора про історію пісні: «Се зложив мій дід, що в русів у неволі рік прожив. Твій отець прожив літ десять, а як жив — незвісно нам»³, — ніяк не узгоджує хронології фіналу поеми з її початком, де говориться про неволю хана, з якої почалися біди його синів. Адже хан помер раніше, ніж Володимир Мономах («Що ж, вмер на чужому полі, — визволить його з неволі не таланило синам»⁴).

Відповідно до літописного оповідання найбільш очікуваним є протиставлення позицій двох братів, але І. Франко, спираючись на нього, вирішує конфлікт твору в суб'єктивістському ключі. Під час розмови з Ором Отрок обґрунтовує свій вибір особистими світоглядними змінами: «Я пізнав життя осіле і всі радощі його і бажав би в нім скінчити решту днів життя свого. Я відстав від свого люду, і не милий він мені, бо не бачу кінця-краю тій ненависній війні»⁵. Те, що старший ханенко відділився від народу, відчуває і Ор: «Ти знайшов собі дорогу, ти знайшов собі мету, але нам ніщо вважати ту дорогу за святу. Нас веде велика сила, у якій не владні ми, і, де в бій вона нас кличе, ми постоїмо грудьми. А ти став собі на боці. Що ж, захочеш, то і стій. Дух твій іншим духом дише, і народ твій вже не твій»⁶.

¹ Там само.

² Там само. С. 312.

³ Там само. С. 319.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 315.

⁶ Там само. С. 316.

Разом із тим прагнення дотриматися деталей оригіналу примушує автора повернутися наприкінці твору до іманентних опозицій сюжету, зокрема переспівати ключові слова Отрока з літопису, які М. Вороний поклав епіграфом поеми. У І. Франка вони звучать також антитезою: «Справді, краще в ріднім краю, хоч і кості положить, ніж в чужині в супокою, хоч би і в достатку, жить»¹, — і сприймаються позитивно на фоні попереднього вибору Отроком ситого спокійного життя. Але ж він виголошує й концептуальні думки щодо людського призначення: «Бо не бачу кінця-краю тій ненависній війні, що не має в своїй цілі нові житла здобувать, нові засоби для праці, — тільки різать, грабувать. О, таке життя безцільне, і безцільна боротьба. Лиш до повної заглади допровадить нас хіба»². Тож цілком закономірним постає питання про Франкову оцінку зображеної ситуації, зокрема з огляду на час повторного звернення до поеми.

У назву автор неочікувано виніс імена співця і молодшого з братів і так само неочікувано не називає ханенків на ім'я протягом твору. Це не може бути помилкою (у поемі Ор і Отрок спілкуються в усіх частинах, крім першої, а розмова співця і Сирчана триває трохи більше сторінки), бо і коментар, і першодрук поеми припадають на один рік, отже, автор добре пам'ятав оригінальний сюжет. Така назва, з якої повністю виключена найважливіша сторона драми, примушує думати, що поема є відповіддю на питання, які, очевидно, тривожили галичан у 1914 р. — Чому нація, яка називає себе братньою й заявляє, що несе мир, у війні, в окупації здатна на звірства? Що штовхає на руйнування кожну окрему людину, яка теж має сім'ю, родину, майно? Уроджені риси природи здатні знищити найкращі поривання розуму — такий Франковий присуд, така його оцінка побаченого на власні очі. Але засуджувати людей за це він уже не міг — на заваді стояла життєва мудрість.

¹ Там само. С. 321–322.

² Там само. С. 315.

Звичайно, у словах пісні Ора: «Лиш борються — значить жити; мило й згинути в борні. Не хочуть спільній служити справі труси та дурні»¹, — можна вбачати полум'яні заклики Каменяра, але уважне прочитання її початку має розчарувати того, хто бачить І. Франка лише вічним революційонером: «Не на теє ми родились, щоб журиться і кориться, щоб трудиться і молиться, — поки сила, будем биться, як і предки наші бились»². Власна система цінностей поета, навіть найрадикальніших часів, не дозволила б йому поставити битву понад труд, — тільки з'єднати їх, але в жодному разі не протиставити. Саме в цих поглядах він багато в чому розійшовся з М. Драгомановим і М. Павликом, саме в цьому суть його самості.

Завдання і рекомендації

1. Опрацюйте рекомендовані джерела теоретичної інформації. Випишіть ключові поняття і спробуйте сформулювати до них визначення. Звірте свої визначення з тими, що пропонують фахові словники (за наявності).

2. Спрогнозуйте основні етапи хронотопного аналізу твору. Розмежуйте опрацювання географічних, історичних реалій і роботу з відношеннями між подіями та об'єктами в межах художнього світу конкретного твору.

3. Опрацюйте запропоновані зразки хронотопного аналізу. Визначте в них етапи аналізу та проміжні висновки. Уточніть власну схему відповідно до отриманих спостережень.

4. Застосуйте вашу вдосконалену схему в хронотопному аналізі творів на ваш вибір (як-от Іван Франко «Сойчине крило», Ігор Костецький «Тобі належить цілий світ», Юрко Іздрик «Поет і йог...»).

¹ Там само. С. 321.

² Там само. С. 320.

КОНФЛІКТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Теоретичні засади¹

Тривалий час пізнання поняття «конфлікт» здійснювалося за допомогою описового (через систему дотичних понять) і міметичного (через змалювання істотного в існуючому) підходів. Ще античне театрознавство сформувало термінологічний ряд на позначення понять і категорій, пов'язаних із конфліктом. Були введені в обіг поняття «агон» — «словесне змагання, під час якого два супротивники захищають протилежні положення, а хор підбурює їх»² — та «перипетія» — зміна подій до протилежних за законами ймовірності або необхідності³.

Родове розрізнення конфліктів як завдання постає в естетиці Гегеля: «Ми повинні з самого початку встановити різницю між епічними і драматичними колізіями»⁴. Різниця вбачається в тому, що в драматичному конфлікті участь у зіткненні бере внутрішня духовна сила або слабкість, а в епічному творі конфлікт відбувається між природною стороною характеру і зовнішніми подіями. У ліричному ж творі постають конфлікти духу⁵. Тобто філософ уважав, що рід літератури визначає другу конфліктуючу сторону, бо першою завжди є людина (відмінність полягає тільки в боротьбі її зовнішнього чи внутрішнього світу). Таким чином, логічно створені всі передумови говорити про антропоцентричний характер конфлікту, учасниками

¹ За: Вірченко Т. Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років : дис. ... д-ра філол. наук. Львів, 2012. С. 13–35, 51.

² Головня В. Аристофан. Москва, 1955. С. 52.

³ Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4. Москва, 1983. С. 657.

⁴ Гегель Г. Эстетика : в 4 т. Т. 3. Москва, 1971. С. 440.

⁵ Там само. С. 512.

якого, за Гегелем, завжди є люди, бо «конфлікт, привід до якого дають зовнішні передумови, по суті, полягає тепер у характері»¹.

Аналізуючи досвід усесвітньої літератури та літературознавства, можна побачити безліч доказів того, що художній конфлікт відображає життєвий конфлікт, а це є передумовою застосування моделюючого підходу, сутність якого розглянемо нижче. Оскільки конфлікт — це спосіб мотиваційного й причинно-наслідкового пояснення подієвого ланцюга через протиставні відношення між носіями протилежних ідей, то він неодмінно отримує смислове навантаження. Тим часом виникнення необмеженої кількості читачьких інтерпретацій конфлікту, відображеного в художньому творі, не є обов'язковим і зумовлюється актуалізацією низки критеріїв, зокрема маркованості й багатозначності². Інакше кажучи, лише конфлікт, що охоплює образи узагальнені, які піддаються різноінтерпретуванню, є художнім. Натомість конфлікт, учасники якого цілком конкретні (як це є у фейлетонах, пародіях, творах — репліках мистецьких дискусій), хоч і втілений у художньому творі, сам художнім не є. Він може стати художнім, якщо для реципієнта його учасники втратять конкретність, перестануть бути однозначними, а провідну роль почнуть відігравати приховані маркери художності.

Але для побудови концепції важливе, що науковці не лише розмежовують життєвий і художній конфлікти, а й крізь їхню призму визначають достоїнства художнього твору, які полягають «не тільки в тому, що письменник відобразив той чи той важливий життєвий суспільний конфлікт, а й у тому, у який конкретний художній конфлікт він його перевів, у яких реальних людських учинках,

¹ Там само. С. 604.

² Доказом того, що мистецький (художній) твір має численну кількість інтерпретацій, є думка У. Еко: «Твір мистецтва — це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднаних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор» (Еко У. Поетика відкритого твору. Слово. Знак. Дискурс. Львів, 2001. С. 526).

думках, хвилюваннях зумів розкрити його значення для людей як причини, що породжує найрізноманітніші наслідки в долях людей»¹. Але ще глибше цю проблему розкривають ті літературознавці, які враховують і очікування читачів — авторів безмежної кількості інтерпретацій змісту твору літератури, конфлікту тощо.

Художні конфлікти повинні наочно передати у вигляді конкретних зіткнень життєві конфлікти, тобто стати їх своєрідною моделлю. Відповідно, при дослідженні художнього конфлікту домінуючим стає моделюючий підхід, який має переваги як на загальнонауковому, так і на власне літературознавчому рівні.

Г. Гегель, визначаючи колізію як «зміну гармонічного стану», вважає, що в її основі лежить «порушення», яке зумовлює дію та обов'язково повинне бути ліквідоване. В іншому місці автор «Лекцій з естетики» висловлює думку: в основі колізій лежить протиставлення протилежностей, що приводить до протиріччя. Така теза суперечить попередній, адже порушення — це завжди відхилення, яке не передбачає двох станів, сторін тощо. Отже, порушення зазвичай спричиняє колізію, яка реалізується в зіткненні й породжує вираження конфлікту, але не сам конфлікт. Крім цього, колізія² може приводити як до протиріччя, так і до конфлікту.

Значно пізніше тлумачення конфлікту як вищого ступеня в градаційному ланцюжку «проста різниця (поглядів, характерів, ідей, вчинків, статусу) → непримиренні протилежності → протиріччя

¹ Тимофеев Л. Основы теории литературы. Москва, 1966. С. 169.

² Функціонування поняття «колізія» в літературознавстві складне і суперечливе. Так, Ф. Головенченко ототожнює конфлікт з інтригою та колізією, розрізняючи лише зміст останніх двох понять: «Інтрига — зіткнення особистого характеру, а колізія — зіткнення суспільного порядку» (Головенченко Ф. Введение в литературоведение. Москва, 1964. С. 124). А. Ткаченко вважає недоцільним синонімічне вживання термінів «конфлікт» і «колізія»: «Напевне, логічніше було б із конфліктом пов'язувати зовнішньо-подієве зіткнення характерів і персонажів; із колізією — ситуацію внутрішніх борін і противенств» (Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ, 1998. С. 163).

→ конфлікт» подала К. Горбунова¹ і запропонувала нижчі ступені вважати етапами самого конфлікту.

Як явище конфлікт — необхідна умова змін; засіб впливу на оточення, отримання знання, досвіду; як поняття — спосіб, завдяки якому визначаються причино-наслідкові послідовності діяльності людини від зіткнення до зіткнення або від зіткнення до розв'язки.

Оскільки художній конфлікт виступає моделлю життєвого конфлікту, то це дає змогу пізнати його нехудожню основу. У цьому суть гносеологічної та моделюючої функції художнього конфлікту. Дидактична функція реалізується в можливості навчити читача, урахувавши досвід персонажів твору — учасників конфлікту, поводитись у конфліктній ситуації, уміти її розпізнати тощо. Оцінна функція полягає у визначенні позиції автора щодо актуальної моделі життєвого конфлікту, змальованого у творі, виражає ставлення автора до сил, що беруть участь у конфлікті (розв'язка це ілюструє найактивніше). Основа естетичної функції — здатність під час усього безмежжя інтерпретацій художнього конфлікту виявити чітку авторську позицію щодо естетичного та антиестетичного. Гедоністична функція випливає з того, наскільки приємно сприймається, осмислюється, оцінюється художній конфлікт. Катарсична функція реалізується через такий вплив художнього конфлікту, унаслідок якого відбувається комплекс потрясінь і просвітлень реципієнта.

Отже, конфлікт (у загальному значенні) — це необхідна розумова модель, універсальними складниками якої є протиставні протилежності, що визначають спрямованість на зіткнення взаємодії людей, і яка, сформувавшись на основі людського досвіду та характеризуючи (пояснюючи) взаємодіяльність людей, спільнот як зіткнення, дає змогу серед усієї діяльності людини виокремити ті дії та їхні причинно-наслідкові послідовності, що ведуть до зіткнення

¹ Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. Москва, 1963. С. 125.

і від зіткнення до його розв'язки або нового зіткнення. Художній конфлікт — це антропоцентрична¹ модель життєвого конфлікту, яка, виступаючи іманентним художньо-конструктивним елементом твору, має домінантними оцінну, естетичну (для дослідника) та дидактичну і катарсичну (для читача) функції.

Найактивніше літературознавці розглядають взаємозв'язки художнього конфлікту з образним рівнем твору, зосереджуючи увагу на його відношеннях із характером. Описуючи цей взаємозв'язок, слід назвати ознаки характеру дійової особи — учасника конфлікту, окреслити домінантну категорію в цьому взаємозв'язку та основне — урахувати те навантаження, яке несе власне дефініція художнього конфлікту.

Сюжет крізь призму завдань дослідження доцільно розглядати як розгортання конфлікту або, за Л. Левітан, Л. Цилевичем, — «розгортання життя, насиченого конфліктами»², яке породжується виникненням конфлікту і завершується його розв'язанням. Відповідно, етапами його розвитку (композицією сюжету) є зав'язка, розвиток подій, кульмінація і розв'язка. Звичайно, слід, користуючись історичним досвідом теоретиків, охарактеризувати конфлікт на кожному етапі розвитку. Гегель вибудовує лінію перетворення відсутності ситуації в дію, яка також містить п'ять частин: визнання протилежностей → зіткнення → супротив → боротьба → розв'язка. Але еволюція поглядів Гегеля полягає в тому, що конфлікт не статично замальовується у творі, а розгортається разом із нарацією.

Характеристику конфлікту у взаємних відношеннях з рівнями художньої структури дає Ю. Манн, уважаючи, що ці рівні

¹ Тобто її учасниками є конкретні характери, позбавлені однозначного трактування, або узагальнені образи, що піддаються різноінтерпретуванню.

² Левітан Л. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 113.

розташовуються горизонтально¹, а конфлікт, якщо змальовувати будову художнього твору графічно, — вертикально, тобто «прорізає, пронизує інші рівні»². Оскільки композиція — це така побудова твору, яка передбачає поєднання в художньо-естетичну цілісність усіх його компонентів³, а художній конфлікт взаємодіє з усіма цими компонентами і визначає те, якими їм бути, то правомірно стверджувати його домінуючу роль, навіть незалежно від ступеня його гостроти.

Для з'ясування ідейної позиції письменника недостатньо знати, який конфлікт він обрав і які соціальні сили перебувають у стані зіткнення, — треба визначити розв'язку конфлікту (яка має відповідати суспільній закономірності, що додатково доводить: художній конфлікт — це модель конфлікту життєвого), зокрема яка сила і як здобула перемогу. І саме тому доцільно говорити, що не конфлікт утілює головну ідею (тривалий час ця думка панувала в літературознавстві), а завдяки конфлікту розкривається ідея твору, окреслюючи, таким чином, його функціональне призначення.

Саме конфлікт, на думку Й. Кисельова⁴, визначає пафос і подієвий рівень твору. Детермінування конфліктом ідеї та пафосу твору допомагає сформулювати ще одну його функцію — естетичне виховання читача та глядача (за умови, що твір отримає сценічне втілення).

Взаємозв'язок конфлікту зі стилем зумовлений специфічністю конфлікту як ознаки манери письменника.

Визначаючи природу художнього конфлікту, користуються основними естетичними категоріями — трагічне, драматичне, комічне. Трагічне чи комічне естетичне наповнення художнього

¹ Манн Ю. Поэтика русского романтизма. Москва, 1976. С. 15.

² Там само.

³ Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1. Київ, 2007. С. 510.

⁴ Киселев Й. Конфликт в художественном произведении. Киев, 1962. 76 с.

конфлікту однозначно можна встановити завдяки його розв'язці. Проте реципієнт може очікувати трагедійного, драматичного чи комічного конфлікту, розкодувавши авторське бачення героя, життєвих орієнтирів і ситуацій, у які занурюються учасники конфлікту.

Життєві джерела причин виникнення конфліктів, подібність його протікання не свідчать про існування безконфліктних творів, оскільки навіть відсутність антигероя (вагомий аргумент для прихильників теорії безконфліктності) усе ж таки не позбавляє реципієнта можливості окреслити наявні протилежності, що є обов'язковою умовою для визначення конфлікту.

Рекомендовані джерела

1. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг, 2012. 336 с.
2. Войцехівська Н. Конфліктний дискурс : структурно-семантичний і комунікативно-прагматичний аспекти : монографія. Київ, 2018. 404 с.
3. Гірник А. Основи конфліктології. Київ, 2010. 222 с.
4. Михида С. Слідами його експериментів : Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград, 2002. 192 с.
5. Скібіцька Л. Конфліктологія. Київ, 2009. 384 с.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Яка роль конфлікту в становленні змісту твору та в його композиції?
2. Чим відрізняються міметичний і моделювальний підходи до визначення художнього конфлікту?
3. Які наукові задачі можна вирішити з допомогою конфліктологічного аналізу?

Проблемні питання

1. Які види аналізу слід застосувати, щоб підготувати змістовий матеріал для конфліктологічного аналізу?
2. Як захистити об'єктивність конфліктологічного аналізу від надмірного впливу особистих ціннісних установок дослідника?
3. Як співвідносяться жанровий і конфліктологічний аналіз літературного твору?

Зразки аналізу

Сашко Ушкалов «ESC. сім абсурдових п'єс»¹

Творчість Сашка Ушкалова, зокрема його драматургія, ще не знайшла належного літературознавчого аналізу. Причини слід шукати у відсутності належної уваги науковців до творчості молодих письменників, а також у дуже обмеженому колі зацікавлених у сучасній драматургії. Для глибокого осмислення творчості письменника пізнання потребують його письменницькі установки. Зробити це можна з численних інтерв'ю, які дає автор. Так, Сашко Ушкалов переконаний, що письменник має весь час перебувати в стані спостереження за навколишнім світом. Така думка підтверджується відповіддю на запитання про поштовхи до писання: «Насправді письменник не повинен вигадувати все з нуля. Він просто має мовчати і дивитися. Будь-де, де б ти не був»². Таке спостереження виливається згодом у свідому прискіпливу роботу: «Моя робота не спонтанна. Перед тим як почати текст, я над ним дуже довго думаю.

¹ За: Вірченко Т. Сім абсурдових п'єс Сашка Ушкалова: стильова чи авторська типологія художніх конфліктів? *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки.* 2012. № 3(238). Ч. 2. С. 58–62.

² Штальт Г. Сашко Ушкалов: «Письменник повинен мовчати». URL: <https://sumno.com/article/sashko-ushkalov-pysmennyk-povynen-movchaty>.

Цей процес може розтягнутися на півроку, на дев'ять місяців — майже як дитина»¹. Про свідомість ставлення до процесу творчості свідчить і переконаність автора в необхідності перерахувати свої твори. Сашко Ушкалов досвідчений читач, тому розроблені теми, ідеї, сюжети помічає і зізнається, що береться за них тільки тоді, коли в них є родзинки, в іншому випадку це позбавлено сенсу. Щодо використання «обкатаних проблем» зауважує: «То... що таке проблема? Проблема — це ідея. Ідея реалізується завдяки матеріалу. Якщо маю цікавий свіжий матеріал, то чом би й ні? Головне, аби такого матеріалу більше ніхто не мав. А ідея хай буде спільна і обкатана, не питання»².

Збірку «ESC. сім абсурдових п'єс» сам драматург оцінює як експериментальну: «Це експеримент над собою й над літературою. <...> Мені не подобаються передбачувані книжки. Скажімо, ти береш її до рук, читаєш 5–10 сторінок і впевнено можеш сказати, чим вона завершиться. "ESC" — це своєрідна відповідь передбачуваній літературі. Мені хочеться створити такі тексти, читаючи які, людина не змогла б передбачити не те що наступні сторінки, ба навіть рядка. Така література є цікавою. Саме тому я й обрав жанр абсурдової п'єси»³. Працюючи в жанрі «драми абсурду», письменник пережив перехідний період «між поезією і великою прозою»⁴. Це помітили й колеги по перу. Так, С. Жадан у передмові «Голомозий співак» констатував: «Саме існування цього театру, знову ж таки — як на мене, є скоріше натяком на появу в майбутньому з-під авторської клавіатури цілком іншого нарративу, можливо, менш подрібненого, можливо, більш абсурдного, у всякому разі — просто

¹ Там само.

² CliniqueHarpy. Сашко Ушкалов, проблеми та ідеї. URL: <https://sumno.com/post/sashko-ushkalovproblemy-ta-ideji>.

³ Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua. URL: www.fact.kiev.ua/articles/article_32.

⁴ Штальт Г. Сашко Ушкалов: «Письменник повинен мовчати»...

більшого. Чомусь мені здається, що це буде проза, принаймні ця зміна оптики, з поетичної на, скажімо так, — непоетичну, час від часу виливається в драйвові словесні ескапади, котрі автор вкладає в уста, дзьоби та зябра свого персонального бестіарію»¹.

Автор, прагнучи впливу на читача, досягає ефекту, бо завдяки названій збірці письменники, журналісти й літературні критики можуть констатувати: «з'явився гарний молодий письменник зі своїм стилем, який він вдало вливає і в старі бурдюки "абсурдистських п'єс", і в нові — прозаїчну форму»². При цитуванні п'єс буде зберігатися авторський правопис імен, назв творів тощо з малої літери і подаватися курсивом.

Саме це спонукає дослідити наявність авторської типології художніх конфліктів Сашка Ушкалова й окреслити стильові риси.

Побіжно слід зауважити, що захоплення драматургією в Сашка Ушкалова тривале і має, крім того, дослідний характер. Драматург у студентські роки захищав курсову роботу за письменницькою творчістю Л. Подерв'янського³ [6], яка вирізняється використанням нецензурної лексики. Ненормативний шар лексики маємо й у тексті «БЖД», і в тексті абсурдових п'єс. Це пояснюється бажанням «бути реальним. В сенсі — не "реальним" пацаном, а більш-менш реальним автором. Я якось кепсько собі уявляю чувака в спортивному костюмі й кепці, що звертається до вас на темній вулиці зі словами "Перепрошую, а чи не будете ви такі ласкаві позначити на хвильку мені свого телефону, хочу зателефонувати матусі й сказати, що я скоро буду вдома, аби та не хвилювалася". Я не люблю ганятися за модою»⁴.

¹ Жадан С. Голомозий співак. *Ушкалов Сашко. ESC. сім абсурдових п'єс*. Харків, 2006.

² Владимірова К. У тіні Ушкалова. URL: kut.org.ua/books_a0180.php.

³ Небельмес А. Львів за своїм нутром є старою Європою — Сашко Ушкалов. URL: zahid.net.

⁴ Там само.

Оскільки мова йде про драматургію, то авторське жанрове визначення викликає асоціацію з мистецьким явищем «театру абсурду». Мартін Еслін, автор однойменної монографії, стверджував, що «під назвою "театр абсурду" не існує "ні організованого напрямку, ні мистецької школи", і сам термін, за словами його "першовідкривача", має "допоміжне значення", оскільки лише "сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим"»¹. Отже, під час проникнення у творчу діяльність розкодування потребують «хаотичні нагромадження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій»² крізь призму художнього конфлікту.

Крім цього, назва «ESC» («ескейп») натякає на «соціально-психологічне явище втечі людини від негативного впливу навколишньої дійсності у світ ілюзій, замикання у власному Я тощо» — ескапізм³ (англ. *escape* — втеча; втекти, врятуватися). Отже, у п'єсах Сашка Ушкалова очікується внутрішній конфлікт.

Першу причину внутрішніх конфліктів дійових осіб п'єс Сашка Ушкалова варто шукати в тому, що персонажі визнають засміченість власних мізків. Так, у п'єсі «агентство *boa constrictor* (автопортрет із сороками)» пілот констатує: «з татком було гірше, бо він вважав свою голову горіхом, який із середин виїдають піраньї! хоча я сумніваюся, що піраньї могли б їсти таке лайно!!!»⁴, або «дитячий голос за кадром (старанно, наче учень)» погрожує: «я повибиваю з усіх дорослих голів усе лайно»⁵.

Не випадково й у голові алена — «кажана, чоловіка вдягнутого у чорний плащ, спецназівську маску, альпіністські боти»⁶ —

¹ Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ, 2001. С. 426.

² Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997. С. 9.

³ Психологічна енциклопедія. Київ, 2006. С. 124.

⁴ Ушкалов Сашко. ESC. сім абсурдових п'єс. Харків, 2006. С. 21.

⁵ Там само. С. 17.

⁶ Там само. С. 7.

«з'являються фіолетові саламандри...»¹, адже кажан є символом підступності і носієм зла, а саламандри уособлюють боротьбу з плотськими втіхами.

Буття людини непостійне і нестабільне (символом чого є пісок), це розкриває сновидіння алена: «значить, сниться мені, що я лечу над пустелею... скрізь пісок, пісок, пісок...»² Але в боротьбі зла з добром завжди перемагає останнє. Саме тому ален у своєму сновидінні бачить вишню, яка символізує добрі справи.

Одним із видів внутрішнього конфлікту є конфлікт самоідентифікації, який виразно представлений у п'єсі «ойкумена». Розкодування назви — «обжитий світ», настановує на усвідомлення потреби пізнавати власний світ, щоб сприйняття світу навколо було свідомим, а значить, «обжитим». Мандрівна черепаха про мету поїздки людей в автобусі каже: «Їдуть шукати свою ойкумену, куди ж їм іще їхати»³. Таким чином автор доводить до читача переконання, що кожна людина має свій світ, а в основу художнього конфлікту покладає боротьбу за право виходити за межі своєї ойкумени.

Конфлікт людей, як внутрішній, так і зовнішній, зумовлений не тільки непізнаністю власної сутності, а й умінням руйнувати власну основу життя: «вони забивають китів, на яких плавають... розумієте, забивають своїх персональних китів, аби ті не мучились...»⁴

Рятівною силою, на думку драматурга, наділене людське вміння мріяти та чути одне одного. Саме мрії сьозі («а хтось би мріяв зацілювати кожен сантиметр її тіла, якби вона виросла...»⁵), гнома («а, може, вона б стала водійкою трамвая, бачиш як вона любила свій самокат???»⁶) над тілом першоклясниці про-

¹ Там само. С. 7.

² Там само.

³ Там само. С. 12.

⁴ Там само. С. 19.

⁵ Там само. С. 4.

⁶ Там само.

буджують її; а слова ганни («сто бак\$ів») «я говорила з ним... про свого козла-вітчимам... про школу... про завод... про те, як один раз у житті стрибала у парашутом... говорила про квіти... про те, як лікувала силак... говорила про все-все, знаєш, нічого не приховуючи»¹ мали катарсичний наслідок: «і цей чоловік, затулившись обличчя своїми зашкарубленими руками, плакав... тихо-тихо...»²

Задля пошуку свободи треба пізнати Бога. Саме тому в п'єсі «сьюзі, гном та інші (історія одного зцілення)» «посеред сцени стоїть дорожній знак: синє коло з написом "Бог↑50 м"». А символом янголів у п'єсі виступають пінгвіни. На перший погляд такі паралелі видаються віддаленими. Але найзагальнішими ознаками янголів є винятковість, досконалість, які проявляють себе в їх призначенні та поведінці. Подібні ознаки притаманні й пінгвінам, бо це єдині сильні, швидкі птахи, що не літають, а ходять стоячи і є символом волі та позбавлені проблем.

Ця п'єса найяскравіше ілюструє конфлікт людини із зовнішнім світом, який породжує неволю. Недарма сьюзі зі слізьми на очах зауважує, що «янголів не можна тримати за ґратами...»³, а скейт, на якому катається першоклясниця, «висне на колючому дроті»⁴.

Посередником між небом (богом) і землею (людьми) виступає в п'єсах С. Ушкалова черепаха («ойкумена»). З іншого боку, якщо бог — символ духовного існування, то черепаха — уособлення матеріального існування, і вони завжди перебувають у конфліктній взаємодії. Саме тому «черепаха натискає кнопку, <...> а потім згори, наче дощ, починає сипатися пісок»⁵ — символ

¹ Там само. С. 18.

² Там само.

³ Там само. С. 3.

⁴ Там само. С. 4.

⁵ Там само. С. 13.

непостійності. Не залишається поза увагою драматурга й кит («сто бак\$ів»), «на якому тримається наша земля»¹.

Крім цього, у конфліктній взаємодії живуть і люди. Це визнає старий пан («без світла»): «така наша ментальність! кожен, хто живе на цій землі, прагне тебе надуми»².

Отже, проаналізовані твори яскраво стверджують наявність авторського типу художнього конфлікту. Ушкалівський тип конфлікту переважно внутрішній (письменник акцентує такий вид внутрішнього конфлікту, як конфлікт самоідентифікації) і вмотивований. І внутрішній, і зовнішній типи конфлікту спрямовані на самопізнання й пізнання світу. Концентрує автор увагу й на тих духовних силах, які допомагають у розв'язанні конфлікту. Але розв'язаність конфліктів умовна, вона визначена жанром п'єс — «драма абсурду». Цим же зумовлені філософська проблематика п'єс і такі риси характеру учасників конфлікту, як індивідуалізм, ізольованість, замкнутість.

Сашко Ушкалов — харківський поет, драматург, прозаїк, журналіст, науковець. Відповідно його творчість має бути розглянута як доробок представника літератури Слобожанщини. Сучасна література Слобожанщини, зокрема Харківщини, представлена в антології нової харківської літератури «Готелі Харкова», де вміщені п'єси «сто бак\$ів» і фрагменти роману «БЖД» Сашка Ушкалова. Отже, у перспективі слід проаналізувати всю творчість письменника з погляду типології художніх конфліктів, зокрема в контексті творчості харківських письменників.

¹ Там само. С. 17.

² Там само. С. 14.

Михайло Наєнко «Отець Антоній» («До неба — пішки»)¹

Оскільки події у творі відбуваються за рік після трагедії на ЧАЕС, для повноцінного усвідомлення післячорнобильського життя в Україні доцільно звернутись і до історичних фактів. Уваги потребують дві площини — наслідки аварії на ЧАЕС та атеїстичне виховання громадян України, оскільки саме вони пронизують весь зміст твору.

Автори «Історії України» вважають, що «більшість керівників України не бажала розуміти всієї небезпеки катастрофи на ЧАЕС 26 квітня 1986 р. Так, перший секретар Київського міськкому КПУ Ю. Єльченко через два дні після аварії на запитання студентів Київського університету про подробиці трагедії бадьоро відповів: "Знайшли проблему! Важливіше питання — чи продавати 1 травня горілку?"»²

Тим часом тривала попередня практика насадження атеїстичного світогляду. Певна відповідальність за посилення антирелігійної політики за правління К. Черненка лежить на М. Горбачові. Передова стаття «Наступ нашої ідеології» в газеті «Правда» 12 січня 1985 р., де висувалася вимога посилити боротьбу проти релігії, націоналізму та буржуазної пропаганди тощо, з'явилася не без його згоди.

У старому атеїстичному дусі була ухвалена на XXVII партійному з'їзді (у лютому 1986 р.) Програма КПРС. У ній наголошувалося: «Партія надалі використовує засоби ідейного впливу для всемірного поширення науково-матеріалістичного світорозуміння,

¹ За: Вірченко Т. Образ України в чорнобильській трагікомедії М. Наєнко «Отець Антоній» («До неба — пішки»): конфліктологічна інтерпретація. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2011. Вип. 16. С. 48–56.

² Петровський В., Радченко Л., Семененко В. *Історія України: Неупереджений погляд: Факти. Міфи. Коментарі*. Харків, 2008. С. 484.

для подолання релігійних забобонів, не допускаючи образи почуттів віруючих»¹. До найважливішого складника атеїстичного виховання входило поширення нових радянських обрядів і звичаїв поряд із підвищенням рівня освіти, трудової та громадської активності.

Продовжувалося знищення храмів і в перші роки горбачовської перебудови. Наприклад, 1986 р. був зруйнований давній храм Св. Трійці в с. Малій Осниці Маневицького району на Волині.

Не дарма автор локалізує події п'єси в селі Берибісах у кінці травня 1987 р.

Зміни в житті українців, які принесла аварія на ЧАЕС, змальовані у творі тлом, на якому відбуваються всі основні події твору. Так, Семирид, шістдесятирічний голова сільради, прагматично стверджує: «Після Чорнобильської аварії до сіл рушать не одиниці, а сотні й тисячі»². Отець Антоній констатує беззахисність кожного перед «вірою, ідеологією, чорнобильською радіацією»³. Але ця беззахисність є трагічною. Саме такою вона виявилась для Ліри, матері п'ятирічної Саманти, і самої дитини: «Коли горів четвертий реактор, пожежники вилили на нього мільйон кубометрів води. Білопінна річка текла від нього через усе місто. Саманта йшла вранці в дитячий садок — і давай бродити по тій піні»⁴. Трохи пізніше, після хвилювань щодо приступів високої температури дитини, Ліра йде з покритою темною вуаллю головою вслід за маленькою білою труною.

Берибіси — друга (давніша?) назва села Гуляйполя (нині Камеринопільського району Черкаської обл.). Гуляйполе розташоване на правому й лівому берегах річки Гнилий Тікич за 14 км на південь від районного центру. Це поселення виникло наприкінці 14 ст.

¹ Релігія і Церква у середині 1960-х — середині 1980-х років. URL: www.history.org.ua/LiberUA/Book/relig/4.Pdf.

² Наєнко М. Отець Антоній, «Фауст»: п'єси. Київ, 2010. С. 28.

³ Там само. С. 79.

⁴ Там само. С. 31.

На карті французького інженера Бойлона за 1600 р. воно іменується «Наберибіс». У 1596 р. землі села загарбали польські шляхетні магнати. Назву Наберибіс пояснює народна легенда. Якось татари і турки напали на цей форпост, сили були нерівні, тож захисники залишили свої курені. Останньою виходила відважна дівчина, яка вигукнула ворогу: «Бери Біса!»

Саме такий коментар щодо назви села міститься в репліці отця Антонія: «От тільки назва вашого села не дуже приваблює, вона якась замогильна — Бери... біси. Перейменувати треба»¹. Така обізнаність автора може здатися вражаючою, якщо не знати факту, що в Катеринополі народився викладач Київського національного університету імені Тараса Шевченка, професор, заслужений діяч науки і техніки України, член Національних спілок журналістів і письменників України, лауреат Шевченківської премії М. Наєнко.

Розглядаючи релігійну площину твору, варто пригадати, що в 1760 р. перші мешканці побудували у своєму невеличкому селі однокупольну церкву, покриту очеретом. Увесь церковний вівтар, царські ворота, зображення святих вирізьблені з дерева і на дереві у вигляді барельєфів. У 1850 р. біля цієї церкви було побудовано нову церкву, а стару церкву розібрано в 1916 р. Усе народне мистецтво різьблення по дереву мало бути переправлене до Катеринополя, проте цього не було зроблено, і шедевр народного самобутнього мистецтва загинув. Так було в життєвій реальності.

У художній реальності Недяк, п'ятдесятирічний голова колгоспу, пропонує Семироду знайти можливість «силами самих віруючих зіпхнути в кручу оту капицю, що стирчить у селі, як дразка під нігтем»². Та й сам Семирід не проти цього, адже переконаний: «Хто ж зараз будує нові церкви? Висадить у повітря — будь-ласка,

¹ Там само. С. 28.

² Там само. С. 9.

це ми робимо вже 70 літ, а будувать...»¹ Кущовий поет пригадає історію каплиці, навколо якої розгортаються події твору: «Що це за каплиця? Колись вона була підсобним приміщенням (людською!) нашого триглавого храму!.. Того, що Шпеників батечко в тридцять третьому розвалив...»²

Загальний економічний і культурний стан життя села постає в оцінці Семирода та Недяка. Перший характеризує матеріальний стан: «До Палацу діло ще не дійшло, а з медпунктом простіше. Ми його відремонтуємо силами самих хворих: організуємо суботник і...»³; «Тут ось коштів не вистачає на ремонт старого клубу, а про будівельні матеріали для нового Палацу культури я вже мовчу...»⁴ Другий, характеризуючи власну роботу, твердить: «на фермі непорядок, паші коровам не вистачає, надої падають»⁵.

У п'єсі «Отець Антоній» знаковими є кожна назва й ім'я, якими автор наділяє дійових осіб.

Для здійснення конфліктологічної інтерпретації пригадаємо, що отець Антоній опинився в селі Берибіси, що можна інтерпретувати як опинився у двобої з бісами, яких у творі уособлюють Семирід, Недяк, Меркурій Марсович, Перший, Другий і Третій секретарі, а також Лукава.

У цей конфлікт отець Антоній вступає у віці сорока років. Його вік замальовується в характеристиці Недяка, який зауважує: «молодий та бравий... Це вже п'ятий, чи який у цій п'ятирічці?»⁶ Знаковою видається і його репліка: «Видать, не скоро піде до святих»⁷. Пізніше ця репліка допоможе зрозуміти трагедійний фінал твору.

¹ Там само. С. 11.

² Там само. С. 25.

³ Там само. С. 9.

⁴ Там само. С. 11.

⁵ Там само. С. 8.

⁶ Там само. С. 9.

⁷ Там само.

Уперше про історію свого життя і здобуття сану священника розповідає Еріку і Ері: «Я вперше побачив небо в двадцять літ. Побачив його в одній дівчині. І сказав їй: ти — небо! А вона поставила умову: вінчаємось тільки в церкві. Я не зважився сказати: "Так!" — і вона втекла від мене безслідно. Шукав десяток літ; спочатку користувався громадським транспортом, а потім почав іти пішки. Дійшов до приморської духовної семінарії. Здобув сан священника і одержав призначення на роботу в ваше село Берібіси. І тут, здається, відчув небо...»¹

Отець Антоній не тільки вірить Всевишньому, має намір побудувати нову церкву, оскільки «каплиця принижує і мене, і віру Христову»², хоча й сумлінно ставиться до виконання своїх обов'язків, до роботи, але й дуже добре знає закони держави («Конституційні закони я вчив у семінарії ретельно. І живу за ними...»³). При першій зустрічі із Семиродом він чітко демонструє це: «спочатку реєструйте мене як нового жителя села, а потім думайте над тим, як би мені дати дозвіл на будівництво нової церкви в селі»⁴. Для отця Антонія релігія не справа віри, а справа переконання. У діалозі із Семиродом він каже: «Ось ви переконані, що в нашому селі не треба будувати нову церкву, бо так сто разів говорили вам і батькам вашим ваші комуністичні ідоли. А я переконаний, що треба, і буде по-моєму!»⁵

Рішення Меркурія Марсовича щодо церкви вражає своїм цинізмом: «На місці фундаменту старої церкви можна зводити нову... У документах це матиме назву "рес-та-вра-ці-я". Після реставрації там можна буде відкрити краєзнавчий музей з атеїстичним ухилом...»⁶

¹ Там само. С. 18–19.

² Там само. С. 23.

³ Там само. С. 11.

⁴ Там само. С. 10.

⁵ Там само. С. 61.

⁶ Там само. С. 63.

«Біси» отця Антонія усвідомлюють свою неміч: «Я ось і не збираюсь когось перекоувати, що я не "Недяк"; народ же бачить, що з мене голова колгоспу — нікудишній»¹. Суть їхнього життя зводиться до телефонних дзвінків, щоб проконсультуватися в четвер, нагадати вирішити питання за тиждень тощо.

Семирід неспроможний розпізнати почуття, заради яких до неба — пішки, і стає на заваді коханню доньки. Отже, крім конфлікту на релігійному ґрунті між отцем Антонієм і Семиродом, виникає «етикетний» конфлікт. На щире зізнання: «У мене якраз є <душа>, і я хочу поділитися нею з вашою дочкою»², Семирід дивиться прагматично і бездуховно, уважаючи, що Антоній хоче «звести свій благополучизм...»³ Удруге розмова між чоловіками також не склалася, на заваді стала ідеологія: «Коли йдеться про ідеологію — я непоступливий»; «через ідеологію я не хочу руйнувати свій рід»⁴.

Розв'язка конфліктів певною мірою очікувана. Зі слів Ліри, «Отець... Антоній... Підпалив капліцю... І сам кинувся у вогонь!»⁵ — і переміг бісів, не підкорившись їм. Але Третій секретар зізнається, що «То була воля партійного неба»⁶, — і біси перемогли отця Антонія.

Крізь п'єсу проходить конфлікт духовності й антидуховності. Для таких, як Недяк, духовність невідома: «А я в жодній радянській енциклопедії слова "духовність" не стрічав»⁷. Отець Антоній — носій духовності («Усе, що засноване на духовності, завжди буде перспективним...»⁸): духовності світської, а не релігійної, оскільки його добротворення засноване на любові («Це коли людина не просто

¹ Там само. С. 42.

² Там само. С. 44.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 60.

⁵ Там само. С. 64.

⁶ Там само. С. 85.

⁷ Там само. С. 25.

⁸ Там само. С. 20.

живе, а усвідомлює: весна любові приходить до кожного лише раз! Тоді вона рухається до істини і стає ближчою до неба»¹).

Слова Ліри у фіналі стверджують перемогу отця Антонія, перемогу духовності — життя заради добра ближнього: «Тату! Не чіпайте любові! Ерочко, Ерику! Не слухайте нічого про святу любов! Послухайте, що каже про неї отець Антоній... Він каже, що любов — найжорстокіше почуття. Він каже, що вона сліпа й безжальна. Вона вбила нашу Саманту, вона хотіла розлучити мене з Антонієм, але даремно. Ми з ним знаємо, для чого живемо, нас не лякає ніяка радіація, і тому нам добре разом і на цьому, й на тому світі...»²

Образ України в п'єсі розкритий на матеріалі історії життя одного села в післячорнобильські часи. Представляючи правдиво виписані характери різних верст суспільства, які задіяні в культурному, економічному, політичному, духовному житті Берибісів, драматург утверджує перемогу людськості навіть у трагічній ситуації.

Для того щоб можна було говорити про якісну драматургію, у п'єсі повинні бути дотримані її закони, а представлений герой (мудрий, високодуховний патріот) — стати носієм рис, яких потребує сучасний читач. Герой п'єси М. Наєнка повертає реципієнтів до відповідальності, до необхідності власного вибору, настановує на усвідомлення необхідності покладатися на загальнолюдські цінності, несучи відповідальність за свій вибір. Усе це, а також майстерно виписаний художній конфлікт, який має безмежну кількість інтерпретацій, засвідчує, що аналізована п'єса — високоякісний твір сучасної драматургії.

¹ Там само. С. 18.

² Там само. С. 87.

Завдання і рекомендації

1. Опрацюйте рекомендовані джерела. Випишіть ключові поняття і спробуйте сформулювати до них визначення. Звірте свої визначення з тими, що пропонують фахові словники (за наявності).

2. Спрогнозуйте основні етапи конфліктологічного аналізу. Врахуйте підготовчі етапи із застосуванням інших видів аналізу, зверніть увагу на зв'язок художнього конфлікту з іншими структурами твору.

3. Опрацюйте запропоновані зразки конфліктологічного аналізу. Визначте в них етапи аналізу та проміжні висновки. Уточніть власну схему відповідно до отриманих спостережень.

4. Застосуйте вашу вдосконалену схему до конфліктологічного аналізу драматичного, епічного і ліричного твору на ваш вибір. Зробіть висновок щодо продуктивності конфліктологічного аналізу творів різних родів літератури.

ЖАНРОВИЙ АНАЛІЗ

Теоретичні засади¹

Якщо подивитися на вісь розвитку категорії жанру, то можна побачити, що процес це був непростий і тому на сьогодні позбавлений однозначності в трактуванні змісту поняття, його меж тощо.

Жанр — квінтесенція сутності твору (за О. Аверинцевим).

Жанр — внутрішньолітературне явище, яке поширюється за внутрішньолітературними критеріями.

Жанр — це сукупність поетичних елементів різного роду, що не виводяться один з одного, історично склалися, але асоціюються один із одним унаслідок тривалого співіснування (за М. Гаспаровим).

Жанр — це історично створений тип сталої структури художнього твору, що організовує всі компоненти в систему, і ця система породжує цілісний образ — модель світу (світообраз), що виражає конкретну естетичну проблему дійсності (за Н. Лейдерманом).

Окрему царину, яка потребує уваги науковців, становлять авторські жанрові визначення.

Якої ж мети прагнуть досягти драматурги, користуючись не традиційними жанрами, а своїми авторськими новоутвореннями? Н. Копистянська робить справедливий, логічний і доволі очевидний висновок: «Зробивши свій вибір, письменник підзаголовком, вступом, ліричним відступом, іноді й прямим звертанням до читача

¹ За: Козлов Р. До проблеми ідентифікації жанру «історична драма». *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Київ, 2010. Вип. 29. Ч. 2. С. 199–204 ; Вірченко Т. Літературознавча термінологія в авторських жанрових дефініціях сучасних українських драматургів. *Сучасні мово- і літературознавчі методології та нові прочитання художнього тексту. Антологія*. Луцьк, 2018. С. 59–60.

намагається жартома чи цілком поважно переконати його відійти від звичних жанрових понять, не шукати у даному творі того, чого в ньому через його жанровий характер не може бути»¹.

Причини жанрових трансформацій окреслив А. Фаулер: тематичні оновлення, зміна масштабу, зміна функцій, «протистояння», комбінування або змішування жанрів, «родова суміш»². Т. Бовсунівська узагальнила можливі процеси жанроутворення: «1) як діалог старої канонічної його форми з новоутвореннями, 2) діалог з іншими жанрами, 3) діалог з читачем та автором, 4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування»³.

Серед усього розмаїття п'єс сучасних драматургів, звичайно, є ті, які жанрового визначення не містять, а також ті, що визначені традиційно: «драма», «комедія», «трагедія» чи «драматична поема». Наразі увагу звернемо на авторські жанрові визначення, утворені одним зі шляхів, окреслених літературознавцями. При побудові типологічних жанрових рядів доцільно встановлювати 1) жанри, що підлягають трансформуванню; 2) співвіднесення традиційного і новаторського; 3) породжені смислові поля; 4) функції жанрових визначень. При аналізі кожного жанрового визначення варто фокусуватися на предметі зображення (змісті творів), часі подій, типі естетичного освоєння дійсності. Такий аналіз дасть змогу припустити, які жанрові визначення розвиватимуться, а які є лише разовим виявом волі автора.

Пропонуємо опрацювати розмисли щодо меж жанру «історична драма».

У будь-якій науці, незалежно від щабля розвитку, існують терміни й поняття, дефініції яких до певного часу замінюються фразою

¹ Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів, 2005. С. 58.

² Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ, 2009. С. 122–124.

³ Там само. С. 488.

на кшталт «і так зрозуміло», але й на них приходить час. Зразком такого стану речей у літературознавстві є термін-означення «історичний». Тлумачний словник фіксує сім значень цієї лексики, тому її вживання, особливо в поєднанні з іншими термінами, потребує спеціального уточнення. Літературознавчі словники й енциклопедії найчастіше визначають словосполучення «історична школа», підручники з теорії літератури — «історичний підхід», а от часто вживані «історичний роман», «історична драма», «історична поема», «історичний жанр» чомусь лишаються поза увагою спеціальної лексикографії. Винятком є хіба що фольклорні «історичні пісні», у яких, згідно з УЛЕ, «відбито картини історичної дійсності, зафіксовані в істор. джерелах, важливі події, діяльність істор. осіб, а також ставлення до них народу»¹, та «історична проза» («історіографія»), тобто «твори істориків, у яких змальовані конкретні події минулого»², або «своєрідний жанр, в якому сполучаються фактографічність, науковість позиції й стиль викладу, що базується на засадах поетики»³. А офіційно-узагальнена УРЕ (Т. 5, 1961 р.), скажімо, «історичний жанр» визнає тільки в живописі.

Відверто приємною несподіванкою став того ж 1961 р. «Короткий словник літературознавчих термінів» В. Лесина та О. Пулинця — забута нині абетка багатьох поколінь філологів, — е в окремій статті вказано: «**Історичний роман** будується на історичному сюжеті, в ньому широко відтворюється минула епоха та її діячі. Поряд з історичними романами існує історична драматургія <...> та історичні поеми. <...> Тому говорять часто про історичний жанр у літературі»⁴. Відкладемо вбік оцінки рівня викладу

¹ Українська літературна енциклопедія : у 5 т. Т. 2. Київ, 1990. С. 348.

² Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1. Київ, 2007. С. 442.

³ Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001. С. 239.

⁴ Лесин В., Пулинець О. Короткий словник літературознавчих термінів. Київ, 1961. С. 126–127.

й заангажованості цього видання, важливий сам принцип усвідомлення спільності рис різних жанрів, що містять означення «історичний», і можливості їх класифікаційного відокремлення.

Таке відокремлення подають Л. Тимофєєв і С. Тураєв під статтею «історичний жанр», щоправда, заангажовано-декларативно зазначаючи, що «справді художні історичні твори просякнуті історизмом, далекі від модернізації та суб'єктивізму, які спотворюють історичну правду»¹. Ці ж автори послідовно застосовують термін «історичний художній твір», протиставляючи його «історичному твору». Однак таке протиставлення видається зайвим, оскільки розмежування відбувається на більш високому рівні, коли мова йде про відмінність художньої літератури як об'єкта літературознавства від літератури іншого змісту й призначення.

Навіть побіжний огляд дає право говорити, що проблемі жанру «історичний роман» присвячено на декілька порядків більше праць, аніж проблемі «історичної п'єси (драми, драматургії)». Причому думки дослідників різняться кардинально. Так, незважаючи на більш-менш визнану еволюцію жанру від романів В. Скотта та його номен, О. Сегень вказує: «І вчорашня, і подія багатоговікової давності однаково знаходяться за межею сьогочасності. І те, що відбувалося вчора, ми вже переживаємо як спогад, а те, що відбувається зараз, ми переживаємо як живе. Ось у цій живості й полягає головна ознака, яка відрізняє художній твір на історичний сюжет від так званого "історичного роману"»². А от інший письменник — М. Попов — вказує на різні — суспільно необхідні й шкідливі, на його думку, — моделі функціонування цього жанру³. Переважно ж науковці прагнуть визначити його межі й ознаки.

¹ Словарь литературоведческих терминов. Москва, 1974. С. 114.

² Сегень А. Исторический роман или роман на исторический сюжет? <http://www.portal-slovo.ru/history/35682.php>.

³ Попов М. Исторический роман и глобальный мир. <http://www.portal-slovo.ru/history/35681.php>.

Функціонування терміна «історична п'єса» в літературознавстві видається більш стабільним, але й тут наявні різнотлумачення¹, зумовлені як лексично-ментальними причинами, так і методологічними (дуже дискусійним є, скажімо, питання епічності драми як визначальної жанрової ознаки). Коментуючи думку Л. Закалюжного, можемо зазначити, що термін «історична драма-хроніка» вирішує лише часткову задачу, а глобальна проблема функціонування терміна «історичний» у літературознавстві лишається відкритою. Крім того, слід обережно підходити до формування терміна на основі наявних у мистецтві (не в науці!) жанрових номенів. «Назви жанрів створювалися не в працях учених, але виникали стихійно <...> у середовищі самих творців літературних творів, їх виконавців, слухачів, читачів, а пізніше — серед письменників і критиків. <...> І, виникнувши одного разу в тій чи тій країні, деякі з жанрових назв засвоювалися потім в інших країнах, обростаючи при цьому різними асоціаціями й використовуючись у різному сенсі»², — таким чином Г. Поспелов обґрунтовує необхідність створення «системи жанрових позначень, уживаних у суворо визначеному сенсі, розробку й послідовне застосування літературознавчої термінології жанрів»³.

Словом «історія», крім назви науки, прийнято позначати щонайменше три самостійні поняття: 1) наукове дослідження, вивчення — за грецькою етимологією; 2) тип літератури (не художньої!), що містить оповідь про факти, — за античними зразками таких творів; 3) самі факти, які підлягають опису. Історія супроводжує людину, власне людина, творячи її, сама є історією.

¹ Закалюжний Л. Жанр історичної драми-хроніки та його змістове наповнення. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 22. С. 215–217; Закалюжний Л. Історична драма-хроніка: до проблеми зміщення сутнісного начала терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 26. С. 177–179.

² Поспелов Г. *Проблемы исторического развития литературы*. Москва, 1972. С. 152.

³ Чернец Л. *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*. Москва, 1982. С. 94.

Усе в цьому світі має часову й просторову визначеність, скоординованість, отже, усе має історичну співвіднесеність, і насамперед це стосується людини, її діяльності — основного об'єкта зображення художньої літератури. Таким чином, уходячи в художній твір, людина привносить те, що прийнято називати «історичним колоритом» (іще один «усім зрозумілий» термін, визначений, до речі, у словнику¹). Точніше — майже в кожному (сказати «у будь-якому» було б надто дискусійно) творі можна знайти віднесеність, алузію, прив'язку — різного рівня точності — до певної точки на вісі історичного часу, у координатах географічного простору.

То чи кожен художній твір (надалі будемо говорити винятково про твори художні), у якому ми бачимо «колорит епохи», є «історичним», і навпаки — чи кожен твір, названий «історичним», має історичну співвіднесеність? «Гайдамаки» мають розмиту часову й просторову локалізацію, як і сам гайдамацький рух; «Наталка Полтавка» містить чітку часову вказівку, натяк на виставу О. Шоховського; хронотоп «Євгенія Онєгіна» можна відстежувати за календарем і картою, як і роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»; урешті, ренесансні «абсолютно позапросторові й позачасові» утопії містять чіткі ознаки не тільки епохи, а й національної приналежності їх авторів. То чи так уже «все зрозуміло» з терміном «історичний»?

Усвідомлення жанру неможливе поза межами жанрової системи — ця теза звучить чи не в кожній монографії з теорії жанру, і начебто саме вона потребує існування поряд з «історичним» інших жанрових різновидів. Для вирішення цього питання слід урахувати логічну природу наукового жанрового поділу. Будучи в суті штучною багатофакторною багаторівневою класифікацією, він підкорюється основним її правилам: взаємній виключності частин і незмінності основи поділу (ознаки), — застосовуваним на кожному

¹ Лесин В., Пулинець О. Короткий словник літературознавчих термінів. Київ, 1961.

рівні й до кожного фактора. Наочно жанровий поділ творів літератури можна було б представити як об'ємну фігуру, розділену значною (але в принципі конечною) кількістю площин, кожна з яких є умовою наявності / відсутності або відповідності елементу парадигми певної ознаки. При цьому багатфакторність жанрової класифікації дає можливість створювати такі умови по відношенню до декількох ознак, а багаторівневість — створювати різні моделі поділу цієї фігури в залежності від наукової задачі.

Як уже зазначалося, єдиних ознак «історичності» твору літературознавці ще не виробили, що відображено як лексикографією, так і відсутністю праць стосовно функціонування цього терміна, а не різновидів окремих жанрів. Однак саме на основі цих конкретних досліджень удалося встановити три найважливіші ознаки, рівні за значущістю, а отже, наведені в порядку довільному.

А. *Пряма (не алюзійна, не алегорична) вказівка на час і місце відбування події, факт якої зафіксовано науково-історичним джерелом.* Прямота історико-географічної локалізації вмикає механізм формування художнього образу у свідомості перцепієнта, відмінний за порядком «упізнання» та результатом від алюзійного, алегоричного, фатичного й інших. При цьому фактичність або «джерельність» зображуваної події слід розглядати як в аспекті правдивості, так і з урахуванням особливостей визнання історичного джерела на різних етапах еволюції науки. За Р. Козеллеком, «жодне джерело ніколи не скаже нам того, що ми маємо сказати. Зате воно цілком може перешкодити нам висловити судження, яких ми не маємо права висловлювати. Отже, у джерел є право вето»¹.

Б. *Абсолютна індивідуалізація головного персонажа, що є образом видатної історичної особи (провідника, вождя).* Наукова суперечка про приналежність первня в історичному русі людині чи

¹ Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу. Київ, 2005. С. 211.

обставинам має, напевне, таку ж тривалість, як і дискусія про об'єкт історичного зображення. Але закони художньої літератури інші — у центрі історичного твору, у центрі сюжету мусить стояти людина, особистість якої унікальна не лише в межах твору, а й у межах «її історії». Пізнаваність цього персонажа працює на той же механізм художнього мислення, про який ішлося в п. А. Звісно, особливої ваги ця ознака набуває саме в історичній драмі — жанрі за родом своїм «персонажному».

В. Розгортання домінантного конфлікту на політичному (державному, міждержавному, владному, національному, міжнаціональному) рівні. Необхідність уведення цієї ознаки зумовлена розглядуваною вже плутаниною в термінах «історичний» і «політичний». Історична наука, яка, входячи в добу розквіту системності, виявляється доволі молодою, лише зараз доходить думки, що «природна хронологія сама по собі є з історичної точки зору сліпою силою. <...> Так, статистичні часові ряди наповнюються конкретними окремими подіями з притаманним їм власним часом, які втім набувають структурної виразності та промовистості лише в рамках тривалого в часі растра. Оповідь та опис перехрещуються, а подія стає необхідною передумовою виявлення структур»¹. Ось це розмежування оповіді й опису щодо історичних подій видається співвідносним з розмежуванням сюжету (подієвого ряду) та конфлікту (структурної антиномії) щодо подій художнього твору, і ця співвідносність також зумовлює необхідність уведення цієї ознаки.

Три охарактеризовані ознаки представляють історичний жанровий різновид так би мовити «ідеалізовано», відповідно до найтиповіших його зразків, передусім історичної драми, створених у розквіті самого поняття «жанр». Тривала ж у часі еволюція будь-якого явища обов'язково веде до його змін, стосовно жанру це

¹ Там само. С. 151, 153–154.

виражається передусім у деформації його меж. При цьому описово-історичний підхід вимагатиме також деформації ознак, що зумовлюють його межі, а системний — специфічного розподілу творів, що представляють жанр, у межах частин об'ємної фігури-моделі. Однак в обох випадках жанр чи жанровий різновид мають так зване центр-ядро, представлене найбільш виразними творами, та периферію, де класифікаційні ознаки розмиваються.

Рекомендовані джерела

1. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ, 2009. 519 с.
2. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк, 2017. 532 с.
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів, 2005. 368 с.
4. Лейдерман Н. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. 904 с.
5. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? Москва, 2010. 192 с.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Яка роль жанру в системі функціонування літератури?
2. Які способи визначення жанру твору ви можете виокремити?
3. Які наукові задачі можна вирішити з допомогою жанрового аналізу?

Проблемні питання

1. Який підхід буде науково продуктивнішим: досліджувати чистоту жанру в конкретному творі чи жанрові трансформації?
2. Чи можна в дослідженні застосовувати сучасні уявлення про конкретний жанр замість тих, які побутували в часи виникнення досліджуваного твору?
3. Як співвідносяться жанровий і стилістичний аналізи?

Зразки аналізу

Інтелектуальні драми Григорія Штоня¹

Григорій Штонь — драматург, чие формування відбувалося за класичним зразком — через поезію, прозу та кіносценарії. Власне драматична майстерність викристалізовувалась у 90-х, на початку 2000-х, а пік припадає на 2012 рік, коли Григорій Максимович упевнено заявив про існування ще одного напрямку в сучасній драматургії — інтелектуального², окрім уже визнаних трьох: біографічного, неоміфологічного, експериментального (М. Шаповал).

Наукова громадськість не могла оминати увагою появу двох книг «П'єс» Г. Штоня, тож у своїх рецензіях фахово висловилися щодо їхньої естетичної вартості, що для визнання художньої цінності твору неабияк важливе. Так, Л. Краснова в рецензії «Текст — реципієнт — п'єса — театр» основний акцент поставила на сценічності п'єс Г. Штоня, оскільки аксіоматично вважається, що драматичний твір має бути поставлений на сцені, щоб зажити повноцінним життям. Драма ідей іще з початку минулого століття проходить складний шлях до сцени, а п'єси автора мають «філософський підмурівок, розмисли про сенс життя, про дух і духовність, про зв'язки

¹ За: Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів : монографія. Кривий Ріг, 2018. С. 135–168.

² Інтелектуальна драма у свідомості Г. Штоня вибухнула не випадково, вона зріла свідомо й довго, пройшовши тривалі випробування. Думається, доречно навести щирі авторські рядки: «Коли ж мій світ на рівні інтуїції почав мінятися і з моєї середини почав виборсуватися невідомий мені Хтось, я взяв і вродив кілька повістей. Паралельно — десяток оповідань. Ще за радянського часу випустив книжку "Пастораль". Внутрішню рецензію написав Яворівський, який тоді був у фаворі. Він з подивом зазначив, що критик Штонь, який живе нібито раціо, може займатися ще й характерологією, з психологічними вивертками, що мій інтелектуальний "набряк" практично не затуляє поліфонію почуттів, рельєфність натур, конкретику подій» (Штонь Г. «Чи для Бога все ясно щодо майбутнього не одної лише України?» *Українська літературна газета*. 2013. № 17(101). 23 серпня. С. 9.)

людини зі світом, про саму людину, її часом незбагненну, вкрай суперечливу сутність, про специфіку поняття маскуліність і феміність на різних історичних площинах»¹.

Дослідники прози Г. Штоня неодноразово називали провідною ознакою стилю письменника афористичність, що, безумовно, позначилася і на його драматургії: «Ці "людські бомблики", афоризми п'єс напрочуд різноманітні, їх можна розглядати як типологічні твердження митця, як прояви народної мудрості, як самовиявлення чи самоствердження того чи того протагоніста. Вони — полісемантичні й поліфункціональні. Афоризм може бути ядром цілісного міркування героя, наприклад, щодо сутності любові»².

Л. Мороз — відомий знавець не тільки класичної драматургії, а й сучасної, тож її висновок викликає неабиякий інтерес. Дослідниця констатує появу сучасної української інтелектуально-філософської драми. І хоча «деякі драматурги намагаються (переважно — успішно) доростати до філософування», усе-таки «часом збиваються на міфотворчість»³. Драматургію ж Г. Штоня вирізняють філософські дискусії «від першої репліки до останньої, навіть у ході такої житейської справи, як з'ясування стосунків»⁴. Протистояння відбувається навколо не лише «сучасних, доволі несподіваних», а й вічних проблем: «життя — смерть, свобода — неволя, правда — брехня, добро — зло»⁵.

На основі досвіду теоретика «нової драми» Лесі Українки і дослідників початку ХХІ ст. (А. Матющенко, Л. Демської-Будзуляк,

¹ Краснова Л. «Текст — реципієнт — п'єса — театр» (Штонь Григорій. П'єси. Передмова Т. Вірченко. Кривий Ріг, 2012. 390 с.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 35. С. 442.

² Там само. С. 450.

³ Мороз Л. Ностальгія за інтелектуальним спілкуванням. Кінотеатр. 2012. № 6(104). С. 45.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

Н. Малютиної, О. Мельничук, М. Кореневич, О. Євченко) можна сформулювати комплекс визначальних рис «інтелектуальної драми» на різних рівнях твору. Так, на образному рівні це перебування героя-інтелігента в стані протиріччя, пошуку власної сутності через самоосмислення. Домінування морально-етичного, філософського струменя на тематичному рівні. Зміщення уваги до змістового наповнення реплік дійових осіб, а не засобів задля досягнення сценічності п'єс; програмність діалогів, що сприяє підвищенню інтелектуальності реплік, діалогів — на мовно-поетичному. Простота дії, конфлікт, що відбувається на вищих рівнях свідомої діяльності людини, домінування внутрішнього конфлікту — на конфліктному рівні. Переважання драм над комедіями й трагедіями — на жанровому. Серед факультативних варто назвати національність драматургії та пов'язаність із традицією, синтез мистецтв, інтертекстуальність, апеляцію до розуму читача, здатність викликати обговорення і бути наділеною катарсичною функцією.

Назви п'єс Григорія Штоня — символічні словосполучення, які нібито й констатативно вказують на учасників («Адам і Хева», «Його сіятельство Поет...», «Діти небес»), час («Після дощу», «Новорічні учти», «Квітневі сполохи», «На спаді літ...») і місце («За крок від неба», «Біля ватри богів», «На пагорбах Печерська») розвитку подій, тобто натякають на зовнішню, видиму частину сюжету, але примушують замислюватися над глибиною прихованої ідеї. Окремо вирізняються назви, що метафорично передають емоцію, нестабільний настрій («День прожитих бажань», «Прикрощі кохання», «Осінній криз...», «Квітування кактуса», «Рокіт звихрених хвиль», «Зблиски вічних заграв»): від нотки розчарування до оптимістичних обнадійливих спалахів, сповнених енергії життя. Переважно назви п'єс стверджувальні, але помітно, що інколи за трикрапкою ховається авторське трепетне ставлення до твору.

Майже кожна п'єса має субназву — жанрове визначення. За твердженнями Л. Мороз, жанри, «створені не за підручником із теорії літератури, <...> навіть краще за назву допомагають нам досягнути чи й інтуїтивно відчутти настрій твору, його тональність»¹. І хоча такі відхилення можна назвати формальними, Л. Краснова відзначає й змістові порушення жанрової природи: «Відомо, що у драматичному творі авторові слід мовчати і не перешкоджати мовленнєвому самовиявленню дійових осіб. Григорій Штонь у збірнику "П'єс" активно порушує цю жанрову природу. Він не обмежується необхідним традиційним коментарем щодо віку, зовнішності, декорацій, ні, він навіює і нам читачам / реципієнтам, і майбутнім режисерам своє власне бачення ситуації, своє перерозуміння. Яскравою прикметою такого авторського бачення стає феномен *світла і звука*»².

Якщо уважно придивитись до жанрових означень, то помітно, що в їх називанні відчутний синтез драматичних з епічними (есеї, сага) та ліричними (елегія, кант, ідилія) жанрами. З одного боку, поверхового, такий синтез свідчить про поєднання ознак різних жанрів, а з іншого, сутнісного, натякає на синтез слова, звуку, кольору в самих п'єсах. Інколи він закладений у самих жанрах без натяків — мелодрама, кант. Наприклад, промовистим є вибір жанру для п'єси «Біля ватри богів»: кант — пісня для триголосоного ансамблю. Тож не викликає подиву, що в п'єсі зустрічаємо трьох дійових осіб — Олексу, Василя й Артеміду, — чії слова звучать як окрема партія в ансамблі.

Авторське жанрове визначення як змістова категорія вказує на стрижень п'єси, найважливіший для драматурга. Так, наприклад, ідилією здавна називали твір, присвячений ідеалізації природи, яка символізувала гармонійне життя. Те саме слід пам'ятати, трактуючи

¹ Там само.

² Краснова Л. «Текст — реципієнт — п'єса — театр»... С. 443.

підтекст самовладної ідилії «Квітування кактуса». Про відкритість драматурга до інтертекстуальності свідчить і виведення в розряд жанру прийому колажу, сутність якого становить поліфонічна конструкція. Найвиразніше ця поліфонія звучить у п'єсі «Прикрощі кохання». Настроєво жанри також відрізняються: меланхолійна елегія, сентиментальна ідилія, оптимістична сага, урочистий кант. І хоча тільки два твори наділені жанром візії, усвіднений погляд драматурга, який стоїть над дійовими особами, присутній усюди.

Представлення дійових осіб у драматургії Григорія Штоня дуже різноманітне: від характеристики всіх дійових осіб («День прожитих бажань», «Біля ватри богів», «Після дощу», «Прикрощі кохання», «Осінній криз», «Новорічні учти», «Квітневі спалахи», «Квітування кактуса», «Поза грою», «На пагорбах Печерська») або тільки головних («За крок від неба», «Колискова для хмар», «Діти небес»), до називання тільки тих, чії імена говорять самі за себе («Адам і Хева», «Його сіятельство Поет...», «На спаді літ...»). Також не потребує характеристики й Артеміда з «Біля ватри богів». Звичайний перелік імен пояснюється тим, що драматург у п'єсі розкриє необхідну інформацію про дійову особу («За крок від неба», «Колискова для хмар») або ж створить типовий характер («Канон», «Рокіт звихрених хвиль», «Зблиски вічних заграв»).

Епіграф має тільки перша п'єса — «Канон»: «...Очі не тут, / Тут немає очей / В долині, де гаснуть зорі» (Томас Стерн Еліот. «Порожні люди»). Але знаючи зміст усіх п'єс драматурга й усвідомлюючи ідею твору Т. Еліота, ці рядки можна розглядати прологом до всього доробку автора. Г. Штоню цікава особистість, що почувається спустошеною і шукає шлях відродження власної сутності («Колискова для хмар», «Квітування кактуса» тощо).

Перша дія кожної п'єси починається з детального опису приміщення, де відбуваються основні події. Такий опис класично увиразнює стиль життя дійових осіб. Наприклад, хол двокімнатної

квартири топменеджера артоб'єднання очікувано модерний, а двері «виблискують бронзовою ручкою»¹ («Поza грою»). Стосунки між членами родини, статки політолога Олександра Володимировича («Поza грою») викристалізуються з авторських пояснень до першої яви першої дії: «Простора й темнувата кухня, умебльована дуже й дуже давно і без помітного смаку. І все ж височенні дзеркальні шафи з кришталевим посудом та гірками золочених тарілок, важка люстра і масивний лаковий стіл промовляють про чималі статки тих, що снідають невідь чому стоячи. І продовжують розчулено мовчати у черзі до мийниці, до розпашілого старожитнього самовара, до підноса з солодощами...»²

Прискіплива увага до цієї п'єси ілюструє, що драматург описує місце подій не лише на початку п'єси, а й щоразу, з рухом дійової особи, бо прагне допомогти режисерам не лише відтворити події на сцені, а й увиразнити характери власників. Так, кабінет Олександра Володимировича «успадкований, очевидно, від батька: з важким квадратним столом, чорношкірим диваном, кріслами без підлокітників, масивними шафами для книжок, чималим килимом. Господар кабінету лежить на широкій тахті»³.

Отже, в описі предметів домінують прикметники «важкий», «масивний», «чималий», що свідчить про прагнення господарів підкреслити свою статусність. Цьому ж служить і символічне значення шкіряного дивана. Невипадково автору потрібні й дзеркальні шафи, адже саме дзеркало як символ здатне «фіксувати предмети зовнішнього світу, явно відображаючи істину»⁴. Багато що у квартирі успадковане, а саме дзеркало зберігає образи минулого.

¹ Там само.

² Там само. С. 277.

³ Там само. С. 297.

⁴ Енциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва, 2001. 576 с.

Багатозначно лежить у кабінеті господаря килим — символ мрій, адже здавна люди, медитуючи, розглядають малюнки килимів, у яких проступає весь світ. На роздуми наштвухує й те, що драматург не описує малюнку килима, а тільки констатує його розмір. Ваза й самовар підкреслюють гостинність господарів.

Отже, в описі місця подій слід бути уважним до кожної речі, за якою автор приховує вагомі характерологічні риси.

Майже всі п'єси складаються з двох дій — так увиразнюється протиставлення життя спустошеного й життя наповненого.

П'єса «Біля ватри богів» поділена на 5 дій, що нагадує поетику шкільної драматургії¹. Але будь-яка з обраних автором структур п'єси робить її відкритою до театральних постановок. Відсутній поділ на дії в «драмі замрій» «Після дощу», а «трагікомічний колаж» «Прикрощі кохання» поділений на чотири фрагменти, чим підкреслюється відсутність зміни місця й учасників подій та увиразнюються різні мікроідеї: щирість як основа гармонії з собою, безлика постмодерність, диявольська руйнівність байдужості, гармонія чоловіка й жінки як основа сімейної ідилії.

Цікава в структурному плані п'єса «Зблиски вічних заграєв», яка починається інтродукцією, де діють Адвокат Вадим і Лікар Роман. Саме в їхньому діалозі розкриваються вічні протиставлення: молодість / старість; тіло / дух; життя / смерть; міське життя / життя на природі. А вибір відбувається наодинці з собою, коли інстинкти слабнуть, «а середина розвиднюється»².

Традиційний поділ дії на яви в п'єсі «Поза грою» змінюється поділом на картини³. «Іронічна сага» підтверджує теоретичні

¹ Мається на увазі поділ на 5 частин: протазис, епітазис, катастазис, катастрофа, епілог.

² Штонь Г. П'єси. Книга друга. С. 318.

³ «Поява картин пов'язана з уведенням епічних елементів у драму: драматург не сконцентровує усієї уваги на кризі, він членує певну часову тривалість, пропонує фрагменти безперервного часу. Його цікавить не повільний розвиток дії, а її розриви» (Паві П. Словник театру. С. 197).

міркування (за П. Паві): маємо не лише просторове переміщення (картина перша — події відбуваються у квартирі; картина друга — на подвір'ї; картина третя — закуток парку чи конференц-зала невідомо якої установи), а й переміщення в пошуку себе. Але загалом драматургія Григорія Штоня не хибує частими перенесеннями в часі й просторі, чим досягається ефект достовірності.

П'єса «За крок від неба» завершується кодою. І хоча ідея твору зрозуміла, драматург іще раз наголошує на ілюзорності буденного життя та справжності тиші, неба, місяця, дзвонів... І в цій справжності найкраще шукати дійсного себе. Тоді відповідь буде «позабезсумнівно» правдивою.

Ремарки в п'єсах Г. Штоня виконують усі функції, відомі теоретикам літератури, але основна увага відводиться настроєвим розкриттям, указівці додаткових дій. Проте їхня цінність — змалювання звукових і світлових ефектів, які присутні в кожній п'єсі. Також ці зауваження містяться в авторських поясненнях. Наприклад, картина перша «Канону» розпочинається описом безгучного неба, яке враз змінюється «ряхтінням» сполохів, пригасання яких «супроводжує пом'якшений подвійним склом густий тужний звук»¹.

П'єса «Канон» заслуговує на окрему увагу з трьох причин: це перша п'єса автора; вона новою гранню розкриває трагедію Чорнобиля; драма має зосібний сюжет, який і вписувався б певною мірою в єдиний макросюжет наступних п'єс автора, але не може цього зробити з мотивів хоча б хронологічних — вона створена 1994 р., і часовий розрив із наступною п'єсою становить 2 роки.

У «драматичній візії на 2 дії» драматург змальовує життя людини з опроміненням після Чорнобильської трагедії, унаслідок чого «білокрів'я, потім, коли не вмер, нирки забарахлили, а кров ніби поправилась. А нарешті ноги віднялись»². І тут доволі промовистим

¹ Штонь Г. П'єси. С. 9.

² Там само. С. 21.

є ім'я головної дійової особи — Антін, що означає «неоціненний, гідний поваги». Узагальнений образ чорнобильських хлопців постає в репліці Прибиральниці: «А миють, перебирають у чисте, а брудне віддають мені — з його роботи. З вигляду такі ж недоглянуті, як і він. А може, й розведені — після того Чорнобиля багато хлопців, кажуть, заслабли на чоловічу неміч... Тримаються, бач, свого товариства. А башковиті ж які: такого тут понапридумували, що не одразу й розберешся — сама я не включаю нічого. А чужий до хати хіба б на танкові прорвався. Ще й до пальців ті пристрої придивляються, не тільки до ключів...»¹ В авторських поясненнях цей образ доповнюється описом зовнішності одного з цих героїв — Мирослава, чие ім'я є більш ніж промовистим: «Заходить стрункий і з вигляду молодий чоловік. Але сивий аж білий»².

Для увиразнення настрою паралізованого Антона Г. Штонь удається до звукового супроводу — ударів грому. Живе Антін спогадами про минуле — у діалозі з Мирославом розкриває свій характер крізь призму чорнобильських згадок: «Я, Мільку, ніколи вченим не був. В класичному розумінні цього слова. Дещо тямив, щось там навіть повідкривав — це так; природа дала трохи кебети — чого ж нею було не скористатись. Але жив я не розумом. Хоч про те і не знав. Пам'ятаєш ночі в Чорнобилі, коли замість одсипатися ми про що тільки не розбалакували? Окрім реактора: цю тему обминали, як дикуни — найстрашніший тотем»³.

Цей довгий монолог дуже промовистий, адже інформує, що не всі були однакові: «Багато хто там усмак поблудив, попиячив, при тому свято вірячи у саркофаг, академікам, тодішній системі і її конструкторам... А ми ж знали, що кожен із них бреше»⁴. Монолог

¹ Там само. С. 13.

² Там само.

³ Там само. С. 14.

⁴ Там само. С. 15.

вирізняється реченнями, що завершуються трьома крапками, які не мають традиційного смислового навантаження недосказаності, а пропонують реципієнтові осмислити фразу і засвідчують осмисленість мовця.

Природа дуже чутлива до стосунків друзів, тому під час їхньої зустрічі дощ утих. У п'єсі Г. Штонь виразно акцентує на необхідності гармонії людини зі світом природи, укладаючи цю ідею в уста Антона: «За оцей божий світ! <...> З річками, які течуть <...> і в нім, і в нас. З хмарами у тих ріках і зорями, які одні про одних хтозна чи знають, але й не відаючи цього — творять Красу. Спільну й неподільну... на дерева й людей, птахів і звірів, повітря і воду...»¹

Подальші філософствування Антона щодо модифікації рабства й психологічного баласту зумовлені його фізичним станом. А наслідок — усвідомлення того, що «ми, що звемось людьми, творінням рук божих, — не варті самих себе», бо не пізнаємо суті життя, а животіємо, тобто служимо нашій «нікчемності, свинячості, тварності...»²

Антін перебуває в стані життєвого конфлікту з Христиною, а значить, і з її подібними. Він не сприймає спрямованості життєдіяльності на зло іншим, а саме це робила Христина в зоні Чорнобилю. Чоловік нагадує їй: «Як медик, ти мала б <...> оберігати, гнати від місця аварії якнайдалі, коли норма опромінення переходила всі межі. А ти? Жодного діагнозу не поставила власного — усі державні!»³

Відповіді Христини, на відміну від звернень до неї, короткі, інколи речення закінчуються трьома крапками, що наразі свідчить про недосказаність від нестачі аргументів.

Кожний змістовий діалог завершується авторським поясненням, яке знову містить звукове й світлове наповнення. Після

¹ Там само. С. 22–23.

² Там само. С. 21–22.

³ Там само. С. 26.

висловлення Антоном наболілого в кімнаті світлішає, лунає мелодія скрипки — усе це свідчить про очищення.

Драматург уводить у п'єсу історію кохання Антона, драми любовних трикутників (Антін — Христина — Мирослав; Христина — Антін — Марина), щоб показати, як він доростає до можливості розмежовувати духовну й тілесну любов та як, за словами Миколи, усвідомлює «пророчу ясність Духу і Мислі»¹. Контраст тілесного і духовного супроводжує й другу дію п'єси. Г. Штонь показує, як не змогла Наталя духовно замінити Марину, зруйнувавши новонароджений під звуки коди «Великого концерту» для струнного оркестру А. Кореллі² зв'язок примітивним тілесним потягом.

Отже, за життєвими інтимним і суспільно-політичним конфліктами Г. Штонь розкриває глибокий внутрішній художній конфлікт духовного й тілесного. При цьому перемога духовного стверджується у двох площинах: у стосунках з протилежною статтю як основа гармонії та як власний розвиток заради самопізнання.

Образ Чорнобильської трагедії згодом час від часу вириває в інших п'єсах. Так, поет Василь («Біля ватри богів»), відстоюючи здатність розуму мати злотворчу спрямованість, промовисто запитує: «Який, скажи, прогрес / У бомбі атомній? Або / В реакторах, що ними / Ви розщепили навіть совість? / А що одержали? / Чорнобиль»³.

Усі п'єси Григорія Штоня засвідчують його увагу до кожного регіону України. Це означає не тільки знання всієї України і відповідне авторське ставлення до Батьківщини (можливо, хтось побачить у цих рядках надмірну пафосність), а й орієнтацію на театральність,

¹ Там само. С. 47.

² Майже всі п'єси Г. Штоня мають музичний супровід, оскільки драматург сповідує Шопенгауєрову істину, що її висловив Леонтій Борисович із «Рокоту звихрених хвиль»: «Музика є відкритою метафізичною вправою душі, яка не вмє філософувати» (Штонь Г. П'єси. Книга друга. С. 272).

³ Там само. — С. 214.

щоб кожен із театрів міг знайти щось цікаве для свого регіону. У цьому можна бачити як авторський прагматизм, так і життєвий письменницьку мудрість. Важливість для драматургічного твору чіткості зображення місця подій очевидна, проте треба пам'ятати, що це дає змогу увиразнити характер дійових осіб, а режисеру — максимально втілити авторський задум тощо.

У кожній п'єсі Г. Штоня все — від змісту до форми — пронизане свідченням інтелектуальності драматургії автора: багатозначні назви п'єс, синтетичні драматичні жанри, символічні авторські пояснення, філософічний зміст п'єс, багатофункціональні ремарки, макросюжет усієї драматургії тощо. Крім того, письменник приділяє потужну увагу характеротворенню, адже всі дійові особи перебувають у стані самоосмислення, внутрішній конфлікт п'єс і їх націоналістичний струмінь тільки увиразнюють цей висновок.

Трагікомедії Володимира Діброви¹

Загалом можна твердити, що вибір тематики диктує драматургові певний жанр. Досвід вивчення літературознавцями драматургічних творів інших літературних періодів, у яких осмислюються загальнолюдські проблеми цінності особистості, змушує замислитись над трагікомедією. Розуміння цього жанру ще потребуватиме ретельних наукових досліджень через наявність значної кількості нерозв'язаних аспектів. Водночас учені висловлюють суголосні думки щодо злиття жанрів комедії та трагедії, їхнього взаємопідсилення, значеннєвості сюжетів, побутовості інтриги. З. Родчин поповнює цей ряд такими ознаками, як «трагікомічне світобачення, авторське виокремлення безглуздості буття, переінакшення дійовими особами моральних догм на свій лад, <...> наявність гротеску,

¹ За: Вірченко Т. Художні доміанти трагікомедій В. Діброви. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки.* 2017. Вип. 13. С. 156–161.

який підкреслює сенс певного страшного явища й оголює комічно абсурдні риси»¹. Також у цьому жанрі драматурги переважно не засуджують своїх дійових осіб, а намагаються зрозуміти причини їхньої поведінки, долі тощо. Такий підхід письменники обирають, оскільки «трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя й мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії»².

У 2016 р. в київському видавництві «Лаурис» побачила світ збірка п'єс В. Діброва «Чотири, три, два, один», яка й стала предметом цих студій. Сама назва збірки констатує / натякає на кількість дійових осіб у кожному творі.

У п'єсі «На телефоні» перед реципієнтами постає сучасна крамниця, що продає телефони. При цьому драматург фокусує увагу на гаслі «Дар Спілкування», що на сцені буде обрамлене лампочками, та провокує замислитись над однією з важливих цінностей, завдяки яким має досягатися гармонія в людських стосунках. Задля донесення ідеї п'єси драматург обирає дійовими особами подружжя віком 35–40 років (яке, очікувано, мало би бути прогресивним). Чоловік пристрасно констатує «ковзання по поверхні життя»³, тобто відсутність сенсу. Такий стан спровокований байдужістю до зовнішнього світу, бажанням досягти «відчуття безпеки, захисту, певності»⁴. Інший шлях — значно складніший — передбачає взяття на себе відповідальності за природу, оточення. Можливість спілкуватися по мобільному телефону чоловік розцінює як дароване диво, таємницю, а дружина стверджує потребу спрямовувати зусилля в бік добра й спілкування. Драматург пропонує всім

¹ Родчин З. Рецепція західноукраїнської трагікомедії 20-х — 30-х років ХХ століття. *Філологічні трактати*. 2014. Т. 6. № 3. С. 19.

² Літературознавча енциклопедія Т. 1. Київ, 2007. С. 492.

³ Діброва В. Чотири, три, два, один. Київ, 2016. С. 25.

⁴ Там само. С. 38.

нам замислитись над тим, що й саме Спілкування має набути спрямованості «на щось позитивне і корисне»¹, а не мати деструктивний характер. Узагалі сам телефон — як річ символічна — потрібен автору, щоб матеріалізувати Спілкування, до якого люди приходять із різною метою: «Є такі, що прийшли до нас, бо тепер мода на мобільні телефони. Комусь це потрібно для кар'єри. А комусь телефон дає відчуття безпеки. Є й такі, що їх до нас жене відчай...»², — стверджує власник крамниці.

Ще одна дійова особа — Хлопець, років 25 — потрібна авторові, аби проілюструвати думку, що кожен наймодерніший телефон і навіть переосмислений Дар спілкування — ілюзія, підміна понять, утрата первісних речей. А справжня цінність — спілкування на відстані простягнутої руки.

Упродовж п'єси драматург разом із дійовими особами здійснюють процес пошуків і творення істини, що свідчить про майстерне використання епанортози.

У полі зору п'єси «Зустріч з прекрасним» — однойменна телепередача, у якій порушується тема митця, його долі, ідентифікації тощо. Лада, ведуча передачі, доволі пафосно характеризує гостя проєкту: «Палкий романтик..., тверезий мислитель..., вишуканий культуролог..., обтяжений знаннями»³. І не менш пафосно ставить запитання, на які не чекає відповідей (на синтаксичному рівні це помітно завдяки незакінченим реченням). Шлях наближення до сутності прекрасного в жінки доволі примітивний — звіт, відповіді на банальні питання щодо прочитаних книжок: «"ім'я автора", "назва твору", "стилий зміст", "головні персонажі", "проблематика", "художні образи", "особисті враження"»⁴. Драматург за допомогою

¹ Там само. С. 37.

² Там само. С. 29.

³ Там само. С. 62.

⁴ Там само. С. 64.

кінематографічного прийому зображує всі абсурдні ситуації із життя творчої людини — невписування в канони літпроцесу, вимоги друкованого тексту, крадіжка рукопису. І навіть типова людська реакція на прояви хамства (митець «задихається від обурення, наливається люттю, сичить крізь зуби, немов перед ним його кривдник»¹) викликає смішне штучне бажання ведучої приховати це від глядачів. Образ режисера, його мовлення покликано увиразнити реалії, коли творці передач про митців позбавлені елементарної внутрішньої культури та байдужі до справи. На переконання драматурга, митець має ідентифікувати себе зі своєю країною. Саме тому його герой говорить: «Вона хоча і не межує з тими океанами, зате у неї є океан внутрішній... Набагато місткіший за ті два, разом узяті. Ніхто його ще не виміряв і не наніс на мапу. (Пауза) Бо він бездонний. (Пауза) І його енергетика... (Пауза)...»² Тож не дивно, що цінностями митця є свобода, відповідальність, уміння бути собою, усвідомлення власної місії, що полягає в написанні високохудожніх творів, які промовляють до реципієнта. Ось тільки комічний хід — історія колишніх стосунків митця з ведучою — увиразнює трагічність буття творчої людини — зіткнення зі стіною, колись описаною митцем у ранній поезії.

Дійовими особами п'єси «Сестри» є жінки середнього віку. Невипадково драматург наділяє їх іменами, не тільки близькими за фонетичним звучанням, а й однаковими за значенням. І Олена, і Еллен у перекладі з грецької означають «світла». Відразу після розсовування завіси читач / глядач дізнається, що героїнь розділяє міцна перегородка, і це одразу наштовхує на думку про контрастність їхніх світоглядних орієнтирів. Також, орієнтуючись на сценічну постановку, драматург увиразнює відмінність через світ речей: «На тому краю столу, який займає Еллен, стоїть комп'ютер. На іншому,

¹ Там само. С. 71.

² Там само. С. 79.

Олениному, — учнівський зошит і ручка»¹. Дзеркало, що висить за спинами жінок, зіграє роль містка для відображення / взаємопроникнення.

Монолог Олени на початку п'єси виконує кілька функцій: інформує читачів про дитинство жінок, що пояснює їхні сформовані світогляди; розкриває внутрішній стан Олени (зміст ремарок ілюструє часту зміну інтонацій — «міння інтонацію на солодку розчуленість», «з удаваною щирістю»²); драматург використовує пролепсис із метою увиразнити внутрішню суперечність: самохарактеристика про власну доброту, щирість дуже чітко розмежується з упевненістю й тверезістю думки.

З іронією прочитуються рядки з описом подарунків від Еллен (картузик, супові концентрати, жуйки), її неприйняття подарунків від родини Олени, які й так є виразно контрастними: домашня ковбаса, вареники, повидло, та ще й з урахуванням того, що ці подарунки не були прийняті. Еллен характеризує себе як особу, виховану в дусі «праведності, шанування закону й любові до праці»³, яка самовіддано займається благочинною діяльністю. Іронія — домінантний прийом у монолозі Еллен, адже така добродетель не заважає жінці зосереджуватися на матеріальних цінностях, соціальному статусі. Свою вищість Еллен підкреслює принизливими для сестри проханнями («Прошу дати мені знати, чи все дійшло і чи ви зрозуміли, що слід робити з кожним із подарунків»⁴) та вимогою надавати фотозвіти вручення допомоги. Тож не дивно, що жоден із подарунків нікому з рідних не став у пригоді. Еллен також очікує подяки за свої дари, але мінливе життя створює умови, у яких цими подяками мають стати людські молитви.

¹ Там само. С. 113.

² Там само. С. 114.

³ Там само. С. 117.

⁴ Там само. С. 120.

Такі події і житті дійових осіб увиразнюють їхнє ставлення до благочинної діяльності. Так, Олена пропонує сестрі надіслати допомогу, а навзаєм отримати підписані податкові звіти. Драматург настільки майстерно змальовує цей епізод, що той здатний породити щонайменше подвійне трактування: або це іронічне ставлення до західної гуманітарної допомоги, або висміювання українського вміння вибудовувати схеми. Згодом читачі дізнаються й про інші аргументи, що підсилять другу думку.

Зміст трагікомічної п'єси не може обійтись без виопуклення внутрішніх проблем країни. Крок за кроком драматург досягає цієї мети. Так, Еллен проблему української держави бачить у її людях, які всі зусилля щодо побудови власного блага перекладають на саму державу, вони не спроможні ставити високі особисті цілі.

В. Діброва життєво мудрий, тому в основу п'єси закладає думку про мінливість людського життя. Саме тому щаслива, безтурботна забезпечена Еллен починає хворіти й утрачає всі матеріальні статки. Справедливий суд (віра в нього прочитується в міркуваннях Олени) спостигає й Олену. Її освічений син стає «тітушкою», а донька загіпнотизована. Гріхи, за які жінка отримує покарання, кожен реципієнт побачить самостійно. Багато чого сховано в підтекстах, але мають місце й очевидні натяки, зокрема, скаржачись на відсутність грошей, Олена «грубі гроші» в доларах витрачає на курси роботи з аурами й тонкими планами, вирішуючи сімейні проблеми «жебракунням».

П'єса «Митець і влада» продовжує розвивати вже порушену тему митця. Митець знову позбавлений умов творити, умов побутових, поцінування оточення: «Мене примушують редагувати чужі лібрето до оперет, кіносценарії та іншу халтуру...»¹ Драматург також поглиблює розуміння художності творів, хоча й метафорично:

¹ Там само. С. 178.

«Твір такий потужний, що він повертав сліпцям зір, а глухим — слух»¹. Проте центром п'єси є двобій митця із представником Апарату — Самим. Митець висловлює свої мрії, які начебто позиціонують його як світлу особистість: «Усе, про що я мріяв, — це тихим світанком пройти лісом, тоді вийти босоніж на берег чистого струмочка...»² Сам не вірить у це і створює свій образ митців: «Вам потрібне середовище собі подібних писак. Це раз. Для енергетичного обміну. <...> Соціальний захист. <...> Якась мережа, а краще організація, з пільгами, фінансами і базами відпочинку. <...> І нарешті вихід на публіку, через яку відбувається контакт із живою культурою»³. Сам Митець ще й наголошує на тезі про свою чисту совість, дану від Бога. Але такий світлий образ руйнується враз, коли ми дізнаємося, що він покинув дружину, щойно та зламала стегно. Репліка якнайкраще увиразнює увесь трагізм світогляду байдужої, цинічної особи: «Ми з нею не пара... Бо мені потрібна муза, а не інвалід... Я маю покликання! І я не маю права топити талант у болоті побуту»⁴.

П'єси Володимира Діброви ілюструють, як драматург уважно підходить до кожної людської долі, намагаючись розібратись у причинах поведінки; саме тому майже відсутні однозначні оцінки й відповіді на моральні проблеми. Гротескне висміювання завжди відбувається на фоні побутових ситуацій. Задля їхнього усвідомлення драматург використовує прийоми гри, «театру в театрі» тощо. Усі моральні догми дійових осіб переінакшені на власний лад. Трагікомічними засобами В. Діброва стверджує основний посил: жодні життєві істини, зокрема й та, що сім'я має триматися разом та ділитися і горем, і радістю, повинні сприйматися без найменшої частки іронії.

¹ Там само. С. 183.

² Там само. С. 203.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 204.

Завдання і рекомендації

1. Опрацюйте рекомендовані джерела. Випишіть ключові поняття і спробуйте сформулювати до них визначення. Звірте свої визначення з тими, що пропонують фахові словники (за наявності).

2. Спрогнозуйте основні етапи жанрового аналізу літературного твору або групи творів. Урахуйте етап зіставлення з «еталонними» зразками та розгляд можливих модифікацій і трансформацій.

3. Опрацюйте запропоновані зразки жанрового аналізу. Визначте в них етапи аналізу та проміжні висновки. Уточніть власну схему відповідно до отриманих спостережень.

4. Застосуйте вашу вдосконалену схему до жанрового аналізу а) окремого твору та б) групи творів на ваш вибір. Зробіть висновок щодо продуктивності жанрового аналізу в тому і тому випадку. Зверніть увагу на те, чому більше приділялося уваги: чистоті жанру чи жанровим трансформаціям і модифікаціям.

СТРУКТУРАЛІСТСЬКИЙ АНАЛІЗ

Теоретичні засади

Структуралізм переважно пов'язаний із французькою літературознавчою думкою (Клод Леві-Стросс, Роланд Барт, Мішель Фуко, Жерар Женетт, Луїс Альтусер, Жак Лакан, Цветан Тодоров) та частково з Тартуською семіотичною школою (Юрій Лотман). Генетично структуралізм пов'язаний із російським формалізмом та ученням Фердинанда де Сосюра.

У своїх лекціях, прочитаних у Женеві і виданих із нотаток як «Курс загальної лінгвістики» 1916 р., де Сосюр розділив тодішне поняття «мова» на два значення — власне мова як система та мовлення (висловлювання), яке набуває значення в контексті норм мови (тобто більшої структури). За аналогією, структуралісти розглядають текст як висловлювання, що набуває значення лише в контексті інших, місткіших структур, таких як міф, жанр, культура в цілому.

Також важливими для структуралізму були думки Фердинанда де Сосюра про те, що значення слів є довільними, підтримуваними традицією; значення слів також відносні, залежні від контексту, значення слів не лише позначають світ, але й створюють його (наприклад пара слів «повстанець-заколотник» позначають одну й ту саму людину, але створюють оцінку її). Ці ідеї також були застосовані до тексту, значення якого стало мислитися як довільне, залежне від контексту та конструктивне.

Таким чином, щоб зрозуміти текст, його не можна розглядати відокремлено, а слід ввести текст у контекст більших структур. При цьому важливо пам'ятати, що ці структури є не об'єктивними

елементами зовнішнього світу, а конструкторами, створеними нами, нашим світосприйняттям, тому значення чи смисл завжди перебуває поза текстом, його надає той, хто осмислює текст.

Тобто структуралісти розглядають текст (і інші культурні продукти) як знаки, які набувають значення у зв'язку з певною системою. «Структуралістів цікавлять приховані норми культурних текстів і практик: саме структура уможливорює значення. Відтак, завдання структуралізму полягає в тому, щоб кинути світло на норми й домовленості (тобто структуру), котрі керують створенням значення (актом мовлення)».

Мета структуралістського аналізу полягає в тому, щоб виявити зміст, якого текст набуває в контексті культурного поля.

П. Барі ефективно визначає завдання і прийоми, якими користуються структуралісти, отже вони:

1. Аналізують переважно прозові твори, пов'язуючи текст з окремими, місткішими структурами: жанром, інтертекстуальними зв'язками, універсальними моделями оповідних структур, поняттям про оповідь як комплекс періодично повторюваних моделей.

2. Розглядають літературу через паралелі з базовими мовними структурами.

3. Застосовують ідею системи й структури до всього культурного поля як до системи знаків.

То які ж етапи структуралістського аналізу? Спершу слід визначитися з предметом дослідження (які саме елементи текстів будуть піддані структуруванню? сюжет, герої, мотиви, обставини, хронотоп, мова?) Далі ці елементи порівнюються між собою, щоб зрозуміти, як у них виявляється універсальна структура наприклад паралельність, відображення, повторення, контрастність тощо. Чи можемо ми також побачити подібність виявленої схеми до іншої структури, як-от міф, жанр тощо? Структуру можуть утворювати система бінарних опозицій (свій — чужий, чоловіче — жіноче,

цивілізоване — природне), взаємозалежні події (як у міфах і фабулах), послідовність текстів (як у циклах) тощо. «Замість прямо звертатись до змісту, як це робить ліберальний гуманізм, структуралізм пропонує серії паралелей, відлунь, відображень, зразків та контрастів, так що оповідь значною мірою схематизується, фактично перетворюється на те, що можна було б назвати вербальною діаграмою». І на завершення інтерпретуються особливості прояву структури в тексті та виявляється той зміст, який вона оформлює.

Структурування дає змогу виявити еквівалентність у різних матеріалах і допомагає передбачити, як модифікації одного елемента здатні змінити модель у цілому.

Антрополог К. Леві-Стросс (основні праці: «Елементарні структури роду», «Структурна антропологія», «Неосвоєна думка», «Сире та приготоване») сприйняв структуралізм і застосовував цей підхід для інтерпретації міфу: один міф можна розуміти лише в контексті циклу. Тобто Леві-Стросс уважав окремі міфи прикладами «мовлення», вираженням загальної «мови» культури первісного народу. Сам міф також можна розкласти на складники, але його значення визначається не окремими одиницями, а тим, як вони поєднані в ціле. Дослідник має зосередити свою увагу не на відокремлених елементах, а на тому, як елементи поєднані. Леві-Стросс структурував міф через бінарне протиставлення: культура / природа, чоловік / жінка, свій / чужий тощо. Значення одного компонента в парі визначає значення другого.

Зв'язок структуралізму з лінгвістикою найкраще демонструють праці Р. Якобсона, відомого американського лінгвіста, учасника російського ОПОРУ (Общества по изучению поэтического языка), професора слов'янських мов та літератур Гарвардського університету. Його основна тема досліджень — зв'язок лінгвістики з літературним аналізом художніх текстів. Найважливіші праці: «Поезія граматики і граматика поезії», «Вербальні зразки підсвідомого

у поезії», «Мова у керуванні», «Вербальне мистецтво, вербальний знак, вербальний час».

На думку М. Зубрицької, особливе значення для сучасної літературної теорії мали дві ідеї Якобсона: «Одна — його ідентифікація риторичних фігур, метафори та метонімії як моделей для двох основних шляхів організації дискурсу, які можна віднайти у кожному виді культурної продукції ("Метафоричний та метонімічний полюси"). Друга ідея — ідея "літературності", намагання з'ясувати за допомогою лінгвістичних термінів, що саме робить вербальну інформацію твором мистецтва ("Лінгвістика і поезія")».

Іншим структуралістом, що виріс із формалізму, був Ю. Лотман (основні праці: «Лекції із структуральної поетики», «Структура художнього тексту», «Аналіз поетичного тексту»). Основна ідея семіотики Лотмана — ідея «вторинних моделювальних систем»: природна мова є первинною системою, а інші культурні системи (література, кіно, живопис, релігія, міф) — вторинні проти неї і мають складнішу структуру. Вторинні системи поділяються на художні (література, кіно, живопис) і нехудожні (міф, релігія, фольклор).

Дослідник розрізняє вербальні й невербальні системи, вербальне мистецтво є символічним і зорієнтованим на майбутнє, а невербальне — іконічне та зорієнтоване на минуле. Художня модель через специфіку своєї структури, відмінної від інших моделей, дає змогу розвивати найскладніші форми моделювання. Відповідно, художній твір — знак у знаковій системі культури. Відтак Ю. Лотман розглядає культуру як унікальний текст, який містить у собі й невербальні системи. Дослідник вирізняє два механізми культури: пам'ять (продукування текстів, які виконують функцію зберігання) і програма (динамічні системи, що відтворюють інформацію та генерують нове знання).

Р. Барт — автор книг «Міфології», «Система моди», «S/Z», «Задоволення від тексту», «Любовний дискурс». У його науковій

біографії виокремлюють доструктуралістський, структуралістський та постструктуралістський періоди. У перший період він зосереджувався на питаннях, як саме ідеологія і система вартостей закодовуються в мові та як мова творить і відтворює структуру світу. На його переконання, мова ніколи не є вільною від ідеології, яку містить дискурс. Структуралістський період представлено працями «Основи семіології» та «Вступ до структурного аналізу оповіді». Остання написана під впливом де Сосюра і В. Проппа. Головна думка цієї праці: якщо можна показати, що всі розповіді мають спільну структуру, то можливо сформулювати теорію оповіді. Р. Барт виокремлює три рівні нарративного дискурсу: функції, дії, нарації. Ці ідеї розвинули А. Греймас і Ж. Женетт.

Постструктуралізм відмовився від ідеї існування структури, яка забезпечує об'єктивне значення, пропонуючи ідею значення як певної точки в потоці тлумачень. Праці Р. Барта «S/Z» та «Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По» демонструють множинні коди творів Бальзака і По, які створюють «мерехтіння» значення.

Рекомендовані джерела

1. Леві-Строс К. Структура міфів. *Структурна антропологія*. Київ, 1997. С. 195–219.
2. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів, 2002. С. 491–497.
3. Еко У. Риторика та ідеологія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів, 2002. С. 539–549.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, 1998. С. 14–285.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Назвіть представників структуралізму.
2. Чиї ідеї стали засновком для розвитку структуралізму?
3. Як ідея розрізнення мови і мовлення вплинула на аналіз текстів?
4. Чому структуралісти приділяють увагу жанру твору?
5. Чому структуралісти аналізують не лише тексти, але й усні розповіді, фотографії, одяг тощо?

Проблемні питання

1. Якщо значення художнього твору залежить від системи, у якій його розглядають, як обрати найефективнішу систему?
2. Наведіть приклад того, як текст і будь-який інший нетекстовий об'єкт набувають спільного значення в межах певної системи.

Зразки аналізу

Ми розглянемо структуралізм на прикладі статті про прозу І. Качуровського. У ході дослідження йшлося про потребу визначитися, чи є «Шлях невідомого» та «Дім над кручею» збірками оповідань чи романами. Після аналізу хронотопу як одного зі структурованих елементів було з'ясовано, що він творить об'єднувальну структуру не лише для епізодів тексту, але й для обох творів, тобто забезпечує не лише статус романів, але й романів-дилогій.

Другим прикладом стане аналіз текстів, що в різних виданнях були зараховані до складу циклу «Сибірських новел» Б. Антоненка-Давидовича. Аналіз особливостей наративних структур дає змогу визначити твори, що формують цілісність циклу.

Ігор Качуровський «Шлях невідомого» і «Дім над кручею»¹

Дилогія «Шлях невідомого» та «Дім над кручею», написана ще в 1950–60-х рр. ХХ століття, була перевидана для українського читача на початку 1990-х видавництвом «Дніпро» і нині у видавництві «Києво-Могилянської академії». В основі першого з аналізованих творів — мотив дороги, який винесено в назву. Хронотоп дороги має значний обсяг: він дає можливість показати значний відтинок простору впродовж тривалого часу. «На дорозі <...> перетинаються в одній часовій та просторовій точці просторові і часові шляхи багатьох різних людей — представників усіх суспільних прошарків, станів, віросповідань, національностей, різного віку. Тут можуть випадково <...> зіткнутися і переплестися різноманітні долі»².

Головний герой «Шляху невідомого», що вважає для себе аморальним захищати в II Світовій війні лад, який розкуркулив і знищив його родину, замість йти на війну вирушає через розірваний фронт у рідне село, де не був понад 10 років. На цьому шляху його чекають різні зустрічі: радянські комісари і партизани, німці, полонені, випадкові подорожні. Серед цих зустрічей є щасливі: із земляком Петром Опленею, що й у скрутний час не зрадив героя, з полоненим Ванею, що був героєві вірним товаришем, зі сміливою та рішучою дівчиною Ніною, і нарешті з матір'ю, що дивом повернулася із Сибіру. Однак більшість зустрічей містили для героя небезпеку: радянські комісари прагнули долучити його до гарматного м'яса, озброєного гвинтівками, що не стріляли, і пляшками з вибуховою сумішшю, що не вибухала; німці заганяли його на ремонтні

¹ Скорочений варіант статті Жигун С. Хронотоп та жанрова специфіка дилогії «Шлях невідомого» і «Дім над кручею» І. Качуровського. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ, 2010. Вип. 18. С. 134–140.

² Бахтин М. *Форми времени и хронотопа в романе*. (Переклад С. Жигун). <http://philologos.narod.ru/Bakhtin/hronotop/hronmain.html>.

роботи, де постійно висіла небезпека розстрілу, якщо хтось утече або десь заб'ють німця. Розчаруванням пройняті його зустрічі із жінками: він не встигає підробити паспорт євреїці Ірині, і її забирає гестапо; жінка, яку він рятує від мадярів, виявляється колишньою комсомолкою-активісткою, і замість дякувати вона дратує його ідеологічними штампами; а випадково зустрінута колишня кохана виявляється сифілітичкою.

Ця випадковість зустрічей, жодним чином не зумовлена причинно-наслідковими зв'язками, пов'язує хронотоп дороги передусім з авантюрним часом і однойменним жанром. Останній живиться невідомістю, яка теж відображена в назві твору та стає його осердям: до останньої сторінки «Шляху невідомого» читач не дізнається ані назви міста, з якого виїхав герой, ані того, з якого він вийшов до рідного села, ані назви цього пункту призначення (лише те, що це Чернігівщина, відстань до якої міряється сотнями, а згодом десятками кілометрів). І навіть більше: читач не дізнається навіть імені самого героя: «<...> ніколи — бо так мене вчили — я не вимовив ні вголос, ні навіть подумки ані назви свого села, ані свого справжнього імені»¹.

Попри описану невизначеність простору (єдиний орієнтир — це шлях зі сходу на захід), час у тексті досить конкретний: на початку твору описується осінь 1941, а фінал твору припадає на зиму 1942, події ж між цими датами виписані надзвичайно детально: три дні герой був в ополченні, чотири дні провів у в'язниці, вісім днів провів у загоні Федорова; часто події описуються навіть із зазначенням дат: 30 квітня знав, що справа війни з Німеччиною вирішена, 27 вересня посвідчив власний «від'їзд», 16 грудня його викуплено з полону.

Однак попри цю часову конкретику, хронологічність викладу порушена кількома часовими стрибками. Річ у тім, що текст

¹ Качуровський І. Дім над кручею. Мюнхен, 1966. С. 7.

формується не лінійно, а кризово, і кожна криза втілюється в окрему структурну частину. Відповідно, новела «Сохачовка» має роз'яснювальний епізод, дія якого відбувається навесні 1936 року. А новела «Золотий льох» пов'язана з основною лінією подій не хронологічно, адже описана в ній зустріч із Ніною відбулась одразу після виходу з Н. і мала б бути розміщеною на чотири новели раніше, а асоціативно, як контраст до новели «Ніч з голою дівчиною». Однак попри ці хронологічні стрибки час роману є в цілому лінійним і суголосним з мотивом дороги як відтинку від однієї точки до іншої.

Натомість «Дім над кручею» демонструє іншу організацію хронотопу в структурі тексту. Дія твору зосереджена в рідному для героя селі, у яке він приходять наприкінці «Шляху невідомого» і з якого лише коли-не-коли виїздить до міста чи деінде. І відповідно до того, як мандрівний спосіб життя замінюється осілим, лінійний час заступає циклізований. Дія першої новели «Моє ім'я» починається приблизно в травні 1942, а завершується через рік (стиснувши чи оминувши все, що не стосувалося теми розповіді), а дія наступної новели починається знову в 1942. При цьому стиснуті події першої новели згодом отримують розгортання в інших новелах, дія новели «Хрест на розпутті», восьмої у структурі твору, починається в той час, коли завершується дія першої, а остання новела містить епізоди, що стосуються першої.

М. Бахтін пов'язує циклічність із побутовим часом, у якому з року в рік повторюються одні й ті самі дії. Однак циклічність часу в «Домі над кручею» формується не як повторюваність побутових дій (загалом побутові дії у творі не описуються, а лише згадуються), а як метафоричне осмислення осілого життя, притаманного традиційній сільській землеробській культурі України. І поєднуючись зі «Шляхом невідомого» в диалогію, твір демонструє дві архетипічні моделі часу: динамічну, пов'язану з рухом через простір, та статичну, прив'язану до концентричного кола.

Крім того, діалогія конденсує в собі і два протиставні види міфологеми дороги, які описав Володимир Топоров: «1) Шлях до сакрального центру, <...> що доходить до поєднання себе з цим сакральним центром, який означає повноту благодаті, причетності, освяченості, і 2) шлях до чужої і страшної периферії, яка заважає поєднанню із сакральним центром або ж зменшує сакральність цього центру; цей шлях веде від затишного, захищеного, надійного "малого" центру — своєї домівки <...> до царства невизначеності, негарантованості, небезпеки, яка дедалі зростає»¹.

Дорогу до сакрального центру втілено в «Шляху невідомого», остання новела якого «Вдома» стає кульмінацією подорожі. Герой не впізнає свого села, бо частина вулиці, до якої він підходив, згоріла під час пожежі, і замість радості його охоплюють сумніви: «Ті привиди, що привели тебе за сотні кілометрів до найріднішого з клаптиків твоєї вітчизни, не відповідають речам реальним. Те, що ти любив, те, чого ти прагнув, уже давно не існує, — чи, може, й існує, але не в тій формі, яка на протязі довгих літ була для тебе такою невимовно дорогою. — І враз постало нове, болюче, гостре питання: — Тож навіщо я йшов?»² Але коли він впізнає хату старого Максима, до нього повертається віра в досягнення рівноваги і благодаті. Він повертає собі власне ім'я, приховуване довгі роки (його впізнають як сина Сергія Ремеза), свій статус, по який він прийшов на батьківщину, а головне — неочікувано поєднується з матір'ю.

І попри те, що життя сина Сергія Ремеза не було безпечним у селі, він сприймав його як щасливе: «Дванадцять років я прожив у безнастанній напрузі м'язів і постійному зосередженні волі. / Весь час треба було з кимось битися, звідкись тікати, міняти все, від

¹ Топоров В. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. Москва, 1983. С. 262. (Переклад С. Жигун).

² Качуровський І. Шлях невідомого. Мюнхен, 1956. С. 145.

зачіски до імени, і головне, мовчати, щоб ніхто не догадався, що в тебе є — минуле. / Тепер все змінилося. Настав час відпруження»¹. Життя в рідному селі втілюється в ідилічний хронотоп: герой особливим чином сприймає свою закоріненість у рідному середовищі, тут пройшло його дитинство, тут жили його батько і дід. Цей маленький світ — неназване село та кілька навколишніх разом із містом — живе особливим життям і майже не пов'язаний з іншим світом. Саме тут герой прагне осісти — одружитись і вести нормальний спосіб життя (лінія пошуку нареченої має особливу вагу у структурі твору). Однак із часом у цей ідилічний куточок вторгається війна: від рук партизанів гинуть староста Карпо, священник, Ніна, Зіночка і ледь рятується сам герой, німці вбивають циганку Настю, вербують у Німеччину молодь. А наступ радянської армії виштовхує героя з хоч і хисткого, але рідного й дорогого світу родинних цінностей у широкий світ.

Центральним образом-символом другої частини діалогії стає садиба з домом над кручею. Цю садибу купив колись у збіднілих панів ще дід головного героя. Довкола дому був колись парк з алеями, альтанками і гротами, однак дід вирубав парк, викорчував пні та зробив величезний город, але по кручах, що півколом оточували будинок, де неможна було орати, дерева лишились. «І лишилось щось невловне, що нагадувало не то гоголівських старосвітських поміщиків, не то тургенівські дворянські гнізда»². Ця історія садиби демонструє еволюційний шлях перерозподілу цінностей на противагу революційному: сільські активісти розстріляли Сергія Ремеза, арештували його 12-літнього сина, дружину й дочок вислали до Сибіру, а в садибі зробили будинок відпочинку.

Садиба, яку герой уважав родовою твердинею, розташована над кручею, і це сприймається як метафора: у ній герой весь час

¹ Качуровський І. Дім над кручею. Мюнхен, 1966. С. 5.

² Там само. С. 8.

перебуває над прірвою, і повернувшись додому, він знову опинився в небезпеці, що присуджений йому смертний вирок буде виконано. І тому, коли радянська армія переходить у наступ і від рук каральників гине його мати, він вирішує відступати: «Завтра я буду іншою людиною. За ніч я придумаю собі ім'я, фах, час і місце народження. Ніколи не було в мене власного дому, матері, Ніни. От тільки щербина в роті — її не сховаєш. А що душа пощерблена — цього ніхто не бачитиме»¹. Від дому над кручею герой починає шлях у невідомість. Попри те, що твір пишеться через 20 років після зображуваних подій, немає жодних указівок, яке життя знайшов герой на еміграції.

Таким чином, єдність хронотопу унеможливорює відрубну окремішність частин твору і заперечує думку про те, що ці твори є збірками оповідань, об'єднаних спільним героєм. Крім того, цьому суперечить і прийом, який Борис Томашевський назвав «сплутуванням мотивів»: подальшу долю Наталки Думки з новели «Честь» (сьому в структурі твору) читач дізнається з 10-ї новели «Синеглазка», а обіцяна в першій новелі історія, «гідна Мопассанового пера», реалізувалась аж в останній.

І все ж попри такий досить міцний зв'язок між частинами твору їхню цілісність не зруйновано остаточно. Усвідомленню читачем частин твору як завершених сприяє те, що або темою однієї новели стає лише одна надзвичайна подія (і тоді все відбувається в дуже короткий проміжок часу, часто це лише день, як у новелах «Імператриці», «Божевільна дивізія», «Хрест на розпутті», які фактично є новелами акції), або ж, якщо зображуваний матеріал потребує не динамічного втілення, а розлогого, час таких частин у структурі твору циклізується, а кожен оберт часової спіралі, відповідно, тяжіє до завершеності. Крім того, сприйняттю частин твору

¹ Там само. С. 226.

як новел сприяє й те, що кожна з них має власну назву (а не традиційний номер чи номер з анотацією), образ, утілений у ній, стає осередком новели, її смисловою та емоційною домінантою.

Найбільший ступінь окремішності мають новели «Золотий льох» і «Божевільна дивізія», які є по суті вставними: вони не стосуються головного героя та мають інших, проти основного тексту, нараторів. У першій Ніна оповідає про помсту негідникові, що заради скарбу занапастив родину Перців, зрадивши їхню довіру, а в другій — полонений, що воює на боці німців, оповідає про жахаючу зустріч із радянською частиною СС — приреченими на смерть вагітними. І хоч головний герой діалогії в цих новелах лише слухач, вони є важливими компонентами твору, адже додають яскраві, вражаючі картини, що сприяють багатогранному висвітленню питання людини у війні.

Видається справедливим визначати «Шлях невідомого» та «Дім над кручею» як роман у новелах, як це роблять Тарас Салига¹ та Олена Павленко². Значно складнішим видається довести чи спростувати тезу Михайла Слабошпицького³ про те, що твори діалогії є повістями, адже в сучасному літературознавстві існує багато точок зору на питання розрізнення повісті та роману. Описаний обсяжний, інкорпуючий хронотоп свідчить на користь роману. Традиційний критерій обсягу заперечив роман ХХ століття, що часто не перевищує 150 сторінок. Якщо ж за критерій розрізнення обрати кількість сюжетних ліній, то «Шлях невідомого» тяжітиме до повісті, а «Дім над кручею» — до роману. Тарас Пастух, диференціюючи за жанром прозу Івана Франка, визначає характерними рисами роману

¹ Салига Т. Качуровський зблизька. *Імператив*. Львів, 1997. С. 280.

² Павленко О. Рецепт прози Ігоря Качуровського в англomовному світі. Автореф. дис. канд. філол. наук. 10.01.01. Київ, 2007.

³ Слабошпицький М. Ігор Качуровський. *Історія української літератури ХХ ст.* Київ, 1998. Кн. 2. С. 179–182.

здатність «1) широкоформатно й глибоко охопити життя; 2) в усіх деталях передати кристалізацію та випробовування людського характеру; 3) виділити і опрацювати будь-яку тему; 4) нести певну поліаспектну художню концепцію»¹. За цими критеріями твори дилогії є романами, адже в них змальовано трагедію українців, що опинилися під чужою владою і були знищені, розсіяні по світу чи змушені стати гвинтиками системи, а відтак утратили можливість упливати на перебіг воєнних дій, залишаючи собі роль жертв. Широке охоплення суспільства, показ багатьох доль, різних характерів і позицій формує поліфонічне зображення людини у війні двох систем.

Серед героїв роману — сильні особистості, основою моралі яких є людяність, а найвищою цінністю — людське життя. Тому у війні, де людське життя коштує в найкращому разі півкіло цукру і брусок мила (принаймні стільки коштувало життя головного героя), а в найгіршому — не варте нічого, таким людям подвійно важко, адже вони постійно намагаються врятувати не лише своє життя, але й, наражаючись на небезпеку, життя інших, часто незнайомих. Такими є сам герой, його товариші Ваня, що переховує від гестапо євреїв, Дмитро Бунчук, такими є Ніна і Зіночка, що ціною власних мук і життя рятують головного героя від переслідувань. Однак учинки і психологія більшості героїв дилогії підкорені страху, який роками вселяла радянська влада: шкільний товариш героя не виказує йому залишених у селі активістів, навіть знаючи, що вони прагнуть його вбити, і попри те, що герой вирятував від мобілізації до Німеччини його сестру. Філософія його вцілілих друзів втілюється у формулі «ми люди обижені», що означало «ми можемо бути тільки жертвами, що б з нами не сталося, ми сприймемо пасивно й покійно, ми — живе втілення доктрини Толстого і злому

¹ Пастух Т. Романи Івана Франка. Львів, 1998. С. 116.

ніколи не будемо противитись насильством»¹. Яскраво зображені односельці, що прагнули втримати і богові свічку, і чорту патичок. Нерішучість, млявість, пристосуванство фактично усвідомлюються як риси характеру, сформованого радянською системою. Контрастними до цих односельців є образи колишніх куркулів — Сергія Ремеза, Тимофія Воронця. Зіткнення різних характерів формує конфлікт твору, що є не так ідеологічним, як ціннісним.

Визначаючи жанр «Шляху невідомого» та «Дому над кручею» на користь роману, можна оперувати також критеріями подієвого ряду, які Натан Тамарченко² визначив як характерне подвоєння центральної події (у першому творі герой спочатку мандрує до Н., де живе його земляк, а вже з Н. вирушає додому, у другому — подвоюється і картина партизанських розправ, і спроба героя одружитися); рівноправність і взаємозв'язок циклічної та кумулятивної сюжетних схем (особливо це стосується «Шляху невідомого», де новели від другої до десятої є фактично затримуючими епізодами, але водночас кожна з них розширює тематичний матеріал наступної); умовність меж сюжету (крізь подієвий ряд 1941–43 років проступають події від 1930 до 1940, а розв'язка твору не дає відповіді про подальші події в житті героїв); рівноправність і рівноцінність випадку та необхідності (бурхливим воєнним подіям герой протиставляє єдину сталу для нього необхідність — лишатися Людиною. До речі, текст коментує це положення й сам: «Якби і якби. Коли скупчується стільки якби, то це вже не випадок, а неминучість»³).

Щоб визначити видову специфіку романів, варто розглянути питання хронотопічності образу героя в діалогії та почати з найочевиднішого — авантюрного часу, який зазвичай характеризується

¹ Качуровський І. Дім над кручею... С. 103.

² Тамарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь : Тверской государственный университет, 2001. С. 33–40.

³ Качуровський І. Дім над кручею... С. 225.

пануванням випадку, долі тощо і зазвичай виникає в межах розриву нормальних, закономірних часових рядів. Випадковість втілена в збігові обставин: випадково герой зустрічається із земляком, Ніною, Сєвкою Лук'яненком, випадково приходить у Сохачовку, випадково кілька разів уникає смерті. Але частіше над героєм тяжіє фатум системи, проти якої він лише порошинка. Однак варто зазначити відсутність збігу авантюрного часу з описаним у творі часовим відтинком. Так, місцем справжнього розриву нормального перебігу часу є не початок війни (хоча це теж не випадковість і не закономірність у житті героя), а розкуркулення й арешт батька, під час якого помилково було застрелено міліціонера, у чому звинувачено сина Сергія Ремеза. Відтоді починаються пригоди героя, які лишилися поза описом романів: відомо лише, що він був у камері смертників, якимось чином утік, був безпритульним, жив у світі урок, якийсь період — у розподільнику, із якого втік, коли нависла небезпека, був прийнятий польською родиною, навчався в бібліотечному технікумі, ймовірно, не закінчив його, був студентом-заочником якогось філологічного інституту, поки його не застала війна. Так само й фінал твору не є точкою відновлення нормальному часу, адже попереду — довга дорога на еміграцію. Тому авантюрний компонент, хоч і має значну вагу для сюжетної побудови, не є визначальним.

Не можна погодитися з думкою про присутність у творі жанрових мотивів роману виховання. Не лише тому, що в тексті немає традиційних для таких романів описів виховних заходів, образів освітніх закладів тощо, але головне — герой постає перед читачем уже сформованим і впродовж усього твору незмінним. Він демонструє увесь спектр почуттів — від кохання і ненависті до байдужості, однак його цінності, ідеали, прагнення не здатні змінити жодні обставини. (Навіть спізнавши всю жорстокість німців, він твердить: «І зрозумів, що настільки ненавиджу тих, чорних вершників, що

ніяка інша ненависть не вміщається в моєму серці. Свята ненависть, як і свята любов, може бути лише одна»¹.) Описане розледачіння в селі виявляється удаваним уже в перший випадок, що потребував напруги волі та м'язів. І навіть після втрати коханої жінки апатія до життя, бажання звести з ним рахунки не тривають довго: до наступу радянської армії. Перед небезпекою опинитися у владі системи до нього повертаються рішучість і здатність діяти.

Незважаючи на те, що жанр діалогії не можна визначити як роман-біографію, історично-біографічний час має у ній суттєву вагу. II Світова війна та особливості її перебігу стали головним часовим тлом роману, а екстремальність умов, у яких опинилися люди, виявила характери героїв. Інші ж історичні події демонструють історію українського села від межі XIX до середини XX століття.

Щоб визначитися із жанровим різновидом твору, до цих спостережень доцільно додати ще заувагу про особливий топос культури, присутній у романі. Адже страшній руйнації війни герой протиставляє сталість і довершеність культури. Він невтомно шукає людей, «з якими можна говорити <...> про Мопассана і Шопенгауера», а також про Бальмонтів переклад Асвагоші та містику гоголівської драматургії, що «сягає корінням у буддійську філософію», новела «Полонений» постає як дискусія з Винниченком; себе у хвилину замаху на керівника партизанського загону він порівнює з Раскольніковим, а в перший час свого перебування в селі — з Обломовим; історії, що Тимофій Воронець розказує про родину Ремезів, нагадують йому Джека Лондона, а після смерті Ніни річка видається йому достоту такою, у якій втопилась Офелія. Оповідь пронизана цитатами й алюзіями настільки, що одна з героїнь звинувачує протагоніста: «Ви живете в світі уяви, у вас нема нічого свого, а все вичитане... Самі цитати. І уява, ніби в житті все має

¹ Там само. С. 92.

бути так, як у книжці... Уся ваша любов, яку ви щовечора даєте мені зрозуміти, хоч прямо й не висловлюєте, не більше, як цитата»¹. Однак насправді «магазин цитат» не наслідок відстороненості від життя: позбавлений батьківщини герой віднаходить її в культурі. Тому до літератури він звертається навіть у свої найтяжчі хвилини, коли, катуючись на партизанському мітингові, знаходить у ній порятунк: «І раптом хтось чи щось, якась сила, що стала в моїй обороні, підказала мені вихід: пригадувати. Пригадувати давно забуті вірші. Відірватись від дійсності настільки, щоб вона взагалі перестала існувати»². Цей топос культури в поєднанні з історичним часом підносить зміст роману над перебігом неймовірних і небезпечних пригод та спонукає читача до осмислення рідної історії й життя людини. Не випадково роман просякнутий філософією екзистенціалізму, одним із положень якого є переконання, що сутність людини сильніша за умови її існування. Тому жанровий різновид діалогії можна визначити як авантюрно-інтелектуальний.

Отже, хронотоп діалогії Ігоря Качуровського «Шлях невідомого» і «Дім над кручею» визначає художню єдність твору. Осередям «Шляху невідомого» є хронотоп дороги, на якій героя чекають різноманітні зустрічі впродовж його мандрівки на батьківщину. Домінантним часом є лінійний авантюрний. Натомість у «Домі над кручею» цей час переплітається із циклічним ідилічним. Обсяг хронотопу, інкорпорування ним дрібніших і встановлення складних взаємостосунків між ними, а також низка інших характеристик твору дають підстави визначити жанр діалогії як роман у новелах, а жанровий різновид — як авантюрно-інтелектуальний.

¹ Там само. С. 62.

² Там само. С. 198.

Борис Антоненко-Давидович «Сибірські новели»¹

Циклу «Сибірських новел» не бракує уваги дослідників, і все ж питання обсягу циклу лишається відкритим, навіть після статті І. Когут, присвяченої циклотвірним чинникам «Сибірських новел», якими вона вважає ідею, проблематику, характер конфлікту, спільність персонажів, образів, оповідача, художній час і простір, принцип зображення². Скажімо, О. Галета³ і О. Хмель⁴ аналізують твори, об'єднані під цією назвою виданням 1989⁵, а О. Хамедова⁶ апелює до наукового видання 1999 р.⁷, де цикл складають одинадцять новел, відділені від спогадів та оповідань. А у виданні Бібліотеки Шевченківського комітету 2005 р. в циклі дев'ять творів⁸. Оскільки «Сибірські новели» видавалися вже після смерті автора, виокремлення циклу з-поміж інших творів письменника становило певні труднощі, адже в доробку прозаїка є оповідання, тематично споріднені із циклом, а також спогади, «основним організуючим фундаментом»

¹ Скорочений текст статті Жигун С. «Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича: своєрідність нарації. *Житомирські літературознавчі студії*. Житомир : ЖДУ, 2013. Вип. 7. С. 240–247.

² Когут І. «Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича як цикл. *Наукові записки Тернопільського пед. ун-ту. Серія Літературознавство*. 1998. Вип. 3. С. 142.

³ Галета О. Драма абсурду, або Те трикляте колесо (Борис Антоненко-Давидович, «Сибірські новели»: реалізм як проблема). *Вісник Львівського ун-ту, серія філологічна*. 2004. Вип. 35. Літературна теорія та історична поетика. С. 67–77.

⁴ Хмель О. «Сибірські новели» Бориса Антоненка-Давидовича як цикл творів (в аспекті екзистенціалістських категорій «смерті» та «свободи»). *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2007. Сер.: Філологія. Вип. 52. С. 208–210.

⁵ Антоненко-Давидович Б. *Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки*. Київ, 1989. 559 с.

⁶ Хамедова О. *Форми художнього викладу в циклі «Сибірські новели» Б. Антоненка-Давидовича. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство*. Харків, 2007. Вип. 2(50). Ч. 2. С. 115–121.

⁷ Антоненко-Давидович Б. *Твори : у 2 т. Т. 2*. Київ, 1989. 653 с.

⁸ Антоненко-Давидович Б. *Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки*. Київ, 2005. 559 с.

яких, як переконує С. Яковенко, є літературна фікція¹. Тому видається цікавим і перспективним з'ясувати питання своєрідності наративної техніки, яка перетворила життєвий досвід на літературний твір. Останнє зі згаданих видань успішно відокремило спогади, а доведення робочої гіпотези про те, що наративна техніка «Сибірських новел» є відмінною від техніки інших творів, стане ще одним аргументом на користь вужчого обсягу циклу.

Американський дослідник особливостей художньої та документальної оповіді Р. Йорк, підсумовуючи теорію, переконує, що важливою якістю наратора художнього твору є вільне обрання точки зору: «Людина не вибирає точку зору, коли вона розповідає своїм друзям про свято, оскільки у неї вона тільки одна, але письменник може обирати, чи розповідати йому про злочин з точки зору злочинця, жертви чи свідка, і у письменника є якась причина для цього вибору, і ця причина є частиною загального смислу книги»². Можливості наратора художньої літератури широкі — він може розповідати як «з середини подій», так і ззовні, мати обмежене чи необмежене знання, може давати лише зовнішній погляд на вчинки героїв, а може фокалізувати їх внутрішній світ. Художнє мовлення подає події не як об'єктивний факт, а так, як вони сприймаються суб'єктивно, створюючи для читача задоволення від напруги суперечливості, що виникають із зіставлення численних точок зору. Крім того, письменник не зобов'язаний розповідати достеменно правду, світ художнього твору — автономна реальність, що існує за своїми законами. Можливі історії, розказані письменниками, підвищують різноманітність і дивовижність реальних історій, які оточують читачів.

¹ Яковенко С. Історична «правда» як літературна фікція (Спогади Бориса Антоненка-Давидовича «На шляхах і роздоріжжях»). *Магістеріум*. Вип. 8. Літературознавчі студії. Київ, 2002. С. 23–26.

² York R. A. *The Extension of Life: Fiction and History in the American Novel*. Madison; NJ, 2003. P. 15.

Аналіз «широкого» варіанту циклу демонструє присутність як гомодієгетичного наратора («Що таке істина?», «Протеже дяді Васи», «Три чечени», «Зустрілися», «Усе може бути», «Чи ж буде весна?»), так і гетеродієгетичного («Хто такий Ісус Христос», «Сізо», «Де подівся Леваневський?», «Кінний міліціонер», «Мертві не воскресають», «Чистка», «Шурабуря», «Іван Євграфович більше не належить собі»). Гомодієгетичний наратор цих творів (окрім новели настрою «Чи ж буде весна?») не є ні об'єктом зображення, ні активним учасником подій, але спостерігачем, свідком. Раз у раз у новелах зринають правдиві факти з особистого життя письменника, як-от місця й посади примусової праці, навіть правдиве прізвище («Три чечени») й по-батькові («Зустрілися»), що посилює документальність оповіді. Обравши собі роль спостерігача, наратор пропонує читачеві переважно те, що знає чи бачить сам, подаючи своїх героїв лише ззовні. Хоча в окремих текстах відчутна різниця в знанні Я-героя та наратора («Зустрілися»). У новелі настрою «Чи ж буде весна?» наратор пропонує читачам власні переживання, одночасно організуючи матеріал.

Гетеродієгетичний наратор має два втілення: у таких текстах, як «Хто такий Ісус Христос?», «Сізо», «Кінний міліціонер», він, хоч і перебуває поза оповіданим, походить із зображуваного середовища (на це вказують такі слова, як «наш Букаччанський табір»¹ тощо), є одним із багатьох в'язнів, подаючи світ таким, як він виглядає з того боку від колючого дроту (далі — гетеродієгетичний І). Наратор стає своєрідним Вергілієм, що проводить читача колами цього новітнього пекла. У «Сізо» письменник виводить і свого двійника, надаючи йому аналогічне подвійне прізвище, фак і звинувачення. Такий прозорий образ формує в читача переконаність у документальності зображеного, лишаючи на карб літературі

¹ Антоненко-Давидович Б. Твори : у 2 т. Т. 2. Київ, 1989. С. 19.

лише прийом невласне прямої мови. Гетеродієгетичний наратор має змогу оповідати про почуття й думки своїх героїв, однак у цих творах письменник жодного разу не скористався з можливості обирати точку зору: ані начальник СІЗО Корж, ані Чмир чи Різаний не оповідають самі. Наратор лише подекуди передає слово своїм героям (наприклад Івану Івановичу), використовуючи їхню розповідь як засіб характеристики.

У новелах «Де подівся Леваневський?», «Мертві не воскресают», «Чистка», «Шурабуря», «Іван Євграфович більше не належить собі» гетеродієгетичний наратор є так званим об'єктивним, незаангажованим будь-яким середовищем (далі — гетеродієгетичний II). Він вільно проникає в душі своїх героїв і достеменно поінформований про перебіг зображуваних подій. Фокалізуючи своїх персонажів, наратор дає змогу демонструвати їхній погляд на світ і в такий спосіб формує напругу між об'єктивним станом речей (і поглядом на них читача) та суб'єктивним баченням персонажа. На відміну від усіх інших творів збірки, у них посередництво оповідача зведено до мінімуму: він виявляється лише в доборі тих чи тих об'єктів зображення, натомість решта текстів містять виразно оприявлений образ автора, його оцінки, почуття, читач бачить героїв крізь його призму. Для зручності подальшого аналізу об'єднаємо твори з гомодієгетичним і гетеродієгетичним I наратором в одну групу, а твори з гетеродієгетичним II наратором — у другу та вестимемо аналіз далі.

У творах, розказаних наратором з обмеженим знанням (першої групи), психологічні процеси описуються, а почуття називаються: «І ще дивніше було, що Корж, явно оступившись цього разу, не почував своєї провини перед порядком і законом. Те, що він пожертвував радістю свого Петі й не взяв для нього пістолетика, було достатнє, щоб службова совість Коржа лишалася б чистою і не муляла докорами»¹.

¹ Там само. С. 56.

Натомість у творах всевладного наратора добираються такі деталі, які, заломлюючись у свідомості героя, формують мікрообрази, взаємозв'язок яких викликає в читача ті самі почуття, що їх переживає герой: «Євграф Фірсович знав, як усі тепер сахаються родин репресованих, уникають будь-яких стосунків з ними. Та що далеко ходити: коли три місяці тому арештували викладача літератури в педінституті, ніхто з його вчорашніх колег навіть не поцікавився, за що його забрано... Євграфові Фірсовичу стало здаватись, що він ненароком ускочив у такий капкан, з якого, виявляється, не так легко вискочити...»¹. У цих новелах психологія героїв показана в розвитку, починаючи від перших вагань і до кризи. Відмінним є й співвідношення дієгетичних і міметичних частин: у творах першої групи переважають дієгетичні частини, наратор переказує історії, які характеризують персонажа; а у творах другої групи історія демонструється, «програється». Принагідно варто зазначити також і те, що у творах другої групи більший ступінь художнього узагальнення, герої — типові представники своєї вікової та соціальної групи, їхня реакція на світ довкола є зрозумілою, закономірною і близькою читачеві. Натомість твори першої групи зображають героїв, що є типовими для своєї групи, але унікалами для нового середовища й читача (Беймбет Кунанбаєв є звичайним в'язнем-казахом, чия своєрідність виявляється на фоні решти російськомовних в'язнів), або ж навпаки — виявляють у цілком звичайних героях несподівані риси (Василь Шкатов, Корж, Петухов). Образи цих героїв майже позбавлені художнього узагальнення і, видається, вимислу. Обрана позиція наратора-спостерігача посилює в читача ефект документальності творів. Якщо класичною умовою між автором і читачем є віра в те, що вигаданий текст — реальність, то у творах циклу вона працює обернено: читач вірить, що всі спостережені автором типи — герої твору.

¹ Там само. С. 93.

Неможливо оминати увагою відмінну архітектуру творів. Новели другої групи (за винятком «Мертві не воскресають») є моноцентричними творами: існує один центральний герой і подія, що з ним трапилася (часом вона висвітлює все життя героя). Натомість твори першої групи є поліцентричними. Наприклад, фрагмент «Начальник Сізо Корж» містить дві історії, одна з яких надзвичайно драматична, однак утілена в суцільно дієгетичний текст, справляє враження конспекту майбутньої новели, а друга міметична з певним комічним ефектом. Крім того, наступні два фрагменти так само оповідають про Коржа. Новела «Що таке істина» має головною історію зустрічі начальника таборового відділу Большакова та сектанта Светлова, однак її нарощено додатковим текстом про перебування наратора в таборах і сприйняття персонажами центральної події. Новела «Протеже дяді Васі» має одночасно три рівнозначні центри: своєрідний характер начальника третьої частини Шкатова, трагедія винесеної в заголовок Насті та сам наратор, адже його сприйняття і почуття стають об'єктом зображення, а розказана історія постає із взаємодії всіх трьох.

Конструктивні прийоми, якими користується письменник, також відмінні у двох групах. Твори першої, окрім відцентрових тенденцій, демонструють нівеляцію літературних прийомів, характерних для художнього твору, автор обмежено користується такими прийомами, як текст у тексті («Хто такий Ісус Христос», «Усе може бути», «Сізо»), антиципація («Зустрілися»), інтрига («Начальник Сізо Корж», «Ще одна загадка Коржеві»), невиправдане сподівання («Протеже дяді Васі»), публіцистичні відступи («Протеже дяді Васі»), підхоплення («Сізо»). Вставні тексти, епілоги до окремих творів, авторські відступи сприяють децентрації тексту. Художня логіка розгортання поступається життєвому випадку. У творах цієї групи ослаблене композиційне мотивування: практично в кожній новелі присутні епізоди, що ніяк не впливають на фабулу, не рухають

сюжету, — добре ставлення начальника до свого секретаря не впливає на зустріч Большакова зі Светловим («Що таке істина?»), неспокій і підозри Івана Петровича не мають наслідків («Усе може бути»), як і вчинки Коржа. Реалістичне мотивування подій домінує над художнім.

Натомість твори другої групи («Мертві не воскресають» із певними заувагами) вирізняються гармонією реалістичного й художнього мотивування, а стрункість композиційного формує довшену архітектоніку, де прийом опановує увесь матеріал. Скажімо, якщо в новелі «Зустрілися» ефект передбачення творить назва і згадка наратора про неспокій Петухова за доньку Марусю, то в новелі «Іван Євграфович більше не належить собі» антиципація на контрасті є головним конструктивним прийомом: читач спершу співпереживає герою через можливий наклеп сина, а далі вражається його власним наклепам. Подібно прийом використано й у новелі «Чистка» — на її початку герой переконаний, що майбутня чистка йому нічим не загрожує, однак події розгортаються всупереч усім сподіванням. «Де подівся Леваневський?» демонструє класичну техніку завершення новели так званим «бічним» мотивом (що при цьому неодноразово повторюється в тексті), який із несподіваного боку висвітлює фабулу і дає змогу читачеві передбачити подальшу долю героя. Прийом «текст у тексті» використано в новелі «Шурабуря», однак рамковий текст не є нарощеним текстом оповіді, він має фабулу, а інкорпорована історія пояснює формування головного героя, його внутрішнього світу, а отже, роз'яснює і вчинок, що становить кульмінацію твору. Інкорпорований текст перемижується рамковою історією, чим досягається більше зрощення цих двох ліній оповіді.

Відцентрові тенденції побудови має лише новела «Мертві не воскресають»: в оповідь про байдужість таборової медицини із її нормою в п'ять «чорних» (тобто мерців), що спричинила дикий

випадок відправлення в морг іще живої людини, інкорпоровано дві життєві історії — санітара Пауля, колишнього чеського інженера, та молодого зека Євгена. І якщо життєві драми Євгена на волі та безглузде звинувачення пояснюють причини його появи в таборі і занедбаний стан, тим самим змушуючи читача ставитися до нього не як до абстрактного «чорного», а як до людини слабкої, безвольної, яка гине, безглуздим випадком підпавши під репресії, то історія Пауля радше демонструє дивовижність і абсурдність дій радянських каральних органів. Змальовані епізоди цих історій позбавлені композиційної функції, у них реалістичне домінує над художнім (можна згадати хоча б фінал новели, у якому Євген таки помирає, незважаючи на довгу традицію порятунків).

Усі ці зауваги доцільно застосувати до вирішення питання обсягу циклу. У «Сибірських новелах» циклотвірну функцію виконують назва топосу — Сибір, єдина тематика, повторюваність сюжетно-композиційних блоків, трагікомічний пафос, особа наратора. Сибір втілюється в три локуси: Урульга, Букачача й Таловка, що відтворюють рух наратора через сталінські табори до заслання.

Якщо розмістити новели в порядку хронології дії, то вони мали б розташовуватися таким чином: «Що таке істина?», «Протеже дяді Васі» (Урульга), «Кінний міліціонер», «Сізо», «Три чечени», «Хто такий Ісус Христос?», «Зустрілися» (Букачача), «Усе може бути» (Таловка); решта творів перебувають поза цими локусами, окрім «Мертві не вмирають», де дія теж відбувається в Букачачі.

За результатами проведеного дослідження, вагомим структурним елементом циклу є наратор, який не лише зв'язує всі тексти власною історією, але й єднає їх способом бачення світу, авторською суб'єктивністю та емоційністю. Це суголосно і твердженню О. Галети, що «у творах Антоненка-Давидовича таким організаційним

чинником, який не дозволяє запанувати хаосові, виступає особистість самого письменника»¹.

Авторська оповідна інтонація видається головним об'єднувачим чинником. Якщо визнати слушність цієї думки, то з останнього варіанту циклу (видання 2005 р.) слід вилучити новелу «Де подівся Леваневський?» і, можливо, додати ліричну мініатюру «Чи буде весна?», яка стає підсумком циклу: «Бо й серед непроглядної осінньої мли людина живе, вірячи в неминучу, хоч і далеку ще весну»², де письменник символічно зобразив надію на зміни в тоталітарній системі.

Іншим важливим циклотвірним чинником вважатимемо своєрідну художню якість творів, що його склали. Якщо поставити «Сибірські новели» в контекст таких творів мемуарного жанру, як «Курйозні зустрічі на довгій життєвій дорозі», «Кустародиночка», «Хай спиниться чудова мить!», не важко помітити спільність естетичних і конструктивних принципів. Можна спробувати пов'язати таку взаємодію художнього й документального начала з мистецьким явищем, що в образотворчому мистецтві породило фотореалізм. Прагнучи подолати реалістичний ефект копіювання дійсності, митці другої половини ХХ ст., перетворюють його на прийом, загострюючи ефект до автоматизму візуальної фіксації, документалізму і витворюючи таким чином нову естетичну якість.

¹ Галета О. Драма абсурду, або Те трикляте колесо (Борис Антоненко-Давидович, «Сибірські новели»: реалізм як проблема). *Вісник Львівського ун-ту, серія філологічна*. 2004. Вип. 35. Літературна теорія та історична поетика. С. 74.

² Антоненко-Давидович Б. Твори : у 2 т. Т. 2. Київ, 1989. С. 187.

Завдання і рекомендації

1. Ознайомтесь із текстами. Випишіть основні поняття (не менше 5), які вживає автор, сформулюйте їм визначення, спираючись на контекст.

2. Накресліть блок-схему, у якій відобразить основні ідеї автора та зв'язки між ними.

3. Визначте прийоми, які використовує чи рекомендує автор для роботи з текстом.

4. Визначте етапи роботи з текстом, які пропонує автор.

5. Виконайте аналіз «Елегії» Миколи Зерова, «Молитви» Юрія Іздрика, п'єси «Фея гіркого мигдалю» Івана Кочерги.

СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Теоретичні засади

«Якщо ми погоджуємося, що оповідання Гемінгвея "Індіанський табір" та поезія Єйтса "Плавання до Візантії" — обидва виняткові літературні досягнення, які мовні засоби створюють цю досконалість? Чому було обрано саме ці слова, їх поєднання, ритми й інтонації, контекстуальні імплікації, зв'язки, вибір голосу і перспективи, перехідність дієслів, і таке інше, і таке інше, а не будь-які інші, які тільки можна собі уявити? І навпаки, чи можемо ми визначити мовні особливості, які створюють слабке письмо, погану поезію, заплутану і банальну?» Ці питання Майкла Тулена є головними для аналізу літературного (і не тільки) тексту крізь призму особливостей мовних засобів, що його творять.

Нова стилістика — методологія, що в основу літературознавчих тлумачень та інтерпретацій закладає лінгвістичні дані, тобто ті, які добуті під час аналізу мовного рівня тексту. Цей аналіз унаочнює мовні особливості тексту (вживання чи невживання певних слів, структура речень, зв'язки між ними тощо), які визначають його зміст і сприйняття. Підхід спирається на емпіричні дані, тобто результати докладного буквального аналізу мовних структур.

Попри те, що одним із засновників цього підходу був структураліст Роман Якобсон, представники його не сприйняли ідеї нестійкого, змінного значення слова. Новій стилістиці притаманна віра в можливість досягнення об'єктивного знання, вони переконані в доказовості своїх висновків з огляду на те, що оперують конкретними вимірюваними даними. Також вона не обмежується дослідженням художніх творів, а передбачає те, що мова літератури

не є чимось особливим — вона використовує певні, пізнавані механізми впливу. «Стилістика зосереджена на технічній майстерності, традиційно її увага спрямована на майстерність у літературному творі, але немає жодної причини, чому вона не може бути застосованою щодо майстерності (чи навпаки посередності) в інших сферах, таких як реклама, політичний дискурс, юридичні тексти чи пісні поп-музики», — переконаний М. Тулен.

Термін «нова стилістика» вживається для того, щоб відрізнити її від традиційної стилістики, яка бере свої початки з риторики і займається переважно тропами та фігурами.

На думку Фаулера, ґрунтом для формування нової стилістики стали ідеї Нової Критики (які відкинули потребу брати до уваги авторські інтенції чи історичні умови появи твору, а зосереджувалися власне на тексті, або «словах як таких»), структуралізм (зокрема дослідження оповіді) та нові ідеї в лінгвістиці (структурна лінгвістика Леонарда Блумфільда, трансформаційна граматика Ноама Чомскі).

Пітер Баррі бере за точку відліку нового підходу Конференцію зі стилю в університеті Індіани 1958 р., за підсумками якої було опубліковано збірник «Стиль у мові» (1960). Головним мотивом цього збірника є твердження, нібито лінгвістика пропонує об'єктивніший спосіб вивчати літературу, що породило дискусію та протистояння. Але в ході її лінгвісти випрацювали щось подібне до дискурсивного аналізу, який дав можливість аналізувати структури цілого твору, а не окремих речень чи фігур. Унаслідок цього власне й постала нова стилістика.

На думку М. Тулена, нова стилістика може бути використана для різних цілей:

- для об'єктивізації літературних вражень;
- для пояснення, чому один і той самий текст може мати різні прочитання;

- для виявлення значень, які досі були маргіналізовані;
- для оприявлення текстури літературного твору;
- для збагачення і поглиблення інтерпретації твору.

Тобто нова стилістика може бути як інструментом опису, так і каталізатором інтерпретацій.

П. Баррі визначає завдання стилістики так:

1. Забезпечити «достовірними» доказами наявні інтуїтивні враження щодо літературного твору. Дослідник вираховує частотність тих чи тих елементів і робить висновки про наслідки: який ефект виникає внаслідок цього.

2. Запропонувати нові інтерпретації. Адже лінгвістичні дані можуть виявити той аспект твору, який був прихований від читача (наприклад, ідеться про присутність у тексті слів, що в часи написання мали подвійне значення, одне з яких нині не актуальне).

3. Встановити загальні правила формування літературних значень. Зокрема, представники нової стилістики доводять, що значення твору залежить і від форми, і від змісту (наприклад побудова речень, що відповідає або суперечить змістові).

Нова стилістика може аналізувати будь-які мовні особливості тексту, але часто в поле зору дослідників потрапляють такі явища, як зв'язки, способи називання (наприклад, як у тексті фігурують імена героїв, як вони називають одне одного), модальність та оцінка, структура простого наративу, відтворення мовлення і думок героїв, динаміка діалогу, припущення тощо (М. Тулен). П. Баррі зосереджує увагу на чотирьох основних поняттях: «перехідність», «недостатня лексикалізація», «порядок слів», «зв'язки». «Перехідність» — це категорія, що стосується передусім дієслів («слова дії»): частина з них позначають дію, що переходить на об'єкт. Дієслово вважається перехідним, коли дія, яку воно позначає, має чітко визначену «мету», «адресата» чи «предмет». «Недостатня лексикалізація» — поняття, яке винайшов Р. Фаулер, воно позначає

«брак відповідних слів для вираження певних ідей» (К. Вейс). «Порядок слів» позначає передбачувану послідовність слів. Тобто йдеться про те, що інколи позначають як «валентність слів», поєднуваність їх, яка може бути дуже частотною або рідкісною. Несподівані поєднання слів (руйнування звичного порядку поєднуваності) маркують важливі місця вірша. «Зв'язки» — лексичні одиниці, які пов'язують між собою самостійні речення або частини тексту. Це можуть бути повтори тематичних слів, займенники, значення яких відновлюються з попереднього речення, сполучники, які позначають відношення речень одне до одного. Наприклад: «Учора Катя з'їла цілих п'ять порцій морозива. Їй було дуже недобре». Без сполучника ми можемо розуміти ці речення як а) Каті було недобре, бо вона з'їла забагато морозива; б) Каті було дуже прикро, і вона з'їла аж п'ять порцій морозива. Сполучники «відтак» чи «бо» локалізують значення. Також у другому реченні замість «Каті» вжито «їй». Тож без зв'язок текст стає не лише рубаним чи фрагментарним, але й багатозначним.

Опис граматичних особливостей тексту нові стилісти кладуть в основу інтерпретацій. Але їх також можна використовувати і з іншою метою. Наприклад для періодизації творчості, чіткого опису змін стилістики, порівняння творчих манер письменників. У разі, якщо ми працюємо над обґрунтуванням інтерпретації, слід визначити певні фрагменти тексту (наприклад усі ті, де героя фокалізовано, або ж усі ті, де він веде мову тощо) та аналізувати їх. Ці фрагменти варто скопіювати на окремі аркуші і працювати з маркерами, виділяючи мовні особливості. Якщо ми оцінюємо одночасно кілька особливостей, слід кожен фрагмент розмножити і працювати з однією особливістю на одному аркуші, нижче записуючи коментар-спостереження.

У разі, якщо ми прагнемо описати стиль у цілому, слід узяти цілісний фрагмент достатнього обсягу (наприклад 5 000 знаків).

У цьому випадку працювати з маркером неефективно, але дуже зручно — з картками. На кожен окрему виписуємо один зразок і обов'язково — посилання: джерело і сторінку. Такі картки допомагають легко здійснювати підрахунки, проводити класифікації, порівняння. Після того, як мовні одиниці пораховано і класифіковано, слід прокоментувати спостережені тенденції.

Рекомендовані джерела

1. Баррі П. Стилїстика. Вступ до теорії. Київ : Смолоскип, 2008. С. 242–263.
2. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 2002. С. 465–491.
3. Toolan M. Language in literature. An introduction to stylistics. London, New-York : Routledge, 2013.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Назвіть основні джерела формування нової стилістики. Уточніть за довідковою літературою основні положення цих наукових підходів. Які з них були засвоєні новою стилістикою?
2. Яка подія вважається відправною точкою в історії нової стилістики?
3. Які лінгвістичні явища оцінюють дослідники в художньому тексті?
4. Які цілі ставлять дослідники, вдаючись до нової стилістики?

Проблемні питання

1. Які переваги і вади комп'ютерного аналізу лексичних одиниць проти того, що здійснюється дослідником «вручну»?
2. Чи підриває інтерпретація лінгвістичних даних об'єктивність методи, як про це часом говорять?

Зразок аналізу

Використання нової стилістики розглянемо на прикладі дослідження «Літературна група "Ланка": у пошуках спільної платформи». Йшлося про те, щоб з'ясувати підґрунтя, на якому об'єдналися письменники, які вже зажили слави до створення «Ланки». Чи були це тільки дружні стосунки, чи ідеологія, чи спільне бачення стилю? Після аналізу їхньої творчості раннього періоду і після 1924 р. (року об'єднання) виявилось, що в ранньому періоді їхня стилістика була різнорідна, а потім почала рухатися за спільними векторами. Лише в одного автора вона була від початку такою — Валер'яна Підмогильного, і це стало аргументом на користь того, що саме він був лідером групи.

Літературна група «Ланка»¹

Хоча київське літературне угруповання «Ланка» проіснувало всього два роки, воно лишило яскравий слід у розвитку української літератури. 1924 р. «Ланка» об'єднала 6 молодих київських письменників: Б. Антоненка-Давидовича, М. Галич, Г. Косинку, Т. Осьмачку, В. Підмогильного, Є. Плужника. В оголошенні про це об'єднання метою організації було визначено товариське співробітництво, взаємодопомогу, захист авторських прав. Утім уже 7 листопада 1926 р. «Ланка» реорганізувалася в МАРС (Майстерню революційного слова), яка за два роки змушена була ліквідуватися.

Однак попри значний інтерес української філології до творчості В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, Є. Плужника, питання спільності їхніх художніх пошуків не зачіпалося, а в єдиній досі монографії про літературне об'єднання «Ланка»

¹ Жигун С. Літературна група «Ланка»: у пошуках спільної платформи. *Метаморфози в сучасній українській літературі*. Т. IV. Варшава; Івано-Франківськ. 2015. С. 130–145.

В. Дмитренко¹ єдність естетичної платформи ігнорується. Це пов'язано з тим, що ланчани не турбувалися публікацією маніфестів, резолюцій чи відозв, де б сформулювали свої мистецькі погляди. І все ж це об'єднання не виглядає ситуативним.

Таким чином, актуальність дослідження полягає в потребі виявити естетичну своєрідність «Ланки» як літературної спільноти, це увиразнить естетичне багатоманіття літературного процесу 1920-х рр., вивчення якого лишається важливим науковим і практичним завданням вітчизняного літературознавства.

Мета роботи — виявити спільні естетичні цінності, які спричинилися до об'єднання та виокремили цю групу митців у літературному процесі.

Вітчизняному літературознавству відомою є характеристика мистецької спільноти через ідейно-тематичну спорідненість (так осмислює ВАПЛіте Л. Кавун, а В. Дмитренко — «Ланку»), однак, щоб продемонструвати спільність естетичних пошуків, видається ефективніше звернутися до нової стилістики, що забезпечує доказовість естетичних вражень лінгвістичними одиницями. Адже попри те, що динаміка у творчості прозаїків «Ланки» впадає в око, лінгвостилістичне дослідження відкриє, як саме твориться нова художня якість і який ефект завдяки цьому досягається. Нова стилістика залучає до аналізу дані, що стосуються лінгвістичних особливостей тексту, й тому виявляє той аспект твору, про існування якого звичайний читач і не підозрює, використовуючи набуті знання не лише для того, щоб узасаднити вже наявні прочитання, але й щоб винаходити нові. Опис граматичних особливостей тексту нові стилісти кладуть в основу інтерпретацій, однак зараз методологія буде використана для доведення робочої гіпотези. Нею є

¹ Дмитренко В. Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття. Луганськ, 2009.

припущення, що зміна творчої манери пов'язана з впливом неореалістичної естетики, яку сповідувала «Ланка». Тому матеріал дослідження — текстові зразки до 1924 р. і після.

Матеріалом аналізу стали тексти ранніх творів і написаних після 1924 р.: новели Г. Косинки «Десять», «Місячний сміх» та «Темна ніч» / «Циркуль»; М. Галич «Перстень», «Убили» / фрагмент оповідання «Друкарка»; фрагмент повісті Б. Антоненка-Давидовича «Синя Волошка» / домірний уривок «Тук-тук»; домірні фрагменти новел В. Підмогильного «Гайдамака» / «Сонце сходить».

Від кінця 1910-х рр. в українській літературі панували лірико-орнаментальна та імпресіоністична манери, що в 1920-х досягли найвищого художнього рівня у творчості М. Хвильового. З-поміж інших її представників найяскравішим є Г. Косинка, чий статус літератора утвердився саме імпресіоністичними новелами. Аналіз мовного матеріалу новел Г. Косинки демонструє, що цьому періодові притаманні недостатня лексикалізація, змінений порядок слів та опускання зв'язок. Перше втілюється як у тропях, так і у фігурах. Скажімо, серед метафор вагомими є метафори зі значенням смерті: *весілля смерті криваве, далеко дорога, наше весілля, покласти голову*. Недостатня лексикалізація підтримується опусканням зв'язок. Особливістю синтаксису Г. Косинки цього часу є порушення логіко-граматичних норм оформлення фрази і зокрема вимог зв'язаності та єдності. Найочевиднішим виявом цього є обриви, яких на 13 сторінках тексту 213, із них 69 є авторськими і 144 — у мовленні персонажів. При цьому обриви позначають як певну недомовленість, так і перескакування з однієї думки чи теми на іншу, і навіть обриви слів. Усе це передає фрагментарність і мінливість враження, демонструє динамічність зображуваного світу й спонукає читача до інтерпретації. Також брак зв'язок помітний в оформленні прямої мови, адже репліки героїв часто подаються без мови автора, тому не завжди можна чітко їх ідентифікувати. У поєднанні

з еліптичними та безсполучниковими конструкціями це створює в тексті ті лакуни, які читач змушений заповнювати самостійно, а це веде до емоційної інтерпретації тексту. Той самий наслідок має й використання автором займенників і неозначено-особових речень, які передбачають відновлення суб'єкта дії в різних емоційних параметрах: *«Коло порога стояли з рушницями; на лаві ж сиділи у чорних шинелях, заряджали "Нагана" і балакали...»*¹ (повстанці, дядьки, бандити тощо). Таким чином автор ніби дещо відсторонюється від оцінок, даючи волю своєму читачеві.

Змінений порядок слів демонструють оригінальні тропи, найхарактерніші з яких ті, що надають неживим предметам рис чи властивостей істот: епітети *білобрисий лісок, хитрий бір, кокетливий туман; уособлення посміхнулась стара береза, поклонився явір коло порога; а також тавтології, значна частина яких народно-поетичного походження: цілються, ой да милуються, примовляли-приказували, пий-напивайся, блиском-огнем; ще частина є дублетами, які загострюють враження інтенсивності дії чи ознаки: гостро-гостро врізалось у пам'ять, і сміялися-сміялися, тихо-тихо шуміло жито.*

Також навантаженою фігурою художнього мовлення цього періоду є інверсії, які формують мелодику і ритміку фрази, посилюючи таким чином поетичний струмінь: *«На комині затанцював од сміху лойовий каганець, а на лаві засвітилися засмалені лоби і тінями великими одбилися по білих стінах хати постаті людські...»*² Змінений порядок слів демонструють і повтори, оскільки також порушують очікуваний виклад. Повтори в художньому мовленні раннього Г. Косинки переважно мають поетичну функцію: вони формують ритм фрази і тексту, але частина імітує розмовне мовлення з його повтором тематичного слова.

¹ Косинка Г. Заквітчаний сон. Київ, 1990. С. 46.

² Там само. С. 45.

Отже, стилістичні засоби першого періоду відтворюють світ фрагментарним, розірваним і яскравим. Поетичні прийоми його творення виконують так звану косметичну функцію, зміщуючи увагу з повідомленого на код, чим послаблюють драматизм зображуваного.

У творчості другого періоду спадає кількість тропів: епітетів, уособлень, метафор, лише порівняння демонструють стабільність. Також змінюються тенденції використання: якщо в попередньому періоді тропи були оригінальними, мали «косметичну» функцію, стираючи різкі контури та пом'якшуючи контрасти; то в другому періоді вони часто опосередковано відтворюють психологію героя. Так, опис села передає голодний стан головного героя, якому світ втілюється в хлібних образах. Ця тема підкріплена й іншими образами: *дощ засівав землю, сонце блиснуло вогненним серпом, бог посіяв село, губа героїні товста та велика, мов копиця*. Такий добір образів з одного семантичного поля спрямовує читацьку рецепцію.

Помічаємо зникнення тавтологій і повторів, а оскільки вони в попередньому періоді були народно-пісенного походження і часто формували орнаментальний елемент, то можна говорити як про відхід від орнаментальної прози, так і про орієнтацію на нейтральний стиль, який зберігає лише окремі народні образи в сталих порівняннях, у паралелізмі («*Верби край дороги скам'яніли, і мислі Коропа наче хто скував*»¹) і оригінальних пареміях («*Хотіла з чорта молока, як він не пасеться!*»²)

Тож у творчості другого періоду зменшується простір для невисловленого. Недостатня лексикалізація обертається на прийом психологічної характеристики: «*Верби край дороги скам'яніли, і мислі Коропа наче хто скував — ніяких, одна всі інші заступила —*

¹ Там само. С. 147.

² Там само С. 153.

чи дадуть хліба на селі, чи... Короп не виводить кінців своєї думки — боїться»¹.

Суттєво посилюється зв'язаність тексту. Передусім ідеться про вдвічі меншу кількість обривів — 109, із яких лише 28 — у мові автора. Пряма мова супроводжується коментарем, що однозначно ідентифікує репліки та характеризує мовлення. Синтаксичну неповноту і безсполучниковість заступають складні речення з двоскладними поширеними елементами.

Зв'язаність тексту обмежує співтворчість читача, оскільки не лишає лакун, а порядок слів нормалізується, підкорившись прагненню якомога точніше передати читачеві авторову думку. Внутрішній світ втрачає антропоморфність і самодостатність, структуруючись свідомістю головного персонажа.

З-поміж ранніх творів Б. Антоненка-Давидовича було обрано лірико-орнаментальний зразок, щоб продемонструвати цей вектор руху. Аналізований текст виявив тенденцію до недостатньої лексикалізації, непередбачуваного порядку слів та асоціативних зв'язок. Ефект недостатньої лексикалізації виникає через складні метафоричні комплекси, які потребують контакту з внутрішнім світом читача й апелюють до його емоцій. Так, парадоксально, але накопичення, ускладненість і надмірність у поєднанні з катахрезністю, якими характеризуються метафори, стають перепорою для розуміння, спонукають читача зупинитися та розщеплювати складну метафору (наприклад *молоді джури перламутрових ранків наших мрій*) на складники. А часом і це не допомагає, бо ж перенесення може відбуватися між такими віддаленими об'єктами, що інтерпретація дуже умовна: *десь на півночі моїх грудей блимнуть холодні заграви*. Цей текст якнайбільше тяжіє до мови символів, як її характеризує М. Моклиця, хоча й тексти першого періоду творчості Г. Косинки та М. Галич виявляють таку тенденцію: «Мова символів —

¹ Там само. С. 147.

це, найперш, алогічна мова. Через алогізм ми не можемо сприймати текст так, як сприймаємо будь-який твір, де щось змальовано: з допомогою уяви ми "оживляємо" запропоновану поетом картину, споглядаємо її і відповідно, так, як прагнув поет, реагуємо на неї. Символістський текст розірвано на окремі образи, які не даються до об'єднання у цілісну картину. Якщо розглядати цей текст з точки зору логіки, то кожен рядок викличе питання»¹.

Змінений порядок слів демонструють як оригінальні тропи (окрім метафор, привертають увагу епітети, що надають неістотам людських рис: *кістяве гілля, полохливий спів*), так і фігури накопичення, адже їх використання також є відхиленням від норми. Якщо в синтаксисі раннього Г. Косинки переважали фігури, пов'язані з недомовленістю, то в раннього Антоненка-Давидовича переважають плеонастичні фігури. Передусім це накопичення однорідних членів речення (*сірий, беззмістовний, холодний осінній ранок, старим, іржавим, пробитим шрапнеллю дахом і кулеметами подзьобаним муром*), з них, окрім означень, характерними є присудки, які автор поширює, суттєво уповільнюючи темп тексту: «...Стисну міцно долонями скроні, зіпрусь ліктями на возку лутку, прилипну чолом до холодного скла і зв'яжу зморений погляд із ліхтаревими плямами на калюжі серед пішоходу...»². Усе ж монотонність, імовірно, не задовольняла й автора, що часом намагається, руйнуючи тим самим автоматизм сприйняття, надломити її несподіваним уведенням нової дії («*Сірий ранок нахабно розглядатиме по кімнаті розкидані речі, сизими плямами підлізе до фотографічної картки, на вулиці виставить новий покрашений дах, і вийдуть замітати брук двірники*»³) або контрастним образом («*Надворі стогнуть*

¹ Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. Луцьк, 2002. С. 167.

² Антоненко-Давидович Б. Синя Волошка. Харків ; Київ, 1927. С. 3.

³ Там само. С. 4.

обшарпані дерева і стукають благаючи кістлявим гіллям у вікно, плачуть дощі й тільки дико сміється-радіє чомусь вітер»¹). Усе ж такі намагання не надто змінювали одноманітну розлогість тексту, де майже кожен іменник має прикметник, а дія — прислівник.

Аналізований матеріал також демонструє присутність у тексті обривів, але вони мало порушують цілісність і зв'язаність тексту, а радше творять «інтонацію недоговорювання». Зазвичай вони завершують повнозначне речення та виявляють авторську емоційність. Граматична неповнота (еліпс) вживається рідко. Але зв'язаність тексту є досить умовною не лише через присутність у ньому двох пластів, а й через те, що перший із них твориться асоціативно. Тому речення в ньому часто поєднуються алогічно, нехтуючи розповідністю. Вагомим прийомом його творення стає розгортання лейтмотивів, що інкорпорує деталі: скажімо, у вибірці двічі згадується фотознімок («Сірий ранок нахабно розглядатиме по кімнаті розкидані речі, сизими плямами підлізе до фотографічної картки. <...> Вони [згадки — С. Ж.] плазують днями по моїх книжках, по зів'ялій, забутій квітці; як діти торкнуться блідого лица на фотографії...»²), а наприкінці тексту цей лейтмотив набуде значення: «І мовчки дивиться з фотографічної картки таке наївне, зовсім дитяче обличчя»³. Лейтмотиви, інверсії, що формують мелодику й ритміку фрази, повтори посилюють поетичний струмінь тексту.

Вибірка з другого періоду демонструє спадання кількості тропів і фігур принаймні вдвічі, натомість вони урізноманітнюються та стають функціональними. Головним образом аналізованого фрагмента є анкета, розгортання його відбувається через градацію: коштовний папір — жива істота — холодна кабінетна, байдужа [тобто набуває рис службовця] — паперовий деспот — анкета,

¹ Там само.

² Там само. С. 4.

³ Там само. С. 33.

прищуливши по-ленінському око [тобто вона стає партійцем] — слідчий. «Оживленню» анкети сприяють численні уособлення: *«Йому кортіло навіть поглузувати з анкети: мовляв, знаємо, чого ти хочеш, та дзузьки!»*¹; *«Анкета, прищуливши по-ленінському око, мов знаючи заздалегідь, яке це справить враження, запитала»*². Влада анкети над головним героєм пояснюється через гіперболу: *«Єдине місце на всьому життєвому шляху й сумлінні Василя Григоровича, де він почував, що не все в нього гаразд»*, *«... що виповзає наверх сама що ні є контрреволюція, дурман, опіум, темрява»*, а власне причина через пейоратив *попович!*, що контрастує із доти вживаними мейозисами *стілчик, дрібненькі, краєчок, маленький*, які демонстрували мізерність Василя Григоровича. Тобто тропи організовано в систему, задля якнайточнішого змалювання пригнічення людини в нових соціальних умовах. Цей зміст увиразнюють і фігури: два еліпси стосуються остраху Гусятинського свого соціоходження, антитези демонструють його розгубленість, і ширше — дисгармонію з новими умовами, а розмова з анкетною підкреслює силу паперу над людиною. У вибірці є два обриви, один з яких, інтонаційний, при повторі демонструє одноманітність життя героя, а другий — у його мовленні передає страх перед партійцем. Впадає в око переборення автором мовленнєвої надмірності: хоч означення й далі мають суттєву вагу в його тексті, їх рідко буває поруч більше за два, натомість автор опановує ретардаційну властивість однорідних присудків. Тепер ці нечисленні конструкції є функціональними — вони демонструють зволікання героя: *«Коло дверей місцевкому Василь Григорович трошки постояв, протер окуляри, погладив лисину, обдивився ще раз написану анкету і навшпиньки ввійшов»*³.

¹ Антоненко-Давидович Б. *Твори* : в 2 т. Т. 1: Повісті та романи. Київ, 1999. С. 238.

² Там само. С. 238.

³ Там само. С. 239.

Таким чином, виявляється та сама тенденція знецінення недостатньої лексикалізації та її можливостей для множення смислів; порушення порядку слів пов'язується переважно з виражальними можливостями тропів і посилюються зв'язки.

Подібні тенденції простежуються й в еволюції М. Галич, її ранні твори належать до орнаментальної прози і також виявляють тенденцію до недостатньої лексикалізації, яка втілюється в метафоричних комплексах, що розвиваються упродовж тексту, формуючи таким чином сюжет. Скажімо, на початку новели «Перстень» було подано метафоричний комплекс: *«Іде дорогами... Мережками по полотні: удень червоними хрестами, а вночі чорними — шиє»*, а наприкінці тексту — *«Голка зламалась»*¹. Останню метафору неможливо трактувати осібно від попередньої, лише у зв'язку з нею ця метафора набуває змісту: мати шила = жила, тож зламана голка означає смерть. Інша сюжетотвірна метафора (*щастя, що його на сході зозулі кують*) ускладнена омофоном: герой *викував перстень, тож і щастя, що його на сході зозулі кують...* Кругле, як цей перстень. Так метафори й уособлення, що є найчастотнішими тропами в цей період, лишають враження недовомовленості, розмивання значення й потребують емоційного контакту з внутрішнім світом читача. Недостатня лексикалізація підтримується ілеїзмом і граматичною неповнотою: *«На руці перстень. Із мідного п'ятака, сам викував і вишкрывав шилом "Комуна"; Надів на руку і просто на схід пішов»*². Також характерним прийомом є еліпс, що спричиняє й семантичну неповноту: *«Сонце запишалось у жовтогарячій хустці — мережана червоним листом підтичка і біла пазуха»*³.

Творам цього періоду також бракує зв'язок, і хоч формально у вибірці лише 5 обривів, зв'язки між реченнями частіше є

¹ Галич М. Друкарка. Київ, 1927. С. 4.

² Там само. С. 3.

³ Там само. С. 5.

асоціативними, ніж логічними й граматичними. Репліки героїв подаються без слів автора, що часом унеможлиблює ідентифікування їх. Характерною ознакою цього періоду є порушення порядку слів, як сполучуваності, так і граматичного: більшість речень у вибірці демонструють інверсію, що ритмізує фразу. А також вагомим конструктивним прийомом є повтор як окремих навантажених слів (... *стелеться по полях. А на тих полях! На людських полях ходять хліба головаті...*), так і окремих речень, які стають поетичним мотивом, ритмізують текст.

Оглядаючи вибірку з другого періоду, помічаємо спадання кількості метафор і незначне збільшення кількості епітетів. При цьому метафори спрощуються та стають самодостатніми: *сад повис шумно зеленою хвилею, вискочить зайцем легкий авто*. Таким чином вони сприяють точнішій лексикалізації. Епітети порушують очікуваний порядок слів, надаючи предметам людських якостей (*стрункий сад*), невластивих (*глибокий вечір*) чи метафоричних ознак (*широколисті дні*). Також спадають інверсивність і повтори, що втрачають поетичну функцію та стають тематичними, наголошуючи навантажене слово. Так само зв'язок у реченні міцнішає, однак між реченнями, власне між фрагментами, він лишається слабким. Репліки героїв так само часто вводяться без слів автора, так само непідготовлено виникають фантазії Надії, ускладнюючи читачеві розмежування реальності й уяви.

Щоб прокоментувати цю специфіку, слід згадати проблему «жіночої мови», яку обговорюють феміністичні критики В. Вулф, Д. Спенсер, Е. Сіксу та інші. На їхню думку, жіноче письмо характеризується слабкими граматичними структурами (тобто ослаблений зв'язок між частинами речення й суміжними фразами). Тому переборення лірико-імпресіоністичного письма, з яким ланчани пов'язували формування неореалістичної манери, було для неї не лише питанням стилю.

Зміни в стилістиці відбуваються не лише в прозі, але й у поезії, наприклад Є. Плужника. Щоб продемонструвати це, почергово розглянемо стилістичні засоби двох збірок — «Дні» та «Рання осінь». Впадає в око знайома динаміка: від розмиття до ясності. Поетичному світу «Днів» властива недостатня лексикалізація. Зокрема, поняття смерті не назване у тексті, однак представлене через низку метафор (від фольклорного образу нареченої до брутального угноєння ґрунту), що створює враження особливого, тонкого сприйняття цієї події, а також загострює її індивідуалізованість. Недостатньо лексикалізовані і герої творів, які реалізовані в тексті через займенники 3-ї особи, що створює враження всезагальності трагедії, її стосунку до кожного. Ліричний герой та й загалом світ знебарвлені епітетами *сірий, тихий, маленький*, що є найчастотнішими. Особливістю синтаксису Є. Плужника в першому періоді є домінування дієслівних характеристик над номінативними формами: об'єкти зображення лишаються неназваними, однак схарактеризованими через дію.

До явищ недостатньої лексикалізації належить і еліпс, адже хоча пропущене легко відновлюється читачем самотужки, варто говорити, що часто відновлюється загальна сема, однак її втілення в конкретне слово з певним семантичним відтінком залежить від внутрішнього світу читача. Еліпс підсилює динаміку фрази та наближає поезію до розмовного мовлення. Іншою характерною рисою ранньої поезії Є. Плужника є часта зредукованість зв'язок: дуже поширеними у його творчості є асиндетони та обриви (їх у «Днях» 92!). Обриви передають схвильованість авторового мовлення, його рвучкість. При цьому обрив може закінчувати й цілком завершені речення, й неповні. Найчастіше три крапки позначають обрив теми перед переходом до іншої. У поєднанні з еліпсом ця фігура надає художньому мовленню ефекту розмовності, спонтанності, емоційності, а крім того, створює численні лакуни, які читач може заповнювати самостійно.

Серед фігур, пов'язаних із відхиленням від певних логіко-граматичних норм оформлення фрази, найменш характерна для поезії Є. Плужника інверсія. Вагомим стилетвірним прийомом у творчості Є. Плужника є протиставлення, що втілюється у фігуру антитези. Її лексико-семантичним центром виступають здебільшого антоніми, однак у поезії автора антитези можуть формуватися й за рахунок сполучників чи часток. Також особливістю ідіостилю раннього Є. Плужника є активне використання риторичних фігур, що веде до посилення емоційності та робить інтонацію напруженою, різкою, уривчастою, різноманітною в тональному й емоційному регістрі. Також риторичні фігури в його творчості служать ефективним засобом поетичної комунікації. Тобто вони набувають функції засобів побудови діалогу із зовнішнім і внутрішнім світом. Концептуальними образами для характеристики такого діалогу в поетичному світі Є. Плужника виступають образи майбутнього, часу, серця. І відповідно засоби актуалізації такого умовного діалогу набувають функціональної специфіки. Рання поезія Є. Плужника характеризується активним використанням риторичних звертань, закликів, вигуків, спонукальних конструкцій. Знак оклику на сторінках збірки «Дні» вживається 124 рази. При цьому він може не обов'язково закінчувати завершене речення, підсилюючи його вагу у структурі тексту, але й розривати його, примножуючи емоційність: *«О майбутнє моє! Для тебе! / Тисячі слів подужав! — / Нащо ж в'їлись до самого серця між ребер / Кулі та мужа?»*¹. Підвищена експресія синтаксису пояснюється нелінійністю манери викладу, за якої за допомогою окремих складників синтаксичного цілого висвітлюються найяскравіші враження й асоціації, що передають живе і активне сприйняття світу. Тому кожен смисловий та інтонаційний компонент малюнку підкреслюється знаками пунктуації.

¹ Плужник Є. Поезії. Київ, 1988. С. 144.

Специфіка фігур поетичного мовлення Є. Плужника доводить вплив імпресіонізму на його ранню творчість, що втілилось у зорієнтованості на передачу сьогочасних вражень і найтонших порухів людської душі та в прагненні максимально наблизити поетичне мовлення до реального, чому сприяли численні обриви й еліпси, емоційність риторичних фігур. Своєрідність же антитези, а саме необов'язковість її побудови на антонімах, передає настанову імпресіонізму відтворювати якомога більше відтінків.

Тепер звернімося до збірки «Рання осінь» 1927 р. Зміни в системі тропів найбільше пов'язані зі зміною тематики (очікування смерті й неспроможності творчості). Натомість суттєво змінюються синтаксичні особливості поезії: зникає ілеїзм, поступившись місцем першоособовим дієсловом. Еліпс із характерної фігури стає епізодичною (їх лише 4 проти 15 в «Днях»), це надає фразі плавного звучання з чіткими логіко-смысловими акцентами. Обриви (їх 104) лишаються найчастотнішою фігурою, переважно позначаючи місця переходів від однієї думки до іншої. Водночас у збірці «Рання осінь» відчутно посилюється присутність фігур надлишковості, зокрема полісиндетонів, анафор і повторів. Останні є переважно варіативними (інверсивні та семантичні). Порушення заданого порядку слів веде до унаочнення тонких граней смислу і вказує на семантично навантажені образи: *«Цвітуть думки, а на слова скупіше... Цвітуть думки, і на слова скупіше...»* (Якщо в першому рядку йшлося про безсилість поетичного вираження, то в другому — про філософську самозосередженість.)

Найбільш вагомим є вплив полісиндетонів на загальну картину поетичного світу, адже вони встановлюють чіткі зв'язки між тезами, а це робить поетичне мовлення плавним і розміреним. Активним мовним засобом лишається протиставлення. У другій збірці спадає частка риторичних фігур. Зокрема, кількість окличних речень у збірці є вдвічі меншою (63). При цьому майже всі вони підсилюють

загальну думку, а не окремі її частини, що теж робить інтонаційний малюнок вірша плавнішим. Зменшується й кількість риторичних питань і звертань, а у звертаннях змінюються об'єкти: досвід і спокій, сподівана утома, могильна плита, осінь, доля, мрії, друзі. Якщо діалогічність «Днів» була звернена переважно до зовнішнього світу, то у другій збірці — до внутрішнього.

Недостатня лексикалізація та відсутність зв'язок не притаманна від початку В. Підмогильному (навіть циклу «Повстанці», що тяжіє до імпресіонізму). Уже раннє оповідання (1918 р.) демонструє обмежене й обдумане використання тропів і фігур. Їхня функція в тексті — не прикрашати, а точніше передавати авторову думку. З-поміж фігур найчастотнішими є накопичення (6), протиставлення (8) й повтори (3). При цьому накопичення рідко мають хоч три елементи і не обтяжують речення, як це було в стилі Б. Антоненка-Давидовича, а повтори не ритмізують прозу, як це було притаманно раннім Косинці та Галич. Це повтори тематичного слова, що наголошують на ньому, привертають увагу читача: *зрозумів, що він непотрібний. Від свідомості своєї непотрібності він мучився й плакав*. Найвагомішими є фігури протиставлення, які посилюють зв'язки: у вибірці описи двох гайдамаків творяться за допомогою протиставлення, що формує зв'язок не лише між реченнями, а й між фрагментами описів.

Вибірка з пізнішого оповідання демонструє ту саму ощадливість у тропях, з-поміж яких стабільні метафори і зокрема їх різновид — уособлення. Спостерігається конденсація тропів у фрагменті опису: *«Літній вечір падав швидко. Сонця вже не було. На землі розляглися сірі тіні й сгнули серпанками до неба. Разом із тінями котився вечірній сум, стелився холодним мереживом на вулицю й на душу. Сонце повело з собою сміх за далекий обрій, і земля лишилась, як випитий келих»*¹. На цей маленький фрагмент припадає

¹ Підмогильний В. Оповідання, повість, романи. Київ, 1991. С. 199.

2/3 тропів із вибірки. Таким чином тропам як окрасі тексту обмежено функціонування. З-поміж фігур найчастотнішими лишаються протиставлення. У мові героїв присутні ілеїзм та еліпс, що імітують розмовність.

Варто визнати слушність характеристики, яку дав стилю письменника марксистський критик К. Довгань, рецензуючи «Третю революцію»: «В. Підмогильний є один з тих дуже небагатьох українських письменників, що цілком вільно й культурно орудують мовою, що мову творять. Дбале добирання найвідповіднішого для даної думки вислову, робота над поширенням мовного діапазону, тонке розуміння найдрібніших нюансів лексичних — усе це в нього поєднується з вишуканою синтаксисою, з багатим асортиментом фразеологічним. Але дивна річ! І дивна, ще незбагнена діалектика художніх процесів! Це суто "язикове" збагачення мови В. Підмогильного — йде в парі з процесом зворотним: з образно емоційним зубожінням цієї мови. <... > Особливо виразно позначається це на його епітеті. Намагаючись дібрати якнайточніше визначення — В. Підмогильний його надто виточує, надто математизує — не залишаючи зовсім місця для емоції пізнавання, здогадування»¹. Критик спостеріг найголовнішу прикмету стилю — апелювання не до емоційного, а раціонального сприйняття.

Здійснений аналіз підводить до таких висновків:

1. Спільним вектором письменників «Ланки» став рух від сенсуалізму до раціоналізму, від алогізму символів до логіки оповіді, що втілюється у відході їх від імпресіоністичної, орнаментальної манери до неореалістичної (постсимволістської в поезії Є. Плужника). Якщо в перший період своєї творчості ці письменники відтворювали світ як суму емоційно сприйнятих фрагментів, що зумовило такі характеристики тексту, як неповнота, розірваність, емоційність,

¹ Довгань К. Людина з планети. *Життя і Революція*, 2, 1927. С. 178–179.

то в 1924–25 рр. відбувається зміна творчих орієнтирів: прагнення цілісного відображення викликає нові якості тексту. І ними стають ясність та чіткість, зв'язаність, що зменшують простір для невисловленого, допомагаючи якомога точніше передати читачеві авторську думку. Тож спільність мистецьких поглядів ланчан виявляється не лише в декларованому назвою прагненні поєднати класичну спадщину з новими здобутками літератури, але й у переборенні імпресіоністичної, лірико-орнаментальної манери, популярної в тогочасній українській літературі, а отже, віднаходженні власного стилю в українському модернізмі.

2. Оскільки стиль В. Підмогильного від початку мав характеристики, які розвинули інші ланчани, видається, що його естетичний авторитет також може бути аргументом у питанні лідерства в «Ланці» (На користь В. Підмогильного висловлюються Б. Антоненко-Давидович, Ю. Смолич і Т. Осьмачка, хоча сучасні дослідники Л. Череватенко, Л. Бойко важливу роль відводять Б. Антоненкові-Давидовичу.)

3. Зважаючи на те, що найчастотнішим тропом у другому періоді є метафора (із її різновидами), перспективно осмислити її як домінуючу художнього стилю, як це робить А. Моклиця, аналізуючи стиль польських модерністів¹). Адже, як демонструвалося на прикладі вибірки з «Тук-тук» Б. Антоненка-Давидовича, вона здатна керувати й організовувати навколо себе інші мовні засоби, формуючи семантичний та естетичний центр висловлювання. У концепції А. Моклиці метафора є домінуючою сюрреалізму, який, за А. Моклицею, охоплює імажинізм, необароко та театр абсурду. Порівняльний аналіз функціонування метафор у названих стилях і неореалізмі може допомогти у виразити місце неореалізму серед інших течій модернізму.

¹ Моклиця А. Мовні домінуючі художніх стилів польського модернізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук ; 10.02.03. Київ, 2006.

Завдання і рекомендації

1. Опрацюйте рекомендовані джерела. Випишіть ключові поняття і спробуйте сформулювати до них визначення. Звірте свої визначення з тими, що пропонують фахові словники (за наявності).

2. Спрогнозуйте основні етапи стилістичного аналізу.

3. Опрацюйте запропонований зразок стилістичного аналізу. Визначте етапи аналізу та проміжні висновки. Уточніть власну схему відповідно до отриманих спостережень.

4. Застосуйте вашу вдосконалену схему до аналізу епічного і ліричного твору на ваш вибір. Ваш аналіз пропонує нову інтерпретацію чи підтверджує традиційну?

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Теоретичні засади¹

Літерний текст, що описує звучання чи візуалізацію якогось мистецького твору, вдало подається до інтермедіального дискурсування. Власне, ідеться ні про що інше, як про передачу смислів, виражених одним мистецьким кодом, засобами коду іншого. І звісно, неможливо не згадати про універсальність літературного коду, яка немов розчиняє коди інших мистецтв в узагальненій передачі всього суцього, а не тільки мистецького. У ній інтермедіальне існує у власне літературному, увіходячи в ті ж таки смислові й причинові зв'язки та вичленовуючись переважно завдяки наявному мистецькому досвіду людини — автора або читача.

Теоретична думка в Україні розвивається, і дедалі переконливіше вчені доводять актуальність вивчення інтермедіальності, окреслюють зміст цього поняття, знаходять спільне й відмінне зі вже звичним «синтезом мистецтв». Історію з'яви поняття «інтермедіальність», зокрема й в українському літературознавстві, традиційно подають на початку кожної розвідки всі, хто торкається цієї проблеми, тому нині залишимо це без уваги. У той же час, урахувавши двозначність поняття, а також відсутність його тлумачення в «Літературознавчій енциклопедії» за редакцією Юрія Коваліва, варто розставити деякі смислові акценти.

¹ За: Козлов Р. «Вільгельм Телль» Івана Франка: ще один медіашар новели. *Філологічні семінари*. Київ, 2016. Вип. 19. Інтермедіальність: теорія і практика. С. 130; Вірченко Т. Інтермедіальне прочитання ранньої драматургії Любові Яновської. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19. Інтермедіальність: теорія і практика. С. 169–171.

При інтермедіальному розкодуванні художнього твору доцільно пам'ятати важливу установку: мистецтво — знакова система, за допомогою якої на реципієнтів впливає образний світ. У широкому розумінні інтермедіальність — це така взаємодія знаків різних видів мистецтв, підпорядкованих літературою, у художньому творі, унаслідок якої створюється нова естетична цілісність. Знак як матеріальний посередник між двома предметами передає інформацію завдяки суміжності, схожості або символічності. Л. Кондратюк подає інше, вужче, тлумачення: «методологія аналізу, яка дозволяє вивчати різні способи кореляції різнорідних художніх (мистецьких) дискурсів, виявляти точки "перетину" **смислових** і образних інтенцій живопису, музики і літератури; описувати "канали зв'язків" у творах з "поліхудожньою" структурою»¹.

Закордонні літературознавці виокремлюють кілька типологій інтермедіальності, але для нас актуальна та, що «ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів, музики, живопису чи інших видів мистецтва в художній текст»².

В. Просалова відзначає, що інтермедіальний аналіз «спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень»³. В. Чуканцева пропонує модель інтермедіального аналізу літературного твору: обрати категорію аналізу (художній образ, час, простір, стиль); визначити рівень аналізу (рівень композиції, художньої деталі, ритмічної організації), аналізувати засоби, прийоми, техніки

¹ Кондратюк Л. Дискурс взаємодії мистецтв (літературний імпресіонізм). *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2010. Вип. 25. С. 168.

² Просалова В. *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури* : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 22.

³ Просалова В. *Інтермедіальність як явище мистецтва і метод*. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.

художньої виразності інших мистецтв у їхньому втіленні у творі літератури (кольорову і світлову організацію, реалізацію особливостей живописного чи музикального жанру)¹. Інтермедіальний аналіз якнайкраще покликаний зрозуміти письменницький світогляд, адже виразно оприявнюються мелодія, кольористика тощо, які мають для нього значення.

Відмінність інтермедіальності від синтезу мистецтв полягає в тому, що інші види мистецтв зберігають свою самостійність, набуваючи інших ознак (при синтезі)², і «втрачають свою самостійність, починаючи жити за законами нового середовища» (при інтермедіальності)³.

Пропонуємо звернути увагу на роздуми В. Квіцинської:

«Інтермедіальні зв'язки можуть бути відстежені між різними видами мистецтва: у музиці й живописі, живописі й поезії, музиці й поезії, живописі й оповіді, — загалом немає чітких меж, що визначали би, які культурно-семантичні системи можуть взаємодіяти, а які — ні. Є спокуса підкріплювати цю тезу існуванням синкретичних мистецтв — передусім не традиційних, як театр чи опера, а сучасних синтезів, як кіно та більш складні перфоманси. Проте такий аргумент навряд чи посилить попередню тезу, адже мистецтво в процесі розвитку постало із синкретичних дійств, спеціалізувалося, тож у вироблених із часом його видах як відносно самостійних семантичних системах у кожному разі має зберігатися спільне, що служитиме майбутньому синтезуванню.

¹ Чуканцова В. Інтермедіальний аналіз в системі других підходів к дослідванню літературних художественних текстів: переваги та недоліки. *Известия РГПУ имени А. И. Герцена*. 2009. № 108. С. 143.

² Мочернюк Н. Синтез мистецтв: літературознавчий контекст. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2013. № 28. С. 195.

³ Хамінова А. Теорія інтермедіальності: проблеми та перспективи. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15. Т. 7. С. 373.

Крім того, необхідно враховувати культурно-історичні особливості спільного розвитку видів мистецтв. Після розмежування мистецтва і міфології чи не кожна епоха намагалася стилістично або й ідеологічно їх уніфікувати, хоч, звісно, такі спроби не могли бути завершені. Через це в різні епохи констатується домінування певних видів мистецтв: первинно технічних (просторових), потім часових (динамічних) і зрештою синтетичних. <... >

Є сенс говорити про різні рівні взаємодії мистецтв: технічно-матеріальний і семантико-досвідовий. Це добре ілюструється категорією "голос", що функціонує в теорії музики та поезії. Під час читання літературного тексту голос ототожнюється із живою істотою. У циклі "Вечірня симфонія" М. Жук уводить голоси землі, вітру, лісу, ставка, зірок та інших персонажів, здавалося, безобразних, які при цьому в уявленні читача набувають пластичності відповідно до легенд, із якими уява читача пов'язує назви цих голосів. Кожен із голосів є і символом, який сам себе репрезентує в хорі. Поєднання музики (симфонія) і поезії (цикл віршів) дало незвичний результат. Об'єднавши музичний і літературний жанри, автор змушує читача не тільки замислюватися над дійством, яке відбувається, а й переносити образи на живих істот; змушує уявляти оркестр, який виконує симфонію на лоні природи, прислухаючись і дублюючи порухи, шелести природи та надаючи їм нових смислів.

Однак і чуттєвість, і нематеріальні сенси в літературі передаються словами, натомість, наприклад, в образотворчому мистецтві засоби їх трансляції різні (наслідувальна подібність та асоціації), тож у різних мистецтвах співвідношення цих складників інтермедіальної взаємодії відрізнятиметься. Крім того, під час передачі чуттєвого не тільки автор, а й реципієнт адаптують сприйняте із власними спогадами, передчуттями, емоціями, а отже, відрізнятиметься і ступінь співучасті автора та реципієнта у співтворенні в різних мистецтвах.

Із цієї позиції доречним буде висновувати формування в процесі інтермедіальної взаємодії особливого середовища, де є можливим утілення пластичних і семантичних особливостей кожного з уведених у взаємодію видів. Відповідно, слушною видається пропозиція В. Чуканцевої щодо моделі інтермедіального аналізу літературного твору, який взаємодіє з іншим: визначення спільної для творів категорії аналізу (образ, простір, час, художній стиль); умовне визначення спільного рівня аналізу (композиція, художні деталі, ритмічні організації); власне аналіз засобів, прийомів, технік нелітературного медіа крізь призму літератури (кольоропис, світлопис, звукопис, жанрові трансформації, гра з точкою зору, перспективою, ретардація)¹. І хоч, як кожна теоретична пропозиція, вона не позбавлена дискусійних аспектів і потребує належної апробації та відповідного коригування, на рівні робочого застосування видається цілком прийнятною»².

І в підсумку: «Відповідно до сучасних теорій літератури та мистецтва загалом інтермедіальність не є монолітною теорією взаємодії мистецтв чи напрямом досліджень з усталеними теоретичними засадами. Радше її варто розглядати як дослідницький тренд, до певної міри живлений науковим чуттям, чия природа співвідносна із творчим началом митця, яке, будучи синкретичним, знаходить своє втілення в конкретності мистецької реалізації».³

¹ Чуканцова В. Интермедіальный анализ в системе других подходов... С. 143.

² Квіцинська В. Інтермедіальні модифікації у творчості Михайла Жука : дис. ... д-ра філософії. 035 Філологія. Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021. С. 27–29.

³ Там само. С. 31.

Рекомендовані джерела

1. Горболіс Л. Міжмистецькі контакти українського тексту : монографія. Суми, 2021. 312 с.
2. Мочернюк Н. Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.
3. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
4. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 31. Київ, 1979. С. 45–119.
5. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час.* 2014. № 11. С. 49–59.

Питання і завдання для самоконтролю

1. Які способи класифікації видів мистецтва ви знаєте?
2. Яке місце в них відводиться літературі?
3. Які наукові задачі можна вирішити з допомогою інтермедіального аналізу?

Проблемні питання

1. Як задіюються органи чуття під час сприймання літературного твору?
2. Спрогнозуйте, які зміщення часових і просторових відношень можуть відбуватися під час інтермедіальних трансформацій у літературному творі?
3. Які жанри та стилі є найбільш продуктивними для літературного представлення творів інших видів мистецтва?

Зразки аналізу

Іван Карпенко-Карий. П'єси¹

Театрознавці називають різні причини переважання класичного репертуару в театрах: від відсутності фінансування на нові експерименти до сценічної непридатності сучасних драматургічних творів, при цьому забуваючи доволі вагомий аргумент — театральну відкритість класики. Я. Мамонтов підкреслив уміння І. Карпенка-Карого «виявити і розкрити той вагомий інтерес, який змушує героя діяти»: «Мистецьке обличчя драматурга робиться остаточно виразним лише тоді, коли ми бачимо, чому саме його персонажі мусять "танцювати". Річ у тім, що "танцювати" можна не кожному, не кожен сюжет, не кожна ситуація. Драматичний процес (будь він трагедійний чи комедійний) підноситься на рівень театрального мистецтва лише в тому разі, коли його можна танцювати, себто, коли в ньому діють ті сили, що рухають цілою істотою людини, примушують її жити своєю найглибшою стихією, танцювати свій танець»². Хоча при цьому сам І. Карпенко-Карий у листі до І. Франка від 1 березня 1888 р., пояснюючи, чому він не хоче писати автобіографії, зазначав: «Бажаю перш усього, щоб публіка ознайомилася з моїми творами не на театрі, куди йдуть слухати акторів, а з книжки, котру читають ради автора»³. Цю позицію автора адресат підтримав, про що свідчить звертання до О. Терлецького: «Я раз у раз повторював з натиском, що нам для "Л[ітературно]-н[аукового]

¹ За: Вірченко Т. Сценічність візуальних образів у ввідних ремарках п'єс І. Карпенка-Карого. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 3–9.

² За: Історія української літератури ХІХ ст. (70–90-ті роки). Кн. 1. Київ, 2002. С. 553.

³ Карпенко-Карий І. Твори : у 3 т. Т. 3. К. : Дніпро, 1985. С. 299.

вісника" потрібна студія про Карпенка-Карого як письменника і про його драми як літературні твори»¹.

Для того, щоб зрозуміти, чому ж та чи та п'єса не знайшла театрального втілення, слід окреслити критерії сценічності, які корелюються зі станом розвитку театру, його місцем у суспільному житті, національною видовищною традицією. Серед них закономірно виокремлюються загальні та історично або/і етнічно локальні. До перших традиційно відносять дієвість, виразність, видовищність, образність, демонстративність. Погоджуючись із цим, поповнюємо цей ряд співгармонійними рисами: здатністю викликати зримі картини у свідомості реципієнта, наявністю національного стрижня, який сприяє розкодуванню ідеї відповідно до авторського задуму, відкритістю до встановлення зв'язків, актуальних відповідностей між художнім часом п'єси та історичними обставинами, за яких відбувається режисерська інтерпретація. Переважна більшість цих критеріїв апробована на матеріалі класичної драматургії, чого не скажеш про ще один критерій — візуалізацію образів увідних ремарок, дослідження яких на матеріалі п'єс І. Карпенка-Карого стане нашим завданням, виконання якого, сподіваймося, хоч на крок наблизить нас до «наукового осмислення театру корифеїв в акторській і режисерській іпостасях»², на необхідність якого вказує Г. Клочек.

Візуальну потенційність ремарок у п'єсах І. Карпенка-Карого помітив В. Івашків, але ці твердження мають принагідний характер. Так, ремарки в п'єсі «Підпанки» сприяють досягненню реалізації інтриги³, а в «Гандзі» «символічний образ глибокого провалля»

¹ Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 33. Київ, 1982. С. 369.

² Клочек Г. Про «стратегію і тактику» актуалізації в сучасній українській суспільній свідомості феномена театру корифеїв як важливого націєтворчого чинника. *Українська мова і література в школі*. 2010. № 7. С. 37.

³ Івашків В. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Нарис життя і творчості. Тернопіль, 2011. С. 33.

служить «важливим психологічним акцентом завершальних дій драми»¹.

З'ясувати візуальність образів у ремарках повинна допомогти класифікація останніх, яку здійснили Д. Баранник і Г. Гай. Так, ремарки розподілені за розташуванням у межах або поза межами діалогу. До першої групи відносяться емоційно-тональні, мімічні, кінетично-дійові, адресні, обставинні; до другої — просторові, пейзажні, експозиційні та інтер'єрні². При цьому дослідники радять пам'ятати: «Ремаркова частина драматичного твору подається в іншій композиційній і тональній площині, ніж основна його частина»³. Іншу, функціональну, класифікацію ремарок пропонує Н. Слюсар, виокремлюючи «пейзажно-інтер'єрні (описи природи, навколишнього середовища або приміщення, в якому відбуватиметься дія), ремарки коментувальні (вказують на фізичну, мовленнєву поведінку або емоційний стан персонажа на сцені), і ремарки, так би мовити, інтродуктивні — авторські ремарки, що являють собою перелік дійових осіб на початку тексту драматичного твору»⁴.

Інструментарій рецептивної естетики розроблений І. Франком, але з того часу поняття «візуалізація» (один із інструментів) тривалий час використовувалось вільно. Ліквідувати цю лакуну стало завданням М. Тарасової, яка під цим терміном розуміла «складний психічний процес читацьких операцій з текстом, завдяки яким у свідомості реципієнта й відбувається утворення візії, що дозволяє відтворити вибудований автором художній світ»⁵.

¹ Там само. С. 148.

² Баранник Д., Гай Г. Драматичний діалог. Питання мовної композиції. Київ, 1961. С. 44–46.

³ Там само. С. 43.

⁴ Слюсар Н. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2004. С. 9.

⁵ Тарасова М. Візуально-живописний компонент в поезії Тараса Шевченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Кіровоград, 2009. С. 7–8.

Актуальність вивчення візуалізації пояснюється тим, що вона сприяє системному усвідомленню «сміслової, емоційної та естетичної сторони художнього твору»¹.

Увідні ремарки в п'єсах І. Карпенка-Карого відзначаються високим або низьким ступенем деталізації. Для того щоб побачити закономірності, вважаємо за доцільне звернути увагу не тільки на рік написання п'єси, а й на рік її публікації та першої театральної постановки. І хоча чітка, непорушна логіка не вимальовується (за В. Проскуряковим, «драматургічні прийоми, за якими побудовано драми і комедії Карпенка-Карого, різноманітні і винятково багаті. Їх не можна вкласти в якусь схему»²), стає помітним, що високий ступінь деталізації ввідних ремарок зустрічається в тих п'єсах, які спершу були опубліковані та значно пізніше знайшли театральне втілення («Підпанки», «Сава Чалий»), а низький ступінь деталізації мають ті п'єси, що майже відразу після написання були спершу реалізовані на сцені («Безталанна», «Наймичка», «Житейське море»).

У ввідних ремарках драматург доволі часто вказує напрямок розташування кімнат і напрямок руху дійових осіб: направо, наліво. Пояснення цьому дає І. Франко в статті «Руський театр». Літературознавець, розмірковуючи над реформою української сцени, доходить висновку, що вона неможлива, адже переважна більшість п'єс мають сільську тематику, а «сільська хата має звичайно тільки одні двері, артисти входять і виходять то вглибину, то вправо, то наліво»³. Тому майстерним є той драматург, який мислить можливостями сцени й уміє правдиво показати пересування дійових осіб хатою-сценою. До них, безперечно, належить І. Карпенко-Карий.

¹ Там само. С. 8.

² Проскуряков В. Архітектура українського театру. Простір і дія : монографія. Львів, 2004. С. 66.

³ Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 29. Київ, 1981. С. 105.

У ввідних ремарках драматург віддає перевагу змалюванню місця подій (інтер'єрним) і психологічного стану дійових осіб (емоційно-тональним, мімічним). Наразі зупинимо увагу на перших, адже спочатку в уяві читача створюється візуальний образ хати дійових осіб (бо саме там відбувається більша частина подій). Крім хати, І. Карпенко-Карий події переносить на подвір'я, в окрему світлицю, землянку, контору.

Дійсно, І. Карпенко-Карий завжди вказує, у чийй хаті (на чиєму подвір'ї) відбуваються події: у Домахи на подвір'ї — «Підпанки» (1883), у хаті Бондаря — «Бондарівна» (1884), хаті вїта Пилипа — «Чортова скала» (1884), хаті Явдохи — «Безталанна» (1886), середині хати Цокуля — «Наймичка» (1886), світлиці в Платона — «Лиха іскра і сама щезне» (1896), кімнаті в хаті Мартина Борулі — «Мартин Боруля» (1896), світлиці Сави — «Сава Чалий» (1899), кімнаті на дачі в Марусі Барильченкової — «Житейське море» (1904).

Але розкодування візуальності ввідних ремарок неможливе без розкриття семантики елементів, на які звертає увагу автор. Акцент І. Карпенка-Карого на подвір'ї не випадковий, адже з XIV–XVII ст. — це «форма сімейного та територіально-господарського устрою українського селянства; <...> пізніше — індивідуальне господарство»¹. Крім того, обперті на тин коси, граблі з п'єси «Судженої конем не об'їдеш» лише підкреслюють наступну появу косарів, а відлуння пісні «Вийшли в поле косарі» гармонізує створений образ. У цій же п'єсі події дії другої відбуваються біля «селянського домика, огороженого тином. Сад. Посеред двору колодязь. Черешні з спілими ягодами»². До візуального образу черешні автор повертається через кілька яв, змальовуючи залицяння Станіслава до Галини, яка «показується на драбині, котру приставила до

¹ Жайворонко В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ, 2006. С. 169.

² Карпенко-Карий І. Твори. Т. 3. С. 249.

вишневого дерева»¹. Типове дерево українських садів — вишенька-черешенька — символізує «дівочу і молодечу красу, веселощі, кохання»².

У п'єсі «Підпанки» дія третя відбувається «у Домахи на подвір'ї. Хата виступає причілком до половини на кон. Двері відкрито глядачеві. До хатніх дверей треба йти у ворота»³. Важливо, що двері видно глядачеві, адже в п'ятій дії дійові особи йдуть до дверей і відчиняють їх. Але не тільки ці поради режисерові важливі, наразі знову актуальний виправданий символізм дверей, суть якого — «вільний вихід, шлях кудись взагалі»⁴. У п'єсі ж Соломія хоче розказати «Василині, як врятувати Софрона»⁵, а Софрон хоче реалізувати намір: «Я ж тільки затим і прийшов, щоб взяти тебе <Василину> та хліба, скільки є, і в мандри!»⁶

Дія перша «драми в чотирьох діях з піснями по Голосевичу» «Чортова скала» починається розлогою ремаркою: «Улиця поміж двома хатами. По лівій стороні від публіки — велика хата з хлівом, одні двері посередині хати — в сіни, а другі в кінці хати — в хлів. Напереді два вікна від світлиці, а далі одне віконечко в хлів з кілками навхрест. Під вікнами призьба. По правій стороні клуня на солону. В глибині, просто від зрителя, трохи в праву руку, хата Марка, вкрита соломною, направо від дверей два вікна, а наліво одно вікно; на стрісі димар широкий. Затилоч і причілки обсажені деревами. З лівої сторони коло хати криниця і відро на шнурі. По правій стороні від хати Марка аж до клуні — тин з перелазом посередині. На краю кону від публіки з лівої сторони стоїть липа, а перед липою пень до рубання дров. На дверях хати висить хомут. Перед хатою

¹ Там само. С. 252.

² Жайворонок В. Знаки української етнокультури... С. 89.

³ Карпенко-Карий І. Твори. Т. 1. С. 81.

⁴ Жайворонок В. Знаки української етнокультури... С. 168.

⁵ Карпенко-Карий І. Твори. Т. 1. С. 81.

⁶ Там само. С. 82.

зліва лежать граблі, вила і т. д.»¹ Кожен елемент цього опису «вистрілює» впродовж першої дії: з димаря показується голова Назара, через тин вибігає Гриць, об цямрини криниці б'ється головою Марко, з хліва вибігає Дем'ян.

Звертав увагу драматург і на інтер'єр хат. На перший погляд він спільний і традиційний як для української хати. Так, «у Домахи в хаті. Довгий стіл, покритий товстою скатертю. Кругом лавки. За столом сидять густо люде. На столі гільце, миски з стравою, нарізано хліба»² («Підпанки»); «Кімната в хаті Мартина Борулі. Двері прямо і другі з правого боку. Грубка з лежанкою. Дерев'яні стільці, канапка і стіл, покритий білою скатеркою»³. Але деталі делікатно вказують на скромний достаток Домахи (товста скатертина) і заможність Мартина Борулі (біла скатерка).

На думку драматурга, важливо за допомогою інтер'єру підкреслити матеріальний і соціальний статус дійових осіб. Наприклад, у покої великого панського будинку («Підпанки») «міститься буфет»⁴; «Велика і заможно убрана хата вїта Пилипа. На стінах образи, гарно мальована скриня. Наліво піч, направо при стіні полиця з кухонним начинням — ложки, миски, горшки і тарілки. На других полицях — книги, реєстри, папір, перо, знак вїта на пасі, велика печать, газети, маленький дзвінок, такий, як лошатам чіпляють на шию. Направо двері в хату до писаря, напереді вікно. Наліво двері в комору. Попід стінами лави, кілька стільців без ручок. Наліво стіл і три прості крісла з ручками»⁵ («Чортова скала»). Мальована скриня, комора підкреслюють достаток родини Пилипа. «Гарну ковану скриню»⁶ бачимо й у кімнаті багатого козака із «Суєти». Недарма

¹ Там само. Т. 3. С. 162.

² Там само. Т. 1. С. 170.

³ Там само. С. 162.

⁴ Там само. С. 63.

⁵ Там само. Т. 3. С. 183.

⁶ Там само. С. 60.

й ліжко в кімнаті таємного замку, де вельможний пан староста із шляхтичем-поплічником збиралися збезчестити Тетяну, укрите балдахіном — свідченням влади й панської величі («Бондарівна»)¹.

Змальовуючи інтер'єр кімнат багатих козаків, І. Карпенко-Карий зосереджує увагу на меблях, зброї та килимах, які обов'язково були присутні в будинках козаків: «Світлиця у Платона <значний козак>, хороші перські килими і зброя всяка на стінах»² («Лиха іскра поле спалить і сама щезне»); «Світлиця Сави, гарно убрана килимами. На стінах зброя. Під стінами турецькі канапи; напереді стіл. В глибині колиска»³ («Сава Чалий»); «Середина хати багатого козака. Диван турецький, два крісла, віденські стільці, дзеркало, столи, закриті гарними скатерками, біля дивана великий домашній килим»⁴ («Суєта»). Стільці, які з'являються в «Суєті», символізують посаду⁵, а дзеркало — правду, чистоту, честь⁶. І це гармоніює з тою ідеєю, яку проголошує Макар: «Тікаймо і ми звідціль мерщій в старе своє гніздо! Там гарно все — і ясно, і просто, і спокійно, як небо і земля! А тут кругом, як бачу, одно: суєта суєт і всячеськая суєта!»⁷

Отже, у п'єсах І. Карпенка-Карого в увідних ремарках, що розташовані переважно поза межами діалогу, створюються візуальні образи різного ступеня деталізації. Відкритими для візуалізації насамперед є експозиційні та інтер'єрні ремарки. Драматург не лише дає чіткі й виразні вказівки режисеру щодо руху дійових осіб, а й глибокою семантикою наповнює кожен деталь, яка правдиво відтворює побут українців, зокрема багатих козаків. У перспективі доцільно дослідити візуалізацію образів в інших типах ремарок п'єс І. Карпенка-Карого.

¹ Там само. Т. 1. С. 140.

² Там само. Т. 2. С. 60.

³ Там само. С. 268.

⁴ Там само. Т. 3. С. 6.

⁵ Жайворонок В. Знаки української етнокультури... С. 580.

⁶ Там само. С. 181.

⁷ Карпенко-Карий І. Твори. Т. 3. С. 75.

Іван Франко «Вільгельм Телль»¹

«Сором'язливий» модернізм молодого Франка, згодом перерослий у відносно позірний, добре ілюструє його ж таки молодечу тезу, «що кожний чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості, і відтак тоті елементи може комбінувати, складати, ділити і перетворювати; але щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити»². Ані художній підхід чи метод, ані наукова концепція чи теорія не народжуються *ex nihilo*, що дає можливість бачити їхню еволюцію, тяглість, спадковість, себто застосовувати для їх опису термінологію діалектики і детерміністики, а відтак бачити *процес*, а не лише *результат* творення.

Яскравий приклад — «музична новела», за Михайлом Гуняком³, Івана Франка «Вільгельм Телль», де збій у розміреному плінні буття молодії закоханої пари зумовлюється відвідинами оперної вистави. Оповідач ніби розшаровує життя на мистецьке й немистецьке в ньому та знов перемішує ці шари в їхніх взаємних альянсах і детермінаціях. Так, як вони переплуталися в самого автора, що одного разу наважився жити з пера.

Що важив для Франка сюжет про легендарного швейцарського провідника повстанців, можна зрозуміти з його передмови до видання перекладу п'єси Шіллера, здійсненого Володимиром Кміцикевичем. Фабула і герой вабили, дух надихав, але Шіллерове втілення задовольняло не цілком: «Автор, котрий, дбав, як бачилось,

¹ За: Козлов Р. «Вільгельм Телль» Івана Франка: ще один медіашар новели. *Філологічні семінари*. Київ, 2016. Вип. 19. Інтермедіальність: теорія і практика. С. 130–135.

² Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 26. Київ, 1980. С. 11.

³ Гуняк М. Музична новела Івана Франка «Вільгельм Телль». *Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах*. Львів, 1997. Вип. 4. С. 203–206.

головно о те, щоб <...> сповнити, головно, свої власні вимоги поетичні, сотворив діло, безперечно, величне і могуче, але все-таки в поетичнім згляді далеко не бездоганне. <...> Зато драма, на перекір його інтенції, вийшла вповні і в найкращім значенні сучасна, сучасна не тільки для Німеччини доби наполеонської, але сучасна для кожного часу і кожного народу, що стогне під чужим політичним і суспільним гнітом і бажає з-під нього вибитись на волю»¹. Тому-то образ і фабула ці проникли в мистецьку свідомість Франка особливим, музичним, шляхом і залишилися там алюзією до сюжету Шіллерової драми.

У вже зрілому модерністському «Сойчиному крилі» (1905) герой називає свою улюблену композицію: «Россієва увертюра до "Вільгельма Телля"»². Улюбленою, як твердить Михайло Гуняк³, вона була й у самого автора. І не диво — провіщений трубами динамічний галоп з останньої її частини неймовірно пізнаваний, а в наш час вважається однією з найвідоміших музичних композицій, що, закономірно, спричинило безліч її інтерпретацій — серйозних та іронічних, наситивши твір неочікуваною композитором семантикою. Та півтораєста років тому ця увертюра ще сприймалася цілком монолітно, відбиваючи весь запал оперного сюжету і, відповідно, Шіллерової драми. Принагідно зауважимо, що музикознавчий аналіз опери не підтверджує це відбиття, тож воно існує радше завдяки побутуванню творів у належному культурному середовищі.

Попри вроджені здібності Франко не вважав себе сильним музикознавцем, що тим паче посилює інтерпретаційний потенціал

¹ Франко І. Передмова [до видання «Вільгельма Телля» Ф. Шіллера. Драма в п'яти діях. Переклав з німецької Володимир Кміцикевич]. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 27. Київ, 1980. С. 122.

² Франко І. Сойчине крило. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 22. Київ, 1979. С. 57.

³ Гуняк М. *Метаморфоза «відлюдька»: повість-новела І. Франка «Сойчине крило»*. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 32. Франкознавство. Львів, 2003. С. 32.

його звернень до музичних тем у власних художніх вправах. Чи не тому так привертає увагу дослідників невеликий етюд або, за авторським означенням у першодруку, новела «Вільгельм Телль», написаний на початку 1880-х років, задовго до того, як молодому музівці або й ранній Михайло Якців візьмуться за цю благодатну для літературного модернізму ниву. Іван Денисюк уважав, що цим твором Франко заснував «новий і в майбутньому характерний для української літератури жанр, що має особливий, ліричний спосіб розкриття характеру в такому специфічному "розчині", як музичні переживання чи пейзаж»¹.

Роман Голод же назвав новелу квінтесенцією «симфонічного жанру» у Франка. У ній, відповідно до імпресіоністичної поетики, що проявляється і в малярстві, і в літературі, «концентрація події-вості переноситься на нерозроблену в традиційному мистецтві площину — тло»². Іншими словами, тло, замість бути «відтінювачем» емоцій персонажа, традиційно розташованого на передньому плані, саме стає джерелом інтенцій, які спричинюють суттєві зрушення в його душі. Зауважимо: частіше в літературі цю роль виконують пейзажі — цілком звичне тло, якому в модерну добу, власне, цю роль змінено на протилежну. Музичне тло — відносно нове і до того ж дієвіше, а тому зміна його функцій не так помітна.

Саме на зіставленні музичного та малярського первнів у вибудовуванні Франком «настроєво-психологічної хвилі», зокрема в новелі «Вільгельм Телль», вибудовує розвідку із синтезу мистецтв у прозаїка Марія Лапій³. Власне, це є свого роду поглиблення зауваг Івана Денисюка: «Звертають на себе увагу в новелі Франка

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. : монографія. Київ : Вища школа, 1981. С. 106.

² Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка. *Слово і час*. 2006. № 8. С. 30.

³ Лапій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка. *Українське літературознавство*. 2014. Вип. 78. С. 86–98.

асоціативні малярсько-музичні "внутрішні пейзажі" своїм синтетизмом засобів, почерпнутих з різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві»¹. Після вдалих спостережень за смисловими нитками, якими автор сполучає перебіг емоцій Олі, уявлювані нею картини та фоніві «музично-малярські пейзажі», дослідниця підсумовує, що такі «елементи, майстерно імплантовані в текстову тканину твору, надають йому ритму, підвищеної настроєвості, будять певні смисли, асоціації, збагачують семантику художніх образів»².

Разом із тим видається, що простого поділу зображеного на передній план і тло чи на малярські та музичні компоненти для розуміння взаємодії мистецтв у цій новелі не достатньо. Говорячи про музику й малярство, чії переплетені коди трансльовані в новелі засобами суто літературними, дослідники пропускають дуже цікаве зауваження: «Оперна музика і викликані нею естетичні почуття — це той чарівний плин, у якому проявилися негативи характерів. Тонами музики просочуються у свідомість Олі зовнішні враження і висвітлюють на екрані її душі мінливий і барвистий фільм, пульсуючи прихованим змістом»³. Не говорячи більше про цей момент і ніби осмислюючи його мимоволі, Іван Овксентійович натякає на присутність у новелі мистецтва «рухомих картин» або принаймні одного з його попередників. Словом, описане Франком оперне дійство є носієм окремішнього смислового коду, без урахування якого осмислення твору та наявних у ньому інтермедіальних зв'язків видається неможливим.

Отже, варто перерахувати вловлювані на перший взір у новелі мистецько-смислові шари:

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст... С. 107.

² Лапій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка... С. 91.

³ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст... С. 106.

а) подієвий ланцюг, що належить власне літературі: загалом лінійна гетеродієгетична нарація нейтрального всезнайки, що двічі переходить у невласне пряму мову — наприкінці епістазису («Чого квилите так жалібно, скрипки-чарівниці?...»¹) та в кульмінації («Так отсе він, її молодий ідеал!...»²);

б) музичне ціле увертюри до опери, частини якої описані в першій половині другого розділу новели: I прелюдія «Світанок» («Могучі стрійні акорди...»), II «Шторм» («Але нараз тони затремтіли якось тривожно...»), III пастораль «Повернення стада» (дуже коротка частина, у тексті передана тільки настроєм Олі: «Вона притулюється цілою своєю істотою до свого товариша...»), IV фінальний галоп «Марш швейцарських солдатів» («Проразливий свист почувся з оркестру...»)³;

в) малярські статичні картини декорацій вистави, яких загалом зображено небагато і дуже начерково («Перед її очима якраз підносилася заслона і показався пречудовий краєвид швейцарський — берег Фірвальштадського озера під час бурі...», «Серед недоступних скель, на розграниччі трьох кантонів...»⁴);

г) малярські картини Олиної уяви, що зі статичних перетворюються на рухомі й виходять з малярського в літературний код: пейзажні («Зразу їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів...»⁵) та інтер'єрні («Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця...»⁶);

ґ) театральнo-музичне оперне дійство, до якого автор раз по раз апелює, даючи своїй героїні рухомі аудіо-зорові опори для її уяви («Гра акторів відразу заняла її увагу...», «Чи жаль вам того

¹ Франко І. «Вільгельм Телль». Зібрання творів у 50 т. Т. 16. Київ, 1978. С. 197.

² Там само. С. 199.

³ Там само. С. 195–196.

⁴ Там само. С. 196, 198.

⁵ Там само. С. 195.

⁶ Там само. С. 196.

героя, що прощається зі своєю родиною...», «Велика музикальна драма ішла тим часом далше...»¹).

Перші три шари є мономедіальними (перший, літературний, закономірно є всеохопним і підпорядковує собі інші, чий власний код із різних причин руйнується, два наступні — доволі автономними), четвертий і п'ятий — мультимедіальними, причому між ними спостерігається особлива відмінність. Картини Олиної уяви синтезують із вражень і уламків інших кодів цілість, подібну до кіноряду («мінливий і барвистий фільм»); оперне дійство натомість весь час ніби руйнується, розпадаючись на музику і візуальний ряд. Цей розпад можна було б пояснити трансляцією в літературний код, який від природи є мономедіальним, принаймні через його принципову неодночасність, секвентність. Однак саме такою ж секвентністю автор досягає мультимедійності картин Олиної уяви. Отже, справа не в них.

Руйнування цілісного театрального-музичного дійства в новелі Франка «Вільгельм Телль» та формування окремих смислових зв'язків емоцій героїні з тепер уже самостійними музичним і драматичним рядом пов'язані, як видається, із присутністю в тексті ще одного медіального шару, який із відповідних причин можна розглядати і як інтертекстуальний.

Драмі «Вільгельм Телль» (1804) випало стати останньою із завершених у житті Фрідріха фон Шіллера, а однойменній опері (1829) — чи не найбільшою і також останньою в музичному спадку Джоаккіно Россіні. Перекодовуючи фольклорний сюжет, Россіні взорувався на драму саме Шіллера, а не Антуана Лем'єра (1766 та 1786) — підставою для протилежних припущень, можливо, стала французька мова лібрето опери, написаного Етьєном де Жуї та Іполітом Бі. Однак припущення були б доречними, якби сюжет

¹ Там само. С. 196, 197, 198.

опери визначався тільки лібрето, а не задумом композитора. Наразі ж було не так: втручання Россіні в план сцен опери та відповідних музичних номерів дуже помітне — цей факт навіть використав Вагнер, дискутуючи із самим Россіні щодо участі тексту й музики в складанні оперної цілості¹. Цікаво також, що композитору випала нагода відстежувати життя своїх дітищ іще 40 років — до самої смерті він майже не писав музики, однак активно долучався до постановок своїх великих творів.

«Гра акторів відразу заняла її увагу — особливо ж геройська фігура Вільгельма Телля, котрий серед найстрашнішої бурі рятує на утлім човнику втікача Баумгартена»², — так Іван Франко занурює свою героїню в переживання театрального дійства. Однак це дійство не належить опері Россіні.

Фоновою подією першої дії опери є щорічний фестиваль пастухів на березі озера Люцерна, де відбувається знайомство з головними персонажами. Тут-таки Вільгельм Телль рятує пастуха Лойтхольда, який, захищаючи свою доньку, убив солдата губернатора і тому тікав від переслідувачів. Рятує, перевозячи човном через озеро, але не серед бурі, а серед свята, зупиненого наглою появою озброєних людей.

Буря, утлий човник і Баумгартен належать першій дії Шіллерової драми. Так само, як і жита прозаїком німецька назва озера Чотирьох Кантонів — Фірвальдштетське. Удаючись до Франкової теорії мистецтва та його інтерпретації, глибоко вкорінених у детермінізм, слід визначити об'єктивні причини, із яких письменнику довелося підмінити оперний сюжет першого акту драматичним.

Четвертий розділ новели відкриває «пречудово хороша і висока сцена присяги на вірність своїй країні і на загладу гнобителям»

¹ Бронфин Е. Джоаккино Россіні. Москва, 1973. С. 145–146.

² Франко І. «Вільгельм Телль»... С. 198.

провідників трьох кантонів¹. І в драмі, і в опері вона втілює народне єднання в пориві «радше загинути, ніж віддати край свій на поталу чужинцеві». Наслідуючи розкішну сцену Шіллера, Россіні суттєво переробив запропоноване лібрето², і напевне тому обидва втілення сюжету виявляються такими близькими. Однак після переживання Олею цієї сцени і доволі напруженого діалогу із Володею про його політичні погляди автор більше не повертається ані до музики, ані до вистави. Розмова приводить дівчину до раптового прозріння, і «огонь святого, праведного гніву запалав на Олінім личку, коли опера скінчилася, і вона встала, щоб зібратися до виходу»³.

Емоція надто різка і швидкоплинна, щоб тривати ще три довгі акти, передбачені композитором. Вона виникла щойно, і фраза «Мій пане, я вас не люблю і за ваш супровід дякую» не могла виношуватись так довго. Отже, опера скінчилася разом із другим актом? Саме так. Написана в революційний час і за сюжетом героїчного повстання, велика опера «Вільгельм Телль» виявилася не лише витратною в постановці, а й просто політично небезпечною. Добряче поморочившись із цензурним каструванням усього твору, європейські режисери зрештою прийшли до «зручного» варіанту, ставлячи тільки другий акт опери, натхненний назагал політично нейтральною народною єдністю, та приправляючи його полюбленою вже глядачами / слухачами увертюрою. Напевне, таку скорочену постановку і відвідав Франко, а відтак, пишучи новелу, додумав зміст випущеного першого акту відповідно до Шіллерової п'єси.

Однак це пояснення фактів із погляду детермінізму та об'єктивних причин. А з погляду інтермедіального в новелі постає ще один семантичний шар — п'єса Фрідріха фон Шіллера з відповідними інтертекстуальними елементами. Вони підміняють собою

¹ Там само. С. 198.

² Бронфин Е. Джоаккіно Россіні... С. 146.

³ Франко І. «Вільгельм Телль»... С. 199–200.

театральне в очікуваному цілісному оперному дійстві та приводять до його руйнування в описі сцени першого акту. Захоплене асоціаціями зі змістом п'єси, театральне відривається і в другому акті, хоч він описаний прозаїком, напевне, не за домисленими, а за особисто пережитими враженнями. І в цьому відриві остаточно губиться музичне. Для автора новели музика перестає бути джерелом емоцій — тепер вони генеруються духом наснаженої сцени, спільної для опери й п'єси, і з чуттєвої сфери проростають у розумову.

Простежені зміни у співвідношенні медіальних шарів новели «Вільгельм Телль» знову виводять на проблему активного тла, визначеного естетикою імпресіонізму. При перегляді Олею першого акту (в умовах мистецької реальності твору неважливо, домисленого автором чи ні) «фігури драматичної дії пересувалися поперед її очима», себто не становили того самого активного тла — ще від увертюри ця роль належить музиці. Між тим вона здатна викликати тільки особисті переживання: неясні та тривожні чуття, чистенька світлиця, усмішка Стефанка. Коли ж заходиться про суспільне, тільки драма, як виходить із новели, здатна збудити наснажені думкою почуття. І тому театральне в оперній виставі стає активним тлом — від якого «серце її вирросло і преться на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражінь, до великих діл посвячення й любові народної»¹. Зрештою питання тла заступається типовим для Івана Франка питанням результативності.

Завершуючи роздуми про медіальні шари новели «Вільгельм Телль», варто вказати на недосліджений іще належно літературно-подієвий її складник, зокрема на низку алюзій, які могли б посприяти уточненню дати написання твору та можливих прототипів його персонажів.

¹ Там само. С. 198.

Василь Стефаник «Осінь»¹

Надзвичайний художній потенціал творів В. Стефаника побачив І. Франко, про що й зауважив у статті «Старе й нове в сучасній українській літературі». Майстерність письменника І. Франко розглядав, шукаючи відповідь на питання: «Чи робить наша література прогрес, а коли робить, то в яким напрямі?» Це Франкове питання залишається актуальним і нині, як і аргументація важливості пошуку відповіді, що «може зорієнтувати нас, куди ми йдемо, і подати вказівки, чи слід туди йти, чи, може, ні»².

І. Франко «нове» в літературі зламу століть бачить у письменницькій манері, способі відчуття життєвих фактів, їхнього трактування. Фокус письменницької уваги спрямований на людську душу. Інші об'єкти цікаві тільки тим, наскільки на них відображаються «чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруть малювати»³. Це спричиняє «найвищий тріумф поетичної техніки», який проявляється в музичності та в ритмічності.

У стефаникознавстві вже є результативна спроба потрактування новели автора з погляду кінематографізму. Л. Горболіс стверджує, що письменник ефективно використовує прийом асоціативного та перехресного монтажу, доцільно обирає ракурс подачі образу — «газда, смислове ядро всього твору. Для селянина працювати на землі — важлива подія дня (і життя!), що осенсовлює будні, надає вартості його перебуванню у світі»⁴. Прикметною ознакою новели є кінетичність, яка досягається за рахунок зміни темпоритму образу: «Біг Івана Дідуха з конем із гори — незаперечний

¹ За: Вірченко Т. Кінематографічне мислення В. Стефаника (на матеріалі образка «Осінь»). *Прикарпатський вісник НТШ*. 2016. № 2(34). С. 168–174.

² Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 35. Київ, 1982. С. 106.

³ Там само. С. 108.

⁴ Горболіс Л. Кінематографічний арсенал «Камінного хреста». *Слово і Час*. 2014. № 6. С. 34.

факт перебування героя в ритмі природи, у ритмі праці, у координатах споконвічної філософії буття українця»¹. За допомогою використання стоп-кадру досягається експресіоністська виразність. Увиразнення образу селянина досягається за рахунок змалювання траєкторії руху «тіла Івана щодо гори, коня, дороги» — сприяє цьому використання глибини кадру. На творення загальної концепції героя працює й прийом перемикування світла. Отже, окреслені вектори «осмислення твору в кінематографічному аспекті дають підстави стверджувати, що кінематографізм у синтезі з оптимальним добором деталей у цьому творі допоміг письменникові художньо розгорнути філософію розуміння українським селянином світу, свого буття і своєї ідентичності. Прозаїк успішно застосував різноманітні засоби і прийоми кінематографізму, що сприяло індивідуалізації стильової манери, увиразненню національних рис українського модернізму, інтеграції його творчості у світове письменство»². Ці висновки вкотре підкреслюють доцільність «жанру» аналізу одного твору і спонукають продовжити подібний аналіз на матеріалі інших образків В. Стефаника.

С. Микуш у дослідженні «Вивчення поетики Василя Стефаника» не схильний послуговуватися кінематографічними поняттями, але щодо новели «Вечірня година» констатує, що виклад ведеться напливаючими кадрами-споминами. Чи є кадрами з дитинства внутрішній монолог автора? Це питання науковець залишає відкритим³.

Відсутня однозначність поглядів серед літературознавців щодо жанрового визначення творів В. Стефаника. Так, І. Качуровський переконаний: «Галицький культ Стефаника, що межує з антропологією, спричинився до неодмінного (в усіх українських

¹ Там само. С. 36.

² Там само. С. 39.

³ Микуш С. Вивчення поетики Василя Стефаника : навчальний посібник. Львів, 2011. С. 25.

джерелах) зарахування його до новелістів, хоч в його добу, коли кожне слово ще мало певне устрійнене значення, ані самому письменникові, що називав свої мініатюри "образками", ані жодному з критиків не спало на думку назвати безсюжетно-психологічні етюди — новелями.

Насправді новелістична спадщина Стефаніка обмежується одним-єдиним твором — новелею "Басараби"¹.

С. Микуш тільки щодо ранніх творів автора використовує термін «образки», розглядаючи загалом образковість як рису його новелістики: «"Образковість" як своєрідна фіксація моментів життя в його безпосередньому плінні і фрагмент з його "кіноплівки" у вигляді словесного кадру для стефаніківського художнього мислення дуже характерна суттєва жанротворча й архітектонічна риса його новелістики»².

Для аналізу обрано образок «Осінь» через його малодослідженість, тим більше з позицій кінематографічності. О. Гнідан відзначає, що в ньому «авторська "режисура" до примітиву проста, досконала й чітка, як у маленькій драмі. Для кожного персонажа вибране місце, заняття, емоційний стан»³.

Усвідомлюючи вагу художнього слова та образне мислення письменників, зокрема В. Стефаніка, дуже спрощено очікувати, сприйнявши назву образка «Осінь», пейзажних мальовничих описів. Найпевніше мова йтиме про період життя персонажів наприкінці життя, у час згасання. Загалом традиційно осінь малюється двома кольорами — жовтим і чорним. «Як правило, лексеми на позначення жовтого кольору вживаються або з нейтральним, або з негативним значенням. <...> Жовтий — це колір хвороби

¹ Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Київ, 2008. С. 153.

² Микуш С. Вивчення поетики Василя Стефаніка... С. 18.

³ Гнідан О. Василь Стефанік. Життя і творчість. Київ, 1991. С. 104.

і передвісник смерті»¹. Очікування чорного кольору тільки посилює це враження.

Образок графічно поділений на дві частини, кожна з яких має свої темп, настрої, кольористку. Друга частина дуже стисла та оповідає про омріяне майбутнє, удаваний спокій, а останній загальний кадр натякає на типовість змальованої життєвої ситуації, адже життя знедолених селян В. Стефаник подає по-новому, сфокусувавши увагу на вияві душевних хвилювань членів родини.

Перший ракурс, обраний письменником, — збіднілий голова сім'ї Митро. Для увиразнення його бідності автор наближує камеру до його заняття: «Митро латав жіночі чоботи. Не латав, а зчіплював докупі. Гріх би було давати таке дрантя до шевця, та й за грецір скупо»². Бідність у родині на межі, адже ці подрані чоботи — єдине взуття: «А жінка боса-босіська, води внести до хати не було в чім»³. Діркаві чоботи символізують ту бідність, якої мріє позбутися Митро.

Автору важливо підкреслити, як Митро ставиться до такої бідності, вивести на перший план його психічний стан. «Бісився» — слово-код для читачів, щоб усвідомити, що такий стан є межовим: «Сидів коло лави проти вікна, обклався старим шкураттям, воскував нитки на дратву і бісився, як пес»⁴. Чоловік приговорював до чобіт, погрожував їм: «Бігме, кину в піч, шпурну у вогонь та й збуду-си! Шкіра здривіла, нитки не прімкнеш, бо прірвеси — викинь на гній та й плюнь — та й вже!»⁵ Не випадково письменник ужив два окличні речення — вони зосереджують увагу на емоційному стані персонажа, його надмірних хвилюваннях. Цей ефект досягається за допомогою дієслів *кину, шпурну, викинь, плюнь*.

¹ Там само. С. 98.

² Стефаник В. Твори. Київ, 1972. С. 55.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

Сердився Митро й тому, що робота йшла повільно, адже він «все-таки з великою старанністю їх латав. Що провів ниткою крізь шкіру, то все неспокійно оглядав, чи не прірвалася»¹. Автор затримує камеру біля роботи Митра, щоб читачі мали змогу дізнатися, як довго триває біднота в родині чоловіка — щонайменше чотири роки.

Окремим абзацом В. Стефаник іще раз констатує дії Митра, хоча насправді це не що інше, як градаційна характеристика його стану: «І літав, і бісився, і сто разів хотів кидати у піч або на гній»². У цей час письменник показав Митра крупним планом і перемістив камеру на Митриху.

Дружина Митра також показана письменником спочатку крупним планом: «Митриха сиділа на припічку і латала drankи»³. Камера поступово наближується до Митрихи, щоб читачі мали змогу почути її монолог, який дуже стисло, але повноцінно характеризує їхнє життя: «Порозподалися на січку. Колопеньок не посієш, бо треба їсти, полотенця не купиш, бо грейцірія нема, — прийде до такого, що мемо голі ходити. Залатай в однім місці, то просічеси в другім. Якби ще не прав, то, може би, не так дерлиси. Вже я їх і не перу як варт, але повутина все павутинов! Бог знає, як їх латати, з котрого боку братися до них?»⁴

У русі камери спостерігається настанова на деталь. У кадрі В. Стефаник прагне виокремити мікроелементи — обличчя Митрихи («мізерне її лице пильно вдивлювалося в подерті сорочки і було безрадісне»), «пороздиране полотно», яке колись було святковим, про що свідчать «затерті червоні вишивки»⁵.

¹ Там само.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

Митриха свою долю сприймає смиренно — констатація цього досягається письменником через порівняння: «А вона, як бідна милосердна сестра, з сумом і резигнацією хоч чим-то хотіла допомогти нещасливим раненим»¹. Як стосовно Митра, так і стосовно Митрихи письменник наближає камеру до процесу роботи: «Водила сивою ниткою довкола латок, і думала над сірим життям своїм»². Наразі письменник уважний до кольору. Сивий як відтінок сірого і власне сірий колір увиразнюють безрадісне існування цієї сім'ї.

Наступний об'єкт, на якому концентрує увагу камера, — Митрова мама. Щоб увиразнити її хворобливість, В. Стефаник образно характеризує її зріст — «завбільшки десятилітньої дитини», і супроводжує безупинним звуком кашлю. Для візуалізації читачем кашлю письменник стверджує: «І розпукáлася від кашлю»³, — кашель був надривним, розпираючим. Для підтвердження надривності кашлю В. Стефаник наближає камеру до баби: «Баба синіла і заходила від кашлю»⁴. Наразі синій колір символізує біль жінки, її передсмертний стан. Тому-то й не випадково, що діти кажуть: «Адї, адї, баба вже умирають»⁵.

Такі розмови ще більше загострюють обурення Митра, до якого знову повертається камера. Крім цього, Митро вже не може стримати почуття голоду і просить дружину нагодувати його обідом. Рух персонажів дуже обмежений. Митро — «сів коло стола», Митриха — «встала з причіпка і подала йому бараболю»⁶. Події наступного стоп-кадру («Митро лупив бараболю, мачав у сіль і гриз хліб»⁷) відбуваються в повній тиші. Хоча оприявлений рух у цьому

¹ Там само.

² Там само. С. 56.

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

кадрі відсутній, очевидно, що рух думки відбувається у свідомості Митра. Письменник готує реципієнтів до вибуху його емоцій.

Біль за своє нужденне існування чоловік виміщує на родині. Від нього все частіше лунають погрози: до дружини — «Але я тебе так нагодую, що здохнеш, так я тебе нагодую», до матері — «Ваше, мамо, говоренє скінчилось. Сидіть собі на печі та кашляйте»¹, до сина — «Мой, ти, шибенику, чого ти чіпаєши гредок, хочеш горшки побити? Та коби-с вже зачепився навіки...

І почав бити хлопця»². Усвідомлює Митро, що смерть матері не полегшить його долі, адже грошей поховати її він не має. Підсвідомо він прагне смерті всій своїй родині, про що відверто заявляє («Я вас усіх поріжу»³), але читач розуміє, що продиктоване це не жорстокістю, а безвихіддю, утомою жити сірим, нужденним життям, страждати. У цьому загальному кадрі письменник поєднує звуки кашлю, вереску дитини, ляскоту від биття.

Очікувано, що Митро шукає шляху виходу з цієї життєвої ситуації. І бачить його в еміграції. Дружина навздогін каже чоловікові: «Йди, йди, слухай за Канаду»⁴.

Атрибутами-характеристиками бідного життя є світ речей (шкураття, дрантя, дранки, січка, пороздиране полотно) і згадка дуже обмеженого кола продуктів харчування (бараболя, сіль, вода, сухий хліб, навіть бевка є мрією).

Наступний епізод — з другої частині образка — загальне зображення хати, де все сповнене руху. Митриха топить піч, баба продовжує стогнати, діти бігають по хаті. Очікувано, що в Канаду ніхто не емігрував. Можливо, тому що дружина не готова йти

¹ Там само.

² Там само. С. 57.

³ Там само.

⁴ Там само.

«з дітьми на край світа»¹, а можливо, тому що жодна втеча ще ніколи проблем не вирішувала. І залишається єдине — чекати літа: «Порозходили би си по роботі та й би не гризлиси закупі. Сонечко би порозводило геть по полю»². Спокій у хаті тимчасовий, поки «мужик рипне хатніми дверима»³.

Наприкінці твору письменник подає образ голубів, які символізують мир і гармонію. Але ця надія доволі швидко руйнується, бо з появою мужика вони злітають в небо.

Отже, В. Стефаник майстерно використав прийом асоціативного та перехресного монтажу. Слова-атрибути функціонують у контексті і тому набувають нових призначень: виражають не тільки матеріальний стан родини, а й душевний стан персонажів. Фокус зображення в першій частині розташований усередині хати і тільки у фіналі переміщується на вулицю, щоб натякнути на майбутнє та відразу ж повернути до реальності. У першій частині кадри так щільно з'єднані один з одним, що автор позбавив себе можливості висловити між ними свою позицію. Для стильової манери В. Стефаника властиве, щоб деталі служили для створення монументальності образу. Цей образок не виняток. У творі письменник використовує тільки загальний і крупний план. Відсутність панорами, де зазвичай подаються краєвиди, також характерна для стилю В. Стефаника. Кінетичність в образку переважно досягається за рахунок зміни кадрів, а не власне руху персонажів. Така обмежена рухливість увиразнює стагнацію життя Митра і його дружини.

Здійснений аналіз образка В. Стефаника вкотре виправдав доцільність «жанру» аналізу окремого твору і проілюстрував широкі можливості кінематографічних засобів для досягнення високого рівня художності та візуалізації твору літератури.

¹ Там само.

² Там само.

³ Там само.

Василь Стефаник «Синя книжечка»¹

Обравши за об'єкт дослідження «Синю книжечку» В. Стефаника, ставимо за мету простежити реалізацію поетики кінематографу в цілісній збірці та охарактеризувати її прикметні ознаки у вимірах циклічної повторюваності (серіальності) чи комплементарності (мозаїчності). Є підстави вважати, що розташування образків у збірці — річ не випадкова. Варто хоча б пригадати серпень — вересень 1897 року, коли письменник працював над збіркою «малих образків». Надсилаючи ескіз збірки подружжю Морачевських, В. Стефаник «твори <...> розмістив на аркушах однакового формату, <...> надавши кожному з них порядкових номер»², що дає право висновувати про уважне ставлення автора до послідовності образків у збірці.

У дослідженні скористаємось методикою, апробованою в ранішому дослідженні³, суть якої полягає в тому, що здійснюватимемо аналіз кожного структурного елемента новели з погляду візуалізації, зокрема зважатимемо на художній простір, дії персонажа в певній життєвій ситуації, використану письменником кольористику, звукові ефекти, промовисті художні деталі. Окрім цього, варто з'ясувати художню роль тривалості кадрів, закладеного в них темпу, плану та монтажної фрази. Реалізація запропонованої й уже апробованої методики можлива за допомогою структурно-семіотичного та поетологічного методів.

С. Микуш відзначає фрагментарність поетики творів письменника: «Стефаник надто скупий на пейзажі, на описи інтер'єру,

¹ За: Вірченко Т. «Синя книжечка» Василя Стефаника: поетика серіальності / мозаїчності. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2021. Вип. 3.

² Єрмак В. Творча історія поезій у прозі Василя Стефаника. Київ : Наукова думка, 2016. С. 13.

³ Вірченко Т. Кінематографічне мислення В. Стефаника (на матеріалі образка «Осінь»). *Прикарпатський вісник НТШ*. 2016. № 2(34). С. 168–174.

він уникає докладності у зображенні просторового оточення, дає дві-три деталі, але вони завжди є опорними точками роздумів, мрій героя, символізують і поглиблюють ті крайчики життя. Митець змальовує лише скупі сценки, акцентує увагу тільки на двох-трьох предметах, що є домінантами образів, які потребують домислів, уяви глядача»¹. Р. Піхманець злегка відкриває таїни письменницької техніки митця: «Василь Стефаник спирався в творчій практиці <...> на принципи бриколажу, тобо творив за допомогою "підручних засобів". Із окремих мовних партій "однобічного діалогу", рідше — зі словесних зіткнень і суперечок персонажів та скупих фраз авторського тексту формувався своєрідний "інтелектуальний бриколаж"»². Очевидно, що ця фрагментарність у кожному окремому образку складає певну мозаїку, яка сприймається цілісним малюнком з естетичною цінністю, що й було завданням митця, але чи є кожен окремий образок збірки нерозривним складником змісту більшого твору (збірки), який залишається завершеним цілим — предмет подальших розмислів.

Початок кожного образка — загальний план, у якому переважає дія. Так, викрикує Антін на толоці («Синя книжечка»), «Колія летіла у світи» («Стратився»), у корчмі *нарікали*, *пили й говорили* Іван та Проць («У корчмі»), *Лесь несе до корчми вкрадений з дому ячмінь* («Лесева фамілія»), *вибігає з хати Михайлиха* («Мамин синок»), *напивається в корчмі майстер* («Майстер»), *повертаються з церкви до хати та обідають Семен і Семениха* («Побожна»), *лежать хвора Катря* («Катруся»), стара Тимчиха («Ангел»), самотня баба («Сама-саміська»), *латає жіночі чоботи Митро* («Осінь»), *Гриць Летючий утопив свою доньку* («Новина»). Помітно, що для

¹ Микуш С. Вивчення поетики Василя Стефаника. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. С. 37.

² Піхманець Р. Із покутської книг буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. Київ : Темпора, 2012. С. 194.

автора важливо ввести персонажа в певний життєвий контекст та увиразнити місце дії — здебільшого хата, толока, корчма — той художній простір, який, знаючи типове селянське життя кінця XIX століття, неважко уявити. Головний персонаж, хоч і присутній у цьому кадрі, але не є домінантним, адже увиразнення потребує життєва ситуація, у якій він опинився. Лише в образку «Шкода» слабкість корови максимально візуалізована: «Лежала на соломі і сумно дивила ся великими очима. Ніздря дрожали, шкіра морщила ся — дрожала ціла у горячці. Пахло від неї слабкістю і болем страшним, але німим»¹. Образок «Виводили з села» прикметний тим, що в першому кадрі крупним планом постає «червона хмара закам'їла», подібна «на закервавлену голову якогось святого»². Червоний колір готує реципієнта до неминучості трагедії. Життєва драма або трагедія буде художньо представлена в кожному образку, і читач це розуміє завдяки звукам у кадрах — п'яний розпачливий крик Антона, який продав усе після смерті всієї родини («Синя книжечка»), плач жінок під час проведів молодого хлопця в чужі краї (Виводили з села), плач батька за сином, який вкоротив собі віку («Стратився»), рев Лесихи з відчаю: «Я бю си по ланах з дітьми на сухім хлібці, то шо я уторгаю, то він все до корчми віносить» («Лесева фамілія»)³; або іншим промовистим деталям: діркові чоботи («Осінь»), хатина під горбом, який ніби уособлює, концентрує в собі все людське лихо («Сама-саміська») тощо.

Кадри за тривалістю некороткі, а темп здебільшого уповільнений. В. Стефанику це потрібно для реалізації двох художніх задач. По-перше, за короткими фразами реципієнт, поза своїм бажанням, вибудовує чіткий візуальний образ із домисленими деталями. Наприклад, між двома репліками з образка «Виводили

¹ Стефанік В. Синя книжечка. Образки. Київ : Відродження, 1914. С. 48.

² Там само. С. 12.

³ Там само. С. 21.

з села»: «Синку, озми мене з собов. Анї, то буду полем бічи направці тай тебе здогоню» і «Люди добрі, озміт-ко жінку, бо руки собі полонит»¹ зрозуміло, що мати кидається до возу, намагаючись його зупинити. Найімовірніше, для В. Стефаніка важливим було однозначне сприйняття художніх деталей, тоді як емоційну роботу читача з текстом автор уже не планував контролювати, як, власне, і не закладав однозначних відповідей на проблемні питання. По-друге, сповільнений темп потрібен для того, щоб увиразнити кожну деталь, яка працює на візуалізацію.

В. Стефанік уважний до внутрішнього світу персонажів, які переживають трагічні / драматичні події у своєму житті. Для того щоб виразити цей стан, письменник використовує крупний план. Крупним планом подається або порух, жест, або деталь. Так, щоб виразити біль, відчай Антона («Синя книжечка»), у кадр потрапляє його рух: «Антін б'єть ся обидвома кулаками в груди, аж гомін селом іде»², який майже повторюється ще в одному кадрі: «Антін по сім слові гатить руками у землю, як у камінь»³; в образку «Виводили з села» — «Тато впав головою на віз і тряс ся як лист»⁴. Також художньо промовистою є деталь сльоза: батько «притулив лице до шибки тай сльози по вікні спливали» («Стратився»)⁵; «Семениха аж заплакала, аж затремтіла» («Побожна»)⁶ на образливі слова чоловіка, які спровокувала сама не менш образливою візуальною реплікою: «Лиш ксьондз стане з книжки читати, а ти вже очи віпулиш, як цибулі. Тай махаєш головов як конина на сонци, тай пускаєш нитки слини як павук такі тоненькі — лиш шо не захаркотиш у церькві»⁷.

¹ Там само. С. 13.

² Там само. С. 10.

³ Там само. С. 11.

⁴ Там само. С. 13.

⁵ Там само. С. 14.

⁶ Там само. С. 32.

⁷ Там само.

Здебільшого художня деталь лягає в основу монтажної фрази, яка з'єднує кадри. Як приклад — два кадри монологу батька («Катруся»), де в першому розмисли стосуються теперішнього: «Я гроший набираю та набираю, тай все задурно!»¹, а в другому — майбутнього: «Вже-м гроший набрав, та ще наберу на похорон, тай на старість Жиди з хати віженут»², з'єднуються монтажною фразою: «Катруся плакала», яка семантично повторюється при необхідності з'єднати ще один кадр: «Катруся заходила ся від плачу і кашляла на все поле»³.

У В. Стефаніка екскурс у минуле з'являється в окремих образах і реалізується лише в репліці або думці персонажа, який для реципієнта перебуває в теперішньому часі. Такі екскурси здебільшого наділені візуальністю, завдяки якій розкривається тривалий період його життя: «Ще небіжка мастила, а я глину тачками возив», «Аді, отам коло воріт та піп проці казав. Увес мир плакав. Порьидна, каже, жона була, працювала...» («Синя книжечка»)⁴.

Виразно помітно, що всі ці прикметні ознаки — свідчення поетики серіальності. Доказом на противагу можна назвати циклічність кожного образка. Наприклад, в одному з перших кадрів образка «Синя книжечка» з'являється художня деталь — «синя книжка службова». Інших деталей задля її візуалізації письменник не наводить, але щодо її виразного фігурування в кадрі сумнівів немає, адже Антін «показував селови синю книжечку»⁵. Останні кадри образка також зосереджені на цій деталі, радше на тому, які зміни вони вносять у життя головного персонажа: «Аді в пазусі маю сину книжечку. Оце моя хата і моє поле і мої городи. Іду собі в нев на

¹ Там само. С. 36.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 11.

⁵ Там само. С. 10.

край світа! Книжечка від цісаря, усюди маю двері втворені. Усюда. І по панах і по Жидах і по вськи вірі!»¹ Перший і останній кадр образка «Виводили з села» — небесне склепіння з тією відмінністю, що в першому кадрі присутні червоні хмари, які нагадують обриси відрубаної голови, а в останньому — нічне небо з мерехтінням зірок. В образку «Стратися» в першому кадрі перед реципієнтом постає батько, який, плачучи, їде до померлого сина, останній кадр візуалізує весь масштаб батькової трагедії: «Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхав ся до свого тата»². Перший і останній кадри образка «У корчмі» становлять змістову єдність, оскільки в першому кадрі Проць слухає повчання Івана, щоб жінка не біла, а в останньому кадрі Проць повертається до дому («Як доходив до хати, то замовкав, а на воротах геть затих»³), і його подальша доля залежить від читачької уяви, за задумом автора. Якщо Лесь («Лесева фамілія») краде з власного дому потайки від дружини трохи ячменю, то в одному з останніх кадрів «Лесиха повиносила все з хати все до сусідів»⁴.

Ще одним виразним свідченням серіальності є зчепленість образків між собою: попри завершеність кожного окремого твору, він у різний спосіб із наступним і попереднім творить єдину смислову цілісність. Власне ця зчепленість дає підстави говорити про комплементарність як іманентну ознаку образів. «Втворені двері» з останнього кадру «Синьої книжечки» — ніби відкритий заслон, який дає змогу побачити лиху долю різних людей, що посилюється образом «края світу». Тож не дивно, що наступний образок візуалізує цей край — «закам'яніла червона хмара». Нічне осіннє небо з мерехтінням зірок («Виводили з села») трансформується в образ

¹ Там само. С. 11.

² Там само. С. 16.

³ Там само. С. 19.

⁴ Там само. С. 22.

залізничної колії, що летить у світі. Спільною є візуалізація безмежжя, простору, безкінечності, але без виразної перспективи. Образ батька, який «убирає сина на смерть» («Стратився»), переміняється в образ чоловіка, що, схилившись, сидить за столом («У корчмі»). Проць іде з корчми після сварки із жидом до дружини, яка його б'є, а героями кількох кадрів наступного образка «Лесева фамілія» будуть чоловік, що бігає до жида, і дружина з дітьми, які його б'ють за те, що виносить останнє: «Я бю си по ланах з дітьми на сухім хлібці, та шо я уторгаю, то він все до корчми віносить»¹. Поріг хати, який переступила Лесиха після ночівлі в бур'янах, бо боялась п'яного Леся («Лесева фамілія»), стає порогом хати іншої родини, де мати занадто пестить свого сина («Мамин синок»). Остання фраза цього образка — «Але поміркуй, який бахур мудрий, гет все знає!»² — органічний зачин образка «Майстер». Звернення до Бога, який має боронити «кожного доброго чоловіка»³, в останньому кадрі цього образка стає зачином твору «Побожна», де перед читачами з'являється родина, яка прийшла з церкви та сіла обідати. У фіналі образка — образ біди, який повною мірою розкривається в образку «Катруся». Реалізацію монтажу з наступним твором можна бачити по-різному: перший шлях очевидний, адже у фінальних і початкових кадрах є образ старої; другий шлях передбачає залучення назви образка «Ангел», адже Катруся, «робітниця на все село», занедужала і не має «віходу». Образ самотньої старої Тимчихи знаходить продовження в образку «Сама-саміська». Неминучість смерті старої людини зумовлює осінню тональність наступного образка. Твір «Шкода» — ще одне логічне продовження теми слабкості й боротьби за життя: «Місяць освічував стаєнку через двері і баба виділа кождий рух корови. Вона врешті підняла

¹ Там само. С. 21.

² Там само. С. 26.

³ Там само. С. 30.

ся. Ледво держала ся на ногах. Розглядала ся по стаенці, як би прощала ся з кождим кутом»¹. Боротьба зі смертю — останній кадр образка «Шкода», і в цій боротьбі, на жаль, усі зазнають поразки. Промовисто про це В. Стефаник сказав в образку «Новина».

Перший кадр образка «Портрет» — «Як коли би голуб над його головою білі крила розхилив, як коли би з-поза білих крил синє небо прозирило...»² — ніби авторське бажання підтримати Гриця Летючого. І хоча тематично цей образок «не відноситься до мужицького життя», його присутність у першому виданні збірки є спробою автора візуалізувати перспективу надії на світле майбутнє, у якому будуть різнобарвні квіти, дівочий спів. Останній кадр — «Пробував знову запалити люльку»³ — спроба перезавантажити теперішнє життя.

Отже, відповідь на проблему, заявлену в назві статті, варто давати за формулою «і — і», як і в ситуації з питанням «Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізація драми?» Такий висновок став можливим завдяки аналізу структурних елементів новели з погляду візуалізації. Письменник використовує широку палітру засобів серіальності: від самоочевидних, до тих, що виопуклюються в процесі аналізу. Так, «образки» об'єднує тема «мужицького життя», а життєві долі персонажів мають багато схожого — вони бідні (перед читачами постає градація людської нужденності), самотні на схилі літ, осиротілі. У життєвих ситуаціях, які В. Стефаник обрав для художнього осмислення, герої наділені схожими рухами й емоційними вигуками. Художню єдність збірці забезпечують спільні символи, що мають потужну візуальність, досягнути яку зможе будь-який читач (як імпліцитний, так і зразковий — за У. Еко) завдяки тому, що ці символи знайомі йому з власного життєвого досвіду.

¹ Там само. С. 49.

² Стефаник В. Портрет. <https://zbruc.eu/node/35204>.

³ Там само.

Мозаїчність на рівні образів досягається завдяки тематичній єдності «образків», а також комплементарності як ознаки образів. Здебільшого образи наділені такою іманентною рисою, яка знаходить свій подальший розвиток в іншому образі наступного образка. І ця зчепленість є нерозривною впродовж усієї збірки.

Завдання і рекомендації

1. Опрацюйте рекомендовані джерела. Випишіть ключові поняття і спробуйте сформулювати до них визначення. Зверте свої визначення з тими, що пропонують фахові словники (за наявності).

2. Спрогнозуйте основні етапи інтермедіального аналізу літературного твору. Обов'язково врахуйте семантичне розкодування оригінального твору іншого виду мистецтва засобами саме цього виду. Передбачте, які для цього потрібно залучити знання з теорії мистецтва та додаткову інформацію про твір.

3. Опрацюйте запропоновані зразки інтермедіального аналізу. Визначте в них етапи аналізу та проміжні висновки. Уточніть власну схему відповідно до отриманих спостережень.

4. Застосуйте вашу вдосконалену схему в інтермедіальному аналізі конкретного твору. Для цього: а) виберіть літературний твір чи його фрагмент, у якому детально зображений конкретний твір іншого виду мистецтва (картина, скульптура, музичний твір, вистава, кінострічка тощо); б) знайдіть зображений твір у вигляді, наближеному до оригінального (репродукцію, фото, аудіо- чи відеозапис тощо); в) проведіть зіставлення, зверніть увагу на інтермедіальні трансформації.

5. Запропонуйте та обґрунтуйте тему дослідження певного літературного твору із застосуванням теоретичних засад іншого виду мистецтва (як-от «Кінематографічний монтаж оповідання Івана Франка "Історія одної конфіскати"»).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. 633 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Київ, 2008.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. Москва, 1987. С. 387–422.
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975. С. 234–407.
5. Бітківська Г. Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс. Київ, 2019. 468 с.
6. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ, 2009. 519 с.
7. Будний В. Порівняльне літературознавство. Київ, 2008. 430 с.
8. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк, 2017. 532 с.
9. Вишницька Ю. Аналіз та інтерпретація художнього тексту. Спецкурс із зарубіжної літератури. Київ, 2012. 223 с.
10. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг, 2012. 336 с.
11. Войцехівська Н. Конфліктний дискурс : структурно-семантичний і комунікативно-прагматичний аспекти : монографія. Київ, 2018. 404 с.
12. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ, 2006.
13. Гірник А. Основи конфліктології. Київ, 2010. 222 с.

14. Горболіс, Л. Міжмистецькі контакти українського тексту : монографія. Суми, 2021. 312 с.
15. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ, 2001. 288 с.
16. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич, 2008. 488 с.
17. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Київ, 2003. 390 с.
18. Качуровський І. Генерика та архітектоніка. Кн. 2. Київ, 2008. 376 с.
19. Квіт С. Основи герменевтики. Київ, 2003.
20. Клочек Г. Енергія художнього слова. Збірник статей. Кіровоград, 2007. 448 с.
21. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ, 2013. 256 с.
22. Ковалів Ю. Літературна герменевтика. Київ, 2008.
23. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації : посібник. Київ, 2009. 460 с.
24. Ковалів Ю. Літературна герменевтика. Київ, 2008. 240 с.
25. Ковбасенко Ю. Філологічний аналіз художнього тексту. Київ, 1995. 27 с.
26. Кодак М. Поетика як система. Луцьк, 2010. 176 с.
27. Козлик І. Літературознавчий аналіз художнього тексту / твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії. Брно, 2020. 237 с.
28. Козлов Р. Хронотопіка Франкових драм: теорія, практика, інтерпретація. Кривий Ріг, 2012. 352 с.
29. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів, 2005. 368 с.
30. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова: деякі принципи аналізу художньої мови. Київ, 1965. 323 с.
31. Лейдерман Н. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. 904 с.
32. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.

33. Література. Теорія. Методологія. Київ, 2008. 543 с.
34. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Київ, 2007.
35. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, 1998. С. 14–285.
36. Марко В. Стежки до таїни слова. Літературознавчі й методологічні студії. Кіровоград, 2007. 264 с.
37. Марко В. Аналіз художнього твору. Київ, 2013. 280 с.
38. Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград, 2002. 192 с.
39. Мітосек З. Теорія літературних досліджень. Сімферополь, 2005. 408 с.
40. Мочернюк Н. Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів, 2018. 392 с.
41. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. Київ, 2008. 426 с.
42. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич, 2004. 236 с.
43. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми: Схід — Захід. Київ, 2012. 336 с.
44. Постколоніалізм. Генерації. Культура. Київ, 2014.
45. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк, 2014. 154 с.
46. Семків Р. Іронічна структура. Київ, 2004. 135 с.
47. Скібіцька Л. Конфліктологія. Київ, 2009. 384 с.
48. Скорина Л. Аналіз художнього твору. Тернопіль, 2013. 424 с.
49. Словник тропів і стилістичних фігур. Київ, 2011. 176 с.
50. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. Київ, 2008. 531 с.
51. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. Київ, 1997.

52. Ткачук М. Наративні моделі українських письменників. Тернопіль, 2007. 464 с.
53. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль, 2002. 174 с.
54. Тодоров Ц. Поняття літератури. Київ, 2006.
55. Удовиченко Л. Теорія і технологія вивчення художніх образів-персонажів у курсі зарубіжної літератури старшої школи. Київ, 2020. 511 с.
56. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва, 1970. 256 с.
57. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Москва, 1978.
58. Філологічні семінари. Київ, 2016. Вип. 19. Інтермедіальність: теорія і практика. 232 с.
59. Філологічні семінари. Київ, 2006. Вип. 9. Національні моделі порівняльного літературознавства. 302 с.
60. Філологічні семінари. Київ, 2013. Вип. 16. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. 336 с.
61. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 31. Київ, 1979. С. 45–119.
62. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
63. Червінська О. Аргументи форми. Чернівці, 2015. 384 с.
64. Червінська О. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту : теоретика-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури. Чернівці, 2009. 284 с.
65. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ, 2009. 352 с.
66. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? Москва, 2010. 192 с.

Навчальне видання

ВІРЧЕНКО Тетяна Ігорівна
ЖИГУН Сніжана Віталіївна
КОЗЛОВ Роман Анатолійович

Практикум з української літератури: види літературознавчого аналізу

Навчальний посібник

Електронний ресурс

Формат 60×84/16.

Ум. друк. арк. 10,56. Обл.-вид. арк. 7,72.

Підписано до публікації 19.10.2021.

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, 04053
kubg.edu.ua